

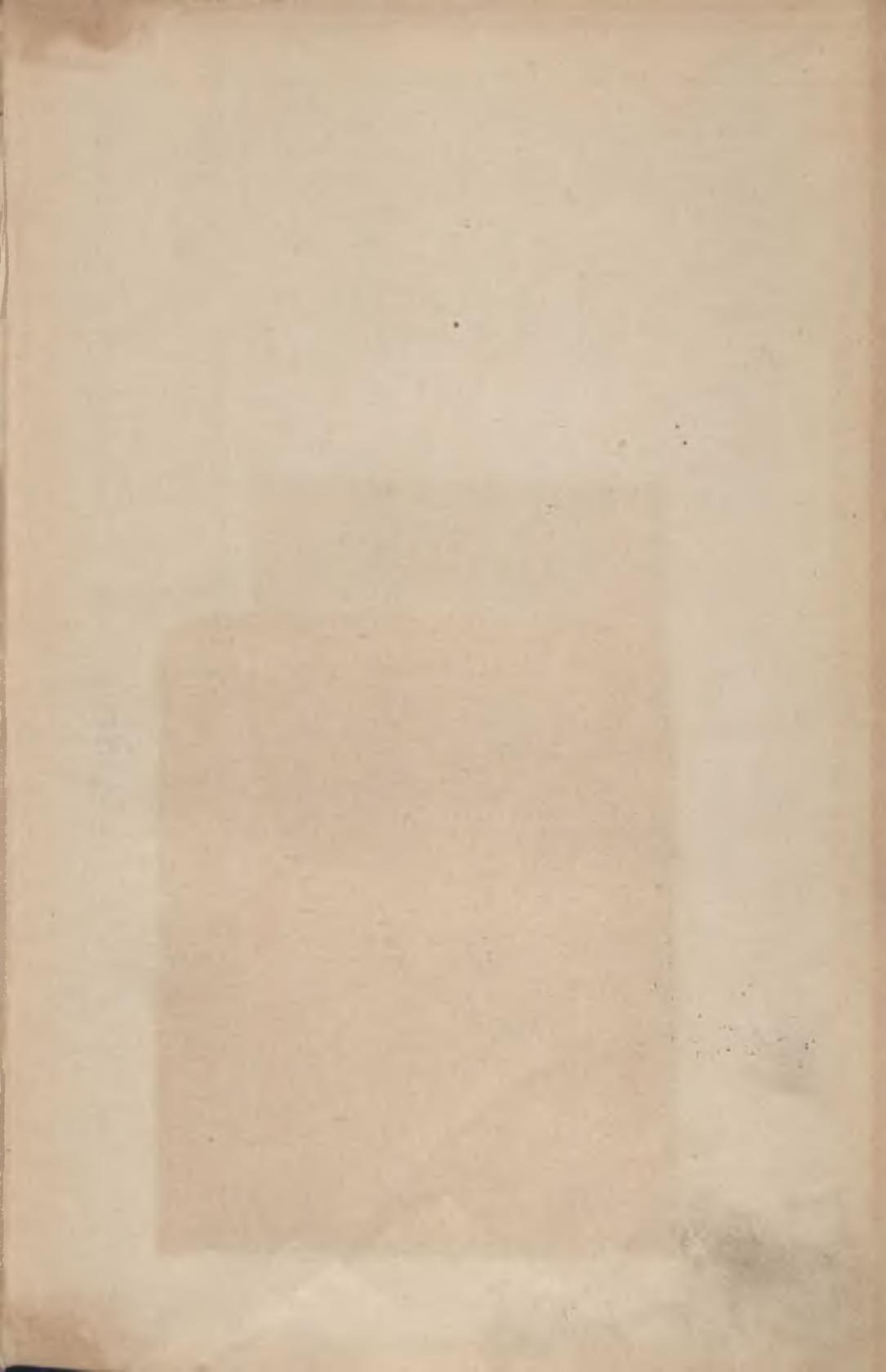
85.334

191

85.334  
191

1104225

1104225.



2312

10. 10

10. 10

792  
Л 80.

Ср. 792  
Л-91

ДЖ. Г. ЛЬЮИСЪ.

п

# АКТЕРЫ

и

# СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУСТВО

переводъ съ англійскаго

Ф. И. ПАВЛОВА,

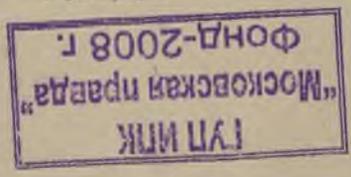
подъ редакціей

**В. А. Яковлева.**



~~792~~

21666  
53920



ВАРШАВА.

Въ типографіи О. Сикорскаго, Нѣдалая улица N. 11 (повѣй).

1876.

р.п.

85.334  
191



1104225.

**ЦУНБ им. Н.А. Некрасова**  
**Кабинет**  
**редкой книги**

Допущено Цензурою,  
Варшава, д. 4 Ноября 1876 г.

## ПОСВЯЩАЕТСЯ:

Варшавскому кружку любителей драматического искусства: Г-жамъ: О. В. Лариной (Лангвагенъ), М. П. Вольпицовой (Зубокъ Мокіевской), Е. А. Рудивой (Сониной), А. И. Ершовой, Е. А. Грибоѣдовой, Е. Ю. Лоской, А. М. Тамиллиной, О. Д. Гвоздиковой, Л. А. Добромысловой, М. А. ф. Клягень, М. М. Евпловой, Е. П. Чумачковой, Е. Е. Чумачковой, О. А. Соколовой, Е. Н. Перозіо (Бредовой).

Г-мъ: П. В. Галлеру, С. А. Грибоѣдову, Н. А. Головкину, Е. П. Букрѣву, Я. И. Королькову, Н. В. Тарасенкову, П. А. Врочинскому, Н. А. Телешеву, А. В. Гарзу, В. А. Лоскому, А. В. Викторову (Шадурскому), Добромыслову, Е. Н. Голубиницу, К. К. Гельму (Кронгельму), А. Д. Юрьеву, И. А. Полянскому, В. М. Сапонову, А. П. Борисову (Вигилинскому) и А. Н. Трубасву (Перозіо).



## Письмо къ Антонию Троллопу.

Любезный Троллопъ.

Одна изъ причинъ, почему я посвятилъ именно Вамъ эту бездѣлицу, было желаніе, которое высказали Вы нѣсколько лѣтъ тому назадъ,—видѣть нѣкоторыя изъ моихъ, заинтересовавшихъ Васъ, театральныхъ критикъ болѣе доступными для публики, чѣмъ страницы старыхъ журналовъ.

Причины, по которымъ я никогда не рѣшался перепечатывать статьи, писанныя подъ вліяніемъ минуты, не потеряли своего значенія; если-же я теперь сшиваю въ одинъ небольшой томикъ отрывочные лоскутки бумаги, то дѣлаю это единственно потому, что эти статьи, касающіяся вопросовъ дня, имѣютъ право снова показаться на свѣтъ Божій въ виду готовящагося, какъ кажется, переворота и возрожденія нѣкогда славнаго сценическаго искусства. Для этого возрожденія недостаточно чтобы актеры были хороши и зрители интересовались сценой—для этого требуется еще отъ нихъ образованіе. Партера, наполненнаго знатоками дѣла и театрами, знакомыми съ хорошею игрою, и потому компетентными критиками, по-

куда не существуетъ. Мѣсто ихъ заступила толпа зрителей, ищущихъ одного удовольствія, среди которыхъ можно найти и людей интеллигентныхъ; но и они, большею частью, не имѣютъ ясныхъ понятій о сущности изящнаго искусства.

Нынѣшнимъ лѣтомъ игра Сальвини <sup>1)</sup>, пробудивъ во мнѣ успувшій-было интересъ ко сценѣ и вызвавъ къ жизни увлеченія прошлыхъ лѣтъ, въ то же самое время дала мнѣ почувствовать весь хаосъ понятій о задачахъ игры, не чуждый даже многимъ людямъ рѣдкаго ума, при чемъ люди, мнѣніи которыхъ въ другихъ случаяхъ я глубоко уважаю, произнесли такія сужденія, которыя обнаруживали полное непониманіе даже того, въ чемъ собственно состоитъ сценическое искусство. Ихъ похвала и порицаніе зачастую не имѣли достаточнаго основанія.

Читатель пойметъ, что каждый посѣтитель выставки картинъ, не знатокъ въ живописи, имѣетъ право высказывать свое довольство или недовольство по поводу какой-нибудь картины лишь до тѣхъ поръ, пока онъ ограничивается выраженіемъ чисто личныхъ впечатлѣній и говоритъ: „Это мнѣ нравится, это нѣтъ.“ Но было-бы неразумно (что однако случается нерѣдко) со стороны человѣка, никогда не занимавшагося изученіемъ условій и требованій изящнаго искусства, если-бы онъ вздумалъ придавать своему личному впечатлѣнію видъ критическаго приговора и сказалъ-бы: „Это хорошая картина;—это второстепенный живописецъ!“ Равно неосновательна можетъ быть и оцѣнка актера со стороны людей, никогда не изучавшихъ искусства.

Замѣчательно, что зрители обыкновенно ставятъ слишкомъ высоко дарованіе хорошаго актера, и придаютъ очень

---

1) О Сальвини см. ниже.

мало значенія его сценической опытности. Они въ состояніи приписать ему способность глубоко прочувствовать и художественно воспроизвести свою роль, на что онъ имѣетъ, въ дѣйствительности, очень мало права, и въ то-же время не замѣчаютъ всѣхъ трудностей, преодолѣть которыя дала ему возможность одна сценическая опытность. Заурядный зритель бываетъ тронутъ, но не въ состояніи доискаться причинъ своего душевнаго волненія: онъ отождествляетъ актера съ дѣйствующимъ лицомъ и приписываетъ генію актера впечатлѣніе, которымъ онъ обязанъ прежде всего драматургу.

И эта иллюзія не разсѣвается, когда въ другой разъ тотъ-же самый актеръ, являясь въ подобной-же роли, оставитъ его совершенно безучастнымъ только потому, что новая роль разработана авторомъ художественно — неправдоподобно.

Тысячи людей были растроганы игрою актеровъ въ роли Гамлета; между тѣмъ, какъ, передавая другіе характеры, тѣ-же актеры оставляли зрителей совершенно безучастными или возбуждали даже презрѣніе. Весьма поучителенъ тотъ фактъ, что не извѣстно актера, который окончательнo провалился-бы въ роли Гамлета, между тѣмъ какъ подобныя неудачи въ роляхъ Шейлога и Отелло — очень обыкновенны.

Помнится, какъ однажды нѣмецкая труппа играла Фауста на сценѣ Сеп-Джэмскаго театра, причемъ неожиданная болѣзнь актера, играющаго роль Мефистофеля, заставила передать эту роль одному четвертостепенному члену труппы, и, не смотря на то, что игра его представляла весьма грустный образчикъ искусства, интересъ, возбужденный самимъ характеромъ Мефистофеля, былъ такъ великъ, что и публика и критики остались въ восторгѣ.

Неоцѣнимое преимущество актера въ томъ и состоитъ, что онъ вращается въ кругѣ аффектовъ, начертанномъ самимъ

авторомъ. Онъ высказываетъ великія мысли страшнаго ума и его награждаютъ, какъ награждаютъ принесшаго радостныя извѣстія, хотя-бы онъ и не имѣлъ ничего общаго съ тѣмъ, что передаетъ. Другое распространенное заблужденіе говоритъ, что поприще актера не требуетъ, будто-бы, никакихъ особенныхъ физическихъ свойствъ, ни даже специальной подготовки. Почти всякій молодой человѣкъ убѣжденъ, что онъ могъ-бы играть на сценѣ, если-бы попробовалъ. Рассказываютъ, что кто-то, когда его въ обществѣ спросили, умѣетъ-ли онъ играть на скрипкѣ, отвѣчалъ: „Не знаю; я никогда не пробовалъ.“ Таковъ и обыкновенный взглядъ на сценическое искусство. Только отвѣтъ былъ-бы въ этомъ случаѣ такой: „Нѣтъ, я не могу, потому что никогда не пробовалъ.“ Игра на скрипкѣ и актерскія дарованія равнымъ образомъ не врожденны намъ отъ природы.

Доказательствомъ тому никакъ не могутъ служить любительскіе спектакли (очень пріятное развлеченіе для участвующихъ), которые нерѣдко открываютъ значительную дозу актерскихъ дарованій въ людяхъ, никогда не бывшихъ на сценѣ. Во первыхъ любитель—всегда снимокъ съ какого нибудь актера, котораго онъ видѣлъ; во вторыхъ, игра любителей стоитъ въ томъ-же отношеніи къ сценическому искусству, въ какомъ салонное пѣніе—къ оперному. Мы часто съ удовольствіемъ слушаемъ пѣвца-диллетанта, котораго мы-бы однако безжалостно освистали въ концертномъ залѣ или на сценѣ. Непониманіе трудностей искусства происходитъ отъ непониманія условій, при которыхъ артистъ играетъ. Прежде чѣмъ судить, хорошъ-ли актеръ или нѣтъ, надо знать какія требованія, какія цѣли налагаетъ на него сцена.

Незваніе всего этого поддерживаетъ ходячія мнѣнія о естественной игрѣ. Незнаніе это приписываетъ совершенству или недостатку ума актера, между тѣмъ какъ

въ дѣйствительности они зависятъ исключительно отъ его физическихъ средствъ. Ежели нѣтъ пафоса въ голосѣ (въ словахъ), то пусть хоть вся душа актера выльется въ одно рыданіе—насъ это не тронетъ.

Поэтъ, который чувствовалъ этотъ пафосъ, когда писалъ свое произведеніе, былъ-бы, можетъ быть, смѣшонъ, пробуя въ роли актера выразить свое чувство... Но я не долженъ увлечься отвлеченными разсужденіями. Я хотѣлъ только показать, что, издавая вторично предлагаемые очерки, я перепечатаваю теперь во второй разъ замѣтки, набросанныя въ различное время, и прежде помѣщенные въ разныхъ журналахъ.

Я имѣю цѣлью этимъ подбить мыслящую часть общества на анализъ театральныхъ впечатлѣній. Я хочу обратить вниманіе не только на то, что игра на сценѣ—дѣйствительно искусство, но и на то, что и оно, подобно прочимъ искусствамъ, задерживается множествомъ безтолковыхъ сужденій, которымъ присвоивается названіе „Критикъ.“

Вы поймете, что въ статьяхъ, писанныхъ объ одномъ и томъ-же предметѣ, хотя и въ разные періоды времени, необходимо должны быть повторенія, и что никогда нельзя утверждать, чтобы тема разсужденій о какомъ нибудь предметѣ была совершенно исчерпана въ періодическомъ изданіи.

Позвольте мнѣ напомнить еще въ заключеніе, что статьи писаны мною въ періодъ упадка драматическаго искусства. Драма художественная исчезла вмѣстѣ съ Макради и Еленой Фоситъ <sup>1)</sup>, и многимъ казалось, что день возрожденія никогда не вернется. Но представленія Гамлета и Отелло привлекали массы народа въ продолженіе долгаго се-

---

<sup>1)</sup> О Макради также см. ниже. Елена Фоситъ знаменитая актриса.

зона, и пьесы Тениссона <sup>1)</sup> обѣщаны на слѣдующій сезонъ. Будемъ-же надѣяться, что утро драматическаго искусства засіяетъ вновь!

Съ глубокимъ почтеніемъ остаюсь

Г. Х. Льюисъ.

---

<sup>1)</sup> Тениссонъ современный англійскій поэтъ; о немъ см. Histoire de la littérature anglaise p. H. Taine т. V. послѣдняя глава.

## ГЛАВА I.

### Эдмундъ Кипъ.

Величайшій артистъ тотъ, который великъ въ высшихъ точкахъ своего искусства, если-бы ему и не доставало необходимыхъ качествъ для равно талантливаго выполненія нѣкоторыхъ мелочныхъ деталей. Мы оцѣниваемъ великаго человѣка не по ошибкамъ, но по совершенствамъ его. Сила луча измѣряется по его слабѣйшей части, сила человѣка—по сильнѣйшей.

Слѣдуя этой оцѣнкѣ Эдмундъ Кипъ былъ величайшій изъ актеровъ, которыхъ намъ лишь случалось видѣть, хотя и горячѣе его почитатели должны допустить, что у него было много немаловажныхъ недостатковъ. Геній его былъ неподатливъ. Онъ былъ очень плохой мимикъ—или, лучше сказать, его мимика, поражающая въ извѣстныхъ случаяхъ, была очень ограничена. Игра отличалась небрежностью и неравномѣрностью.

Но онъ былъ актеръ съ такими блестящими дарованіями въ исполненіи самыхъ трудныхъ ролей, что въ наше время не-

кого съ нимъ равнять, исключая развѣ Рашель <sup>1)</sup>, которая среди актрисъ занимаетъ соответственное мѣсто.

Неравномѣрный блескъ его игры былъ очень удачно характеризованъ словами Кольриджа <sup>2)</sup>: видѣть игру Кина— все равно что читать Шэкспира при блескѣ молніи—такъ увлекательны и поразительны были внезапные проблески его вдохновенія, и такъ безцвѣтны и скучны промежутки.

Критиковъ, которые выработали свой идеаль актера по школѣ Кэмбля <sup>3)</sup>, поражало въ Кинѣ отсутствіе величественности и его невыдержанная фразировка—то поразительно эффектная, то опять невыносимо вялая и небрежная; они шли такъ далеко въ своихъ злобныхъ нападкахъ, что даже называли его „простымъ фиглярѣмъ.“ Не такъ думалъ партеръ; не такъ думали и менѣе пристрастные критики.

Онъ такъ увлекалъ сердца всѣхъ напоромъ могучей силы, каждое его восклицаніе, взглядъ и жестъ запечатлѣвались такъ живо, что на его недостатки нападать было совершенно неумѣстно, какъ неумѣстно наширали французскіе критики на отсутствіе у Шэкспира *bienséance* и *bon goût*.

Если-бы зрители могли остаться безучастными, то, очень можетъ быть, они и охотно прислушались-бы къ нападкамъ, осмѣяли-бы, а можетъ быть, и освистали нѣкоторыя серьезныя нарушенія требованій вкуса и здраваго смысла. Но никакая публика не могла остаться неувлеченною; всѣ недостатки прощались, или на нихъ глядѣли сквозь пальцы, потому что невозможно было смотрѣть на Кина въ роли Отелло, Шейлока, Рикарда или Сера Джульсъ'а Оверричъ'а и не охватываться певольно ужасомъ, пафосомъ и страстью бурнаго генія, который изливался звуками неодолимой силы.

1) О ней ниже.

2) Кольриджъ.

3) Кэмбль.

Его подражатели были въ большинствѣ смѣшны, потому что они подражали только его неизмѣннымъ манерамъ и осанкѣ, но не могли воспроизвести впечатлѣнія силы, которая ступевывалась у нихъ. Вообще подражатели плохо понимаютъ ту истину, что не солнечныя пятна грѣютъ вселенную и что недостатокъ свѣта и тепла не можетъ быть замѣненъ обиліемъ питенъ. Хотя я былъ еще мальчикомъ, когда впервые увидалъ въ 1825 году Кина, и еще очень молодымъ человѣкомъ, когда опъ въ 1832 году оставилъ навсегда сцену, однако игра его оставила во мнѣ такія неизгладимыя впечатлѣнія, что, мнѣ кажется, я съ большею увѣренностью могу говорить о его преимуществахъ и недостаткахъ, чѣмъ объ актерахъ, которыхъ я видѣлъ всего лѣтъ двѣнадцать тому назадъ. Понятно, что въ то время я не былъ въ состояніи сдѣлать оцѣнку его достоинствъ, и что я критикую теперь его игру по памяти. Но воспоминаніе о немъ во мнѣ такъ живо, я такъ ясно вижу его взгляды и жесты, слышу звуки его голоса, какъ будто-бы я нахожусь подъ впечатлѣніемъ видѣннаго и слышаннаго только вчера. Недостатки, которые я признаю въ Кинѣ теперь, выступали-бы, можетъ-быть, еще рѣзче, еслибы мнѣ пришлось видѣть его игру теперь. Въ памяти моей есть какая-то смягчающая, идеализирующая струна, и она-то, быть можетъ, заставляетъ меня превышать достоинства человѣка. Но, во всякомъ случаѣ, дѣло тутъ можетъ касаться только мелочей и мнѣ кажется, что моя оцѣнка актера въ общемъ мало страдаетъ отъ этихъ вліяній. Какъ-бы то ни было, я постараюсь изложить добросовѣстно все, что открылась мнѣ взглядъ, кинутый въ прошедшее.

Предѣлы экспрессіи Кина были, какъ выше замѣчено, очень тѣсны. Его физическія способности позволили ему выступать только въ трагическихъ роляхъ; и на этой почвѣ онъ былъ высоко даровитъ. Невзрачный и небольшого роста онъ былъ иногда царственно величественъ, благодаря своей благо-

родной и исполненной достоинства осанкѣ. Въ послѣдній разъ, когда я видѣлъ его въ роли Отелло, помню, какимъ онъ казался невзрачнымъ рядомъ съ Макрѣди, пока, наконецъ, въ третьемъ актѣ, взбѣшенный насмѣшками и оскорбленіями Яго, онъ подошелъ къ нему, прихрамывая отъ подагры, схватилъ его за горло и, при извѣстномъ восклицаніи: „Негодяй! ты долженъ доказать...“ казалось выросъ на нашихъ глазахъ, такъ-что Макрѣди стушевался передъ нимъ.

Въ тотъ-же самый вечеръ, когда уже подагра мѣшала ему выказать всю грацію своихъ движеній, а пьяная хрипота разбила его когда то прекрасный голосъ, — чувство мужественное, не слезливое, которое дрожало въ звукахъ его голоса и выражалось въ жестахъ и взглядѣ, было такъ непреодолимо-сильно, что люди пожилые, опутивъ головы на руки, рыдали навзрыдъ. Но, надо сознаться, что это было, вообще, очень перовое исполненіе. Нѣкоторыя части его были ultra-балаганны, другія обличали непониманіе, третьи опять сыграны были безтолково, поспѣшно, чтобы скорѣе дойти до патетическихкихъ мѣстъ; по игра была озарена такими проблесками дарованія, что я оный рискнулъ бы заплатить собственными боками, лишь-бы еще разъ достать мѣсто въ партерѣ и видѣть что либо подобное.

Даже въ былые, лучшіе дни его игра въ „Отелло“ была какъ-то судорожна, небрежна и фальшива. Обращеніе къ Сенату очень плохо. У него было мало способности къ декламации, если его не поддерживало сильное, душевное волненіе; а съ длиннымъ простымъ рассказомъ онъ окончателно не умѣлъ справиться. Онъ спѣшилъ этимъ рассказомъ—чтобы поскорѣй дойти до словъ: Вотъ чары всѣ, къ которымъ прибѣгалъ я. Она идетъ—спросите у нея.

Выраженіе, съ которымъ онъ говорилъ эти слова, всегда вызывало бурными рукоплесканія своимъ рѣзкимъ тономъ, и внезапнымъ переходомъ; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, ничто не

распадалось болѣе съ замысломъ Шекспира при обвиненіи въ колдовствѣ. Отелло могъ улыбнуться съ гордымъ пренебреженіемъ или спокойно опровергнуть его, но сдѣлать его предметомъ ѣдкаго сарказма, отмѣняя слово „чары“ высоко патетическимъ удареніемъ, и, переходя потомъ, при появленіи Дездемоны, въ почти небрежный, разговорный тонъ. Въ самомъ дѣлѣ, продолженіе цѣлыхъ двухъ первыхъ актовъ, за исключеніемъ случайно удачно сыгранныхъ мѣстъ (напр. когда онъ со страстною горячностью встрѣчаетъ Дездемону при ея высадкѣ въ Кипрѣ) Отелло-Кинъ только раздражалъ и разочаровывалъ—игра его плѣнила умъ, но не удовлетворяла.

Съ третьяго акта и далѣе, все было разработано съ такимъ искусствомъ, пользованіемъ аффектами, какого рѣдко кто достигнулъ. Последовательно раскрывая передъ нами эти великія спены, онъ съ неподражаемымъ впечатлѣніемъ предавался лвиному бѣшенству, проявлялъ глубокой и страстный пафосъ и чувство безпросвѣтнаго отчаянія смѣнялось взрывами бурной мести, сомнѣніями, внезапными проблесками здравыхъ сужденій, и спокойной и твердой рѣшимости человѣка, котораго легко возмутить, но который, разъ это случилось, возмущается до глубины души. Кинъ въ совершенствѣ выражалъ порывы страстей. О немъ говорили обыкновенно какъ о типѣ „впечатлительнаго актера.“ Но если говорящіе разумѣли подъ этимъ человѣка, который поддается впечатлѣнію минуты безъ заранѣе обдуманнаго и подготовленнаго эффекта, то они были очень далеки отъ истины. Онъ былъ артистомъ, а въ искусствѣ всѣ эффекты заранѣе подготовлены. Первоначальное ощущеніе могло быть и обыкновенно бываетъ внезапно и неподготовлено, „вдохновенно,“ какъ мы говоримъ; но быстрое соображеніе понимаетъ его правду, ухватывается за нее, даетъ ей должное направле-

ніе. Безъ точнаго расчета нельзя бы было удержаться въ границахъ. Получилось-бы дѣло капризнаго вдохновенія, но не долговѣчнаго искусства.

Кинъ старательно и терпѣливо репетировалъ каждую мелочь, пробовалъ тоны голоса, пока ухо его не было удовлетворено; онъ заучивалъ жесты и взгляды, слушаясь своего художественнаго чутья— и разъ достаточно во всемъ подготовившись, онъ уже ничего и никогда не мѣнялъ. Вслѣдствіе этого, если только онъ былъ настолько трезвъ, чтобы держаться на ногахъ и говорить, онъ могъ играть свою роль такъ точно, какъ пѣвецъ, который хорошо заучилъ свою партію.

Одипъ актеръ, часто игравшій съ нимъ, говорилъ мнѣ, что Кинъ, репетируя на новой сценѣ,—почти отсчитывалъ число шаговъ, которое надо было сдѣлать, чтобы дойти до какого-нибудь мѣста, или произнести какое-нибудь слово; на эти шаги онъ смотрѣлъ какъ на механическую часть, которою такъ-же мало могъ пренебрегать, какъ пѣвецъ акомпаниментомъ. Поэтому-то онъ всегда былъ однимъ и тѣмъ-же. Не всегда одинаково здоровый, не всегда одинаково сильный, но всегда и виолнѣ владѣя своею ролью, онъ игралъ ее неизмѣнно.

Голосъ его могъ быть иногда болѣе трогательнымъ при словахъ: Такъ ты правъ; но все таки жаль Яго. О жаль страшно жаль, Яго“ или болѣе музыкальнымъ, произнося: Все, все прости! Свершилъся путь Отелло! или болѣе ужаснымъ, при крикѣ: Крови, Яго, крови, крови! но никогда, ни удареніе, ни отгѣнокъ его не были измѣнены; вѣдь и Тамберликъ можетъ снѣтъ грудное С сегодня звучнѣе чѣмъ вчера, но звукъ всегда будетъ грудной, но не горловой.

Кинъ не только былъ замѣчателенъ силою передачи страстей, но я не видѣлъ никого, кто-бы въ такомъ совершенствѣ передавалъ одну особенность, которая однако составляетъ

дѣйствительную особенность страсти, а именно выраженіе ея ослабленія. Хотя онъ былъ пристрастенъ, слишкомъ пристрастенъ къ внезапнымъ скачкамъ перехода отъ страстности къ холодности и, чередуя просвѣты и тѣни съ силою и неправдоподобіемъ Караваджіо—все таки инстинктъ внушилъ ему то, что немпогіе актеры себѣ усваиваютъ, а именно, что сильное возбужденіе, излившись неудержимымъ потокомъ, продолжаетъ нѣсколько времени проявляться болѣе слабыми вспысками. Волны не улегаются, когда буря пролетѣла. Въ глубинѣ вода еще взволнована и взрываетъ дно. Смотри на вздрагивающіе мускулы и нетвердый голосъ Кина, вы чувствовали какъ медленно замирала въ немъ страсть. Хотя голосъ его и былъ спокоенъ, но въ немъ слышалась дрожаніемъ пота; выраженіе лица могло быть обыкновенно, но на немъ видны были слѣды недавняго возбужденія. Онъ дѣлалъ между нѣкоторыми фразами длинныя паузы—иногда это служило ему средствомъ для эффекта, иногда же было просто слѣдствіемъ дурной привычки. Напр. Сэръ Эдвардъ Моргимеръ, выходя, долженъ сказать съ угрозой: „Ульфордъ — помни!“ Кинъ дѣлалъ обыкновенно потлѣ слова: „Ульфордъ“ паузу—и въ это время на лицѣ его отражалась борьба быстро чередующихся страстей, которыя всѣ сливались въ одно общее выраженіе угрозы—а затѣмъ низкіе тоны его „помни“ вырывались какъ громовой раскатъ. Зрители, которые были не въ состояніи замѣтить игру его лица, смотрѣли на паузу, какъ на простой фокусъ; иногда паузы эти дѣйствительно были безцѣльными приемами; часто-же въ нихъ таилась глубокая правда.

Привыкнувъ къ сценѣ съ дѣтства, и одаренный замѣчательною граціозной фигурой — онъ былъ мастеромъ въ сценическихъ эффектахъ. Игрой своею Кинъ расширилъ воспоминанія о нѣкоторыхъ роляхъ, изъ которыхъ складывается преданіе сцены. Роли Гамлета, Отелло, Ричарда, Шейлока, Лира, Сэра Жильса Оверрича, или Эдварда Моргимера, онъ при-

далъ такой колоритъ, возможность котораго обыкновенно не подозрѣваютъ ни актеры, ни зрители. Онъ явился настоящимъ преобразователемъ въ исполненіи названныхъ ролей. Но число ролей, которое онъ могъ брать на себя, было очень ограничено. У него не было веселости; онъ не могъ смѣяться; игривость его не могла не быть игривостью тигра, который каждую минуту готовъ показать свои когти. Такова была и веселость Ричарда III-го. Кто можетъ забыть необыкновенную граціозность, съ которой онъ стоялъ, прислонясь къ кулисѣ, когда Анна проклинала его, и насмѣшливую веселость въ словахъ: „Вѣдняжка! какъ она старается осудить себя!“ Кошачья природа вполне сказала въ этихъ словахъ — это было и ужасно и прекрасно. Онъ могъ выражать пѣжность, гнѣвъ, страданіе, сарказмъ, но онъ не умѣлъ быть спокойно важнымъ, не умѣлъ передать психическую подкладку героизма. Не волнуемый страстью онъ обращался въ ничто. Я никогда не видѣлъ его въ роли Гамлета, которую, вообще, не считали въ числѣ его лучшихъ ролей, хотя и восторгались нѣкоторыми превосходно сыгранными мѣстами. Кинъ вѣроятно былъ въ неудомѣніи, что дѣлать съ частыми и длинными монологами и спокойными сценами, и не могъ симпатизировать этому характеру. Но для посредственнаго актера Гамлетъ — самый легкій изъ всѣхъ характеровъ Шекспира.

Игра-же Кина въ роли Отелло — самой скользкой изъ всѣхъ ролей Шекспира — была его *chef-d'œuvre* омъ. Въ роли Шейлока Кинъ дѣлалъ менѣ ошибокъ, и, дѣйствительно, его игра тутъ была безподобна. Начиная съ перваго мгновенія, когда онъ выходитъ, и опершись на палку, съ важностью выслушиваетъ требованія денегъ, онъ, по словамъ Дугласа Джерольда, производилъ на слушателей впечатлѣніе: „прочитанной главы изъ книги Бытія.“ Гнетущій, язвительный сарказмъ въ словахъ его къ Антонию, и сатанинская его весе-

лость, когда онъ предлагалъ написать „пустячное обязательство,“ прекрасно подготовляли къ суровымъ приливамъ гнѣва и страданія при извѣстїи о бѣгствѣ дочери, и бурному предвкушенію мести Христїанамъ. Мы не слышали еще на нашей сценѣ ничего, что-бы производило такое впечатлѣніе, какъ его страстная отвѣтная жалоба и неопровержимая правда довода въ словахъ: „А развѣ у жида нѣтъ глазъ?“

---

## ГЛАВА II.

### Чарльзъ Кинъ.

---

Если я говорю о сынѣ сейчасъ-же послѣ отца, то дѣлаю это, не только слѣдуя своему внутреннему побужденію, но и для того, чтобы удобнѣе пополнить нѣсколько характеристики ихъ обоихъ. Это сопоставленіе отзовется, можетъ быть, дурно на Чарльзѣ Кинѣ; но онъ съ самого начала своей дѣятельности уже много вынесъ отъ этого невыгоднаго для него сравненія.

Какъ отецъ его, онъ въ совершенствѣ владѣеть своимъ оружіемъ и отличный знатокъ сцены; какъ отецъ, онъ также надѣленъ большою физическою силою и способенъ отдаваться самымъ необузданнымъ ея проявленіямъ, не боясь истощенія. Но вопреки отцу, онъ никогда не бываетъ въ своемъ дѣлѣ небреженъ; старательно изучаетъ каждую сцену на сколько позволяютъ его способности и никогда не упускаетъ случая указать ихъ, а если и бываетъ неудовлетворителенъ, то дѣйствительно за недостаткомъ собственныхъ средствъ. Онъ не

только достойный уваженія и замѣчательный членъ своей профес-  
сїи, по у него дѣйствительно художническая любовь къ своему ис-  
куству — онъ гордится имъ, и всегда работаетъ по мѣрѣ силъ  
и возможности. Его осмѣивали, дурачили, освистывали; въ про-  
долженіе многихъ лѣтъ критики безпощадно доѣдали его и пу-  
блично и частнымъ образомъ, — и не смотря на это онъ рабо-  
талъ рѣшительно и усѣбно, пока наконецъ стойкимъ постоя-  
нствомъ не завоевалъ себѣ виднаго положенія. Въ началѣ  
онъ былъ дурнымъ актеромъ; но кончилъ тѣмъ, что и наибо-  
лѣе враждебныхъ ему критиковъ заставилъ признать себя, въ  
нѣкоторыхъ роляхъ, неимѣющимъ соперниковъ. Эту борьбу  
съ публикой онъ велъ шагъ за шагомъ. Сила, которая таи-  
лась въ немъ, направленная всецѣло на одну цѣль его жизни,  
сдѣлала потихоньку изъ мало обѣщавшихъ задатковъ — досто-  
инства истинно хорошаго актера. Его карьера — наука для  
другихъ. Она показываетъ, что можно, и чего нельзя сдѣлать  
мужественною преданностью дѣлу, и горячимъ желаніемъ изу-  
чить какое нибудь изъ искусствъ. Бѣсновавшійся, глотавшій  
слова, высокопарный балаганшій актеръ, который „во дни  
опы“ возбуждалъ столько насмѣшекъ и порицаній, сдѣлался  
замѣчательнъ простотою и могучимъ спокойствіемъ, съ кото-  
рымъ онъ выступаетъ въ нѣкоторыхъ роляхъ. Къ несчастью,  
онъ все еще впадаетъ въ высокопарность, когда ему приходит-  
ся выражать сильное ощущеніе; но высокопарность — удѣлъ  
всѣхъ трагическихъ актеровъ, не отличающихся обиліемъ  
силъ; онъ-же впадаетъ въ эту ошибку только при сильномъ  
возбужденіи.

Я долженъ сознаться, что для меня никогда не было насла-  
жденіемъ видѣть Чарльза Кина въ роляхъ Шекспировскихъ тра-  
гическихъ героевъ, но я сомнѣваюсь, чтобы даже его великій  
отецъ могъ превзойти сына въ нѣкоторыхъ мелодраматичес-  
кихъ роляхъ. Я не могу говорить о его Людовикѣ XI — въ  
роли котораго игра его, по мнѣнію многихъ, была самою со-

вершенною—но я охотно повѣрю, что она стояла настолькоже выше игры Лидже <sup>1)</sup>, которому онъ подражалъ, насколько онъ превзошелъ (въ Корсикапскихъ братьяхъ) Фехтера <sup>2)</sup>, котораго онъ также бралъ себѣ въ образецъ. Въ легкихъ сценахъ первыхъ двухъ актовъ „Корсикапскихъ братьевъ“ ему недоставало изящнаго *chez soi* Фехтера; но въ болѣе серьезныхъ сценахъ, и въ продолженіе всего третьяго акта онъ превзошелъ Француза всею выразительностью и силою трагическаго актера, какъ въ положеніяхъ, къ которымъ коминъ не способенъ. Гробовое спокойствіе сильной натуры, которая въ состояніи перепести страшную катастрофу—угрюмое, роковое, неумолимое выраженіе не могли быть олицетворены въ этомъ актѣ лучше, чѣмъ сдѣлалъ это Чарльзъ Кинъ; а во время дуэли затасенное волненіе проявлялось въ каждомъ взглядѣ и жестѣ, которое придавало потрясающій интересъ сценамъ совершенно непонятнымъ Фехтеромъ. Въ „Паулинѣ“ Чарльзъ Кинъ также выказалъ эту силу—онъ былъ спокоенъ и ужасенъ. Его совершенства и недостатки какъ-бы сообща дѣлали эти представленія поразительно эффектными и обпаружили первокласснаго мелодраматическаго актера тамъ, гдѣ мы до той поры видѣли только плохого трагика.

Нѣкоторымъ изъ моихъ читателей покажется можетъ быть сначала педспымъ, какимъ образомъ актеръ можетъ быть дѣйствительно великъ въ мелодрамѣ и слабъ въ трагедіи; но имъ едва-ли будетъ трудно понять, что можно писать очень хорошія мелодрамы и не имѣть даже посредственнаго успѣха, взявшись за трагедію. Тѣ же самыя качества, которыя обусловливаютъ успѣхъ въ мелодрамѣ, готовятъ фіаско въ трагедіи. Трагическій поэтъ заключаетъ въ себѣ мелодраматурга. Лишите „Гамлета“ и „Макбета“ ихъ поэзіи и психи-

<sup>1)</sup> Французскій трагикъ.

<sup>2)</sup> Также французскій актеръ.

ческаго смысла—и въ результатѣ вы получите великолѣпную мелодраму.

Софокль и Шэкспиръ такъ-же „сенсаціонны“ какъ Фицболъ <sup>1)</sup> и Дюма; но драматическія положенія, на которыя мѣтитъ и цѣлитъ пьеса, у послѣднихъ подчиняютъ себѣ все остальное, у первыхъ-же они только точки исхода, узлы драматическаго дѣйствія. Мелодраматическій актеръ долженъ бросаться въ глаза, долженъ рисовать широкіе, рѣзкіе контуры, чтобы рельефно выставить пересоленный драматизмъ; ему нечего поэтизировать, быть точнымъ и правдивымъ въ изображеніи человѣческихъ страстей; потому что дѣйствіе, которое онъ воспроизводитъ, и языкъ, которымъ говоритъ; унесены далеко за предѣлы дѣйствительнаго и идеальнаго міра—т. е. въ сферу, гдѣ нѣтъ мѣста ни дѣйствительности, ни поэтическимъ идеаламъ. Но какъ только Чарльзъ Кинъ беретъ за гибкіе и человѣческіе характеры Шэкспира, неподатливая природа его таланта ставитъ его значительно ниже не только его великаго отца, но и другихъ хорошихъ актеровъ. Избытокъ движенія у Шэкспира, искусное сметеніе мысли и душевнаго волненія, запутанная сѣть внутреннихъ мотивовъ, постоянное правдоподобіе въ исключительныхъ, необыкновенныхъ условіяхъ—все это требуетъ большой гибкости ума и выразительности актера, очень живаго воображенія, точности въ наблюденіи и большаго разнообразія въ мимикѣ. Всего этого недостаетъ Чарльзу Кину. Онъ способенъ рѣзко очертить, рельефно представить образъ, когда онъ простъ; но у него нѣтъ тонкаго чутья, нѣтъ точности въ наблюденіяхъ, и разнообразія въ мимикѣ. Онъ своеобразно неподвиженъ — въ этомъ вся его и сила и слабость: „онъ весь движется или онъ совершенно неподвиженъ.“ Въ его лицѣ нѣтъ игры; въ продол-

---

<sup>1)</sup> Авторъ безчисленныхъ англійскихъ драмъ.

женіе цѣлаго дѣйствія, которое требуетъ быстрой смѣны ощущеній, лицо его такъ-же невыразительно и неподвижно, какъ древняя маска. У него нѣтъ тѣхъ взглядовъ, которыми отецъ его устрашалъ какъ своихъ собратьевъ — актеровъ, такъ и публику. Никогда не было ни малѣйшей опасности, чтобы отъ взгляда Чарльза Кина актрисы падали въ обморокъ, какъ говорятъ упала мистрисъ Гловеръ, игралъ съ Эдмундомъ Киномъ; я подозреваю, что случай этотъ нѣсколько мифиченъ, но рассказъ этотъ, во всякомъ случаѣ, подтверждаетъ могучую силу взгляда Кина, и ужасъ конвульсій его во время ярости. Мы все хорошо чувствуемъ, что Чарльзъ Кинъ — мелодраматическій актеръ, потому что въ его игрѣ нѣтъ поэзіи. Неправдоподобіе и каррикатурность мелодрамы равно подходятъ къ его способностямъ. Если онъ пытается изобразить истинное волненіе — онъ не увлекаетъ насъ; при попыткѣ передать что-либо глубоко правдиво — онъ дѣлаетъ это такъ холодно, и слѣдуетъ такимъ чисто внѣшнимъ, условнымъ приемамъ, что мы готовы придти въ отчаяніе. Ему не симпатично все героическое. У него недостаетъ проникательности въ наблюденіи и выраженіи всего, что естественно.

Обратимъ теперь вниманіе на его голосъ, какъ на главное пособіе актера. Голосъ у него рѣзкій и хриплый; тотъ-же недостатокъ, только не въ такой степени, имѣлъ въ верхнемъ регистрѣ и голосъ его отца; но низшіе тоны его были поразительно музыкальны, и въ нихъ слышались такія глубоко-патетическія ноты, какихъ никто не запомнитъ.

Чарльзъ Кинъ не можетъ произвести своей декламацией музыкальнаго эффекта частью потому, что голосъ его негибокъ, главною-же причиною будетъ всегда его неспособность къ ритмической модуляціи. Природная грубость его голоса и чисто механическое произношеніе не поддаются даже самымъ большимъ усиліямъ съ его стороны. Голосъ-же его отца до сихъ поръ еще памятенъ тѣмъ, которые много лѣтъ то-

му назадъ находились подъ его обаяніемъ. Подъ вліяніемъ этихъ воспоминаній даже патетическія фразы теряютъ, въ устахъ другихъ актеровъ, свою силу, потому что эти преемники Кина-отца не умѣютъ произносить ихъ съ такимъ поразительнымъ разнообразіемъ. Когда Чарльзъ Кингъ въ роли Ричарда говоритъ:

Прошла зима междуособій нашихъ....  
Подъ юрскимъ солнцемъ лѣто разцвѣло,  
И тучи всѣ, нависшія надъ нами,  
Въ пучинѣ океана погреблись.

Слова эти проходятъ незамѣченными, но кто можетъ забыть взглядъ и голосъ его отца?

Кто можетъ забыть потрясающее дѣйствіе полныхъ нотъ его низкаго голоса при словахъ „въ пучинахъ океана,“ когда граціознымъ жестомъ руки онъ показывалъ какъ тучи, которыя висѣли надъ его головой, похоронены глубоко въ пучинахъ океана? Голосъ, взглядъ и жесты—вотъ средства актера выражать чувства лица, которое онъ представляетъ. Самая болышая воспримчивость бесполезна, если актеръ не въ состояніи передать ее внѣшнимъ образомъ. Актеру недостаточно чувствовать — онъ долженъ умѣть выражать свои чувства игрой, и понятной и увлекательной. И Шекспиръ не будетъ трогательнымъ и увлекательнымъ на сценѣ, ежели у актера грубый и негибкій голосъ, неподвижное или суровое лицо, между тѣмъ какъ даже мало впечатлительный человѣкъ, но съ симпатичнымъ, задушевымъ голосомъ, и подвижной физиономіей, приведетъ въ восторгъ весь партеръ.

Ясно, что природа Чарльза Кина дѣлаетъ для него невозможнымъ художественное изображеніе сложныхъ и трудно-умовимыхъ ощущеній. На это именно я и намекалъ, говоря что его упорное стараніе выработало актера изъ очень мало общавшихъ задатковъ. Въ его пафосѣ не слышится слезъ;

яръсть его не наводитъ ужаса. Онъ свирѣпъ, когда долженъ быть возбужденнымъ, слезливъ—гдѣ приходится быть трогательнымъ. Онъ игралъ трагическія роли болѣе тридцати лѣтъ сряду; и, я увѣренъ, игра его ни разу не вызвала слезы, драматизмъ положенія иногда, быть можетъ, и поражалъ впечатлительнаго зрителя, но вѣдь это не зависитъ отъ актера.

У меня слезы навертываются очень легко; но никогда, ни взглядъ, ни голосъ его не вызвали ихъ на мои глаза. У Эдмунда Кина, какъ я замѣтилъ, отблески улегающагося волненія отражались прекрасно. У Чарльза Кина не было и слѣда чего-нибудь подобнаго. Отъ крайняго возбужденія онъ переходитъ къ полному спокойствію—и ни взглядъ, ни голосъ не обнаруживаютъ какой нибудь неразрывной связи между этими двумя душевными состояніями. Дѣло въ томъ, что онъ сознательно никогда не старается воплотить собою страсть; иначе-бы она отразилась, хотя слабо, даже на его невозмутимой природѣ.

Декламація Эдмунда Кина была часто небрежна и безцвѣтна, особенно въ заурядныхъ сцѣпахъ. Но его музыкальное ухо и звучный голосъ спасали его отъ однообразія, которое такъ непріятно поражало въ выговорѣ его сына; а что еще важнѣе, не давали ему впасть въ еще менѣе прощительную ошибку—песогласіе интонаціи со смысломъ рѣчи. Вмѣсто того, чтобы согласовать чтеніе со смысломъ, останавливаться или повышать голосъ на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ мысль сама по себѣ дѣлается глубже, прерывается, онъ ставилъ свое чтеніе въ большую зависимость отъ виѣшности, отъ строенія стиха—какъбы мысль оканчивалась вмѣстѣ со стихомъ—или отъ продолжительности дыханія. Пониженіе и повышение голоса дѣйствительно самое трудное въ декламаціи. Съ ними очень рѣдко умѣютъ обращаться читающіе бѣлые стихи даже дома—а на сценѣ трудность еще значительно возрастаетъ. Тѣмъ не менѣе никто не можетъ претендовать

на званіе актера въ стихотворной драмѣ, если не преодолѣть этого искусства; хотя въ настоящее время на это условіе, какъ и на многія другія требованія, смѣло не обращаютъ вниманія, и намъ приходится слышать какъ безъ толку произносятъ лучшіе стихи съ невозмутимымъ хладнокровіемъ того актера, который отрекомендовалъ себя такъ: „Это я, милордъ—раппій деревенскій ибѣтухъ.“

У Эдмунда Кина не было ни веселости, ни юмора. Хотя его сыну недоставало ни того, ни другаго, — онъ, все таки, въ нѣкоторыхъ роляхъ былъ очень комиченъ, какъ напр. въ роли Форда въ „Виндзорскихъ кумушкахъ.“ Самая неподвижность лица его придаетъ ему здѣсь истинную комичность, именно потому, что черты лица его не могутъ передать никакой игры чувствъ, онъ отлично выражаютъ недоумѣвающую, изумленную глубину ревниваго и одураченнаго мужа. Эта-то неподвижность въ соединеніи съ какой-то животной силой придаетъ такой эффектъ его мелодраматическимъ ролямъ.

Эдмундъ Кинъ сдѣлалъ для Шэкспира много. Можно сказать, что сценическая дикція нашего великаго драматурга основана цѣликомъ на его пониманіи главныхъ ролей. Онъ много изобрѣлъ. Его живое, страстное воображеніе видѣло эффектныя сцены тамъ, гдѣ другіе актеры ничего не замѣчали. Но я подозреваю, что по отношенію къ драматургу у него было только чутье актера — до поэта же ему было мало дѣла.

У Чарльза Кина было болѣе литературнаго образованія и вниманіе свое онъ направлялъ болѣе на литературную сторону пьесъ. Онъ ничего не прибавилъ къ выясненію характеровъ, не далъ новыхъ намсковъ ни актерамъ, ни публикѣ; но онъ значительно улучшилъ сценическую постановку Шэкспировскихъ пьесъ, и тратилъ и деньги и время, что-

бы избѣжать анахронизмовъ въ костюмерной и аксессуарной части. Онъ искалъ аплодисментовъ зрителей, угождая ихъ вкусу, и достигъ этого.

Люди, которые, подобно мнѣ, 'обрацають много вниманія на игру, и очень мало на роскошные костюмы, должны всетаки сознаться, что все, что Чарльзь Кипъ взялся сдѣлать для внѣшней обстановки сцены, онъ выполнилъ блистательно и успѣшно.

---

### ГЛАВА III.

#### Р а ш е л ь.

Рашель была львицею сцены; она двигалась и стояла, смотрѣла и вздрагивала съ коварной прелестью и гибкой граціей тигрицы. Въ ней постоянно проглядывало что-то печеловѣческо. Существо ея, казалось, было совершенно отлично отъ существа прочихъ людей—она была прекрасна, но не привлекала къ себѣ сердце. Тѣ, которые никогда не видѣли Эдмунда Кина, могутъ составить себѣ о немъ очень вѣрное понятіе, ежели только они видѣли Рашель. Въ средѣ актрисъ она была тѣмъ-же, чѣмъ онъ среди актеровъ. Если онъ былъ львомъ, то она была тигрицей. Область ея игры была, какъ и у Кина, очень ограничена — но за то въ этихъ границахъ она была превосходна. Гнѣвъ, торжество, ярость, сладострастіе и безпощадное злорадство она умѣла олицетворить съ силою, противъ которой нельзя было бороться; но у нея было мало нѣжности, мало женственной мягкой ласки, не было веселости и сердечности. Природная грація и внутренняя сила дѣлали ее неподражаемо-величественною; но почему-то

всегда чувствовались въ ней безъотчетныя навѣты затаенной злобы. Рядомъ съ Паста <sup>1)</sup> она казалась-бы прекраснымъ демономъ подлѣ царственной женщины: она обладала большимъ умомъ, игра ея сильнѣе врѣзывалась и запечатлѣвалась въ пасъ, по въ ней было меньше задумчивости, менѣе всеобъемлющаго, всепокоряющаго обаянiя. Пока она была молода, не было ничего совершеннѣе ея дикціи—она была мелодична и искусно сообразовалась съ теченiемъ мысли. Ея звучный, гибкій, чарующій и полный достоинства голосъ чистотою соперничалъ съ клавишнымъ инструментомъ. Ея изящное, первное существо все трепетало отъ волненiя. Ея лицо, которое было бы обыкновенно, не будь оно воодушевлено гениемъ, было способно къ высшей мимикѣ. Движенiя ея были такъ плавны и граціозны, что видѣть ее только было-бы рѣдкимъ наслажденiемъ. Ея игра показала, что идеальныя трагедіи Расина, которыя невѣжественныя Англичане называютъ „холодными“, исполнены страстности и драматическихъ эффектовъ. Но такъ было только въ началѣ ея поприща. Въ концѣ его она сдѣлалась небрежной; роли свои играла такъ, какъ-бы поскорѣе желала отдѣлаться, и только мѣстамъ вырывались потоки ея неудержимой силы, чтобы показать, что она можетъ сдѣлать; она походила на Кипа и тѣмъ, что жертвовала всею ролью для нѣсколькихъ эффектныхъ мѣстъ. Между тѣмъ какъ прежде дикція ея была неподражаема, такъ тонко были очерчены различныя ея оттѣнки, и такъ выдержана ея музыкальность,—Рашель впоследствии дошла до того, что рубила стихи въ полный ущербъ смыслу и впечатлѣнiю. Отбарабанивъ такимъ образомъ нѣсколько стиховъ, она останавливалась на какомъ нибудь хорошо извѣстномъ пассажѣ, и пливала въ немъ всю мощь своего дарованiя. То, что я буду го-

<sup>1)</sup> Знаменитая итальянская пѣвица, † 1865.

ворить о ней, будетъ касаться только ея игры въ періодъ ея блеска, потому что, воспоминаія, естественно, обращаютъ лишь къ этому періоду. Лучшая изъ ея ролей была роль Федры. Я не видѣлъ ничего болѣе совершеннаго, чѣмъ эта картина души, терзаемая борьбою между ожигающей страстью и сознаіемъ долга. Невозможно забыть невыразимой горечи въ ея взглядѣ и голосѣ, когда она сознала преступность своихъ желаній, и въ то-же время чувствовала, что они такъ овладѣли ею, что для нея нѣтъ спасенія, нѣтъ исхода! А фигура ея когда она входила! Вы чувствовали, что она сгорала внутреннимъ огнемъ, что она стояла на краю могилы, блѣдная, съ воспаленными глазами, немощная—ужасное воплощенное привидѣніе. Медленное, произнесенное съ глубокою грустью обращеніе къ солнцу, особенно же конецъ его: „Soleil, je te viens voir pour la dernière fois,“ производило впечатлѣніе, которое до сихъ поръ не забылось въ насъ. Вся вступительная сцена, за однимъ только исключеніемъ, была невыразимо увлекательна и глубоко правдива. Эта сцена, какъ идеальное изображеніе непритворнаго чувства, принадлежала къ высшимъ созданіямъ искусства. Исполненныя раскаянія слова:

*Grâces au ciel, mes mains ne sont point criminelles.*

*Plût aux dieux que mon coeur fût innocent comme elles.*

были полны трагизма. И какъ прекрасно было выражено какъ-бы недаввшее ей покоя отвращеніе, когда она, мгновенно, но сильно вздрагивая между каждой фразой, сознавалась въ своемъ преступленіи:

*Tu vas ouïr le comble des horreurs...*

*J'aime... à ce nom fatal, je tremble, je frissonne...*

при этомъ все существо ея вздрагивало...

*J'aime...*

*Oscopie. Qui?*

Phèdre. Tu connais ce fils de l'Amazone,

Ce prince si longtemps par moi même opprimé?...

Oenone. Hippolyte! Grands dieux!

Phèdre. C'est toi qui l'as nommé.

Единственное мѣсто этой сцены, о которомъ и упоминалъ, какъ объ исключеніи—это ложный акцентъ, которымъ она передавала мысль поэта въ прекрасномъ восклицаніи, заимствованномъ у Еврипида: „C'est toi qui l'as nommé.“ Она произносила эти слова съ тономъ горькаго упрека, что, какъ мнѣ кажется, психологически несогласно ни съ характеромъ, ни съ положеніемъ дѣйствующаго лица. Федра дѣлала изъ своей любви тайну; любовь эта—ужасное преступленіе; она не можетъ произнести имени Иполита изъ отвращенія къ своему преступленію; она не подъ влияніемъ горя, а слушаясь софизмовъ своей страсти, старается въ негодованіи свалить на Энона вину, потому-что онъ называлъ того, кого называть не слѣдовало. Во второмъ актѣ, гдѣ Федра признается Иполиту въ любви, Рашель играла превосходно. Она искусно старалась показать, что ея страсть—страсть несчастная, жгучая и непреодолимая, но равно ненавистная и ей и ему. Она была прекрасна, отдаваясь увлекавшему ее все дальше безумію; движенія ея были порывисты и страстны; мысли какъ-бы въ безпорядкѣ толпились въ ея головѣ, и она не рѣшалась остановиться, чтобы обсудить ихъ; удивительное разнообразіе и область ея мимики дѣлали то, что ея игра такъ-же производила на насъ потрясающее впечатлѣніе, какъ и игра Кина въ третьемъ актѣ „Отелло“. Въ четвертомъ актѣ раздражалась буря гнѣва, ревности и отчанія; онъ весь былъ залитъ потоками вдохновенія. Какъ Кинъ, она умѣла сосредоточить на одной фразѣ цѣлый міръ глубокихъ ощущеній; и даже Кинъ не могъ-бы произнести лучше ея ужасное восклицаніе. „Misérable! et je vis.“

Сомнительно, что-бы кому-либо изъ видѣвшихъ Рашель довелось въ послѣдствіи наслаждаться подобной-же высокохудожественной игрой.

Герміона, въ „Андромахѣ“, была другая прекрасная роль ея, особенно въ двухъ превосходныхъ сценахъ съ Пирромъ. Въ первой сценѣ, сарказмъ ея, ѣдкій, покойный, вѣкаливый и неумолимый былъ выше всякаго описанія; во второй—она развертывала все свое многостороннее умѣнье выражать насмѣшку, гнѣвъ, печаль и презрѣніе. Ея глаза, полные блеска, изящный, судорожно вздрагивающій станъ, обрывающійся голосъ, то металлически-чистый, то до того шипящій, что дрожь пробѣгала по нашему тѣлу—все давало намъ чувствовать присутствіе въ ней чего то сатанинскаго. Съ трогательнымъ и безпомощнымъ величіемъ, открывала она тайну сердца.

Malgré le juste horreur, que son crime me donne,  
Tant qu'il vivra, craignez que je ne lui pardonne;  
Doutez jusqu'à sa mort d'un courroux incertain:  
S'il ne meurt aujourd'hui, je puis l'aimer demain.

Говоря, какъ она отметить за оскорбленіе своей красоты убійствомъ Пирра:

Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher;

она жаловалась такъ трогательно-музыкально и прекрасно, что зрители единодушно выразили свой восторгъ громомъ рукоплесканій, и какъ ни было трудно послѣ такого эффекта снова подѣйствовать на публику, она достойно увѣнчала сцену воплемъ ревнивой угрозы,—когда приказывала Пирру послѣшить къ своей любовницѣ.

Va, cours; mais crains encore d'y trouver Hermione.

Конецъ пьесы былъ сыгранъ съ той-же силой. Прекрасная, страстная рѣчь, въ которой она упрекаетъ Ореста за то, что тотъ исполнилъ ея приказанія и убилъ Пирра, (рѣчь, которую можно посовѣтовать прочесть тѣмъ, которые называютъ Расина холоднымъ) была произнесена такъ какъ ниго,

кромѣ Рашели не могъ-бы произнести. Весьма замѣчательно, что прозаическихъ отрывковъ Рашель не могла читать съ усгѣхомъ. При отсутствіи музыкальности стиха, и безъ его увлекательной силы, она, казалось, совсѣмъ не могла справиться съ легкими періодами разговорной прозы. Неуловимая прелесть размѣра, казалось, охватывала её и придавала живость и одушевленіе ея рѣчи—качества, которыхъ совершенно ей недоставало, когда она декламировала прозу. Это обстоятельство, наряду съ другими, было причиной ея неудачъ при попыткахъ играть въ новой драмѣ. Какъ Клинъ былъ дѣйствительно великъ только въ пьесахъ Шэкспира и Массинджера <sup>1)</sup>, такъ Рашель не измѣняла себѣ только въ Расинѣ и Корнельѣ.

Въ „Полиетъ“ Корнеля, она была неподражаемо-величественна въ сценѣ, когда, обогрелая кровью убитаго мужа, она восклицаетъ:

Son sang dont tes bourreaux viennent de couvrir  
M'a désillé les yeux, et me les vient d'ouvrir.  
Je vois, je sais, je crois!

Съ лицомъ, освѣщеннымъ вѣрою, и какъ-бы вся трепещущая подъ бременемъ охватившихъ ее мыслей, она, поднявши руки къ небу, прекрасно дополняла выраженіе безконечной радости, съ восторгомъ торжествуя свое внезапное обращеніе; въ то-же время на лицѣ ея горѣло выраженіе такого страстнаго ожиданія, что она казалась жертвою, привѣтствующею смерть, какъ врата вѣчнаго блаженства.

Какъ о примѣрѣ нѣмой игры ея лица надо упомянуть о замѣчательной сценѣ изъ „Les Horaces,“ гдѣ она стоитъ молча впродолженіи всего длиннаго разсказа о смерти ея возлюбленнаго. Рашель раза два бралась за Мольера. Я не при-

---

<sup>1)</sup> Массинджеръ (1584—1640) англ. драматическій писатель. Оставилъ 18 пьесъ въ стихахъ, изъ которыхъ нѣкоторые до сихъ поръ держатся на англійской сценѣ. На континентѣ онъ весьма мало извѣстенъ.

существовалъ на этихъ попыткахъ, которыя Жюль-Жапепъ <sup>1)</sup> милосердно раскритиковалъ; но я самъ увѣренъ, что попытки эти были неудачны. Она совсѣмъ не годилась для комедіи, ежели та комедія не была въ родѣ Лэди Тартюфъ Жирардена <sup>2)</sup>, въ комедіи этой она дѣйствительно играла граціозно, съ благородствомъ и сатанинскою злобой; умѣнье ея исполнѣть отождествлять себя съ характеромъ дѣйствующаго лица было достойно удивленія; характеръ очерчивался исполнѣть легко и какъ-бы самъ-собою, и вамъ невольно приходила подъ копецъ мысль: неужели-же женщины дѣйствительно такъ исполнены ненависти? Когда Рашель подходила къ камину, бросала перчатки на его карнизъ и, поставивъ правую ногу на рѣшетку, начинала замѣчательную сцену со своимъ любовникомъ, то однѣ манеры ея были уже сами по себѣ величайшимъ образцомъ искусства. Тонкое притворство не было нересолено, и она нисколько не утрировала въ жестокой прощія, свойственной подобной жепцинѣ; сцена эта была какъ-бы случайнымъ отблескомъ сцены изъ „Боязета <sup>3)</sup>“ особенно гдѣ Роксапа, увѣрившись въ томъ, что Боязеть еще любить ее, отвѣчасть, улыбаясь съ спокойнымъ, ѣдкимъ сознаниемъ своего превосходства: „Il y va de sa vie, au moins, que je crois.“ Было-бы интересно поставить вопросъ, почему число ролей, которыя съ успѣхомъ могли играть такіе великіе актеры, какъ Книзь и Рашель, было такъ ограничено? Почему, будучи песомнѣнно велики въ немногихъ трудныхъ роляхъ, они играли даже шире посредственности въ роляхъ гораздо менѣ трудныхъ, и требующихъ таланта того-же рода? Но такъ какъ отвѣчать на этотъ вопросъ я не беруся, то и довольствуюсь лишь тѣмъ, что онъ мной поставленъ для разрѣшенія.

1) Извѣстный французскій фельетонистъ.

2) М-ше Эмиль де Жирарденъ. Жена извѣстнаго франц. публициста и сама извѣстная писательница (1804—1855) „Лэди Тартюфъ“ одна изъ лучшихъ ея легкихъ комедій или пасторалей, какъ ихъ называютъ французы.

3) Трагедія Расина.

## ГЛАВА IV.

### М а к р э д и.

---

Въ Эдмундѣ Кинѣ и Рашели мы видимъ гениевъ; въ Макрэди я вижу только человѣка съ дарованіемъ, но съ такимъ опредѣленнымъ и индивидуальнымъ дарованіемъ, которому недалеко до гениа; дѣйствительно, чтобы оправдать тѣхъ его почитателей, которые требуютъ о немъ, можетъ-быть, болѣе лестнаго отзыва, я могу сказать, что Тикъ, мнѣніе котораго въ этомъ дѣлѣ будетъ принято, вѣроятно съ большимъ уваженіемъ сказалъ мнѣ, что Макрэди казался ему актеромъ выше Кина или Кэмбля, а онъ видѣлъ Макрэди только въ началѣ его длиннаго и много-труднаго поприща. Я не могу, конечно, говорить о Джонѣ-Кэмблѣ. Что-же касается Кина, то, оговаривая за нимъ несомнѣнное превосходство въ высшихъ сферахъ искусства, я долженъ допустить, что онъ стоялъ ниже Макрэди по той гибкости таланта и объему нравственной силы, которые необходимы для воспроизведенія разнообразныхъ характеровъ. Въ этомъ отношеніи Макрэди стоялъ выше.

Онъ доказалъ это также другою бросающеюся въ глаза особенностью. Кингъ почти не создалъ новыхъ ролей: исключая ролей Бертрама, Брута и сэра Эдварда Мортимера, всѣ его попытки играть въ новыхъ драмахъ кончались болѣе или менѣе чувствительными неудачами. Онъ палгалъ печать своей великой силы на Шэйлока, Отелло, сэра Ричарда Оверричъ'а, но Виргиній и Тель были у него безжизненны; точно также ему не удалось-бы, вѣроятно, и роли Вернера, Ришелье, Клода Мельцота, Рюи Гомеца и множество другихъ, которыя создалъ Макрэди. Замѣчательно, что Кингъ былъ выше всего въ самыхъ трудныхъ роляхъ, и для своей игры какъ-бы требовалъ широкаго простора Шэкспировской страсти; между тѣмъ Макрэди лучше всего игралъ въ роляхъ Вернера, Ришелье, Яго или Виргинія, великіе же Шэкспировскіе герои ему всегда не удавались.

У Макрэди былъ сильный, богатый голосъ, въ сновидныхъ сценахъ способный къ мягкимъ переливамъ, хотя и легко переходившій въ крикъ въ мѣстахъ патетическихъ; въ немъ были звуки и задумчивые, и вызывающіе слезы. Декламировалъ онъ чопорно и неблагозвучно; но здравый смыслъ всегда заставлялъ его слѣдовать за облеченной въ стихотворную форму мыслью, и вы не могли замѣтить, (какъ напр. въ декламации Чарльза Кинга и многихъ другихъ актеровъ), чтобы онъ произносилъ слова, которыя не совсѣмъ понималъ. Впечатлѣніе разорваннаго и отрывистаго стиха, хотя пожалуй и уничтожало свойственную ему музыкальность, но не поражало васъ, по крайней мѣрѣ, ложными удареніями или безпричинно мѣняющеюся интонаціей. Фигура Макрэди была хороша и лицо его выразительно. Мы, можетъ-быть, лучше поймемъ природу его таланта, припомнимъ роли, въ которыхъ онъ игралъ съ наибольшимъ успѣхомъ. Ролей этихъ было много, а разнообразность ихъ доказывала многосторонность его дарования; но характеры не были ни физически, ни нравственно-велики. Они были скорѣе заурядны, чѣмъ идеальны и давали мало

простора для широкаго разгула страстей, которыя даютъ силу героямъ. Макрѣди былъ раздражителемъ, гдѣ ему слѣдовало быть страстнымъ, и сварливъ, гдѣ приходилось быть ужаснымъ. Въ Макбетѣ, напр. нельзя было лучше его передать колебанія совѣсти подъ вліяніемъ „судьбы и таинственной помощи,“ совѣсти суевѣрной, которая малодушно желѣла внутреннее подозрительностью; но трудно было обнаружить менѣе героизма въ предчувствіяхъ его будущей преступности. Онъ былъ раздражителемъ и нетерпѣливъ при пасмѣшкахъ и задорѣ жены; мучимый угрызеніями совѣсти—онъ былъ противенъ; онъ крался въ спальню Дункана какъ воръ, собирающійся украсть кошелекъ — а не какъ воинъ, идущій похитить вѣнецъ. Въ Отелло точно также страсть его была раздражительностью, въ его страданіяхъ не было благородства. Гамлета онъ игралъ, по моему мнѣнію, плохо, хотя надо отдать ему полную справедливость въ томъ, что роль свою онъ продумалъ. Онъ былъ слезливъ и раздражителемъ; онъ слишкомъ часто прибѣгалъ къ батистовому платку, чтобы быть дѣйствительно трогательнымъ; какъ мнѣ казалось, онъ и не сочувствовалъ этой роли, а то-бы онъ сдѣлалъ изъ нея одно увлекательное цѣлое, между тѣмъ какъ теперь игра его была „рядомъ отрывковъ и пятенъ.“ Въ „Королѣ Джонѣ“ „Ричардѣ II,“ „Яго“ и „Кассіи“ онъ развертывалъ все свое недожженное дарованіе. Въ роли „Вернера“ онъ представлялъ терзанія слабаго, разбитаго характера почти такъ-же хорошо, какъ были величественны страданія Кюна въ „Отелло.“ Нельзя забыть его блуждающаго взгляда и полнаго грусти голоса, когда слытъ бросаетъ ему въ лицо его собственное оправданіе: „Кто-же училъ меня, что есть преступленія, которыя оправдываются обстоятельствами?“ Не менѣе понятна его вешлѣчивая раздражительность въ роли „Кассія,“ эту страсть онъ олицетворялъ лучше всего. Въ пѣвности у Макрѣди не было соперниковъ; онъ съ одинаковымъ успѣхомъ передавалъ какъ высокую пѣвность отца, такъ и рыцарскую преданность влюбленнаго. Ни одинъ изъ молодыхъ

актеровъ, которыхъ я видѣлъ въ роли „Клодъ Мельнота,“ не было такъ юношески-пылокъ какъ Макрэди; въ совершенно забывали его шестьдесятъ лѣтъ, видя страстность, пылкость и гибкую подвижность его движеній; а когда опъ ходилъ взадъ и впередъ передъ рампой, описывая прелестной Полипъ (Еленъ Фоситъ, съ которой неразрывно соединенъ его Мельнотъ), жилище, въ которомъ должна обитать любовь,—то его голосъ, взглядъ и всѣ движенія были невыразимо-увлекательны.

Дѣйствительно, можно было удивляться, какъ тотъ-же актеръ, въ продолженіе одной недѣли игралъ Клода Мельнота и Короля Лира. Безпокойная раздражительность старца-короля была олицетворена превосходно; ему почти удалось сдѣлать характеръ вѣроятнымъ; и хотя Кипъ, должно быть, произнеслъ страшное проклятіе съ гораздо большимъ величіемъ, однако крикливая замальчивость Макрэди вполне гармонировала съ раздражительностью первыхъ сценъ. Онъ былъ артистъ до мозга костей; артистъ очень совѣтливый, серьезный и не пренебрегавшій никакими средствами, которыя давало ему искусство. Потому костюмъ его всегда былъ живописенъ. Иногда онъ былъ одѣтъ такъ мастерски, что, употребляя избитое выраженіе, казалось, сошелъ съ полотна какого-нибудь древняго художника. Въ сравненіи съ кѣмъ бы то ни было, игравшимъ съ тѣхъ поръ на нашей сценѣ, Макрэди стоитъ такъ неизмѣримо высоко, что въ головахъ его почитателей долженъ произойти страшный переполюхъ, когда они узнаютъ, что пока Кипъ и Юнгъ <sup>1)</sup> были еще на сценѣ, Макрэди часто называли простымъ мелодраматическимъ актеромъ. Какое бы значеніе ни придавалось этой фразѣ—она бессмысленна. Онъ уже по самой природѣ своей не годился для какихъ-бы то ни было высоко-трагическихъ ролей; умъ помогать ему понимать, а дарованія—олицетворять характеры, и успѣхъ игры его вовсе не

<sup>1)</sup> Одинъ изъ англійскихъ трагиковъ, пользовавшійся большою известностью на родинѣ.

былъ обусловленъ драматизмомъ самыхъ положеній, какъ это бываетъ въ мелодрамѣ. Кажется, нѣтъ сомнѣній, что Лиръ, король Юаннъ, Ричардъ II, Кассій и Яго—роли трагическiя? Въ нихъ онъ былъ великъ; точно также никто не могъ соперничать съ нимъ въ роляхъ Макбета и Коріолана, хотя ему и недоставало героическихъ жилъ и струнокъ, чтобы сдѣлать изъ этихъ характеровъ нѣчто цѣлое. Онъ не принадлежалъ къ величественной декламаторской школѣ Кэмбли, но, напротивъ, во все свои роли старался внести столько непринужденности и естественности въ частностяхъ, чтобы только не вредить идеализму характера. Правда, его „естественность“ иногда не согласовалась съ общей возвышенностью игры, и онъ вообще любилъ производить эффектъ внезапнымъ переходомъ отъ декламации къ разговорному языку; но когда ему приходилось изобразить душевное волненіе, оно всегда выходило у него искренно, а не натянуто; я хочу сказать этимъ, что онъ сливался во едино съ дѣйствующимъ лицомъ, и, отождествивъ себя въ немъ, старался выразить его чувства средствами, которыми давало ему искусство; онъ не былъ здѣсь чѣмъ-то постороннимъ, и, выражая ощущенія, не подражалъ, какъ это иногда бываетъ, голосу и жестамъ другихъ актеровъ и въ другихъ роляхъ.

О немъ рассказываютъ анекдотъ, который, можетъ быть, и преувеличенъ, но такъ хорошо характеризуетъ важный вопросъ, о которомъ идетъ рѣчь, что здѣсь не мѣшаетъ привести его. Въ извѣстной сценѣ третьяго дѣйствія „Венеціанскаго купца“ Шейлокъ долженъ выйти на сцену въ крайней степени бѣшенства и гора, при извѣстіи о бѣгствѣ дочери. Но лепо, что для актера большаа задача сразу попасть въ нужный тонъ. Онъ только что былъ за кулисами совершенно спокойнымъ, а въ слѣдующее-же мгновеніе долженъ появиться на сценѣ, возмущенный до глубины души. Если у него не очень подвижной, вспыльчивый какъ порохъ темпераментъ, то онъ не можетъ начать эту сцену въ достаточной степени возбу́жде-

нія; потому мы видимъ, что актеры выходятъ обыкновенно размахивая руками и крича, а мы остаемся совершенно равнодушными, потому что сами актеры не возбуждены. Говорить, что Макрэдди проводилъ обыкновенно за кулисами нѣсколько минутъ, ругался въ полголоса, чтобы вогнать себя въ напускную ярость, и неистово потрясалъ при этомъ прислоненную къ стѣнѣ лѣсенку. Для присутствующихъ это была, вѣроятно, пресмѣшная сцена; но публикѣ актеръ казался дѣйствительно возбужденнымъ. Онъ напускалъ на себя достаточную долю возбужденія, чтобы быть въ состояніи представить бышенство Шейлока. М-мъ Вестрисъ <sup>1)</sup> при мнѣ рассказывала подобный-же анекдотъ о Листоуѣ <sup>2)</sup>; она слышала какъ тотъ горичился, бранился самъ съ собою за кулисами передъ тѣмъ, какъ выйти на сцену въ состояніи комическаго бѣшенства.

Добавлю еще къ этой оцѣнкѣ дарованій Макрэдди краткій отчетъ, который я написалъ въ 1851 году о его прощальномъ представленіи. „Въ среду вечеромъ ожидаемое „торжество,“ какъ называютъ это Французы, пріявлекло въ Дрюри-Лэнскій театръ столько публики, сколько давно уже не видѣли его стѣны. Къ счастью были приняты самыя крайнія мѣры предосторожности, чтобы театръ не былъ переполненъ и не было предлога къ спорамъ; потому густая толпа зрителей держала себя скромно и чинно.

Всѣ мѣста въ креслахъ, ложахъ и амфитеатрѣ были заняты заранѣе; только въ партерѣ и на галлерей приходилось добывать мѣста съ бою, и еще со втораго часа самыя терпѣливыя и предусмотрительныя любители ждали у дверей. Представьте себѣ томительность этихъ четырехъ часовъ ожиданія! Винчаръ-ярдъ и Малая Рѣссельская улицы были совершенно запружены густыми толпами полныхъ радостнаго ожида-

---

<sup>1)</sup> Известная французская трагическая актриса. Семейство Вестрисъ дало для сцены цѣлый рядъ замѣчательныхъ танцоровъ, танцовщицъ и актрисъ.

<sup>2)</sup> Объ немъ см. ниже.

нія людей, которые свистали, сердились, брапились и кричали; добавьте сюда собравшихся посмотрѣть на толпу. Какъ необыкновенную милость мнѣ предложили два мѣста въ „корзинкѣ“, какъ называютъ послѣднія мѣста самыхъ высокихъ ложъ; и, въ моей наивности, я заплатилъ за эти мѣста, на которыя не посадилъ-бы сколько-нибудь порядочной собаки. Но отъ этого предвзвущенія чистилища, безъ малѣйшаго отѣнка поэзіи, спасло меня благодареніе одного друга, котораго собственная ложа была почти такъ-же объемиста, какъ его великодушіе, благодари чему я, вмѣсто очень неудовлетворительнаго вида на сцену, могъ теперь свободно осматривать весь театръ. И что это было за видъ! Какъ величественно-прекрасно и трогательно было впечатлѣніе, когда всѣ вскочили съ мѣстъ, замахали шляпами и платками и съ топальемъ, оглушительнымъ крикомъ привѣтствовали великаго актера, когда онъ вышелъ на сцену, которую рѣшился оставить навсегда. Возбужденіе такъ возрастало, что могло-бы потрясти нервы самаго равнодушнаго чловѣка; когда-же, послѣ полной энергіи борьбы которая показала, что силы актера не оставили его до послѣдней минуты— Макрѣди увидѣлъ, пронзенный мечомъ Макдуффа, что смерть эта, какъ прообразъ смерти актера, послѣдняго его взгляда, послѣдняго его шага, поразила каждаго внезапнымъ и сильнымъ ударомъ, породивъ такой ураганъ бурныхъ ощущеній, что крики одобренія обратились въ овацію. Намъ дали немного времени, чтобы опомниться отъ возбужденія, и мы были опять готовы привѣтствовать Макрѣди какъ чловѣка; онъ былъ одѣтъ въ обыкновенное черное платье, и вышелъ, чтобы „проститься, проститься навсегда со всѣмъ своимъ величіемъ.“ Когда онъ стоялъ передъ нами, спокойный, но печальный, въ ожиданіи, чтобы смогли громовые раскаты ружейсканій, одно мелочное обстоятельство вызвало слезы на мои глаза— это былъ крепъ на его шляпѣ и черные манжеты; они показались мнѣ болѣе трогательными и полными грусти, чѣмъ весь этотъ взрывъ сочувствія; они заставили меня забыть румяны и шумную восторженность, ложъ и блестяи въ жизни актера,

и вспомнить, что этотъ актеръ былъ человѣкъ намъ ближній, и наравнѣ съ нами дѣлилъ горе, которое и мы испытали или должны испытать. Наконецъ водворилось молчаніе; тогда Мэбриди заговорилъ спокойнымъ грустнымъ голосомъ: „Моя послѣдняя роль сыграна, но, повинуюсь давно установившемуся обычаю, я еще разъ появляюсь передъ вами. Если-бы даже и нѣчто до меня не исполнилъ этого долга, я бы сдѣлалъ это, повинуюсь неукротимому ходу своихъ собственныхъ чувствъ; мнѣ достаточно оглянуться на свое поприще, и я вижу, что оно было рядомъ снохожденій и поддержекъ, которыя ободряли меня въ моемъ стремленіи впередъ и не давали мнѣ упасть въ годины тяжкихъ испытаній. Потому я хотѣлъ-бы, на прощанье, поблагодарить васъ за пристрастную сноходительность, съ которою вы вообще смотрѣли на мои скромныя усилія и за вашу любовь, которая сдѣлала мою жизнь болѣе счастливою. Тридцать пять лѣтъ жизни не притупили во мнѣ воспоминаній о тѣхъ одобреніяхъ, которыя придали мнѣ силы продолжать мои юношескіе опыты, и укрѣпили во мнѣ намѣреніе трудомъ и постоянствомъ сравниться съ природными дарованіями актеровъ, которыхъ я уважалъ и превосхождству которыхъ я не только удивлялся, но и охотно подчинился. Это поощреніе, вмѣстѣ съ нѣкоторыми преимуществами, помогло мнѣ стать на одну ногу съ моими соперниками. Съ теченіемъ времени и любовь ваша, казалось, увеличилась, и увѣренный въ томъ, что сохраню вамъ доброе мнѣніе, я видѣлъ, какъ все тѣснѣе и гуще собиралась вокругъ меня кучка друзей. Въ доказательство того, какъ вѣрно я оцѣнилъ вамъ, такъ щедро расточаемое покровительство, я укажу на то, что въ продолженіи всего того времени, лучшія мои силы я посвятилъ вамъ. Завѣтное желаніе мое устроить театръ, — котораго и внѣшная и внутренняя сторона были бы достойны величія нашей родины, такъ чтобы драмы нашего великаго Шэкспира ставились на немъ въ полномъ блескѣ, — было разрушено людьми, которые, въ силу наложенныхъ на нихъ обязанностей,

сами должны были-бы запыться этимъ дѣломъ. Въ этомъ направленіи сдѣлано только немного шаговъ; но есть надежда что, благодаря ревности и добросовѣстной дѣятельности нѣкоторыхъ изъ нашихъ теперешнихъ директоровъ, никогда болѣе не появится на сценѣ, какъ въ былое время, исковерканныя творенія, постановка пьесъ и игра, недостойныя нашего великаго поэта; есть надежда, говорю я, что тексту его драмъ будутъ оказывать на англійской сценѣ такое уваженіе, какого онъ всегда заслуживаютъ. Мнѣ осталось сказать очень мало. Нѣкоторые думаютъ, что связь между актеромъ и публикой слаба и мимолетна. Я несогласенъ съ этимъ. Новое доказательство вашего благоположенія ко мнѣ, при обстоятельствахъ лично меня касающихся, будетъ жить во мнѣ наравнѣ съ моими лучшими воспоминаніями; и, не желая самъ лишиться и юты вашего уваженія ко мнѣ, я предпочитаю удалиться въ полномъ сознаніи своихъ силъ, чѣмъ прозябать на сценѣ и показать вамъ контрастъ между старческой слабостью и болѣе сильной игрой моей молодости. Слова,—по крайней мѣрѣ тѣ, какими я владѣю — не въ состояніи передать моей благодарности. Слушая ихъ, вы повѣрите, что я чувствую гораздо болѣе чѣмъ говорю. Я расстаюсь съ вами, милостивые государи и милостивыя государиши съ чувствомъ глубочайшей благодарности, и, въ концѣ моего сценическаго поприща, съ грустью и уваженіемъ говорю вамъ — „простите.“

Слова эти были покрыты новыми анекдотическими. Не такъ тщательно подготовленная рѣчь можетъ лучше-бы подходила къ обстоятельствамъ; нѣсколько словъ, подсказанныхъ мгновеннымъ кроспорѣчьемъ, произвели-бы, можетъ-быть, болѣе глубокое впечатлѣніе; но при такой обстановкѣ понятно, что человѣкъ побоится довѣриться вдохновенію минуты. Вообще же я долженъ похвалить Макрѣди за достоинство, съ которымъ онъ удалился, и за то, что онъ не притворялся. Онъ не выражалъ своего горя батистовымъ платкомъ; въ голосѣ его не было также хорошаго поддѣланнаго дрожанія. Осанка его была

спокойно важна, печальпа и полпа достоинства. Макрэди удаляется от общественной дѣятельности — естественно является мысль о непостоянствѣ славы актера. Онъ не оставляетъ по себѣ ничего, кромѣ своего имени. Часто это считаютъ несчастіемъ, но я увѣренъ, что насчетъ этого въ сужденіяхъ общества большой сумбуръ. Считаютъ несчастіемъ, что великіе актеры, оставили сцену, не могутъ оставить другаго памятника кромѣ своего имени! Живописецъ, въ доказательство своихъ дарованій, оставляетъ картины; писатель—книги; актеръ — только воспомнанія: завѣсь падаетъ и артистъ обратился въ ничто. Грядущимъ поколѣніямъ можно рассказать о его гениі — но ничто не свидѣтельствуеть о немъ! Хотя я считаю все это неосновательными жалобами, но, не смотря на эти старанія, я не могу поставить актера на одну доску съ живописцемъ или писателемъ. Я не могу приписать актеру такого равенства правственнаго величія; между тѣмъ какъ надо помнить, что при гораздо меньшихъ дарованіяхъ, награда ему и вещественная и невещественная гораздо значительнѣе. Не трудно показать причины болѣе значительнаго вознагражденія и громкой славой и болѣе существеннымъ—деньгами: онъ забавляетъ. Онъ забавляетъ болѣе, чѣмъ самый занимательный писатель. А предметы роскоши стоятъ намъ всегда дороже предметовъ необходимости. Тальони и Карлотъ <sup>1)</sup> платили лучше чѣмъ Эдмунду Кипу или Макрэди. Джени Линдъ <sup>2)</sup> получала болѣе чѣмъ предъидущія обѣ вмѣстѣ.

Между тѣмъ какъ драматическій артистъ имѣетъ передъ собою большую публику, и, благодаря самому роду своего искусства, гораздо сильнѣе дѣйствуетъ на зрителей, достаточно самаго поверхностнаго знакомства съ актерами и игрой на сценѣ, чтобы показать, что не можетъ быть равенства между

1) Известныя танцовщицы.

2) Также.

великимъ актеромъ и великимъ живописцемъ. Сопоставьте Кина съ Караваджіо (замѣтите, я беру величайшаго извѣстнаго мнѣ актера, и только третъестепеннаго живописца, чтобы не сдѣлать доказательства слишкомъ контрастирующимъ благодаря именамъ Рафаэли, Микеля-Анжелло или Тиціана)—сопоставьте ихъ и скажите, какъ можно сравнивать ихъ нравственныя качества! Или возьмите Макрэдди, и взвѣсьте его на однихъ вѣсахъ съ Бульверомъ или Диккенсомъ. Дѣло въ томъ, что мы преувеличиваемъ талантъ актера, потому что мы судимъ о немъ по впечатлѣнію, которое производитъ его игра, и не слишкомъ то проицательно выискамъ въ его средства. Но между тѣмъ какъ у живописца, при началѣ работы нѣтъ ничего кромѣ полотна, а у писателя кромѣ чистой бумаги и типографскихъ чернилъ,—для актера все искусства служатъ подспорьями: поэтъ пишетъ для него, создаетъ его роль, даетъ ему свое краспорѣчіе, музыкальность, картинность, пѣжность, свой пафосъ, свою возвышенность; декораторъ также ему помогаетъ; костюмы, освѣщеніе, музыка, все сценическіе аксессуары—все поддерживаетъ актера; все они поднимаютъ его на пьедесталъ; удалите ихъ и что останется отъ актера? Тотъ, кто на сценѣ заставляетъ толпу повиноваться себѣ, и преклоняться передъ его краспорѣчіемъ; что сдѣлалъ бы онъ самъ съ дѣйствительной черниью, если-бы не стояло подлѣ поэта руководителя? Человѣкъ, который въ черномъ платьѣ Гамлета или тогѣ Коріолана очаровываетъ насъ превосходнымъ воспроизведеніемъ благородной души, что можетъ онъ сдѣлать на сценѣ житейской, одѣтый въ обыкновенную пару платья? Сотрите краску — и глаза уже болѣе не ослѣплены! Низведите актера до его абсолютной цѣпы, и тогда сравните его съ соперниками, которыхъ онъ обогналъ и славой и богатствомъ. Ежели моя оцѣнка внутренняго достоинства игры непре общепринятой, то это вовсе не потому, чтобы я желалъ унижить искусство, которое я всегда любилъ; тутъ скорѣе желаніе опредѣленно высказать взглядъ, который я въ этомъ дѣлѣ считаю вѣрнымъ, и показать, что тре-

бованія послѣсмертной славы — неумѣстны. Актеръ уже и безъ того пожинаетъ болѣе лавровъ, чѣмъ заслуживаетъ; а насъ приглашаютъ скорбѣть о томъ, что ему не достается еще болѣе! Пока онъ царить, рукоплесканія сопровождаютъ его въ ущербъ другимъ претендентамъ на общественное собраніе; пока онъ живъ—его любятъ и имъ восторгаются, а по смерти вліяніе его на искусство, вліяніе соразмѣрное съ силой его таланта, продолжаетъ жить (въ этомъ и состоитъ дѣйствительная слава) и составляетъ памятникъ, способный разжечь соревнованіе въ его преемникахъ. Развѣ этого мало! Долженъ ли онъ горевать о томъ, что потомки не увидятъ его игры? Станемъ-ли мы плакать надъ тѣмъ, что вся эта энергія, трудъ, даже, если хотите, гений переходятъ въ область преданій? Это было бы безразсудно. Какой-то ученикъ-льстецъ утѣшалъ однажды подъ старость знаменитаго математика Якоби, говоря, что грядущіе математики будутъ восхищаться его работами. Тотъ съ прискорбіемъ искривилъ ротъ и сказалъ въ отчаяніи: „Да; но подумать о томъ, что всѣ мои предшественники ничего о нихъ не знали.“ У него было болѣе тщеславія чѣмъ у актера. Въ этомъ тѣспомъ мірѣ немного людей, которыхъ ими переходитъ въ потомство и рѣдко-рѣдко кто оставляетъ что либо болѣе имени.

Но грядущія поколѣнія могутъ читать произведенія писателя? Да! могутъ! книги сохранились; но читаютъ-ли ихъ? Кто нарушаетъ ихъ покой на пыльных полкахъ безмолвныхъ бібліотекъ? Развѣ великіе люди прошлаго, за немногими исключеніями, не пустыя имена для міра, который хранитъ ихъ извѣстныя-переплетенныя творенія? Положимъ даже, никто не рѣшится утверждать съ невозмутимой важною, что гений актера „родствененъ“ гению поэта, въ произведеніяхъ котораго онъ играетъ (а подобную петливость можно часто услышать въ напыщенныхъ застольныхъ рѣчахъ и бессмысленныхъ посвященіяхъ); не скажетъ и того, что по высокому нравственному уровню Кинъ и Макрѣди стояли почти наравнѣ съ Шэк-

спиромъ; но я и въ такомъ случаѣ всё таки не вижу, какое можетъ быть основаніе жаловаться, что актеръ не раздѣляетъ посмертной славы Шэкспира. Слава его во время жизни затмѣваетъ собою славу почти всѣхъ другихъ его современниковъ. Байронъ совсѣмъ не пользовался такою всеобщею любовью, какъ Кинъ. А какое мѣсто въ общественномъ мнѣніи занимали Лауренсъ и Норткотъ, Уильки и Мюльредди въ сравненіи съ Юнгомъ, Чарльзомъ Кэмбл'емъ или Макрэдди? Неужели подобная слава не широка? Ежели Макрэдди раздѣляетъ сожалѣнія своихъ друзей и также жаждетъ посмертной славы, то для него еще осталось средство увѣрить свѣтъ въ своихъ силахъ. Шэкспиръ достаточно силенъ, чтобы безопасно плыть внизъ по теченію времени; ухватитесь за него—и будьте увѣрены, что имя ваше бессмертно. Вѣдь Шэкспиръ зацѣпился у Макрэдди болѣе времени и мыслей, чѣмъ что нибудь другое. Пусть мы увидимъ результаты этихъ занятій. Пусть онъ подаритъ намъ новымъ изданіемъ Шэкспира, пусть вся его сценическая опытность послужитъ къ выисненію твореній перваго драматурга. Будетъ съ насъ вычурныхъ фразъ. Довольно восторженныхъ овацій. Мы хотимъ, чтобы намъ выяснили, раскрыли его драматическія достоинства и недостатки. Возмется ли Макрэдди исполнить подобную задачу? Эта прекрасная цѣль могла бы наполнить его досуги и разрѣшила бы въ то же время вопросъ о его правахъ на бессмертіе.

Все предъидущее было писано въ 1851 году. Теперь, въ 1875 году изданы въ свѣтъ Г-помъ Фредерикомъ Поллокомъ: „Воспоминанія и Дневникъ Макрэдди;“ они поразительно подтверждаютъ мою рецензію, которая почти слово въ слово повторяетъ то-же, что говорить о себѣ самъ Макрэдди.

Въ книгахъ этихъ мы видимъ, какое непрестанное вниманіе этотъ добросовѣтшій труженикъ обращалъ на каждую мелочь соединенную съ его искусствомъ; видимъ также какъ онъ трудомъ старался выполнить природенные недостатки и какъ хорошо онъ сознавалъ ихъ. Мы видимъ, что онъ слици-

комъ чувствителенъ къ воображаемому неуваженію, съ которымъ относится къ его профессіи; онъ самъ въ продолженіе всей жизни ненавидитъ сцену и въ то-же время весь отдается своему искусству. Но хотя его впечатлительности приходилось много страдать отъ внѣшней обстановки жизни актера, всё-таки пріемъ, который дѣлало ему общество, былъ постояннымъ упрёкомъ его преувеличеннымъ требованіямъ.

Нельзя отрицать того, что онъ былъ образованный, почтенный и способный человѣкъ, и что онъ былъ бы отличнымъ пасторомъ или членомъ парламента; но нѣтъ положительно основаній предполагать, что въ духовной или въ административной сферѣ онъ могъ бы занять такое же выдающееся положеніе, какое занималъ на сценѣ.

---

## ГЛАВА V.

### Фарренъ (Фаррунъ).

---

И критики и зрители очень часто и горько жаловались, что не находятъ никого, кто-бы могъ замѣстить Фаррена, забывая, что ни одинъ англійскій актеръ не имѣлъ ни малѣйшей претензій на равенство съ этимъ выходящимъ изъ ряда превосходнымъ комикомъ. Если настоящее поколѣніе не видѣло второго Сэра Питера Жизль'я или Лорда Огльби, то вѣдь и предшествующее не было счастливѣе его.

Фарренъ, который началъ выступать въ роляхъ стариковъ 19-ти лѣтъ отъ роду и почти полъ столѣтія игралъ въ нихъ безъ соперниковъ, говорилъ о себѣ обыкновенно, что онъ „лосось самецъ“ единственная подобная рыба на рынкѣ. И было-бы любопытно знать, почему это такъ. Во Франціи, на такъ называемыя „Роли Фаррена“ было нѣсколько блестящихъ и много прекрасныхъ талантовъ. Въ Германіи для подобныхъ ролей есть столько-же хорошихъ актеровъ какъ и для всѣхъ другихъ; въ Англій-же Фарренъ былъ безъ соперника, даже безъ самаго скромнаго. Блэнгардъ, Доу-

топъ, Фосетъ, Бартлей—имена незабвенныя для театромановъ все́ они сами по себѣ хорошіе актеры, но они просто невозможны въ роляхъ Сэра Питера Жизль'я или Бертранда (въ „Berkan et Raton) Дѣда Уэйтхэда, или деревенскаго Скуайра (я парочно упоминаю роли, требующія большаго таланта) что-же касается „стариковъ“ которые были послѣ нихъ—попгагіоніам ді лог (т. е. я и говорить о нихъ не стану). Фарренъ всегда обладалъ своего рода изяществомъ и ловкостью, такъ что его постоянно сравнивали съ лучшими французскими актерами. Онъ умѣлъ искусно подбирать костюмы и ловко подмѣчалъ самыя мелкія подробности въ маперахъ. Былъ красивъ собою, съ оригинально отвисшею нижней губой; съ лицомъ способнымъ выражать самыя разнообразныя ощущенія; звучнымъ голосомъ, яснымъ произношеніемъ и удивительно выразительнымъ смѣхомъ. Качества эти, вмѣстѣ съ умѣньемъ вѣрно подмѣчать смѣшныя стороны характеровъ, сдѣлали изъ него хорошаго актера—до котораго впрочемъ никому не было дѣла. Говоря, что никому не было до него дѣла, я понимаю подъ этимъ, что, не смотря на несомнѣнное почитаніе его таланта, замѣчалось полное отсутствіе личнаго уважанія, которое обыкновенно питаетъ публика къ своимъ любимцамъ. Все рукоплескали ему, все признавали его достоинства; все радовались, видя на афишкахъ его имя, но никто не шелъ, чтобы посмотрѣть именно его. Говоря профессиональнымъ языкомъ „онъ никогда не наполняетъ театра.“ Онъ всегда „успливалъ сборъ“ и очень часто игра его рѣшила успѣхъ пьесы. Но игра его никогда не сопровождалась такимъ фуроромъ, какой обыкновенно производятъ любимые актеры въ средѣ своихъ почитателей; и я думаю, что это именно было причиною, почему онъ такъ рѣдко игралъ въ провинціи, гдѣ другіе актеры собираютъ обыкновенно жатву своей столичной славы. А почему это? Фарренъ забавлялъ публику, и публика ему апплодировала. Почему его менѣе любили, чѣмъ многихъ худшихъ актеровъ? Это было, насколько я понимаю, благодаря ролямъ,

въ которыхъ онъ выступалъ и манерѣ играть ихъ. Роли были далеко не всѣмъ симпатичны, въ нихъ представлялась старость, старость брызгливая и смѣшная, а не почтенная и величественная. Онъ игралъ старыхъ, желчныхъ холостиковъ, ревнивыхъ стариковъ-мужей, отцевъ-самодуровъ, придирчивыхъ дядей или старыхъ волоките съ сомнительными правами на вниманіе—вотъ типы, которыми онъ обыкновенно угощалъ публику; когда-же типы были болѣе привлекательны или юмористичны, въ его манерѣ было что то отталкивающее. У него не было юмора, не было веселости, не было и тѣни кипучаго воодушевленія, которое электризуетъ зрителей. Онъ не умѣлъ ничего смягчать. Его смѣхъ, отлично выражавшій старческій хохоть или чувственное хихиканье, не имѣлъ въ себѣ истинно веселыхъ нотъ. Комизмъ его былъ комизмомъ высокимъ, который никогда не переходилъ въ фарсъ; но ему поэтому и недоставало доли чувственного одушевленія и веселости, которыми перешолененъ фарсъ. Поразительнымъ доказательствомъ его таланта и вмѣстѣ съ тѣмъ отсутствія задражающей веселости была его игра въ роли простяка-священника въ „Тайной услугѣ“ пьесѣ переводной съ Французскаго, у которыхъ ту-же роль игралъ Буффѣ. Кто видѣлъ игру того и другаго, не зналъ кому изъ нихъ отдать пальму первенства—но не было разногласія въ мнѣніяхъ относительно того, который священникъ вышелъ симпатичнѣе: Англійскій или Французскій. Завязка пьесы состоитъ въ томъ, что старый, простодушный священникъ, который былъ въ школѣ вмѣстѣ съ Фуше, проситъ у него занятій, чтобы не быть въ тягость своей племянницѣ и безсознательно принимаетъ на себя роль шпиона. Невѣрно перетолковавъ себѣ порученіе Фуше, священникъ берется за дѣло шпиона; причемъ простота его манеръ (которую принимаютъ за искусственную) очень помогаетъ ему. Взрывъ возмущенныхъ чувствъ, когда онъ открываетъ правду, даетъ прекрасный случай вызвать драматическій эффектъ; мнута эта была прекрасно передана и Фарреномъ

и Буффе, но послѣднимъ лучше, потому что весь его организмъ былъ воспримчивѣе. До самаго этого мѣста, характеръ такъ младенчески-простъ, а манеры игры и того и другаго актера такъ индивидуальны—столько выказалось въ нихъ національных особенностей—что критики недоумѣвали, кому отдать предпочтеніе. Тѣмъ не менѣе, мы все оставили театръ въ восторгѣ отъ Фаррена и съ чувствомъ глубочайшаго уваженія къ Буффе.

Я не могъ сдѣлать подобнаго-же сравненія для „Дѣдушки Уэйтхеда“—одной изъ лучшихъ ролей Фаррена въ концѣ его поприща; но я думаю, что и тамъ можно-бы было замѣтить между игрой обоихъ актеровъ подобное-же различіе. Какъ все комикъ, Фарренъ втайнѣ вѣрилъ въ свой трагическій талантъ. Такая всеобщая склонность комиковъ къ трагическимъ ролямъ не удивительна, да и не смѣшна. Подобную-же склонность чувствуютъ и авторы комедій. Сознаніе собственного достоинства возмущается здѣсь противъ того неуваженія, которое чувствуется въ смѣхѣ.

Ничего не любить, чтобы его причисляли къ шутамъ, хотя по временамъ онъ и очень охотно даетъ волю своей склонности къ шутовству и приведетъ васъ въ восторгъ своимъ умѣньемъ подмѣчать смѣшное. Для меня было всегда что то трогательное въ заблужденіи Листона, котораго природа, съ его серьезнымъ и строгимъ направленіемъ ума, живою впечатлительностью и величайшимъ славолобіемъ, причислила на бѣду къ людямъ, для которыхъ трагическое выраженіе было невозможно—онъ чувствовалъ въ себѣ способность къ трагизму и зналъ что лицо его было уродливой маской и самый голосъ ужъ возбуждалъ веселость. По моему, очень вѣроятно, что будь у Листона другое лицо и голосъ, онъ бы имѣлъ успѣхъ въ трагедіи; но это вѣдь все равно что сказать: будь онъ другимъ человекомъ, онъ былъ-бы другимъ актеромъ. Его заблужденіе заключалось въ томъ, что онъ не понималъ, что съ подобной вѣщностью трагизмъ не имѣетъ мѣста. Я по-

лагаю, что положеніе Фаррена, въ этомъ отношеніи, было еще безнадежнѣе. Недостатокъ его лежалъ еще глубже. Онъ могъ слегка коснуться патетической струнки, но для него было совершенно невозможно выразить сильное волненіе. Я видѣлъ какъ онъ игралъ „Хѣнчбэка,“ роль исключительно для него написанную Клоульсемъ и для меня это было первымъ случаемъ видѣть какъ плохо можетъ играть хорошій актеръ. Разъ или два, кажется, онъ пыталъ провинціальную публику Шэйлокомъ; но попытки эти не придали ему смѣлости повторить ихъ въ Лондонѣ. Фарренъ преимущественно исполнялъ роли джентльменовъ. Его высоко-свѣтскій тонъ былъ различенъ въ Лордѣ Огльби, Сэрѣ Питерѣ Тизлѣ, Сэрѣ Антонѣ Абсолютъ, Сельскомъ дворянинѣ и многихъ другихъ роляхъ, но манера его всегда послала на себѣ отпечатокъ благородства. Тонкая наблюдательность этого актера придавала видъ нравственнаго превосходства даже глупцамъ. Я не хочу этимъ сказать, что онъ представлялъ дураковъ умными; но то, какъ онъ игралъ эти роли, внушало зрителямъ высокое мнѣніе о его нравственномъ превосходствѣ, хотя я слышалъ, что въ частной жизни онъ производилъ совершенно обратное впечатлѣніе. У него, безъ сомнѣнія, былъ очень вѣрный взглядъ на обширное поле характеровъ и онъ оставилъ послѣ себя болѣе разнообразіе типовъ, чѣмъ все другіе актеры — его современники. Если правда, какъ многіе увѣряютъ, что виѣ сценны онъ былъ скорѣе глупъ чѣмъ уменъ, то это подтверждаетъ только положеніе, (которое, впрочемъ, не нуждается въ новомъ доказательствѣ), что игра на сценѣ есть искусство, требующее скорѣе спеціальныхъ дарованій, чѣмъ всесторонняго умственнаго развитія; можно быть прекраснымъ пѣвцомъ и имѣть весьма небольшіе философскіе задатки, и можно быть отлѣннымъ актеромъ съ такимъ запасомъ знаній, который глубоко огорчилъ бы Министръ Марсетъ, или съ такимъ критическимъ взглядомъ, который возбудилъ бы глубокое состраданіе журнальнаго рецензента. Мы слишкомъ склонны къ вы-

воду на основаніи общихъ положеній: мы называемъ чловѣка „способнымъ,“ потому что онъ оставляетъ позади себя соперниковъ; а какъ словомъ „способный“ обозначаютъ, обыкновенно, всякаго рода превосходство, то мы быстро заключаемъ, что способный актеръ долженъ стоять высоко и по уму своему, и долженъ быть великимъ мыслителемъ, потому только, что онъ хорошій „мимикъ.“ Фаррентъ, безъ сомнѣнія, обладалъ большими познаніями, необходимыми для его искусства, а также и внѣшними качествами, которыхъ оно требовало; каковъ-бы онъ ни былъ въ домашней жизни, на сценѣ онъ былъ въ высшей степени „разумнымъ актеромъ,“ понимая подъ этими словами актера, который производитъ впечатлѣніе не своею странною и смѣшною внѣшностью, но мѣткою наблюдательностью и искуснымъ воспроизведеніемъ характеровъ, т. е. актера, который возбуждаетъ въ насъ смѣхъ, дѣйствуя на насъ не непосредственно (внѣшне) страннымъ положеніемъ, а заставляя предварительно сознать смѣшныя стороны характеровъ въ ихъ уклоненіи или контрастѣ требованіямъ разума.

---

## ГЛАВА VI.

### Чарльзъ Матъюсъ.

Давно уже существовало мнѣніе и публики и критиковъ, что Чарльза Матъюса безъ преувеличиванія можно поставить наравнѣ съ лучшими французскими актерами того-же амбуа; успѣхъ, которымъ онъ въ продолженіе двухъ сезоновъ пользовался на французской сценѣ, песомгѣнно подтвердилъ это мнѣніе. Будучи съ самаго начала и до конца своей карьеры любимцемъ нашей публики, онъ только въ послѣдніе года своей дѣятельности обнаружилъ въ комическихъ роляхъ творческій талантъ. Восхищались его граціей и изяществомъ, его развязностью, и пріятно-поражающей неистощимою веселостью, а также его разнообразной и выразительной мимикой; но критики отрицали въ немъ комика, и я думаю, что они были не совсѣмъ неправы, пока Матъюсъ игралъ только въ „характерныхъ пьесахъ“ и не пробовалъ еще своихъ силъ на „характерныхъ роляхъ.“ Разница его игры въ „Опѣ былъ-бы актеромъ“ или „Patter versus Clatter“ и „Виржевой игрѣ“ или „День раз-

счета“ ясно показала различіе между искуснымъ мимикомъ и хорошимъ комикомъ, бойкимъ каррикатуристомъ и искуснымъ портретистомъ. Я съ наслажденіемъ прослѣдилъ всю карьеру этого актера. Когда я пробѣгаю свои воспоминанія прошлаго, я съ удовольствіемъ останавливаюсь на его первомъ дебютѣ въ пьесѣ „Старые и молодые актеры.“ Несравненный Листонъ отложилъ свое прощаніе со сценой, чтобы покровительствовать дебюту сына своего стараго товарища и друга. Немногіе дебюты ожидались публикою съ такимъ любопытствомъ, и мало кого привѣтствовали такъ радушно. Въ „ложахъ“ знали, что Чарльзъ Матьюсъ — любимецъ многихъ аристократическихъ семействъ и что онъ съ необыкновеннымъ успѣхомъ выступалъ на домашнихъ спектакляхъ въ Римѣ, Флоренціи и Неаполѣ. Партеру было извѣстно (кресель въ то время еще не было) что сынъ общаго любимаца, готовившись въ инженеры, рѣшился оставить Пуггина для Тесписъ; а такъ какъ „Олимпикъ <sup>1)</sup>“,“ подъ управленіемъ М<sup>ме</sup> Вестрисъ, былъ театръ изящества и пріятнаго развлечения, то самое выступленіе молодаго актера на этой сценѣ было уже событіемъ. Но такое выжидательное любопытство публики для слабыхъ дебютантовъ очень неблагопріятно; истиннымъ-же дарованіямъ оно даетъ сильный толчокъ; поэтому, ежели Чарльзъ Матьюсъ имѣлъ успѣхъ, то только благодаря своему несомнѣнному таланту.

На нашей сценѣ впервые появился такой увлекательный и полный жизни актеръ. Вообще театры чувствуютъ, что „jeune premier“ — ихъ слабая сторона. И идея этого амплуа довольно плоха; но идеи этой мы не видимъ, между тѣмъ какъ на сценѣ слабыя стороны характера выдаются, обыкновенно, еще рельефнѣе, благодаря неумѣнію держать себя и неисправимой рутинности въ манерахъ. Нуженъ рѣдкій подборъ качествъ, чтобы актеръ былъ достаточно презентабеленъ, не впадалъ въ невыносимое фатовство; чтобы онъ былъ покоевъ, и не

---

<sup>1)</sup> Одинъ изъ лондонскихъ театровъ.

казался бессмысленно ничтожнымъ; онъ долженъ быть веселье, не доходя до пошлости, долженъ быть похожъ на джентльмена, говорить и ходить какъ джентльмэнъ, и, всетаки, такъ приковывать къ себѣ вниманіе, чтобы спокойствіе его скорѣе походило на затаенную силу, а не на отсутствіе индивидуальности. А чѣмъ сильнѣе выступаетъ эта индивидуальность, т. е. чѣмъ рѣзче и живѣе характеръ очерченъ, тѣмъ болѣе для актера опасности оскорбить зрителей шаржемъ или безцвѣтностью. Чарльзъ Матьюсъ былъ замѣчательно живъ: огонекъ веселости блестѣлъ въ его глазахъ, и это придавало живость каждому его жесту. Свообразная грація смичала его живость; врожденное чувство изящнаго не позволило его реализму вдаваться въ крайность. „Ему недоставало аллюмба“ съ упрекомъ сказалъ о немъ однажды старый театраль; по пороки его были именно его достоинствами, и недостатокъ серьезности обращался у него въ увлекательную вѣтренность. Танцовалъ-ли онъ Тарантеллу съ Миссъ Фитцпатрикъ; бралъ-ли онъ гитару и пѣлъ, — онъ танцовалъ не какъ танцоръ и пѣлъ не какъ пѣвецъ, по всему придавалъ прелесть жизненности и естественности. Какъ теперь вижу его въ пьесѣ „Одинъ часъ,“ когда онъ сидитъ противъ М<sup>ше</sup> Вестрисъ, укрощая свое неутомимое петеригнѣе пока держитъ мотки шелка (чисто соломенная пародія на Геркулеса у ногъ Омфалы); я вижу его, и въ воображеніи моемъ рисуется какъ большая часть нашихъ *jeunes premiers* держала бы себя въ подобномъ случаѣ! По мнѣнію насъ, молодыхъ людей, онъ былъ прекраснымъ образцомъ всего изящнаго. Мы изучали его костюмы съ рабской подражательностью. Намъ было завидно, что у него такой портной, и мы брали съ него примѣръ, какъ жить и умирать. Мы считали его непогрѣшимымъ; и всѣ нареканія нашихъ старшихъ оскорбляли нашъ слухъ, какъ „тявканье старыхъ псовъ.“ Въ доказательство моего увлеченія я долженъ упомянуть, что написалъ для него одноактную комедію въ то время, когда все, что болѣе

пяти актовъ и писано не бѣлыми стихами, казалось недостойнымъ пера начинающаго писателя. (Я долженъ отдать ему справедливость, что комедіи моеѣ онъ не принялъ). Но ежели въ то время мы не могли замѣтить его недостатковъ, то теперь, оглянувшись назадъ, я вижу, что его успѣхи въ маленькихъ пьесахъ на сценѣ театра „Олимпикъ“ подготовила скорѣе его личная симпатичность, его человѣческія качества, чѣмъ какія-нибудь особенныя сценическія дарованія; такъ, когда онъ сталъ пробовать свои силы на болѣе серьезныхъ роляхъ — въ роли Чарльза Сѣрфесъ напригѣръ — игра его была также изящна, но успѣхъ уже былъ не тотъ. Практика и выдержка сдѣлали изъ него тѣмъ не менѣе, въ своемъ родѣ отличнаго комика, область игры котораго была ограничена своеобразною неспособностью передавать сильныя ощущенія. И никогда не видѣлъ хорошаго актера, который былъ-бы до такой степени безсиленъ въ передачѣ сильныхъ ощущеній: гнѣвъ, ярость, умиленіе, величіе, метительность, нѣжность и дикая радость превышаютъ его силы. У него даже нѣтъ задушевно-открытаго смѣха. Онъ способенъ только къ вспышкамъ; для взрывовъ его нехватаетъ. Но его тонкая наблюдательность, способность въ подражанію и своего рода художественное умѣнье до мельчайшихъ подробностей провести единство въ характеры, высказались какъ нельзя лучше въ такихъ роляхъ какъ Лафатеръ, Сэръ Чарльзъ Кольдстримъ, М-ръ Аффэбл Хоукъ и негодяй въ „Дни возмездія.“ Последняя роль, на его бѣду, была исключена изъ его обычнаго репертуара, благодаря непріятному характеру пьесы.

Французская мелодрама, плохая уже и для бульварныхъ театровъ и еще менѣе годная для насъ, зрителей театра „Licéum“, дала ему возможность, кажется единственную выродолженіи всей его переѣзчивой карьеры, возможность представить мелодраматическаго негодяя; своей игрой въ этой роли Матьюсъ доказалъ, что онъ превосходный комикъ. Представьте себѣ

графа d'Orsay, безъ всякихъ правилъ и чувствъ, воплощеніе бездушнаго изящества, холоднаго, но привлекательнаго на видъ; онъ обладалъ всѣми вѣшними качествами, которыя дѣлаютъ мужчину любимцемъ общества, но онъ былъ лишентъ всѣхъ добродѣтелей, пробнымъ камнемъ которыхъ бываютъ серьёзные испытанія жизни: таковъ былъ графъ, представленный Чарльзомъ Матьюсомъ. вмѣсто того, чтобы смотрѣть негодяемъ, онъ выглядѣлъ джентльмэномъ, для котораго открыты всѣ гостинны. вмѣсто того, чтобы предупреждать свои жертвы осанкой и манерой, которыя-бы громче говорили о его преступности чѣмъ всѣ описанія бѣглецовъ въ полицейскихъ объявленіяхъ, онъ привлекалъ людей непринужденной развязностью чловѣка, совѣсть котораго спокойна и который всегда увѣренъ въ томъ, что будетъ хорошо принять. Я не могу сказать дѣйствительно-ли понималъ партеръ его игру, и видѣлъ-ли онъ въ ней образчикъ истиннаго искусства; но я увѣренъ, что всякій критикъ, который только способенъ отрѣшиться отъ условныхъ предубѣжденій, разъ увидѣвъ подобную игру, не позабудетъ ея. Нечего и говорить объ его игрѣ въ „Виржевой игрѣ;“ художественное достоинство ея было такъ велико, что граничило почти съ оскорбленіемъ нравственнаго чувства, потому что онъ одѣвалъ мошенника такими обворожительными качествами, что зрители почти съ сочувствіемъ слѣдили за наглостью обмана. Достаточно сказать, что всѣ, которые имѣли случай сравнить его игру съ игрой французскаго актёра, его прототипа, рѣшительно признавали первенство за Чарльзомъ Матьюсомъ. Послѣ того я видѣлъ въ этой роли Гота, великаго комика Théâtre Francais, но я предпочитаю ему Чарльза Матьюса.

Число созданныхъ имъ ролей, изъ которыхъ многія очень типичны, такъ велико, что я не могу перечислить и третьей ихъ части. Всѣ онѣ имѣютъ одно неоцѣнимое качество — всѣ онѣ забавны; потому пальчъ комикъ и былъ всеобщимъ любимцемъ. Дѣйствительно, личное расположеніе, съ которымъ от-

послалась къ нему публика, поразительно, если вспомнить, что затронуть какое-либо глубокое и сокровенное наше чувство было не въ его силахъ. Интересно сопоставить здѣсь тотъ фактъ, что Фарренъ былъ совершенно лишенъ этого личнаго расположенія. Фарренъ былъ несомнѣнно прекраснымъ актеромъ, и положеніе его на сценѣ было несравненно тверже, потому что у него не было соперниковъ. Сценическое поприще его было длинно и всегда успѣшно. Между тѣмъ публика, которая аплодировала ему какъ актеру, не особенно любила его какъ человѣка; расположеніе-же публики къ Чарльзу-Матьюсу довольно удачно выразилось въ восклицаніи одного пожилого господина въ ложахъ Лицеумъ; какъ-то послѣ представленія „Биржевой игры, когда занавѣсъ уже упалъ, онъ воскликнулъ: „И такой человѣкъ въ стѣсненныхъ денежныхъ обстоятельствахъ! Слѣдовало-бы покрыть его долги общественной подлинкой!“

---

Вторичное появленіе Чарльза Матьюса въ одной изъ его любимыхъ ролей—„Убито,“ послѣ того какъ онъ съ большимъ успѣхомъ выступалъ въ ней въ Парикѣ, привлекло, конечно, многочисленную публику въ театръ на „Съинномъ рынкѣ;“ и такъ какъ я уже много лѣтъ не видѣлъ его въ этой роли, меня потянуло туда же, въ надеждѣ насладиться прекрасною игрою, что со дня на день становится все болѣе и болѣе рѣдкимъ удовольствіемъ. Что касается его, мое ожиданіе не было обмануто, хотя удовольствіе было-бы полнѣе, если-бы дирекція обратила хотя немного болѣе вниманія на вѣщную постановку пьесы. Театръ Съиннаго рынка—нашъ передовой комическій театръ, но крайней мѣрѣ онъ заявляетъ на это претензію. Наглое пренебреженіе всѣми условіями искусства на этой сценѣ, (да вообще и на всякой сценѣ) которое допустило такую игру, какъ игра Мр'а Роджерсъ'а (актера въ нѣкоторыхъ роляхъ небездарнаго) въ роли сэра Адониса Лича и позволило одѣться такимъ образомъ М-ру Кларку въ роли ласея,

показываетъ своеобразную невзыскательность публики, что и обусловливаетъ конечный упадокъ драмы. Пока критики молчатъ, а дураки смѣются, подобное положеніе дѣла не прекратится. Если Г-па Роджерса можно терпѣть въ роли современнаго Англійскаго джентльмена и если его вѣщность и манеры не вызываютъ протеста, то какого особеннаго удовольствія можно ожидать отъ утонченнаго изящества и правдоподобія въ игрѣ Чарльза Матьюса? По моему крайнему убѣжденію большинство публики наслаждалось комизмомъ роли, и очень мало самой игрою; такъ, во второмъ актѣ, гдѣ комизмъ роли доходитъ до *nec plus ultra*, самая же игра безразлична, зрители аплодировали гораздо больше чѣмъ въ первомъ, гдѣ мало соли, но исполненіе—великолѣпно. Въ роли пресыщеннаго, свѣтскаго человѣка Чарльзъ Матьюсъ безподобенъ. Въ его игрѣ замѣчалась деликатная умѣренность, которая показываетъ хорошее пониманіе природы характера. Хладнокровіе никогда не пересолено; равнодушіе непринужденно. Когда кузнецъ грозитъ ему, то равнодушный видъ Матьюса намъ кажется виолнѣ умѣстнымъ. Съ начала и до конца мы видимъ характеръ, цѣлостью котораго онъ нигдѣ не жертвуетъ для частныхъ эффектовъ. Но во второмъ актѣ, гдѣ свѣтскій мужчина является въ платьѣ работника, чувствуется полный недостатокъ художественной правды. Драматическую идею этого акта можно передать двойко — или разыграть работника достаточно правдоподобно, чтобы обмануть фермера и позабавить публику; или-же остаться джентльменомъ въ платьѣ работника, постоянно то утрировать, то забывать свою роль, и, оставаясь наединѣ или вдвоемъ съ Мэри, впадать опять въ свой великосвѣтскій тонъ. Чарльзъ Матьюсъ не дѣлаетъ ни того, ни другого. Онъ не похожъ ни на работника, ни на Сэра Чарльза Кольдстрима въ роли работника. Онъ такъ мало обращаетъ вниманія на естественность, что не снимаетъ даже кольцо со своихъ пальцевъ, хотя совѣмъ не въ порядкѣ вещей, чтобы покрытая перстнями рука нале-

гала на рабочій плугъ. Также мало правды и въ томъ, что въ отсутствіи фермера — т. е. очень для него стѣснительнаго условія, онъ нисколько не мѣняетъ ни голоса, ни осанки. Положенія въ этомъ актѣ комичны, и зрителей забавляетъ, можетъ быть, рѣзкій контрастъ между изяществомъ Сэра Чарльза и простотой работника; но такой прекрасный комикъ какъ Чарльзъ Матьюсъ долженъ-бы былъ воспользоваться подобнымъ случаемъ, и, подъ неизбѣжно грубой оболочкой своего фиктивного характера выказать изящество, и утонченное хладнокровіе человѣка съ образованіемъ. Такие контрасты настолько эффектны, что для актера, сознающаго свои силы, они даютъ богатый и благодарный матерьялъ. Во всякомъ случаѣ, каждому, кто знаетъ толкъ въ дѣлѣ настолько, чтобы отличить игру отъ положеній, становится очевиднымъ, что Чарльзъ Матьюсъ не составилъ себѣ понятія о какомъ-бы то ни-было характерѣ въ подобныхъ трудныхъ обстоятельствахъ; онъ исполнѣ вѣряется вѣншей обстановкѣ роли, зная, что комизмъ положенія сдѣлаетъ свое дѣло. Другими словами, выходитъ фарсъ, а не комедія; между тѣмъ какъ первый актъ этой пьесы есть, безспорно, комедія и высоко-художественная комедія.

Я не читалъ, что писали о его игрѣ французскіе критики и потому не могу говорить о впечатлѣніи, которое произвелъ на нихъ этотъ актъ. Но такъ какъ мнѣ хорошо извѣстно, что французскіе критики въ своихъ замѣчаніяхъ ограничиваются общимъ сужденіемъ игры, и рѣдко разбираютъ ее глубже, потому они, вѣроятно, ограничились похвалами, въ перемежку съ ссылками на Арналя, который создалъ эту роль. Но я очень сильно ошибаюсь, если они не замѣтили также рѣзкой противоположности между первымъ и вторымъ актами; и, чтобы ни дѣлалъ Арналь, я увѣренъ, что Буффе или Готъ, (предполагая, что и они выступали въ этихъ роляхъ) выдержали бы характеръ во второмъ актѣ также хорошо какъ и въ первомъ. За пьесой „Убить“ послѣдовала шутка „Золотое руно,“

въ которой Комптовъ былъ увлекательно комиченъ въ роли короля, и Чарльзъ Матьюсъ игралъ хоръ съ неподражаемой развязностью <sup>1)</sup>. Мнѣ кажется, что комизмъ Комптона пропикнуть духомъ высокохудожественнаго юмора, такъ же рѣзко отличается отъ того, чѣмъ обыкновенно отличаются комики, какъ истинная комедія—отъ попытокъ смѣшить людей. Дурные актеры полагаютъ, что для того, чтобы быть смѣшнымъ, необходимо кривляться; они думаютъ, что достаточно дѣлать гримасы, чтобы быть комичнымъ. Но Робсонъ и Комптовъ, обладающіе вѣрнымъ художественнымъ чутьемъ, показываютъ намъ, что смѣшная игра есть забавное олицетвореніе характера, а не безцеремонное презрѣніе къ нему; и это олицетвореніе характера у этихъ актеровъ всегда правдиво, хотя, можетъ быть, самъ характеръ иногда и слишкомъ карикатуренъ. Подобное-же замѣчаніе можно сдѣлать и объ игрѣ Чарльза Матьюса въ роли „Хора.“ Онъ положительно не то, что называютъ комикомъ-буффомъ въ обыкновенномъ значеніи этого слова, и кто только знакомъ съ его стилемъ, не предположилъ-бы, что у него хватитъ силы и смѣлости необходимыхъ для фарса. И всетаки, благодаря тому, что онъ хороший актеръ, онъ хорошъ и въ фарсѣ, гдѣ правдиво и непринужденно олицетворяетъ нелѣпую идею. Другой бы актеръ забался-бы въ такой роли какъ „Хоръ,“ дѣлалъ бы гримасы, ломался и старался-бы разсмѣшить публику рѣзкими несообразностями. Чарльзъ Матьюсъ такъ спокоенъ, развязенъ и изященъ, такъ свободенъ отъ всякой утрировки, и такъ безподобно-комиченъ, какъ бы роль его принадлежала высокохудожественной комедіи. Смѣшить публику онъ предоставляетъ несообразности роли и языка, а самъ играетъ съ важностью человѣка, который глубоко вѣритъ въ то, что говоритъ. За-

---

<sup>1)</sup> Пьеса „Золотое руно“ представляетъ пародію на древне-классическія трагедіи. Хоръ, который долженъ разъяснить зрителямъ происходящее на сценѣ въ этой пьесѣ изображалъ одинъ комикъ.

мѣйте также, какъ онъ невозмутимъ даже тогда, когда положеніе его въ пьесѣ обрисовано въ высшей степени каррикатурно, напр. когда король прерываетъ свою пѣснь, обращаясь къ хору, Чарльзъ Матьюсъ выходитъ, и, наклонившись надъ рампою, начинаетъ пѣть свою шутовскую пѣснь съ тою же важностью, которая отличала всѣ его фамиллярныя разъяспенія того, что происходитъ на сценѣ. Изъ цѣлой тысячи едва-ли найдется актеръ, который не испортилъ-бы юмора этой сцены гримасой или жестомъ къ публикѣ, какъ-бы желая сказать: „Я васъ теперь разсмѣшу.“ Невозмутимая важность и естественная непринужденность М. придаетъ этой пѣсни особенный оттѣнокъ невообразимаго школьничества. Вѣроятно немногіе изъ тѣхъ, которые видѣли Чарльза Матьюса въ роли „Хора“ полагали, что необходимо какое нибудь искусство, чтобы такъ сыграть ее; они могутъ понять, что не совсѣмъ-то легко пѣть его пѣсни, такъ какъ онъ поетъ ихъ, но имъ не покажется замѣчательнымъ, что онъ спокоенъ, изященъ и полонъ юмора, что онъ отчеканиваетъ вамъ каждую строчку, и всетаки не показываетъ ни малѣйшаго признака усилія надъ собою. Глаза-бы ихъ открылись, если-бы они увидѣли въ этой роли другаго актера.

---

## ГЛАВА VII.

### Фредерикъ Леметръ.

---

Къ числу немногихъ актеровъ съ исключительными дарованіями, точно опредѣлить которые нѣтъ возможности, благодаря ихъ индивидуальности, принадлежитъ и въ высшей степени даровитый Фредерикъ Леметръ, игра котораго вызвала самыя разнорѣчивыя сужденія. Тѣ, которые видѣли его только во время жалкаго ушадка послѣднихъ лѣтъ его дѣятельности, не могутъ понять энтузіазма, съ которымъ его принимали въ его молодости; но они поймутъ, можетъ быть, что онъ, будучи актеромъ гениальнымъ, (игравшимъ по вдохновенію) но не талантливымъ, потерялъ свое обаяніе, когда лѣта и безпорядочный образъ жизни уничтожили тѣ чисто личныя качества, которыя были причиною его триумфовъ. Въ игрѣ Фредерика было всегда что то оскорбляющее изысканный вкусъ — отгѣпокъ чего-то грубаго, причина котораго лежала частію въ его полной отваги жизненности; но я подозреваю, что главной виновницей была тутъ его природная неотёсанность. Въ минуты вдохновенія онъ былъ великъ; но онъ рѣдко бывалъ хо-

рошъ вирожденіе цѣлой сцены и никогда вирожденіе всего представленія. Въ его знаменитой роли Роберта Макэра недостатки почти были нечувствительны, потому что колоссальная балаганность пьесы тотчасъ-же уносила васъ въ предѣлы невозможнаго, а изобиліе Аристофановскихъ шутокъ дѣлало всякій критеріумъ непримѣтнымъ. Пьеса въ то-же время и увлекала васъ и возбуждала въ васъ отвращеніе. Обыкновенная мелодрама безъ новинокъ и эффектныхъ сценъ обратилась у него въ грандіозную и многозначительную каррикутуру; и Робертъ Макэръ сдѣлался типомъ такимъ-же, какъ въ наше время Лордъ Дендрэри. Уже самый костюмъ, который онъ изобрѣлъ для этой роли, былъ въ своемъ родѣ дерзостью. Онъ сразу бросался въ глаза; при дальнѣйшемъ же ходѣ пьесы вы чувствовали, что все вполне гармонируетъ съ этой картиной идеальнаго мошенничества. Особенностью въ характерѣ Роберта Макэра и есть именно соединеніе своего рода идеальнаго изищества и добродушія съ самымъ низкимъ плутовствомъ и заскоружлостью, настоящій типъ джентльмэна, который сохранилъ еще нѣкоторыя привычки и манеры своего общества посреди распущенныхъ нравовъ галеръ и кабаковъ. Передъ танцами онъ всегда падѣвалъ на ру до нельзя изодранныхъ лайковыхъ перчатокъ; а кружась въ вальсѣ съ неподражаемой граціей, онъ не могъ не обшарить кармановъ своей дамы. Онъ пѣлъ, нюхалъ табакъ, разсуждалъ и шутилъ съ чувствомъ прирожденнаго превосходства, и все-таки вы чувствовали, что онъ въ то-же время отъявленный негодяй. Можно было смѣяться надъ его наглостью, удивляться его развязности и неприпужденности, и все-таки хотѣлось задавить его какъ клопа. Онъ былъ веселъ, изищенъ, фальшивъ и жестокъ.

Донъ Цезаръ де Базанъ былъ другой, совершенно отличный отъ перваго, портретъ идеальнаго негодяя. Здѣсь было такое-же соединеніе благородства и лохмотьевъ, изищества и дурныхъ привычекъ. Испанскій грандъ также замаралъ свою мантию и занялъ свою честь въ кабакахъ и домахъ терни-

мости; но онъ еще не совсѣмъ погубилъ себя и неviolиѣ еще извратилъ свой первоначальный характеръ. Въ первой сценѣ, гдѣ Донъ Цезарь появляется, онъ до невѣроятности гадокъ и грязенъ; онъ, пьяный, разсуждаетъ на тему, что „игралъ съ мошенниками, которые обманули его, какъ благородные люди.“ Тутъ было необыкновенно много преувеличенія, но оно служило только грандіозной маской. Вскорѣ вы различали подъ пей дѣйствительный характеръ чловѣка — характеръ запятанный, но не испорченный безпробуднымъ развратомъ, потому не было удивительно, когда по мѣрѣ развитія дѣйствія, выступали наружу благородныя черты этого характера, и Донъ-Цезарь возбуждалъ къ себѣ уваженіе.

Но хотя игра Фредерика въ этой роли была во многихъ отношеніяхъ неподобна, въ пей было и не мало недостатковъ. Его пристрастіе къ прерываемой рѣчи, манера подчинять цѣлую сцену какому нибудь единичному эффекту, неприятно сказывались во время замѣчательной встрѣчи съ королемъ, когда Донъ Цезарь заставлялъ Его Величество въ спальнѣ своей жемъ. Своею мужиковатостью онъ совсѣмъ портилъ впечатлѣнія отвѣта, когда король, не зная его, выдаетъ себя за Дона Цезаря. „*Vous êtes Don Cezar de Bazan? Eh bien! alors je suis le Roi d'Espagne.*“ Это выходило очень комично, но балаганно и далеко нехудожественно; а легкомысленное желаніе вызвать банальный смѣхъ публики каррикатурно-большимъ перомъ, которое развѣвалось на его шляпѣ, было прилично въ пантионѣ или фарсѣ, но никакъ не въ серьезной обстановкѣ драмы. Совершенною противоположностью представляла игра его во время сцены въ тюрьмѣ и особенно замѣчательнъ быстрый переходъ отъ веселой попойки къ напряженному, исполненному достоинства, вниманію, когда читали его смертный приговоръ. Онъ стоялъ слегка подбоченъ и небрежно перекинувъ салфетку черезъ одну руку, и съ важнымъ спокойствіемъ слушалъ приговоръ; когда чтеніе кончалось, онъ опять возвращался къ застольному настроенію духа, и продолжая свою пѣсню, восклицалъ „*Troisième couplet;*“ и въ его сосредо-

точепномъ вниманіи вы чувствовали пропію и понимали его необыкновенное легкомысліе. Въ патетическихъ сценахъ обиденной жизни и взрывахъ страсти Леметръ былъ поразительно трогателенъ. Когда онъ игралъ въ пьесахъ „Сѣнигиъ“, „Тридцать лѣтъ изъ жизни игрока“ и „Дама изъ С. Тропецъ“, онъ оставлялъ неизгладимое впечатлѣніе величія и обаятельной силы; но я долженъ сознаться, что не только никогда не придавалъ цѣны его „Рюи Блазу“, но даже мнѣ всегда казалось, что манера игры его совершенно не соотвѣтствовала поэтической драмѣ. Онъ, казалось, былъ не въ своей тарелкѣ и ходилъ на ходуляхъ. Рѣчь его была неестественна, а жесты порывисты и часто банальны. Въ роляхъ лакея онъ былъ отвратителенъ; въ роляхъ же министра и любовника игра его, по моему крайнему разумѣнію, была холодна, и, не смотря на силу, безстрастна. Не таково было, однако, мнѣніе о немъ Виктора Гюго, который, какъ Французъ и авторъ пьесы, должно полагать лучшій ей судья чѣмъ я; почему я дословно приведу то, что онъ говоритъ въ своемъ прибавленіи къ изданію этой пьесы: „Что-же мнѣ сказать о Г-нѣ Ф. Леметръ? Восторженныя рукоплесканія толпы привѣтствуютъ его при выходѣ на сцену“ (слишкомъ преждевременный энтузіазмъ) „и не умолкаютъ послѣ конца пьесы. Задумчивый и мечтательный въ первомъ актѣ, меланхолическій во второмъ, страстный и возвышенный въ третьемъ, онъ въ итогѣ достигаетъ того апогея трагизма, съ высоты котораго восхищенный авторъ обнимаетъ въ своемъ воображеніи всѣ великія минуты своего творчества. Для стариковъ это былъ — Леканъ и Гарриксъ въ одномъ лицѣ; для насъ — это игра Кина въ соединеніи съ впечатлительностью Тальмы. И вездѣ сквозятъ слезы его игры проглядываютъ слезы, правдивыя слезы, которыми и другихъ заставляютъ плакать; слезы, о которыхъ Горацийъ говоритъ: „*si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi.*“

Въ возраженіе на подобный хвалебный гимнъ я обращаюсь къ воспомнаніямъ тѣхъ читателей, которые видѣли Фре-

дерика въ „Рюи Блазѣ.“ Съ моей стороны я сознаю, что Французъ-актеръ, когда онъ „задумчивъ и мечтателенъ“ не доставляетъ удовольствія; въ тому же я не только не видѣлъ слезъ въ Рюи Блазѣ Фредерика, но даже его высокотрагическія сцены — что французскіе критики называютъ „ses explosions“ — не произвели на меня ни малѣйшаго впечатлѣнія. Въ дѣйствительности-же говорить о Леметрѣ какъ о соперникѣ Кипа или Рашели все равно что сравнивать Ежена-Сю съ Викторомъ Гюго — между ними зяетъ та пропасть, которая отдѣляетъ прозу отъ поэзіи. Леметръ былъ очень красивъ собой: у него были прекрасныя большіе глаза, тонкія выразительныя губы, изящный носъ, рѣшительный подбородокъ, удивительно граціозная осанка и звучный, симпатичный голосъ. Кромѣ того онъ обладалъ большою жизненною силой, имѣлъ много смѣлости, сильное воображеніе и большой запасъ пылкой страстности. Онъ всегда создавалъ свои роли т. е. наглядывалъ на нихъ печать своего „я;“ и зидательная дѣятельность его воображенія сказывалась во мнѣжествѣ своеобразныхъ отгѣшковъ. Но, по мѣрѣ упадка его физическихъ силъ, игра его становилась все слабѣе и слабѣе; потому что, съ потерей индивидуальной прелести она не могла опираться на сценическія традиціи. Въ послѣдній разъ когда я видѣлъ его — кажется четырнадцать или пятнадцать лѣтъ тому назадъ, онъ быстро опускался; отъ времени до времени можно было видѣть проблескъ прежней силы, но впечатлѣніе терялось въ массѣ возростающихъ недостатковъ. Интересное письмо, напечатанное недавно въ „Pall Mall Gasette,“ даетъ яркую характеристику этого великаго актера въ послѣдній періодъ его упадка. Мнѣ было бы грустно видѣть человека, который когда-то съ неудержимою силою увлекалъ толпы зрителей, въ томъ состояніи жалкаго упадка, о которомъ говоритъ авторъ этого письма.

## ГЛАВА VIII.

### Супруги Кили.

---

Образы Кили и его жены принадлежатъ къ числу моихъ самыхъ пріятныхъ театральныхъ воспоминаній; и тотъ и другая представляютъ самостоятельные типы комическихъ актеровъ и наглядно подтверждаютъ истину, что игра на сценѣ какъ искусство пластическое, не можетъ быть создана только умомъ и впечатлительностью (хотя и то и другое необходимо для усовершенствованія искусства), но всегда зависитъ отъ вѣнскихъ качествъ актера, они даютъ ему средства къ игрѣ. Намъ нѣтъ дѣла до того, что актеръ чувствуетъ; достоинство его оцѣнивается по тому, что онъ можетъ выразить.

Кили былъ, безъ сомнѣнія, одаренъ необыкновенными преимуществами, которыя далеко превосходили его умъ. Пріятныя, красивыя черты его широкаго, полного лица, его высокія брови и быстрые глаза, круглая, маленькая фигурка, которая не была вмѣстѣ съ тѣмъ ни неуклюжа, ни неподвижна, тотчасъ-же располагали зрителя въ его пользу; его жирный голосъ и смѣхъ довершали побѣду. Онъ былъ олицетворен-

ный фарсъ; фарсъ безъ каррикатуры, безъ безобразія: за шутствомъ его скрывался умъ; въ немъ не было ничего ни преувеличеннаго, ни грубаго. Онъ былъ, такъ сказать, Фальстафъ въ миньютюрѣ. Мистрисъ Кили была совершенною противуположностью своего мужа, по также замѣчательно даровитая актриса. Въ ней было столько же живости и остроумія, сколько неповоротливости и сповойствія въ ея мужѣ. Остроуміе и нравственная сила, которыя блестяли въ ея бойкихъ фразахъ, давали рѣчи ея такой оттънокъ, что, вѣроятно, нерѣдко сами авторы не подозрѣвали такой силы въ ихъ остроотахъ. Глаза ея блестяли, голосъ и движенія были полны одушевленія. Вы видѣли, какъ она сама наслаждалась остроотой; но наслажденіе было здѣсь скорѣе нравственнымъ торжествомъ надъ другими людьми, чѣмъ тѣмъ отвѣщеннымъ удовольствіемъ, которое почерпаетъ, наиримѣръ, ея мужъ изъ самыхъ шутокъ. Кили былъ счастливый, самодовольный толстякъ, который легко смотрѣлъ на жизнь и былъ готовъ всемъ позабыться и падо всемъ посмѣяться. Жена его была похожа на веселаго котенка, который всякое живое существо хотѣлъ-бы сдѣлать своей игрушкой. Въ Кили преобладать комизмъ; въ его же-лѣ—самоувѣренность; потому первый естественно игралъ роли комическихъ слугъ, вторая—бойкихъ субретокъ. Кили въ игрѣ прибѣгалъ къ помощи своихъ пороковъ; онъ игралъ обжору, лжецовъ, трусовъ, его били и толкали, а онъ оплакивалъ свою участь, нисколько не теряя нашего расположенія. Онъ никогда не претендовалъ на добродѣтель, а все свои пороки сваливалъ на свое тѣлосложеніе: ежели онъ заслуживалъ укоровъ, то во всемъ была виновата его природа. Его никогда нельзя было презирать даже въ минуты самой низкой трусости (а никто лучше его не умѣлъ представить комическаго страха); онъ невольно давалъ вамъ понять, что отъ него и нельзя было ожидать смѣлости, потому что для него трусость—только естественное дрожаніе этого живаго студня. Онъ игралъ съ такимъ искусствомъ, что ложь становилась въ своемъ родѣ правдой —

правдой лично и исключительно для него. Онъ смѣялся надъ своею чувствительностью съ такимъ удовольствіемъ, и такъ мало понималъ поучительную сторону своего искренняго смѣха, что вы почти завидовали его безстыдству. Онъ былъ, въ дѣйствительности, великимъ идеалистомъ.

Когда зрители неосновательно жаловались, что онъ былъ „всегда Кили“, они забывали во первыхъ, что актеръ съ такой характеристичной натурой никакъ не можетъ скрыть своей индивидуальности; и во вторыхъ, что хотя знакомые вамъ голосъ, лицо и манеры непремѣнно проглядывали, не смотря ни на какую гримировку, дарованія актера проявлялись всё-таки въ весьма различныхъ типахъ. Кили игралъ во многихъ роляхъ и очень разнообразилъ свою игру. Кто видѣлъ его „Сара Андрыю Эгьючиль“, не могъ открыть въ немъ и слѣда Уэдилевъ'а (въ „Отцахъ и опекунахъ“); кто смѣялся надъ его „Акрэсъ“ не узналъ-бы въ ней „Въ два часа утра;“ кто видѣлъ его игру въ „Большомъ послѣдствіи“ не сказалъ-бы что типъ „Боксъ и Коксъ“ тотъ-же самый. Дѣйствительно область его творчества была необыкновенно широка, и я не помню, чтобы какая нибудь роль вполне не удалась ему, развѣ единственно только роль Гуго Эвалса—роль и нравственно и физически для него невозможная; роль раздражительнаго, несчастнаго, педантичнаго уэльскаго пона меньше всего подходила къ его сценическимъ дарованіямъ.

О Г-жѣ Кили не говорили, что она была „всегда М-рсь Кили“, хотя, говоря правду, и ей нельзя было скрыть ея рѣзкихъ характерныхъ чертъ; но она схватывала нѣкоторыя характеристичныя черты своей роли и передавала ихъ съ такой рѣзкостью очертаній и силою эффекта, что ея собственная личность совершенно терялась для неопытнаго глаза. Вышность ея также была болѣе измѣнчива, чѣмъ ея мужа, и она легче могла загримироваться. Въ извѣстныхъ предѣлахъ она очень мѣтко схватывала характеристичныя черты роли: иногда она передавала характеръ необыкновенно счастливо. Кому

случалось видѣть ее въ роли служанки на всѣ руки въ „Мемблированной комнаты,“ тотъ едва-ли забудетъ поразительную копю съ лондонской служанки, глупой, измученной, перадивой и добродушной мужички, разумъ которой спутанъ безконечными звонками, а жизненные силы истощаются отъ чрезмѣрной работы. Ему не забыть ея соннаго выраженія безжизненной немощи въ членахъ и страннаго сочетанія лохмотьевъ, которые составляли ея одежду. Въ этой фигурѣ было вмѣстѣ и что-то невыразимо трогательное и комичное. Все было такъ смѣшно, но вмѣстѣ и такъ правдиво, что смѣхъ кончался вздохомъ. Совсѣмъ въ другомъ родѣ была игра ея въ роли „Боба Нетлеса“ въ пьесѣ „Родители и опекуны,“ единственный случай, когда я съ полнымъ удовольствіемъ видѣлъ игру женщины въ роли мужчины. Каждый взглядъ и жестъ ея обличали школьника. Надо замѣтить, что между-тѣмъ какъ Кили самъ былъ идеалистомъ, и могъ играть какъ въ высокопоэтической комедіи, такъ и въ грубомъ фарсѣ, жена его была преимущественно реалисткой и реализмъ этотъ всегда вредилъ ей въ поэтической комедіи. Видѣть, какъ они вмѣстѣ играли „Одре и Течстонъ,“ значило видѣть такую игру, какаа съ тѣхъ поръ стала рѣдкостью; но ея Одре хотя и вызывала веселость, принадлежала однако къ совершенно другимъ областямъ искусства, чѣмъ Течстонъ Кили. Во первыхъ, игра ея была испоэтична; во вторыхъ, недостатокъ ея состоялъ въ томъ что глупость здѣсь была глупостью сознательной, маской умнаго интеллигентнаго лица, а не глупостью деревенской дѣвки. Когда Кили игралъ Сэра Андрыю Эгьючикъ'а, вы и не подозревали подъ этой глупой маской яснаго, свѣтлаго ума; вы чувствовали, что мясо притушило умъ, и что онъ былъ великимъ охотникомъ до мяса. Но когда Г-жа Кили-Одре спрашиваетъ: „Что такое поэзія? Взаправду-ли она существуетъ“ Вы слышали въ ея голосѣ и видѣли въ глазахъ ея, что она смыслить въ этомъ дѣлѣ болѣе чѣмъ самъ Течстонъ. Кили могъ играть джентльмэна; жена его никогда не шла дальше дѣвичей.

Съ другой стороны М-ръ Кили могла выражать самыя сильныя страсти, которыя для М-ра Кили не существовали; она была прекрасной мелодраматической актрисой и нафось ея вызывалъ на глазахъ слезы.

Въ прелестной пьескѣ Джерольда „Военно-плѣнные“ Кили и жена его являлись въ полномъ блескѣ. Въ роли неоте-саннаго Англичанина-хвастуна, который презираетъ и Французовъ и все французское за то, что оно не на англійскій маперъ,—идеализмъ его не давалъ истинно комическому типу перейти въ грубую каррикатуру, или слишкомъ неприятную истину. Можно было узнать національный порокъ; однако добродушный Британецъ правился. Стоило только слышать, съ какимъ высокоуміемъ онъ устраняетъ вопросъ объ англійскихъ налогахъ: „Налоги! Въ нашемъ языкѣ нѣтъ такого слова. Есть, конечно, двѣ-три обязанности (это онъ сказалъ съ отгѣнкомъ откровенности, какъ бы сознавался въ обстоятельствахъ, которыя не имѣли ни малѣйшаго значенія); „но“ (и здѣсь вновь слышались въ его интонаціи высокоумная самоуверенность и превосходство) „для насъ обязанности—удовольствія.“ (Затѣмъ онъ продолжалъ съ колоссальною безза-стѣнчивостью): „Что-же касается налоговъ, Англичанины при одномъ только названіи чего-нибудь подобнаго выпучить на васъ глаза.“ Не менѣе забавна была его защита, когда его упрекали въ лганіѣ. Пэль Мэль: „Вы, какъ морякъ, развѣ не обязаны умереть за свое отечество? Фэйрбрэстъ: „Конечно—Пэль Мэль. Обязанность моя, какъ гражданина, врать за него. Храбрость не въ однѣхъ только битвахъ. О нѣтъ! Сколько бы разъ Французъ ни обличалъ меня во лжи, я всегда совру что нибудь во славу Англій.“ Убѣдительная логика этихъ словъ вызывала обыкновенно во всемъ театрѣ взрывъ смѣха. Но самую соль то въ его шуткѣ составляли жесты; когда-же онъ доказывалъ превосходство воздуха въ Англійи надъ воздухомъ во Франціи на основаніи того, что „слой его вдвое толще, и самъ онъ вдвое гуще,“ партнеръ режисъ

отъ восторга. М-ръ Кили какъ Полли Пэль Мэль играла второстепенную роль; но, благодаря своей сноровкѣ и, что главное, неподражаемому искусству, съ которымъ она читала прерываемое рыданіями письмо, роль ея получила первоклассное значеніе. Съ удаленіемъ такихъ двухъ актеровъ сцена наша попала невознаградимую потерю: Кили одинаково хорошо игралъ въ грубомъ фарсѣ, высокой комедіи и идеальныхъ сценахъ; онъ всегда все идеализировалъ, былъ всегда правдивъ и полонъ юмора.

Г-жа Кили была превосходна въ фарсѣ, комедіи и мелодрамѣ; всегда полная чувства и комизма, она строго копировала обыденную жизнь. Карьера ихъ была непрерывнымъ триумфомъ, и они живутъ въ памяти театраловъ, окруженные ореоломъ искренней привязанности.

---

## ГЛАВА IX.

### Шэксспиръ какъ актеръ и критикъ.

---

Шэксспиръ былъ, по всей вѣроятности, посредственнымъ актеромъ. Если въ этомъ отношеніи и возможно подобное предположеніе, то усумниться въ его критическихъ дарованійхъ—нѣтъ возможности. Онъ не былъ, можетъ-быть, блестящимъ исполнителемъ; но онъ навѣрное былъ проникательнымъ и разумнымъ знатокомъ. Новѣйшіе поклонники, не замѣчающіе ошибокъ въ пьесахъ Шэксспира, которыя у насъ передъ глазами, и въ которыхъ непредубѣжденные глаза находятъ множество разительныхъ недостатковъ, эти поклонники сочтутъ, можетъ быть, за дерзость хулить его игру, которой мы не видѣли, которую уже давно забыли и о которой, кажется, никогда много и не говорили. Зачѣмъ же въ великодушномъ энтузіазмѣ допускать, что она была превосходна? Почему-бы не предположить, что создатель столькихъ дышащихъ жизнью типовъ необходимо былъ прекраснымъ исполнителемъ созданныхъ имъ ролей? Ничто не можетъ помѣшать великодушному поклоннику предаваться такимъ мечтамъ, ежели онъ

доставляютъ ему удовольствіе. Я же замѣчу только, что мало данныхъ говорить въ ихъ пользу, а доказательствъ противъ нихъ—очень много. Простой фактъ, что мы ничего не знаемъ о его сценическихъ дарованіяхъ, уже показываетъ, что въ этомъ отношеніи не было ничего необыкновеннаго, ничего достопамятнаго, о чемъ бы стоило говорить. Мы знаемъ его какъ остряка и хорошаго собесѣдника, какъ поэта и дѣльца, по ни слова не слышали о его достоинствахъ какъ актера. Намъ болѣе или менѣе извѣстны, хотя по паспынкѣ, Бёрбэдждъ, Альлейнъ, Тарлтонъ, Квель, Бентли, Мейльсъ, Уильсонъ, Кроссе, Попе и другіе; все что преданіе смутно гласитъ намъ о Шэкспирѣ, исчерпывается лишь извѣстіемъ, что онъ игралъ духа въ Гамлетѣ и Старика Кноуль'а въ „Каждый веселъ по своему;“ роли, изъ которыхъ ни та ни другая не требуетъ особеннаго таланта. Какъ многіе прежніе драматурги—папр. Мундъ, Четль, Лоджъ, Кидъ, Нэнъ, Бетъ Джонсонъ, Хэвудъ, Деккеръ и Роли,—онъ зарабатывалъ деньги „сокками и котурнами;“ точно такъ-же очень вѣроятно что, подобно актерамъ всѣхъ временъ, онъ былъ очень высокаго мнѣнія о своей собственной игрѣ. Онъ вѣроятно видѣлъ сквозь фокусы и продѣлки, которыми болѣе популярныя актеры привлекали публику партера, и имѣлъ сомнѣнія, что онъ принадлежалъ къ числу „благоразумныхъ;“ которыхъ подобныя продѣлки огорчали. Но вопреки его удивительному генію, не смотря на большую гибкость ума, благодаря которой онъ могъ создать такое разнообразіе характеровъ, очень вѣроятно, что у него не было мимической подвижности въ лицѣ и манерахъ, которая одна могла дать ему возможность представлять то, что онъ чувствовалъ и понималъ. Силы разума и силы воспроизведенія—двѣ вещи различныя. Поэтъ рѣдко бываетъ хорошимъ чтецомъ своихъ собственныхъ стиховъ, и еще никогда не былъ хорошимъ актеромъ въ роляхъ имъ самимъ созданныхъ: Шэкспиръ, безъ сомнѣнія, зналъ—и зналъ лучше всѣхъ—какъ надо играть Отелло, Ричарда и Фальстаффа; по

пригласите вы его самого сыграть ихъ—и голосъ, и виѣшность и темпераментъ навѣрно измѣнили-бы ему. Нѣжная чувствительность его природы, причина которой лежала въ тонкости и гибкости его гегія, совершенно не позволила-бы ему играть роли, требующія здоровой силы и большой жизненности. Напрасно пытаться рисовать фрески акварельной кисточкой. Рѣзкіе, яркіе эффекты, необходимые при игрѣ на сценѣ, были-бы невозможны для такого темперамента, какой былъ у него. Такимъ образомъ даже если-бы онъ былъ хорошимъ салоннымъ мимикомъ, ему недостовало-бы еще многихъ качествъ, чтобы быть хорошимъ актеромъ. Но у насъ пѣтъ основаній утверждать, чтобы онъ былъ даже хорошимъ салоннымъ мимикомъ. Онъ, кажется, прекрасно декламировалъ, ежели понимать подъ этимъ благозвучное чтеніе и правильную цезуру стиха. Но неусиѣхъ его показываетъ, что голосъ его былъ или необработанъ или очень малъ. Безъ симпатичнаго голоса, декламация не можетъ быть эффектна. Звуки, которые увлекаютъ насъ, не должны быть ни музыкальны, ни даже пріятны, но они должны быть задумчивыми и трогательными. Если-бы у Шэкспира былъ такой голосъ, онъ былъ-бы знаменитымъ декламаторомъ. Безъ этого все его прочія дарованія на сценѣ ничего не значили. Если-бы онъ видѣлъ игру Гаррига, Кэмбля или Кипа не въ его собственныхъ пьесахъ, онъ нагѣрное нашелъ-бы тысячи недостатковъ въ ихъ пониманіи и ошибкѣ въ исполненіи ролей; но появивъ онъ на одной сценѣ съ ними, даже въ собственныхъ пьесахъ, зрители увидѣли-бы глубокую пропасть между созданіемъ и исполненіемъ. Одинъ мрачный взглядъ, одинъ полный пафоса звукъ съ большею силою воодушевилъ-бы зрителей, чѣмъ глубокая и тонкая страсть, которая волновала душу поэта, но не высказалась виѣшнимъ образомъ; взглядъ и голосъ могутъ принадлежать человѣку, который настолько пьянъ, что едва держится на ногахъ; но публика видитъ только выраженіе его глазъ, слышитъ только звукъ его голоса и глубоко тронута этими, понятными для нея, символами.

Что Шэкспиръ, какъ критикъ, отлично зналъ всѣ правила сценическаго искусства, это ясно изъ краткаго, но многозначительнаго паставленія, которое даетъ актеру его Гамлетъ. Онъ преимущественно настаиваетъ на необходимости гибкаго выговора роли. Онъ не даетъ правилъ ни какъ владѣть голосомъ, ни гдѣ ставить ударенія; но легко понять, что онъ подразумѣваетъ, когда съ особеннымъ удареніемъ остерегаетъ отъ общей всѣмъ ошибки произносить слова горломъ, а требуетъ, чтобы рѣчь бѣгло сходила съ языка. Хотя для насъ подобное опредѣленіе не совѣмъ ясно, но логическая связь показываетъ, что Шэкспиръ требуетъ естественной, простой рѣчи, а не дѣланнаго декламаторства. Смыслъ этотъ еще усиливается совѣтомъ относительно жестикюляціи. „Не слишкомъ много болтать воздухъ руками, но все употреблять въ мѣру.“ Кромѣ ошибокъ голосовыхъ большая часть актеровъ грѣшитъ еще манерой держать себя: они говорятъ высокопарно, жестикюлируютъ съ одушевленіемъ — все въ стремленіи произвести эффектъ, совершенно не зная психологическихъ условій, при которыхъ эффектъ возможенъ. Какъ-бы то ни было, стараніе усилить естественную выразительность рѣчи влечетъ къ преувеличенію и отсутствію правды. Стремясь къ идеальному, они впадаютъ въ искусственность. Они чувствуютъ, что голосъ и жесты обыденныхъ, не проникнутыхъ страстью мгновеній не гармонируютъ съ идеальными характерами и полными драматизма положеніями; а трудность искусства и заключается именно въ выборѣ благороднаго тона, который долженъ служить для зрителей какъ-бы символомъ искренняго волненія. Всѣ актеры, кромѣ великихъ, слишкомъ сильно жестикюлируютъ и не только утрируютъ имѣющія смыслъ движенія, но не могутъ удержаться и отъ совершенно излишнихъ. Шэкспиръ видѣлъ это, вѣроятно, ежедневно и потому онъ велитъ актеру „сообразовать свои движенія со словами, и особенно обращать вниманіе на то, что-бы не переступать врожденную, природную скромность; потому что все утрированное не сооѣтствуетъ задачамъ игры, цѣлью ко-

торой всегда было и теперь остается — представлять собою зеркало природы.“ Актеру стоило-бы позаимствовать кое что из анекдота объ ученицѣ Вольтера: послѣдній, желая побороть въ ней стремленіе къ неистовой жестокости, велѣлъ ей декламировать съ привязанными по бокамъ руками. Она начала свое чтеніе съ этимъ вынужденнымъ спокойствіемъ, но подъ копецъ, увлеченная наплывомъ своихъ чувствъ, она всплеснула руками и разорвала шнурки. Въ смущеніи она начала извиняться передъ поэтомъ; тотъ, улыбаясь, успокоилъ ее, говоря, что въ эту минуту жесты ея были безподобны, потому что она не могла побороть ихъ. Ежели актеры будутъ изучать хорошіе образцы игры, то они узнаютъ, что жесты, чтобы быть эффектными, должны имѣть смыслъ, они должны быть рѣдки. Спокойно стоять на сценѣ, (но не смотрѣть иѣшкой), одна изъ основныхъ трудностей искусства; это трудность, которую мало кто преодолеваетъ. Высказавши свои взгляды на декламацию, Шэкспиръ даетъ драгоцѣнные совѣты относительно выраженія. Онъ особенно предостерегаетъ актера какъ отъ слишкомъ большой пылкости, такъ и отъ холодности. Напоминая, что актеръ—художникъ, онъ настаиваетъ на безусловномъ соблюденіи краеугольнаго закона искусства: импульсъ долженъ быть подчиненъ извѣстнымъ законамъ, а въ стремленіи къ эффекту надо обращать вниманіе на изящество исполненія. „Во время самаго потока бури, и даже, такъ сказать, вихря страстей вы должны приобрѣсти столько умѣренности, чтобы смягчать все. О! меня тербитъ за душу, когда я вижу, какъ здоровенный мужчина въ парижѣ раздираетъ страсть на кусочки, на лоскутки и терзаетъ такимъ образомъ уши партера.“ Что это, какъ не сознаніе силы искусства, вооружась которымъ могучій творческій духъ употребляетъ выраженія, полныя страсти и группируетъ ихъ для одной, доставляющей наслажденіе, цѣли? Если-бы актеръ былъ дѣйствительно возбужденъ, голосъ его былъ-бы крикомъ, движенія неистовы и порывисты; игра его была-бы жалкимъ, по никакъ не

эстетическимъ зрѣлицемъ. Потому изъ большаго разнообразія страстныхъ выраженій онъ долженъ выбрать только тѣ, которыя можно слить въ одно общее гармоническое цѣлое. Онъ въ то-же время долженъ быть и страстенъ и умѣренъ: долженъ дрожать отъ волненія и все-таки зорко контролировать своимъ разсудкомъ каждое выраженіе, руководить каждымъ звукомъ, взглядомъ и жестомъ. Оттого-то и приходится такъ рѣдко видѣть хорошую игру, что трудно въ одно и то-же время быть такъ глубоко тронутымъ, чтобы волненіе само собою сказывалось въ понятныхъ всѣмъ символахъ и настолько спокойнымъ, чтобы и вполне овладѣть эффектами игры, и во время измѣнять голосъ, и обуздывать жесты, когда они близки къ утрированію или уродливости. „Сохранить эту средину между высокопарностью и безцвѣтностью рѣчи,“ говоритъ Колли Сибберъ <sup>1)</sup> „приковывать вниманіе слушателей скорѣе правдивой силой, чѣмъ простымъ возвышеніемъ голоса—вотъ самая трудная изъ всѣхъ достижимыхъ актеромъ цѣлей.“ Нѣкоторые критики, которымъ надоѣла высокопарность, жалуются, что актеръ „слишкомъ пылокъ.“ По мнѣнію-же Лессинга у актера никогда не можетъ быть слишкомъ много огня, по очень часто бываетъ мало здраваго смысла. Пылкость рѣчи, безъ дѣйствительнаго возбужденія, переходитъ въ высокопарность; но пылкость, полная искренняго волненія, но не сдержанная умѣньемъ, есть запальчивость. Кричать и пенствовать—излюбленный пріемъ неспособныхъ актеровъ; кто-же горячится и волнуется, тотъ выдастъ только неопытность актера, не вполне овладѣвшаго искусствомъ. „Но не будьте и слишкомъ смиренны“ торопится прибавить Шекспиръ, боясь, чтобы не переоголжали его совѣта, — „по пусть вашъ здравый смыслъ ведетъ васъ.“ Да; здравый смыслъ актера долженъ сказать ему, когда звукъ его голоса и выраженія его правдивы, на что

<sup>1)</sup> Колли Сибберъ (1671 -- 1757) известный англійскій драматическій писатель и актеръ, впоследствии директоръ Друриленскаго театра и придворный поэтъ. Кроме драмъ и комедій издалъ еще „Апологию моей жизни,“ изъ которой приведены здѣсь отрывокъ.

прежде всего должно павести его собственное чутье. Пытаясь изобразить волненіе, онъ долженъ пробовать разные тоны, разные жесты, то ускоряя, то замедляя свою рѣчь; и пока онъ ошущью ищетъ такимъ образомъ правды, здравый разсудокъ его долженъ оставить только все цѣлесообразное, а остальное отбросить. Потому такъ рѣдко и встрѣчаемъ хорошую игру, что немногіе актеры достаточно работаютъ мозгами; а благодаря неуспѣху тѣхъ немногихъ, которые думаютъ, но безъ пользы для своего исполненія,—отнимается вѣра въ пользу мышленія. Всѣ свои труды актеры, по большей части, направляютъ на подражаніе другимъ, а нисколько не пользуются собственными дарованіями, все это не позволяетъ имъ совершенствоваться. „Nous devons être sensibles“ сказалъ когда-то Тальма <sup>1)</sup>: „nous devons éprouver l'émotion; mais pour mieux l'imiter, pour mieux en saisir les caractères par l'étude et la réflexion,“ т. е. „мы должны быть впечатлительны, мы должны чувствовать волненіе; но для того, чтобы лучше подражать ему, чтобы удачнѣе схватить стараніемъ и пониманіемъ его характеристичныя черты.“ Анекдоты о Макрѣди и Листонѣ, рассказанныя выше, наводятъ на довольно интересный вопросъ по отношенію къ сценическому искусству: насколько актеръ испытываетъ волненіе, которое онъ выражаетъ? Въ виду того, что Макрѣди и Листонъ старались взбѣсить себя за кулисами, чтобы, выйдя на сцену достаточно взволнованными, болѣе правдоподобно изобразить припадки гнѣва, мы, естественно, вправѣ заключить, что актеры эти признавали справедливость распространеннаго мнѣнія, будто-бы актеръ дѣйствительно переживаетъ то, что выражаетъ. Но такому заключенію опытъ, кажется, противорѣчить. Не только очевидно, что актеръ притворяется, и что ежели-бы онъ дѣйствительно чувствовалъ то что онъ говоритъ, то не былъ-бы въ состояніи вынести

<sup>1)</sup> Тальма (1763—1826) знаменитый французскій трагикъ. Написалъ весьма важное для теоріи сценическаго искусства сочиненіе: „Réflexions sur Lекain et sur l'art théâtral“ и издалъ Записки Лекэна.

всего бремени и истощенія отъ подобнаго ежедневно повторяющагося волненія, но для людей, которые имѣютъ какос нибудь понятіе объ искусствѣ, не подлежитъ сомнѣнію, что уже самое присутствіе искренняго волненія такъ-бы нарушило внутреннее равновѣсіе, что совершенно исключило-бы художественность исполненія. Тальма рассказывалъ Г-пу Баррьеръ, что правда въ игрѣ и красота одной актрисы, съ которой онъ выступалъ однажды, совершенно увлекли его, такъ что та должна была потомъ предостеречь его: „Берегитесь, Тальма, вы взволнованы!“ Баррьеръ отвѣчалъ ему: „Смущеніе есть слѣдствіе волненія: а при этомъ голосъ не повицуется, память отказывается служить, жесты фальшивы, эффе́кть потерянъ.“ А вотъ подобное-же замѣчаніе Моле: „Сегодня я недоволенъ собою; я слишкомъ увлекся; и не могъ владѣть собою; и слишкомъ отдался роли; я былъ самымъ дѣйствующимъ лицомъ, а не актеромъ. Я игралъ такъ, какъ бы все это происходило со мною; не такъ слѣдуетъ вести себя передъ глазами публики“ (pour l'optique du théâtre). Всякій посвященный въ тайны сценическаго искусства тотчасъ схватитъ значеніе счастливаго выраженія „l'optique du théâtre;“ а не посвященный легко пойметъ какъ сильно расходится со всѣми требованіями искусства и потаенными пружинами эффе́кта, олицетвореніе страсти въ ея дѣйствительномъ, а не символическомъ видѣ: красныя, вслухшія, искаженныя печалью черты лица, хриплый, рѣзкій голосъ гнѣва — не годятся для искусства; полное отсутствіе высокаго ви́шняго выраженія, торопливость и ажитация неграціозныхъ тѣлодвиженій, все, что составляетъ принадлежность многихъ сильныхъ душевныхъ волненій, можетъ быть описано поэтомъ, но не можетъ быть допущено въ искусствѣ пластическомъ. Поэтъ можетъ объяснить намъ, что сказывается въ безжизненности и неподвижности лица и всѣхъ членовъ и описывать въ то-же время внутреннюю борьбу въ человѣкѣ, или мертвенное спокойствіе, которое терзаетъ или парализуетъ страдалца; но живописецъ, ваятель или актеръ должны

показать намъ, что переживаетъ дѣйствующее лицо внѣшнимъ образомъ — а душевныя его страданія мы должны уже прочесть въ его жестахъ и игрѣ лица; всѣ эти внѣшнія проявленія душевной борьбы должны быть соразмѣрны и пронизаны граціей, чтобы затронуть и наши эстетическія чувства. Всякое искусство—символично. Если-бы оно изображало страсти такъ, какъ мы видимъ ихъ въ дѣйствительности, онѣ перестали-бы производить на насъ впечатлѣніе искусства; иногда онѣ оставляли-бы насъ холодными, или возбуждали-бы въ насъ только смѣхъ. Во всей сценической обстановкѣ есть несогласіе съ дѣйствительностью. Положенія, характеры, языкъ—все расходится съ нашими ежедневными наблюденіями. Волненіе не высказывается ни въ стихахъ, ни въ тщательно изысканныхъ фразахъ; а декламировать такъ-же небрежно, какъ говорить прозой—серьезная ошибка. Въ статьѣ Колли Сибберъ'а о Беттертонъ'ѣ есть хорошее мѣсто, надъ которымъ не мѣшало-бы подумать актерамъ и критикамъ не вполнѣ сознающимъ громадный эффектъ, производимый хорошимъ чтеніемъ. „Во время самаго чтенія стихотворнаго размѣра, едва можно повѣрить, отъ какого незначительнаго отгѣнка звука, особенно въ мѣстахъ патетическихъ, зависитъ или высокая художественность, или полная безцвѣтность прочитаннаго. Голосъ глѣнца едва-ли болѣе неразрывно связанъ съ тактомъ и нагѣвомъ, чѣмъ голосъ актера во время декламаціи на сценѣ. Малѣйшій слогъ, въ цѣломъ періодѣ, на которомъ онъ слишкомъ долго или слишкомъ мало остановился, совершенно уничтожаетъ его дѣйствіе; тотъ-же самый слогъ, если только произнести его съ вѣрной интонаціей, вольетъ свѣтъ и жизнь во все, какъ свѣтлый бликъ, брошенный мастерскою кистью.“

Напрасно доказывать совершенную невозможность обращать вниманіе на подобныя мелочи, въ то время когда декламаторъ дѣйствительно волнуемъ страстью. Подобное-же замѣчаніе можно сдѣлать и касательно всѣхъ остальныхъ мелочей его искусства. Его взгляды и тѣлодвиженія, позитура въ общій

картинѣ, все будетъ непропорціонально и не произведетъ должнаго эффекта, если актеръ не владѣетъ собою. Читатель тотчасъ-же видитъ, что страсти, выражаемыя актеромъ, несомнѣнно не волнуютъ его такъ, какъ бы онѣ волновали его въ дѣйствительности; онѣ притворяется, и мы знаемъ что онѣ притворяется; онѣ олицетворяетъ идею, которая и должна тронуть насъ, какъ идея, а не терзать нашихъ чувствъ, какъ мученія ближняго, дѣйствительно страдающаго въ нашемъ присутствіи. Слезы, которыя мы проливаемъ, льются изъ источника сочувствія; но въ нихъ нѣтъ горечи, и печаль эта приносить намъ удовольствіе.

Но тутъ возникаетъ противорѣчіе—а т и н о м і я, какъ его назвалъ-бы Кантъ—противорѣчіе, которое ставитъ въ тупикъ судей дѣла. Если актеръ теряетъ всякую власть надъ своимъ искусствомъ подъ вреднымъ вліяніемъ волненія, онъ точно такъ-же не владѣетъ искусствомъ, какъ если-бы онѣ былъ глухъ къ движеніямъ души. Если онѣ дѣйствительно чувствуетъ — онѣ не можетъ играть; но онѣ равно не можетъ играть, ежели онѣ безчувственъ. Мы знаемъ, что всѣ безмысленныя старанія крикливыхъ и гримасничающихъ актеровъ произвести эффектъ, вся скука холодной, полной условныхъ движеній игры, мимики безъ жизни, происходитъ отъ безстрастнаго дарованія актера. Замѣьте, я не говорю „отъ природной безчувственности.“ Человѣку весьма чувствительному вполне возможно играть до смѣшнаго безжизненно, ежели у него нѣтъ необходимыхъ для экспрессіи способностей или если онѣ еще не выучился ими пользоваться, чтобы производить желаемое впечатлѣніе. Несколько времени тому назадъ, обративъ вниманіе на замѣчательное умѣнье Г-жи Лукка изобразить душевное состояніе Маргариты въ Фаустѣ, я имѣлъ случай замѣтить удивительную метаморфозу, которая совершилась въ два года и сдѣлала ее изъ слабой, рутинной и непроевждающей впечатлѣніе актрисы, артистку страстную, правдивую и оригинальную. Во время двухлѣтней дѣятельности она изучила тайны выраженія; она научилась варьировать ими, усвоивъ себѣ это, вышла на хорошую

*Marguerite*

дорогу; она могла рѣшнуть дать волю вдохновеніямъ минуты, которымъ до той поры, безъ сомнѣнія, она не могла довѣрять-ся. Такимъ образомъ для актера весьма возможно быть впечатлительнымъ безъ способности въ выраженію чувствъ, и потому при страстной природѣ быть безцвѣтнымъ актеромъ; но для человѣка съ безчувственнымъ сердцемъ совершенно невозможно быть страстнымъ актеромъ и олицетворять то, чего онъ никогда не прочувствовалъ.

Здѣсь точка пересѣченія двухъ, только-что прослѣженныхъ нами, положеній. Какъ можно допустить условіе, чтобы человѣкъ чувствовалъ душевное движеніе, если онъ въ то-же время долженъ выражать его съ невозможностью произвести на насъ эстетическое впечатлѣніе. Другими словами: въ какой степени актеръ дѣйствительно чувствуетъ страсть, которую онъ выражаетъ? Весь вопросъ здѣсь въ силѣ. Какъ во всякомъ искусствѣ, и здѣсь въ основаніи лежитъ чувство, но это „листья и цвѣты,“ хотя они и черпаютъ свои соки изъ дупки, но получаютъ окончательную форму и строеніе только въ нашемъ умѣ. Поэтъ не можетъ писать, пока глаза его полны слезъ, пока первы его дрожатъ отъ внутренняго потрясенія, а несущіяся одна за другой мысли слишкомъ беспорядочны, чтобы лечь въ опредѣленную форму. Онъ долженъ прочувствовать раньше, а то стихи его будутъ только эхомъ. Прекрасную картину, которою онъ насъ восхищаетъ, онъ рисуетъ изъ воспоминаній о пережитыхъ ощущеніяхъ. Онъ самъ созерцатель своего волненія; и, хотя еще смущенный, онъ всетаки уже настолько можетъ овладѣть своимъ смущеніемъ, что выбираетъ только то, что отвѣчаетъ его цѣли. Мы всѣ наблюдаемъ самихъ себя; но особенность художественной природы и состоитъ въ томъ, чтобы предаваться такому самонаблюденію въ минуты всякихъ страстей, кромѣ самыхъ сильныхъ, и изъ матерьяловъ этого наблюденія выработать сюжеты для искусства. Мысль эта волюнѣ примѣнима и къ хорошему актеру, и многіе изъ моихъ читателей сознаютъ истину того, что

Тальма сказалъ о самомъ себѣ: „Я испытывалъ горькія потери, и часто меня посѣщало глубокое горе; но послѣ перваго мгновенія, когда горе разражается слезами и рыданіями, я замѣчалъ, что какъ-то невольно вematривался вглубь себя (je faisais un retour sur mes souffrances) и находилъ, что актеръ безсознательно изучалъ человѣка и схватывалъ характеристичныя черты происшедшаго въ немъ.“

Только освоившись такимъ образомъ съ природой различныхъ волненій, можно вѣрно передавать ихъ. Но и этого недостаточно. Надо наблюдать волненія эти въ другихъ, такъ какъ ключъ къ ихъ пониманію лежитъ въ нашемъ собственномъ сознаніи. Обладая чѣмъ-то вродѣ умственной оцѣнки послѣдовательности ощущеній и образа ихъ проявленія, актеръ, соображаясь со своими физическими способностями, долженъ избрать изъ нихъ тѣ, которыя онъ можетъ изобразить наиболѣе эффектно и которыя были-бы понятны всѣмъ безъ исключенія. Приведемъ еще разъ слова Тальмы: *Oui, Nous devons être sensibles, nous devons éprouver l'émotion; mais pour mieux l'imiter, pour mieux en saisir les caractères par l'étude et la réflexion. Notre art en exige de profonds. Point d'improvisation possible sur la scène sous peine d'échec. Tout est calculé, tout doit être prévu et l'émotion qui semble soudaine et le trouble qui paraît involontaire. L'intonation, le geste, le regard qui semblent inspirés, ont été répétés cent fois* (т. е. Да, мы должны быть чувствительны, мы должны испытывать волненіе; но только для того, чтобы лучше подражать ему, чтобы вѣрнѣе схватывать характеры трудомъ и умомъ. Искусство наше требуетъ и того и другаго въ сильной степени. Импровизація на сценѣ невозможна подѣ страхомъ фіаско. Все разсчитано, все должно быть предусмотрѣно — и мнимовнезапное волненіе, и смущеніе кажущееся невольнымъ. Интонаціи, жесты, взгляды, съ виду вдохновенныя, заучивались сотни и сотни разъ). Я могу предположить, что читатель согласится со всѣмъ этимъ безъ противорѣчія; но все-таки я предчувствую, что ему будетъ нѣсколько трудно согласить сказанное съ анекдотами,

которые повели за собой это отступление. Безъ сомнѣнія, можетъ сказать онъ, ни Макрѣди, ни Листонъ не могли быть такъ мало знакомы съ гнѣвомъ и его проявленіями, что-бы какое-нибудь недоумѣніе могло парализовать ихъ усилія представить то или другое. Къ чему-же эти подготовленія за кулисами? Просто потому, что имъ было безусловно необходимо быть въ возбужденномъ состояніи, ежели они хотѣли правдоподобно передать его; а такъ какъ по самому темпераменту они не были моментально-раздражительны отъ одного только представленія происходящей сцены, то они и подготавливали себя къ ней. Такіе актеры, какъ Эдмундъ Кинъ, Рашель или Леметръ, не затруднялись передъ самыми быстрыми переходами; теперь они могли спокойно болтать, а минуту спустя—разрваться цѣлымъ потокомъ словъ. Воображеніе внезапно возбуждало всѣ пружины къ экспрессіи; одинъ звукъ былъ въ состояніи такъ потрясти ихъ, чтобы всколебать всю первную систему. Такимъ образомъ отвѣтъ на вопросъ: „Насколько актеръ чувствуетъ?“ можно формулировать приблизительно такъ: онъ находится въ достаточно сильномъ состояніи душевнаго волненія, чтобы обладать всѣми необходимыми для экспрессіи элементами; но въ то же время, возбужденіе это не достаточно сильно, чтобы уничтожить въ немъ сознаніе факта, что онъ только притворяется. Онъ достаточно взволнованъ, чтобы дать голосу требуемый оттѣнокъ, а чертамъ лица соответствующее выраженіе, но не настолько, чтобы не быть въ состояніи владѣть голосомъ и давать своему лицу выраженіе, согласное съ предвзятымъ образцомъ. Его страсть должна быть идеаль-но-сочувственною, но не личною. Пусть онъ съ ненавистью соперника некавидитъ актрису, которую онъ окружаетъ ласкою, и какъ мужъ любитъ другую, къ которой на сценѣ онъ долженъ пылать местию, но Юлію и Дездемону онъ долженъ любить и ненавидѣть. Однажды Малибранъ <sup>1)</sup> упрескала

---

<sup>1)</sup> Извѣстная примадонна.

Тэмплетонъ'а за его холодность въ ней въ любовныхъ сценахъ „Соннамбулы,“ и, спросивъ его, не женатъ ли онъ, сказала чтобы тотъ вообразилъ, что она — его жена. Дуракъ те-поръ, совѣмъ не понявъ ее, началъ на репетиціяхъ уже черезъ-чуръ пѣжшпчать съ ней, на что та, шути, замѣтила ему, что только во время представленія онъ долженъ воображать, что она — Г-жа Тэмплетонъ, на репетиціяхъ же она по прежнему — М<sup>ме</sup> Малибранъ. Намъ часто приходится слышать, какъ критики самоучки упрекають хорошихъ актеровъ въ томъ, что они каждый вечеръ — одни и тѣ-же, и никогда не варьируютъ ни жестовъ ни интонаціи. Они клеймятъ это названіемъ „механической игры;“ критики эти въ своей невинности противуполагають ей какой-то собственный идеалъ игры, который они называютъ „вдохновеніемъ.“ Актеры смѣются надъ такой чепухой. То, что они называютъ вдохновеніемъ — ничто иное, какъ „авось да небось“ небрежности и несостоятельности; актеръ оцѣнюиъ ищетъ выраженія, которое долженъ бы былъ найти, разучивая свою роль. Чтобы подумали о пѣвцѣ, который каждый вечеръ пѣлъ-бы свою арію на новый ладъ? Пѣвецъ, знающій какъ надо пѣть, никогда не измѣнитъ ни порядка своихъ остановокъ, ни свѣтлыхъ, ни темныхъ пятенъ, ни фразировки. Можетъ измѣниться тѣмбръ его голоса, энергія, съ которой онъ поетъ; но методы пѣнія — неизмѣнны. Актеры разучивають роли, какъ пѣвцы — партіи. Великая мелочь разумна или обдуманна. Самое отдѣленіе искусства отъ природы заключаетъ въ себѣ этотъ расчетъ. Внезапное паденіе мысли, которое называютъ вдохновеніемъ, можетъ быть и драгоценно и безъ всякаго достоинства: артистическій умъ оцѣниваетъ его достоинство, и сообразуясь съ нимъ принимаетъ и отвергаетъ его. Довѣрять минутю минуты — все-равно, что во время перваго урока плаванія довѣриться разбитому судну. Лучшій знатокъ искусства чѣмъ я, какъ практикъ и какъ теоретикъ, какъ актеръ и учитель, покойный Г. Сансонъ изъ „Théâtre Français“ очень удачно сказалъ:

Méditez, réglez tout, essayez tout d'avance;  
Un assidu travail donne la confiance.  
L'aisance est du talent le plus aimable attrait,  
Un jeu bien préparé nous semble sans apprêt.

т. е. Все обдумайте, все обдѣляйте, испробуйте все заранѣе; усидчивая работа даетъ намъ увѣренность въ себѣ. Непри-  
нужденность—лучшее украшеніе таланта; а только хорошо  
заученная игра кажется намъ вдохновенной.“

И далѣе:

Mais, en s'abandonnant que l'artiste s'observe;  
De vos heureux hazard sachez vous souvenir,  
Ce qu'il n'a pas produit, l'art doit le retenir,  
L'acteur, qui du talent veut atteindre le faite,  
Quand il livre son coeur doit conserver sa tête <sup>1)</sup>.

(Т. е. Но, отдаваясь мгновенію, актеръ долженъ наблю-  
дать за собою; помните счастливыя внушенія вашего таланта:  
что-бы онъ ни создалъ, искусство должно это удержатъ; актеръ,  
который хочетъ достигнуть зенита своего искусства, не дол-  
женъ терять головы, когда увлекается сердцемъ).

Шекспиръ, который изучилъ это въ своей практикѣ какъ  
драматургъ, увидѣлъ, что это было также вѣрно относительно  
игры въ драмахъ. Недостатокъ предусмотрительности въ акте-  
рахъ приводилъ его въ отчаяніе. Онъ видѣлъ какъ публика  
аплодировала актерамъ, „у которыхъ не было ни христіан-  
скаго акцента, ни походки не только христіанской или язычес-  
кой, но вообще человѣческой; и они неистовствовали и ревѣли  
такъ, что казались исчадіями какихъ то неостесанныхъ поден-  
щиковъ. Онъ видѣлъ, какъ они принимали неистовство за  
страсть, буйство за искусство, и предписывалъ имъ вспомнить  
цѣль игры, которая должна представлять отраженіе дѣйстви-

---

<sup>1)</sup> L'Art Théâtral. Chant I. Каждый добросовѣстный актеръ долженъ  
подумать надъ совѣтомъ этого произведенія.

тельности. Кромѣ этихъ капитальныхъ указаній Шэкспиръ даетъ еще одно, которое имѣетъ менѣе важности, хотя и обращаетъ вниманіе на дѣйствительное зло. „Избѣгайте говорить горломъ,“ напоминаетъ онъ, это вызываетъ смѣхъ у немногихъ безмозглыхъ зрителей, но вообще показываетъ жалкое честолюбіе.“ Но это ошибка, которую публика можетъ исправить, если только пожелаетъ. Обыкновенно публика такъ охотно даетъ разсмѣшить себя, что не обращаетъ вниманія на средства, которыми это достигается. Потому такое отрыгиваніе словъ популярно и теперь и всегда такимъ было и будетъ. Я намекаю на это для того только, чтобы показать, какъ полны наставленія Шэкспира актерамъ и какъ серьезно онъ обсудилъ всѣ задачи игры.

---

## ГЛАВА X.

### О естественной игрѣ.

---

Общепринято считать что Фильдингъ <sup>1)</sup> въ своей исполненной юмора критикѣ на статью Партриджа сдѣлалъ очень ловкій и деликатный комплиментъ игрѣ Гаррика <sup>2)</sup>; тотъ говорилъ, что не видитъ ничего замѣчательнаго „въ страхѣ маленькаго человѣка,“ но думаетъ что актеръ, который игралъ короля, достоинъ большихъ похвалъ. „Онъ выговариваетъ свои слова ясно, вдвое громче, чѣмъ первый. Всякій можетъ замѣтить что онъ актеръ.“ Я не могу сказать насколько справедлива оцѣнка Гаррика Партриджемъ, но ежели объяснить его слова заключеніями, которыя выводитъ изъ нихъ Фильдингъ, то предполагаемый комплиментъ скорѣе похожъ на насмѣшку. Партриджъ говоритъ съ презрительной усмѣшкой: „Онъ лучший актеръ! Да я самъ-бы могъ сыграть какъ онъ.“

---

<sup>1)</sup> Англійскій писатель (1707—1754) написалъ 18 комедій, но особенно прославился романомъ „Томъ Джонсъ“ См. у Тола т. IV ст. 124.

<sup>2)</sup> Дѣло идетъ о представленіи Гамлета.

Я увѣренъ, что будь я „духомъ,“ я глядѣлъ бы совсѣмъ какъ онъ и игралъ бы не хуже его.“

Предполагая теперь, что все сказанное довольно близко къ истинѣ, мы можемъ заключить, что игра Гаррика была, какъ говорятъ, „естественна,“ но не представляла согласнаго съ дѣйствительностью олицетворенія Гамлета. Въ присутствіи духа отца своего этотъ меланхолическій и скептическій принцъ долженъ былъ почувствовать торжественный, благоговѣйный ужасъ, а не обыкновенный страхъ будничной природы; и хотя Партриджъ говоритъ: „ежели этотъ маленькій человѣчекъ не былъ испуганъ на сценѣ,“ я никогда въ жизни моей не видѣлъ испуганнаго, „по манеры просто испуганнаго человека, продолжаетъ онъ, никогда не могли походять на осанку Гамлета.“ Мы обратимся къ замѣткѣ Колли Сибера о Бетертонѣ, чтобы видѣть, какъ великій актеръ долженъ олицетворять это волненіе. „Вы видѣли, напримѣръ, Гамлета, который, при первомъ появленіи духа отца своего, разразился рядомъ сильныхъ восклицаній, необходимыхъ для олицетворенія гнѣва и ярости, и театръ дрожалъ отъ рукоплесканій, хотя злополучный актеръ все время терзалъ изображаемую страсть на кусочки. Я тѣмъ смѣлѣе привожу вамъ этотъ примѣръ, что покойный Г. Аддисонъ <sup>1)</sup>, подлѣ, котораго я сидѣлъ однажды во время этой сцены, сдѣлалъ то же замѣчаніе, и не безъ удивленія спросилъ меня, неужели я думаю что Гамлетъ долженъ такъ бѣситься на духа, который хотя и могъ удивить его, но никакъ не могъ разсердить. По этому, вы замѣчаете, что во все время этого прекраснаго монолога страсть никогда не идетъ далѣе почти безмольнаго изумленія, или петерифіція, которое сыновняя любовь удерживаетъ отъ распросовъ, какія ужасныя преступленія подымали его изъ мирной могилы; она сдерживаетъ желаніе знать къ чему хочетъ побудить исполненный отчаянія духъ своего скорбнаго сына, чтобы доставить

<sup>1)</sup> Англійскій журналистъ и авторъ трагедіи „Катонъ“ (1672—1698).

ему на будущее время спокойствіе въ могилѣ. Въ такомъ свѣтѣ представилъ намъ Бетертонъ эту сцену, которую онъ началъ мгновеніемъ нѣмага молчанія, и медленно перешелъ затѣмъ къ торжественно дрожащему голосу, чѣмъ сдѣлалъ духа равно ужаснымъ и для себя и для зрителей. Описывая-же естественное смущеніе, которое наводили на него его видѣнія, смѣлость его словъ постоянно сдерживалась приличіемъ; она была мужественна, но не дерзка; голосъ его никогда не доходилъ до какъ-бы оскорбительнаго тона, отважнаго презрѣнія всего того, что онъ естественно уважалъ. Но увы! держаться этой средины между высокопарностью и безцвѣтностью, привлекать вниманіе зрителей скорѣе умѣренностью игры, чѣмъ простой силой голоса — самый трудный изъ всѣхъ эфффектовъ, которыхъ можетъ достигнуть актеръ.“ Ясно, что естественность, которой требуютъ отъ Гамлета, совершенно отлична отъ естественности Партриджа; и Фильдингъ сдѣлалъ большую ошибку, уподобивъ игру Гаррика игрѣ лакея. Нѣтъ необходимости вѣрить, что Гаррикъ впалъ въ эту ошибку; но, судя по тому что говорить объ немъ его поклонникъ, онъ впалъ въ ошибку, которая ничуть не менѣе ошибки актера, который игралъ короля, и ходульную декламацию котораго Партриджъ принялъ за что-то въ родѣ игры. Но этотъ актеръ имѣлъ по крайней мѣрѣ нѣкоторое понятіе о „*optique du théâtre*“ которая требовала болѣе возвышенной рѣчи, чѣмъ та, которая годится для обыденныхъ разговоровъ. Онъ зналъ, что онъ на сценѣ, что долженъ играть и представить короля такъ, чтобы оставить въ воображеніи зрители впечатлѣніе идеализованнаго образа, и что достигнуть всего этого онъ не можетъ естественностью собственныхъ манеръ. Что старанія его не имѣли успѣха, показываетъ только, что онъ былъ плохимъ исполнителемъ, но попытки его носили на себѣ отгѣнокъ искусства.

Допустивъ что описаніе Фильдинга совершенно вѣрно, мы должны признать, что Гаррикъ провалился не менѣе блистательно, хотя ошибки его были совершенно другаго рода.

Онъ боллся быть ходульнымъ и впалъ въ банальность. Онъ пытался казаться естественнымъ, не разобравъ должнымъ образомъ что за характеръ ему приходилось олицетворять. Главное затрудненіе для актера состоитъ въ томъ, чтобы настолько правдоподобно обрисовать идеальныи характеръ, чтобы онъ казался намъ дѣйствительнымъ, по отнюдь не пизводить его до уровня обыденности. Его искусство—искусство олицетворенія, но не идеализаціи. Онъ долженъ пользоваться естественными выраженіями, подавать имъ возвышенныи отгѣнокъ; такъ чтобы мы были въ состояніи внутреннимъ чутьемъ объяснять себѣ его движенія, а для этого они должны быть выраженіями правдиваго человѣческаго чувства; точно также какъ языкъ произведенія—будь это стихи, или изящная проза, очищенъ отъ несообразностей и несовершенствъ простыхъ записокъ небрежной обыденной рѣчи, такъ и его дикція должна быть мѣрна, музыкальна и задушевна; манеры его пластичны и типичны; рѣчь, которая слишкомъ расходится съ логикой страсти или слишкомъ неправдоподобна, мы называемъ напыщенною; если возвышенность языка актера не поддерживается искренностью чувства, мы говоримъ, что онъ утрируетъ и ставится на ходули; если же слова его слабѣ силы страсти, мы называемъ ихъ прозаичными и плоскими, равно какъ самого актера мы называемъ вялымъ, ежели онъ не можетъ сыграть роли такъ, чтобы заинтересовать насъ. Наибольше распространянная ошибка какъ авторовъ, такъ и актеровъ — скорѣе напыщенность, чѣмъ плоскость. Старапіе быть эффектнымъ легко увлекаетъ ихъ въ высокопарность. Но ни въ какомъ случаѣ изъ этого не слѣдуетъ заключать, какъ это дѣлаютъ многіе, что такъ какъ высокопарность — ошибка, вялость — достоинство. Напыщенность — ошибка потому, что она сама по себѣ ложь; но въ искусствѣ также легко грѣшнть противъ правды опошляя чувство, какъ и паря за предѣлами естественности.

Игра Г. Горація Вигана въ роли благочестиваго банкира въ „Днѣ Разчета,“ которая и вызвала эти замѣчанія, настолько же ниже правдивой естественности по своей вялости и отсутствію индивидуальности, насколько-бы она была ходульна и напыщенна, если-бы онъ разыгралъ намъ избитый типъ театральнаго лицемеря. Онъ не поражалъ нашего здраваго чувства утрировкой; но и не доставилъ намъ художественнаго наслажденія своимъ искусствомъ. Хотя его игра и не грѣшила противъ правды, но она вовсе и не увлекала насъ. Часть публики была, конечно, очень довольна, замѣтивъ отсутствіе рутинности; но я подозреваю, что большинство восторгалось очень скупо, а критики спрашивали, могъ-ли Г. Горацій Вичапъ придать роли рѣзко очерченную индивидуальность, и въ то-же время сохранить развязность и естественность, которыхъ требовала игра. Не похожъ ли онъ на нѣкоторыхъ беллетристовъ, которые довольно сносно и естественны, пока вращаются въ средѣ обыденныхъ разговоровъ и приключеній, и тотчасъ же стаповатся ходульны до абсурда, коль скоро достигаютъ „зенита своихъ аргументовъ“ въ описаніи характеровъ или страсти? Романы Миссъ Остенъ <sup>1)</sup>—чудеса искусства, потому что они правдивы до мелочей, и правда эта увлекаетъ насъ.—Но подражатели Миссъ Остенъ наивно воображаютъ себѣ на десяткахъ страницъ, которыхъ они могли-бы совсѣмъ не писать, растянутость и прозаичность—вотъ все, чего требуетъ простота въ искусствѣ. Но простота въ искусствѣ—только бережливость, а не скупость; это отсутствіе излишняго, но не необходимаго; она есть слѣдствіе художественной совокупности дѣйствительныхъ и существенныхъ свойствъ, и руководится тонкимъ чувствомъ изящнаго.

Если мы разъ навсегда примемъ, что естественность въ игрѣ значитъ согласное съ истиной олицетвореніе создан-

<sup>1)</sup> Извѣстная англійская романистка (1775—1817).

наго авторомъ характера, а не поддѣлка на сценѣ подь заурядныя маперы обыденной жизни, у насъ будетъ готовый критеріумъ искусства каждаго актера, будетъ-ли онъ олицетворять характеръ Фальстаффа, или пожелаетъ съ естественной простотою сыграть роли Сэра Питера Жизль'я, Гамлета или Коріолана. Кипъ былъ естественъ въ роли Шейлока; Буффе — въ „*père Grandet*“; Рашель — въ роли Федры; Фарренъ — въ дѣдушкѣ Уэйтхэдъ. Кили былъ естественъ въ „Уэддилевъ“, Чарльзъ Матьюсъ — въ роли Аффэбл Гоуэъ, а Готъ — въ „*maître Guépin*.“ Такъ какъ естественность то-же что правдивость, то очевидно, что балаганный реализмъ требуетъ совсѣмъ другихъ манеръ, дикціи и жестовъ, чѣмъ идеальный реализмъ трагедіи или комедіи; и большою ошибкой актеровъ бываетъ часто обстоятельство, что они въ обыденную драму вносятъ игру, къ которой привыкли, играя въ драмѣ идеальной.

Новѣйшіе французскіе актеры замѣтили эту ошибку; нѣкоторые изъ англійскихъ актеровъ также послѣдовали ихъ примѣру и старались пріобрѣсти болѣе спокойствія и естественности. Въ театрѣ „Олимпикъ“ это достигается довольно успѣшно. Но даже французскіе актеры, ежели они не первоклассные таланты, заходятъ въ этой реакціи слишкомъ далеко, и, стараясь быть естественными, забываютъ о „*l'optique du théâtre*“ и требованіи искусства. Они садятся на боковые диваны и говорятъ отвернувшись отъ публики, такъ что половины ихъ словъ не слышно; они разваливаются на столахъ, и вообще держатъ себя не только „естественно“, но „свободно и естественно.“ Сценическое искусство сказывается не въ умѣньши удачно попасть въ разговорный тонъ и салонную непринужденность, а въ полномъ жизни олицетвореніи характера, причемъ съ одной стороны не слѣдуетъ переступать границъ требуемыхъ „*optique du théâtre*“, а, съ другой — держаться такъ, чтобы публика могла почувствовать правду характера.

Миѣніе это и принципы, на которыхъ оно основано, нашло себѣ, какъ кажется, въ нѣкоторыхъ кружкахъ, мало

сочувствія; одинъ изъ сотрудниковъ „Reader“<sup>1)</sup> на двухъ столбцахъ осыпалъ меня нападками полными сарказма. О статьѣ моей онъ говоритъ, что „трудно найти болѣе печальное явленіе, какъ безмыслицу, которую пишетъ подъ часъ объ искусствѣ весьма умный человѣкъ, которому онъ въ дѣйствительности не симпатизируетъ, и которому уже давно не посвящалъ ни одной серьезной мысли.“ Предоставляю читателямъ судить о моей неспособности возбудить симпатію и вызвать серьезную мысль; что-же касается до безмыслицы, которую я, можетъ-быть, написалъ, то вѣдь всякій знаетъ какъ легко можно написать глупость и думать, что это нѣчто весьма разумное.

Одно только обстоятельство преслѣдуетъ меня особенно неотвязчиво: какимъ образомъ писатель, такъ серьезно и долго посвящавшій свои занятія сценическому искусству, какъ вѣроятно дѣлалъ мой критикъ, тѣмъ не менѣе все еще не одолѣлъ главныхъ основаній, на которыхъ зиждется это искусство. Меня удивляетъ, что человѣкъ который пишетъ „ex professo“ счтаетъ Кипа и Эмиля Деврипта въ числѣ „естественныхъ актеровъ“ принадлежащихъ къ сценической школѣ, „которая строго и заботливо придерживается дѣйствительности и обращаетъ мало вниманія на идеальное представленіе характеровъ.“ Я не могу объяснить себѣ, какъ этотъ человѣкъ допустилъ, чтобъ „серьезная мысль“ его оставила въ невинномъ убѣжденіи, что искусство — обманъ, а не иллюзія и что чѣмъ болѣе мы приближаемся къ обыденности даже въ самыхъ мелочахъ, тѣмъ разительнѣе художественный эффектъ.

Стараясь вопросъ о естественности освободить отъ всякаго двусмыслія, я обратился къ оцѣнкѣ Гамлета Гаррика, которую Фильдингъ приводитъ въ своемъ сужденіи о Парт-

---

1) Англійскій журналъ.

риджъ, такъ какъ цѣлью моею было показать различіе въ природахъ Гамлета и Партриджа, и сказалъ, предполагая, что Фильдингъ вѣрно передавалъ игру Гаррика, что она должна была противорѣчить дѣйствительности и потому хромать въ артистическомъ отношеніи. На это критикъ мой замѣчаетъ:

„Основаніе этого замѣчательнаго мнѣнія высказаны очень кратко. Меланхолическій принцъ-скептикъ, въ присутствіи духа своего отца долженъ былъ почувствовать благоговѣйный ужасъ, а не обыкновенный страхъ, свойственный только зауряднымъ натурамъ. Манеры испуганнаго Партриджа никогда не могли походить на осанку Гамлета. Очевидно, что естественность, которой мы требуемъ отъ Гамлета далеко не та, какъ естественность Партриджа и Фильдингъ сдѣлалъ большую ошибку, уподобивъ манеру игры Гаррика манерамъ слуги. Простые смертные затруднятся можетъ быть судить объ этомъ дѣлѣ съ такой же увѣренностью какъ г. „Л.“ Очень немногіе такъ счастливы, чтобы лично знать принца; еще меньше такихъ, которые встрѣчались съ привидѣніями; потому большинству нашего брата очень трудно съ такимъ-же авторитетомъ какъ г. „Л.“ утверждать, что-бы дѣлалъ принцъ при встрѣчѣ съ привидѣніемъ. Но можно предположить что этотъ довольно основательный критикъ правъ. Если-бы какой-нибудь духъ вздумалъ прогуляться по дворцу Мальборо, то вѣроятно принцъ Уэльскій встрѣтилъ-бы незваннаго гостя со всѣмъ иначе, чѣмъ какой-нибудь лакей.“

Отвѣтъ на это очень простъ. Манеры Гамлета должны согласоваться съ тѣмъ представленіемъ, которое мы дѣлаемъ себѣ объ идеальномъ принцѣ; онъ не долженъ держать себя ни какъ лакей, ни какъ настоящій принцъ, въ замкѣ-ли Мальборо или гдѣ бы-то ни было. Если бы Шэкспиръ создалъ глухого, слабого, близорукаго, чахоточнаго или безшабашнаго, грубаго и чувственаго принца, то отъ актера потребовалось-бы идеализировать эти качества. Но когда разъ созданъ Гамлетъ царствен-

ный, т. е. даровитый, задумчивый, мечтательный юноша — представить его тогда нецуганымъ при видѣ духа и съ лакейскими манерами неестественно, слѣдовательно неидеально, потому что идеальная разработка характера будетъ только та, которая вѣрна природѣ характера, олицетвореннаго въ известной рамкѣ техническихъ условій сценическаго представленія. Это опять приводитъ меня къ исходной точкѣ. Я всегда особенно напиралъ на то, что актеры необходимо должны быть вѣрны природѣ, выражая прирожденные намъ чувства, хотя техническія условія, въ которыхъ поставлено искусство, не позволяютъ намъ выражать эти чувства вполне согласно съ дѣйствительностью; но критикъ мой, не понимая этого, говоритъ: „Надо отдать, впрочемъ, справедливость г-ну Л., что онъ не только отрицаетъ естественную игру, а только игру, которая слѣпо слѣдуетъ природѣ. Въ качествѣ писателя, который также скоро разрушаетъ какъ и создаетъ, онъ даетъ объясненіе, что такое есть истинное драматическое искусство. Актеръ долженъ оставить въ душѣ зрителя впечатлѣніе идеальнаго образа; онъ долженъ „уотреблять естественныя выраженія, но облагораживать ихъ“ каковъ-бы ни былъ ихъ смыслъ; его рѣчь должна быть „мѣрною, музыкальною и задушевною; манеры его типичны и изящны.“

Не только изъ этого отрывка, но и изъ другихъ, приведенныхъ далѣе примѣровъ, становится ясно, что критикъ мой полагаетъ, что совершенство въ искусствѣ лежитъ въ строгомъ воспроизведеніи обыденныхъ жизненныхъ опытовъ. Онъ такъ мало сознаетъ, что актеръ долженъ идеализировать обыденныя фразы, облагораживать ихъ, что притворяется непонимающимъ, что можетъ значить слово „облагораживать.“ Я не хочу оскорблять его предположеніемъ, что самое это слово ставитъ его въ тупикъ, или что онъ не понимаетъ стиховъ Дрейдена:

As his actians rose, so raise they still their vein,  
In words whose weight best suits a sublimated strain.

т. е. „Вмѣстѣ съ подвигами росло и его поэтическое воодушевленіе и выливалось словами, смыслъ которыхъ наиболѣе подходилъ къ возвышенному его настроенію.“ Но я спрошу его, неужели онъ думаетъ, что актеръ, который олицетворяя характеръ въ совершенно исключительныхъ положеніяхъ и говоря языкомъ далеко расходящимся съ языкомъ обыденной жизни, будетъ вѣрять природѣ характера и языка, ежели онъ рабски станетъ подражать манерамъ, выраженію и заурядному общественному говору? Поэтъ не слѣдуетъ шагъ за шагомъ за природой, поэтъ смотритъ на все съ идеальной точки зрѣнія; не долженъ-ли актеръ дѣлать то-же самое? Меня подозреваютъ въ томъ, что я молоть пустыяги, требуя, чтобы музыкальный стихъ поэта читался музыкально, или чтобы изищная проза драматурга-прозаика говорила мѣрно и со стараніемъ увлечь зрителей. Нельзя-же предположить, чтобы я одобрялъ мѣрное „отчеканиванье“ или чтобы я желалъ высокопарности; я требую только музыкальности и ясности. Не желаетъ-ли критикъ, что-бы стихи декламировались какъ проза (естественно, какъ это ложно называютъ) или чтобы прозу отбарабанивали какъ пустую болтовню, не обращая вниманія на ея періоды и внутренній смыслъ? Если онъ не находитъ нужнымъ, чтобы манеры были типичны, то вѣроятно желаетъ, чтобы онѣ были безцвѣтны? Если ему не нравится чтобы осанка была пластична, то онъ предпочитаетъ чтобы она была небрежна, неграціозна— неотесанность клубовъ и лондонскихъ улицъ перенесенная въ Верону или Арденны? Очевидно, однако, что пластичныя манеры, которыя были-бы естественны для Ромео или Розалинды, были бы неестественны въ Чарльзѣ Сѣрфасѣ или Лэди Тизль.

Но авторъ замѣтки дѣлаетъ такъ мало различій между музыкальностью и высокопарностью, что высказываетъ между прочимъ: „Актеры можетъ быть и не достаютъ до его требованій, но утѣшительно подумать, что старанія ихъ направлены въ хорошую сторону. Никто никогда не обвинитъ господъ Нельсы и Кресвикъ или госпожу Елену Фоситъ, что они

слишкомъ естественны. Игра этихъ актеровъ дѣйствительно въ высшей степени идеальна. Ихъ дикція можетъ быть и не музыкальна, но она мѣрна и внушительна — даже съ избыткомъ. Французская сцена въ этомъ отношеніи не такъ удовлетворительна. Многіе изъ передовыхъ актеровъ какъ-то глупо слѣдуютъ природѣ.

Недалекіе люди, которые думаютъ что игра Французовъ вообще глѣтчо превосходное, а англійская сцена обыкновенно отвратительна, должны-бы измѣнить свои мнѣнія, изучая представителей высшей критики, которые показали-бы имъ, что именно у парижскихъ актеровъ невѣрные взгляды на искусство. Говь въ знаменитой сценѣ „Le due Job,“ которая заставляла стариковъ плакать какъ дѣтей, дѣлаетъ грубыя ошибки. Онъ ведетъ себя такъ просто, какъ поступалъ-бы человѣкъ съ сердцемъ и душою, получивъ вдругъ извѣстіе о смерти дорогаго друга; и думали, что это дѣлаетъ игру его такъ трогательной. Но это совсѣмъ не такъ; его языкъ никакъ не „мѣрнъ, не музыкаленъ и не внушительнъ;“ манеры его ничуть не „типичны и пластичны.“ Самсону съ его сатирической *bonhomie* въ „Le fils du Giboyer“ очень аплодировали, потому что въ роли Маркиза д’Оберивъ онъ держалъ себя совсѣмъ такъ, какъ старосвѣтскій французскій дворянинъ. Ему слѣдовало-бы знать что обязанность его была ничуть не походить на дѣйствительнаго маркиза, но оставить въ душѣ зрителя „впечатлѣніе идеальнаго маркиза.“ Наводящая ужасъ правдивость въ игрѣ Делоне въ послѣдней сценѣ пьесы „Съ любовью не шутятъ“ заставила содрогнуться многихъ зрителей; но игра эта воюмнѣ естественна; выраженія насколько не „облагорожены.“

Если-бы онъ зналъ получше французскую сцену, то онъ думаю я, позадумался бы прежде чѣмъ написать подобную выходку. Онъ-бы зналъ, что Рашель въ высокой степени слѣдовала именно тѣмъ добродѣтелямъ, которыя, какъ онъ утверждаетъ, совсѣмъ оставлены французскими актерами въ ихъ

стремленіи копировать дѣйствительность; онъ-бы зналъ, что М<sup>ше</sup> Плесси въ настоящее время обладаетъ на сценѣ—и въ стихахъ и въ прозѣ—самою музыкальною, самою мѣрною и симпатичной дикцей; онъ-бы зналъ что Готъ, Сансонъ и Ренье великіе актеры, потому что они создаютъ типы, и типы эти признаются дѣйствительными. Когда намъ говорятъ что „Готъ поступаетъ какъ поступилъ-бы всякій человѣкъ съ сердцемъ и душою, получивъ извѣстіе о смерти дорогаго друга,“ то мы спрашиваемъ „какой“ человѣкъ съ сердцемъ и душою? Изъ сотни людей каждый поступилъ-бы въ томъ-же случаѣ иначе, говорилъ-бы не то, и взглядомъ и жестами иначе выражалъ-бы свое волненіе. Актеръ долженъ выбирать. Онъ долженъ быть типиченъ. Выраженія его должны быть таковы, чтобы, будучи вообще общепринятыми и свойственными нашей человѣческой природѣ, они въ то-же время носили-бы на себѣ индивидуальный отпечатокъ олицетворяемаго характера. Очевидно каждому, кто только минуту поразмыслить, что природа часто такъ сдержана—что нерѣдко и женщины и мужчины выраженіемъ лица, жестами или тѣмбромъ голоса такъ мало высказываютъ то, что происходитъ въ ихъ душѣ, что полная копія выраженія чувствъ любого почти лица, прошла-бы на сценѣ безслѣдно.

Это дѣло искусства актера такъ изобразить хорошо знакомыми намъ символами все, что можетъ чувствовать каждый человѣкъ отдѣльно, чтобы мы, зрители, узнавъ эти вышшія проявленія чувствъ, раздѣляли-бы ихъ въ душѣ.

Если актеръ недостаточно подражаетъ природѣ, и не выбираетъ вышшихъ символовъ, которые признаются за естественныя, ему не удастся тронуть насъ; что-же касается щепетильной вѣрности въ копированіи манеръ убійцъ, скуныхъ, мстителей, убитыхъ горемъ отцовъ и т. п. — то намъ такъ рѣдко удастся наблюдать подобныя личности, что обсуждать правдоподобіе игры не въ нашей власти; потому актеръ долженъ вполне слѣдовать типу, созданному авторомъ. Ничто не

заявляетъ претензій на строгую копию съ природы, но всякій старается олицетворять природу, облагороженную до высоты идеала. Чѣмъ гуще оттѣнокъ заурядной дѣйствительности, который авторъ навелъ на своихъ лицъ и ихъ разговоры—т. е. чѣмъ безупречнѣе халатная натуральность драмы — тѣмъ строже долженъ быть актеръ въ своемъ подражаніи дѣйствительности; но даже и тогда онъ долженъ идеализировать, т. е. разбирать и облагораживать—въ какой степени?—это дѣло его артистическаго такта.

---

## ГЛАВА XI.

### Актеры-иностранцы на англійской сценѣ.

---

Никто не попытается оспаривать, что и литература, и драма наши угасли, а сцена находится въ безъотрадномъ состояніи упадка; но есть два мнѣнія относительно того, возможно-ли или даже вѣроятно-ли ихъ возрожденіе; и очень много различныхъ мнѣній относительно путей, которыми можно достигъ этого возрожденія. Противъ проблесковъ надежды можно привести три очевидныхъ факта: во первыхъ — постепенное прекращеніе всякихъ попытокъ на поприщѣ драматической литературы и замѣна ихъ переводами съ французскаго или передѣлками романовъ; во вторыхъ — медленное исчезаніе провинціальныхъ театровъ, которые были какъ-бы приготовительной школой для актеровъ, и наконецъ, что случаи гениальности на сценическомъ поприщѣ дѣлаются, къ несчастію, рѣже чѣмъ когда-либо.

Этимъ неопровержимымъ фактомъ, „надѣющіеся“ выравѣ противопоставить со своей стороны одинаково вѣскіи доказательства. Исторія нашей сцены не запомнитъ, чтобы когда-либо

давались талаптамъ такіа щедрія вознагражденія; никогда не стекалось на хорошую игру такой массы публики. Пусть только появится драматургъ или актеръ, и имя его въ короткое время облетитъ не только Лондонъ, но и всю Англію, и не одну Англію, а всю Европу. Драматическая литература можетъ заглухнуть, но искоренить драматическаго инстинкта невозможно. Пусть сцена теперь въ отчаянномъ положеніи, но наслажденіе, доставляемое игрою, враждебно человѣку и неразрушимо. Потому-то не смотря на то, что публика со всѣхъ сторонъ заявляетъ, что „перестала ходить въ театръ,“ какъ только появится нѣсколько выдающійся актеръ, какъ только поставятъ оригинальную по интересу пьесу—публика наполняетъ театръ, какъ она никогда не наполняла его даже въ такъ называемые „золотые дни“ драматическаго искусства. Фехтеръ съ уснѣхомъ игралъ Гамлета семьдесятъ разъ сряду, а это по отношенію къ Гаррику, Кэмблѣ или Эдмунду Кину показалось-бы самой невѣроятной гиперболой; величайшіе успѣхи Листона и Макрэди кажутся ничтожными въ сравненіи съ фуроромъ, произведеннымъ“ Лордомъ Дендрэри.“ Отвѣтъ на эти факты готовъ въ насмѣшкѣ надъ вкусами публики, и увѣреніе что всякій разумный взглядъ на дѣло исчезъ, и осталась только пошлая жажда „сенсаціонныхъ пьесъ.“ Это очень денежная насмѣшка. Сенсаціонныя пьесы теперь въ модѣ, но не потому, что нѣтъ ни интеллигенціи, ни публики, готовой слушать что-нибудь лучшее, но просто потому, что число ищущихъ удовольствія очень увеличилось; во всякое время масса публики жаждала удовольствій и очень мало заботилась объ искусствѣ <sup>1)</sup>).

---

1) Et pour les sots acteurs,  
Dieu créa le faux goût et les sots spectateurs.  
Sansou. L'art théâtral.

Г. е. а для глухихъ актеровъ Господь создалъ ложный вкусъ и глухихъ зрителей.

Что интеллигентная часть публики ходить теперь на пьесы сомнительнаго достоинства, то только потому, что лучшаго ничего не ставится; а сенсационныя пьесы, хотя и мѣтять на наши низшіе инстинкты, но мѣтять очень удачно. Если толпами ходятъ па „Колингъ Боунъ“ и „Девизъ Герцога,“ то только потому, что пьесы эти дѣйствительно хороши въ своемъ родѣ; разрядъ ихъ можетъ быть очень низокъ; но развѣ кто-нибудь можетъ сказать, что художественную драму ставили за послѣднее время такъ, чтобы она могла удовлетворить интеллигентную публику? Кто-же пожертвуетъ удобствами „Соть-маркетъ“ для неудобствъ театра, ежели взаимно ему не дадутъ какихъ нибудь сильныхъ душевныхъ и нравственныхъ наслажденій? И отъ кого можно ожидать, что онъ терпѣливо подчинится необходимости созерцать грустную комедію и невозможную трагедію, какими послѣднее время постоянно угощали британскую публику? Принимая во вниманіе, что эти „возвышенныя усилія“ были такъ печальны по своимъ результатамъ, что-же удивительнаго, что даже образованная публика искала насладиться усиліями, которыя не мѣтили такъ высоко, но, по крайней мѣрѣ, дѣйствительно доставляли удовольствіе? Публика ищетъ въ театрѣ удовольствіи и, съ досадою отвращивается отъ скуки, идетъ смотрѣть Дендрэри.

Пусть завтра появится Эдмундъ Кинъ или даже что-нибудь хотя нѣсколько на него похожее и публика ринется слушать его, какъ она устремилась слушать Дженни Линдъ <sup>1)</sup>: масса публики, которую легко удовлетворить, пойдетъ смотрѣть всякаго, о комъ говорить свѣтъ; образованный классъ потому, что всегда готовъ радостно привѣтствовать геній. Доказательство готовности привѣтствовать какіе бы то ни было выдающіеся таланты, дали триумфы Фехтера <sup>2)</sup> и Ристори <sup>3)</sup>; съ дру-

1) Знаменитая пѣвица, род. 1821.

2) Современный французскій актеръ.

3) Итальянская трагическая актриса, род. 1821.

гой-же стороны, доказательствомъ безотраднaго положенія нашей сцены служить успѣхъ Г-жи Стеллы Колась <sup>1)</sup>. Фехтеръ и Ристори—и тотъ и другая превосходные актеры; не великіе актеры, но все-же въ совершенствѣ владѣющіе механизмомъ своего искусства—насколько позволяютъ имъ ихъ силы; кромѣ того, они одарены и нравственными преимуществами—благодаря которымъ они превосходно исполняютъ нѣкоторыя роли. Г-жа Колась наоборотъ: хотя у нея и прелестная наружность, симпатичный голосъ и много неподдѣльной энергіи, еще не актриса; въ ней есть еще только задатки возможности быть актрисой. Невыгоды которыя представлялъ языкъ, мало знакомый большей части публики, и неудачный подборъ товарищей по сценѣ, едва достигавшихъ уровня актеровъ итальянскихъ открытых театровъ, не помѣшали Ристори играть съ необыкновеннымъ успѣхомъ; равнымъ образомъ и страшные недостатки въ произношеніи и удареніяхъ, которыя производили опустошенія въ строкахъ Шэкспира, не помѣшали Фехтеру прозвести фуроръ въ городѣ. Тутъ, конечно, играетъ нѣкоторую роль мода; кое-что надо отнести и на счетъ одной пикантности факта, что актеръ-Французъ играетъ Шэкспира: по не слѣдуетъ преувеличивать этого вліянія. Обстоятельства эти могутъ изъ любопытства завлечь васъ въ театръ, но во время представленія не будутъ дѣйствовать на вашу душу; онѣ не вызовутъ бурныхъ рукоплесканій величественнымъ сценамъ. Какъ только вы тронуты, вы забываете, въ волненіи, объ иностранцѣ. А доказательствомъ того, что триумфъ Фехтера создается тѣмъ, что дѣйствительно превосходно, а не случайно, служитъ полнѣйшій неуспѣхъ его въ „Отелло.“ Въ Рюи Блазь“ и „Корсиканскихъ братьяхъ“ его признали за превосходнаго актера, но далеко не за великаго, а за такого, который при теперешнемъ положеніи сцены составляетъ цѣнное приобрѣтеніе. Затѣмъ онъ игралъ въ Гамлетѣ, и повымъ увлекательнымъ образомъ освѣтилъ роль въ ко-

<sup>1)</sup> Французская актриса, хорошо извѣстная петербургской публикѣ.

торой, сколько известно, ни одинъ актеръ не потерпѣлъ неудачи; изъ всего этого некритики заключили, что онъ — великій актеръ. Но когда онъ взялся за такую роль, какъ Отелло, которая требуетъ отъ актера рѣдкихъ способностей, тогда публика вспомнила что онъ иностранецъ и поняла что онъ—не трагикъ. Гамлетъ—онъ былъ одинъ изъ лучшихъ, Отелло—самый плохой, какого мнѣ когда-либо случалось видѣть. Выйдя изъ театра послѣ представленія Гамлета, я еще разъ почувствовалъ какъ превосходна эта драма со всѣми ея ошибками, которыхъ въ ней много и притомъ довольно грубыхъ. Возвращаясь изъ театра послѣ Отелло, я задумался, не преувеличено ли мое прежнее благоговѣнiе передъ этимъ старымъ *chef-d'oeuvre* искусства; всѣ ошибки драмы выдавались такъ рѣзко, всѣ ея красоты были такъ ступшеваны и исковерканы игрою всѣхъ участвовавшихъ въ этой трагедіи. Пришлось прибѣгнуть къ самому Шекспиру, чтобы возстановить прежнее обаянiе.

Подумавъ о контрастѣ между этими двумя представленіями, мнѣ показалось, что въ нихъ можно прочесть хорошій урокъ философіи игры. Они освѣтили два существенныхъ пункта. Во первыхъ, именно тотъ хаосъ въ представленіи о естественной и идеальной игрѣ, который господствуетъ въ публикѣ (о чемъ говорилось въ послѣдней главѣ); и, во вторыхъ, врожденную ограниченность сферы актера, обусловленной его личностью. И въ Гамлетѣ и въ Отелло Фехтеръ стремится быть естественнымъ и держится по возможности дальше отъ условнаго декламаторства, которое многіе принимаютъ за идеализацію только потому, что оно несогласно съ дѣйствительностью. Природа его дала ему возможность играть Гамлета, и естественность его была художественна. Та-же природа отказала ему въ способностяхъ для игры Отелло, и его „естественность“, обусловленная только его собственной личностью, обратилась въ полнѣйшую неспособность. И не хочу этимъ сказать что его физическая неспособность была единственной

причиной его неуспѣха, потому что, какъ я сейчасъ покажу, самое пониманіе этой роли у него также сомнительно; какъ ни слаба его игра, имѣй онъ даже ложный взглядъ на роль, исполненіе его было-бы въ десять разъ эффектнѣе, если-бы природа одарила его болѣе живой силой и физической крѣпостью. Я видѣлъ десятки Отелло гораздо менѣ развитыхъ, но съ болѣе эффектной внѣшней экспрессіей, игра которыхъ проникала въ самые сокровенные тайники души; между тѣмъ какъ я не могу вообразить себѣ такого запаса ума и знаній, которые-бы дали Фехтеру возможность удовлетворительно сыграть эту роль. Гамлетъ его былъ „натураленъ,“ но не благодаря простому факту, что тѣнь его былъ болѣе разговорный и менѣ ходульный, чѣмъ онъ бываетъ обыкновенно. Если величественнѣйшій языкъ Шэкспира какъ-бы естественно сходилъ съ языка Фехтера, а не поражалъ васъ своей неумѣстностью, что часто случается, когда его съ англобонь декламируютъ со сцены, — то эту потому, что у него было довольно вѣрное представленіе о характерѣ Гамлета и онъ могъ воплоти выразить это представленіе. Самая его личность дѣлала это для него возможнымъ. Многіе изъ зрителей понимали этотъ характеръ также вѣрно, или, можетъ быть, еще вѣрнѣе, но они не могли-бы олицетворить его. Это очевидно само собою. Естественность дѣйствительно значитъ воспроизведеніе тѣхъ подробностей, которыя характеризуютъ природу олицетворяемаго типа. Реализмъ есть правда а не опошленіе. Правда и въ низшихъ и высшихъ предѣлахъ — правда въ страсти, и правда въ манерахъ. Сансонъ очень толко замѣчаетъ, что „L'art, c'est le naturel en doctrine érige! 1).“

Природа Макбета не то что природа Отелло; рѣчь Ахилла разнится отъ разговора Терсита. Правда въ „Сикстинской Мадоннѣ“ отлична отъ правды въ „Нищенкѣ“ Му-

1) Т. е. искусство—это естественное выраженное въ доктринѣ.

рильо. Но и художники и критики часто упускают это из виду. Актеры особенно склопны дѣлать это, и, стараясь попасть въ натуральный тонъ, они дѣлаются „разнузданными,“ хотя это также неестественно, какъ если-бы они вздумали усилить истину въ представленіи объ Аполлонѣ, набросивъ на его голыя плечи пальто. Въ эту-то ошибку Фехтеръ и впадаетъ въ Отелло; онъ опошляетъ роль, стараясь приблизить ее къ дѣйствительности. Въмѣсто Отелло геройскаго, важнаго, страстнаго, онъ даетъ намъ современнаго, раздражительнаго Креола.

Гамлетъ и виѣшнимъ и внутреннимъ образомъ такъ удовлетворяетъ публику, что въ ней слышится говоръ „какъ естественно!“ Гамлетъ, какъ свидѣтельствуется мать его, полонъ, но онъ также, по крайней мѣрѣ въ глазахъ Офеліи, очень хорошъ собой.

„Языкъ ученаго, глазъ царедворца,  
Героя мечъ, цвѣтъ и надежда царства  
Ума и правовъ образецъ—все, все погибло.“

И далѣе:

Мнѣ видѣть суждено

Какъ пала мощь высокаго ума,  
Какъ свѣжей юности краса погибла,  
Цвѣтокъ весны подъ бурей увидицій.

Фехтеръ лимфатичень, изящень, хорошъ собой; его длинныя бѣлокурыя кудри, перво-дрожаціи ноздри, прекрасныя глаза и симпатичный голосъ прекрасно обрисовываютъ граціознаго принца. Виѣшность и осанка его таковы, что глазъ съ удовольствіемъ останавливается на немъ. Онъ вполне овладѣваетъ нашимъ сочувствіемъ. Онъ превосходно исполняетъ всѣ сцены, которыя требуютъ высоко-комическихъ дарованій. Едва-ли когда нибудь сцены съ актерами, Полоніемъ, Гораціо, Розенкранцемъ и Гильденштерпомъ или съ длинными монологами, были сыграны лучше. Мы не только чувствуемъ при-

существо индивидуальнаго характера, но чувствуемъ также, что сама личность актера гармонируетъ съ нашимъ основнымъ пониманіемъ о Гамлетѣ, и той ролью, которая назначена ему въ драмѣ. Мѣста полныя внутренняго волненія переданы также съ теплотою своего рода. Его прекрасный, симпатичный голосъ и непринужденный жаръ выраженій торжествуютъ надъ иностраннымъ акцентомъ и ошибками, которыя дѣлаетъ обыкновенно иностранецъ въ патетическихъ мѣстахъ. Это дѣйствительно значительный триумфъ, потому что хотя Фехтеръ очень хорошо для Француза выговариваетъ по англійски, но несомнѣнно, что акцентъ его очень мѣшаетъ должному эффекту его рѣчей. Но его иностранный акцентъ бездѣлца въ сравненіи съ частыми ошибками въ логическихъ удареніяхъ; а именно, эту-то трудность онъ могъ-бы преодолѣть, если-бы согласился подчиниться строгой критикѣ нѣкоторыхъ друзей Англичанъ, которые охотно поправляли-бы его каждый разъ, какъ онъ ошибается. Благодаря этой ошибкѣ часто страдаетъ смыслъ рѣчи, а иногда даже совсѣмъ извращается. Но сила истиннаго воодушевленія такъ велика, что даже это тотчасъ-же забывается, какъ только актеръ затропетъ чувства публики, а во время его превосходной рѣчи: „О, что я за бездѣльникъ, и рабъ-мужикъ!“ никто не слышитъ уже иностранца. Потому мы можемъ сказать, что съ вѣнней стороны его Гамлетъ вполне удовлетворителенъ; внутренняя сторона его также поддается критикѣ только настолько, насколько всегда можно обсуждать роль, допускающую много разнообразныхъ пониманій. Его пониманіе роли во всякомъ случаѣ превосходно, и вообще гармонируетъ съ идеей Шэкспира. Онъ болѣе всего приближается къ выполненію идеи Гете, высказанной въ извѣстной критикѣ въ „Вильгельмѣ Мейстерѣ“, гдѣ онъ говоритъ, что на Гамлета положенъ крестъ слишкомъ тяжелый для его душевныхъ силъ. Утонченность, женственная нѣжность, непостоянство Гамлета переданы превосходно; и только въ наиболѣе трагическихъ сценахъ мы замѣчаемъ кой-какіе

промахи. Для этихъ сценъ ему недостаетъ вѣщности трагика.—Позвольте мнѣ замѣтить здѣсь разъ навсегда, что подъ вѣщностью я не разумѣю только его голосъ и паружность, по качества, которыя даютъ необходимую въ трагедіи жизненную силу страсти, которой нельзя передать безъ извѣстной доли физической крѣпости. Въ его чтеніи роли есть, однако, одно мѣсто, которое онъ понимаетъ положительно невѣрно. Ошибка эта, если это въ самомъ дѣлѣ ошибка, не есть исключительно его одного, но ее дѣлаютъ и всѣ другіе Гамлеты, потому что вѣроятно не знаютъ, какъ олицетворить то, на что Шекспиръ только намекнулъ, но чего не высказалъ опредѣленно. А такъ какъ въ его физическихъ способностяхъ нѣтъ ничего такого, что-бы препятствовало хорошему олицетворенію этого мѣста, то я полагаю, что ошибка эта обусловлена невѣрнымъ его пониманіемъ.

Многіе обсуждали вопросъ о суманствіи Гамлета: дѣйствительно-ли оно или притворно? И то и другое предположеніе имѣетъ на своей сторонѣ много вѣсѣкихъ доказательствъ. Можетъ быть онъ и дѣйствительно помѣшанъ и въ немъ кроется роковое сознаніе этого факта, которое такъ часто присуще суманедшимъ; или же онъ „только надѣваетъ на себя смѣшную маску,“ какъ своего рода узду своимъ чувствамъ; а можетъ быть онъ и напускаетъ на себя безуміе только какъ средство извинить какую-нибудь рѣзкую выходку, которую могла вызвать извѣстная ему тайна убійства его отца. Шекспиръ сдѣлалъ важную ошибку, что не выяснилъ этого пункта; ежели-бы подобную ошибку сдѣлалъ писатель современный, то ей-бы ему не простили. Никакъ не дѣло актера разрѣшать подобныя вопросы; онъ обязанъ дѣлать только одно—не слишкомъ далеко отступать отъ текста, не искажать того, что ясно написано. Но актеры дѣлаютъ это въ Гамлетѣ. Пусть они думаютъ, что Шекспиръ никогда не думалъ изображать Гамлета дѣйствительно суманедшимъ; но они не должны отрицать, не должны оставлять безъ вниманія яснаго смысла текста: Шекс-

пирь представилъ Гамлета въ состояніи напряженнаго умственнаго возбужденія, которое могло казаться безуміемъ. Его меланхолическое существо до глубины души было потрясено такимъ безграничнымъ ужасомъ, что онъ каждую минуту все снова и снова отрывается отъ вѣры въ его дѣйствительность. Ударъ этотъ, ежели и не совсѣмъ разрушилъ его здравый умъ, то, во всякомъ случаѣ, тронулъ его. Это болѣе чѣмъ очевидно. Каждая строчка говоритъ вамъ это. Мы видимъ это по безсвязной путаницѣ „темныхъ и безумныхъ словъ“ его въ разговорѣ со своими товарищами на стражѣ и свидѣтелями происходившаго; но такъ какъ на это можно возразить, что это напускное (хотя причина подобнаго предположенія не ясна, такъ какъ онъ могъ-бы притворяться, и всетаки въ душѣ оставаться тѣмъ-же) я сошлюсь на значительный фактъ той непочтительности, съ которой онъ говоритъ въ этой сценѣ со своимъ отцомъ и о своемъ отцѣ—слова, которыхъ Шекспиръ не могъ писать лишними значенія, и которыя обыкновенно выпускаются актерами. Я привожу сцену послѣ ухода духа:

(Входятъ Горацио и Марцелло).

Марцелло. Что съ вами, принцъ?

Горацио. Ну что, узнали вы?

Гамлетъ. О, удивительно.

Горацио. Скажите принцъ.

Гамлетъ. Нѣтъ, вы расскажите.

Горацио. Я—нѣтъ, мой принцъ;

Клянусь вамъ небомъ!

Марцелло. Я не расскажу.

Гамлетъ. Вотъ видите.... и кто бы могъ подумать!...

Но, чуръ, молчать.

Горацио и Марцелло. Клянусь вамъ небомъ, принцъ!

Гамлетъ. Нѣтъ въ Даніи ни одного злодѣя,

Который не былъ бы негоднымъ плугомъ.

Горацио. Чтобъ это намъ сказать, не стоило

Вставать изъ гроба мертвецу.

Гамлетъ. Вы правы, да;

И потому, безъ дальнихъ объясненій,

Я думаю, простимся и поидемъ.

Вы—по дѣламъ или желаньямъ вашимъ,

(У всѣхъ свои желанья и дѣла),

А бѣдный Гамлетъ—опъ поидеть молиться.

Гораціо. Да это, принцъ, безсвязныя слова.

Гамлетъ. Мнѣ очень жаль, что вамъ онѣ обидны,

Душевно жаль.

Гораціо. Тутъ нѣтъ обиды, принцъ.

Гамлетъ. Гораціо, есть! клянусь святымъ Патриккомъ,

Обида страшная! Что до видѣнья—

Опъ честный духъ, повѣрьте мнѣ друзья;

Желанье жъ зпать что было между нами

Одолѣвай, какъ можетъ кто. Теперь,

Когда вы мнѣ товарищи, друзья,

Когда солдаты вы, прошу исполнить

О чемъ я прошу.

Гораціо. Охотно; что-же?

Гамлетъ. Не говорить, что видѣли вы ночью.

Гораціо и Марцелло. Не скажемъ, принцъ.

Гамлетъ. Однакожь, поклянитесь.

Гораціо. Клянусь вамъ честью, принцъ, не разглашать.

Марцелло. Я также.

Гамлетъ. Нѣтъ! клянитесь на мечъ!

Марцелло. Мы поклялись уже.

Гамлетъ. На мечъ, на мечъ мой!

Тѣнь (подъ землею). Клянитесь!

Гамлетъ. А! право, другъ? ты здѣсь, товарищъ вѣрный?

Что-жъ госнода—вы слышите, пріятель

Не спить въ гробу—угодно вамъ поклясться? <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Слово въ слово: О, любезный! Неужели ты здѣсь, лаксейская кровь? Ну слышите, что тотъ въ подвалѣ говоритъ?

Горацио. Скажите въ чемъ.

Гамлетъ. Чтобъ никогда

О томъ, что видѣли, не говорить.

Клянитесь на моемъ мечѣ!

Тѣпъ (подъ землею). Клянитесь.

Гамлетъ. *Nic et ubique*: перемѣните мѣста,

Сюда, друзья. Сложите снова руки

На мечъ мой и клянитесь: никогда

О томъ, что видѣли, не говорить.

Тѣпъ (подъ землею). Клянитесь на мечѣ!

Гамлетъ. А, bravo, старый кротъ!

Такъ быстро роешься ты подъ землей?

Отличный рудокопъ!—Еще разъ дальше..

Такъ съ какой же стати выпущены эти непочтительныя слова? Потому, что актеры думаютъ, что они непочтительны, безсвязны. Дай они имъ такой смыслъ, какой влагалъ въ нихъ Шэкспиръ—произнеси они ихъ какъ-бы произнесъ ихъ Гамлетъ въ своемъ возбужденномъ, ошалѣломъ состояннн—и они бы были многозначуци. Выпускать ихъ, значить избѣгать трудностей; а это отступленіе отъ очевиднаго намѣренія Шэкспира. Пусть только актеръ войдетъ во всю напряженность положенія, выставитъ торопливую поспѣшность, которая какъ бы гонитъ эти безсвязныя, безтолковыя слова — и онъ найдетъ, что они выразительны и сумѣетъ произвести ими на публику соотвѣтственное впечатлѣніе.

Но эта сцена — только начало; послѣ ухода тѣни отца Гамлетъ — другой человѣкъ. На всѣхъ остальныхъ сценахъ долженъ бы лежать отпечатокъ неопредѣленнаго ужаса и волненія, причина котораго—лихорадочная жажда мести—прерывается тревожными сомнѣніями въ истинѣ того, что онъ слышалъ. Это чередованіе гнѣва и сомнѣній, не былъ-ли онъ жертвою галлюцинаціи, слѣдовало-бы олицетворить лихорадочную амитаціею взволнованной души, амитаціею, которая проглядываетъ даже черезъ внѣшнее спокойствіе, которое понадо-

димо было сохранить. Между тѣмъ Гамлеты, которыхъ я видѣлъ, совершенно спокойны, и вполне владѣютъ собою, когда не разъярены или не притворяются сумасшедшими, чтобы обмануть короля.

Но это только частица, лоскутокъ той ложной идеи объ умственномъ состояніи Гамлета, (ежели только ошибка не лежитъ въ томъ, что вмѣсто игры насъ угощаютъ декламацией) которая, какъ мнѣ кажется, совершенно искажаетъ смыслъ знаменитаго монолога „быть или не быть.“ Вѣдь это не подготовленная рѣчь, которую надо прочитать на терру, лужамъ и галлерей, и не нравственные правила, которыя Гамлетъ обсуждаетъ съ развизной свободою мысли, а всѣ актеры непременно впадаютъ или въ ту, или въ другую ошибку. Благодаря тому, что слова монолога прекрасны и проникнуты глубокой мыслью, его приняли за риторическую фигуру; но по моему мнѣнію, гений Шэкспира былъ слишкомъ высокодраматиченъ, чтобы сдѣлать подобную ошибку, т. е. вмѣсто того, чтобы освѣтить состояніе разсудка Гамлета, онъ вложилъ ораторскую рѣчь. Рѣчь эта страстна, не глубокомысленна, и ее надо произносить такъ, какъ-бы мысли эти были воплемъ души полной жажды смерти, какъ конца всѣхъ золъ души, которая въ то же время съ ужасомъ отстунаетъ передъ неяснымъ чувствомъ еще большихъ, посмертныхъ мученій. Подобная интерпретація рѣчи не только удесатирила-бы ее драматическую силу, но и подготовила-бы насъ къ бурной сценѣ съ Офеліей, которая сейчасъ за ней слѣдуетъ. Объ этой сценѣ также не мало спорили. Чтобы объяснить странно порывистую рѣчь Гамлета, актеры обыкновенно показываютъ, оглядываясь на дверь, что они подозреваютъ не подслушиваетъ-ли идѣ король или кто нибудь другой; и возбужденное настроеніе Гамлета переходитъ такимъ образомъ въ область его напускныхъ выходовъ. Фехтеръ точно также передалъ эту сцену. Я не вижу въ Шэкспирѣ никакого оправданія подобному чтенію; оно принято, только чтобы избѣгать трудности, которая исчезаетъ, какъ только

мы станемъ смотрѣть на лихорадочное волненіе Гамлета съ этой точки зрѣнія. Поэтому я думаю, что Гамлетъ не скрываетъ здѣсь своихъ дѣйствительныхъ чувствъ; слова его— для него страшная истина. Ежели раздражительность его кажется несестественной, то что, спрошу я, дѣлають актеры съ гораздо болѣе рѣзкою выходкой Гамлета, когда онъ убѣждается въ своихъ подозрѣніяхъ тѣмъ эффектомъ, который производитъ на короля представленіе? Надо замѣтить, что въ данномъ случаѣ нѣтъ повода напускать на себя сумасшедшія выходки: никто теперь не подслушиваетъ, онъ одинъ со своимъ дорогимъ другомъ и наперстникомъ, Гораціо; а замѣтите каково его поведеніе! увиди что король виновенъ, онъ восклицаетъ.

Гамлетъ. А! раненый олень лежитъ,

А лань здоровая смѣется;

Одинъ заснулъ, другой не спитъ,

И такъ на свѣтѣ все ведется!

Что? развѣ эта шутка.... тѣсъ перьевъ на головѣ да пара бантовъ на банмагахъ не доставили бы мнѣ мѣста въ трунѣ актеровъ, если-бы остальное счастье мое меня и покинуло?

Гор. Да, на половинномъ жалованьи.

Гам. Нѣтъ, на полномъ.

Ты знаешь, милый мой Дамонъ:

Юнтеръ украшалъ престолъ,

И кто-жъ теперь возсѣлъ на тронъ?

Всесовершеннѣйшій—попугай.

Гор. Вы могли-бы поставить реню.

Гам. О любезный Гораціо! я тысячи прозакладую за слова духа. Замѣтилъ ты?

Гор. И очень хорошо.

Гам. Когда говорили объ отравленіи?

Гор. Я пристально наблюдалъ за нимъ.

Гам. Ха, ха, ха! музыку! сѣ! флейтички!

О, если нантъ театръ не правится ему,  
Такъ, значить, онъ—не правится ему,  
Музыку!

Актеры, конечно, опускаютъ самыя знаменательныя мѣста этихъ сценъ, потому что боятся впасть въ комизмъ, но, будь эти сцены переданы съ соотвѣтственнымъ безумному колоритомъ, онѣ были-бы ужасны по своей пластичности. Правда, что такая порывистость, страстность въ игрѣ расходились бы со всѣми представленіями о Гамлетѣ, которые сложились о немъ какъ о человѣкѣ въ здоровомъ разсудкѣ, и только временами надѣвающимъ маску безумія. Но такова-ли была идея Шекспира?

Фехтера нельзя именпо бранить за то, что онъ не далъ намъ во очію видѣть возбужденнаго состоянія Гамлета; но, хотя природа его не позволяетъ ему должнымъ образомъ олицетворить трагическія сцены, она не помѣшала-бы ему передать возбужденное состояніе Гамлета, если бы онъ понималъ его какъ слѣдуетъ. Вообще же повторяю, игра его была увлекательна своею простотою.

Совершенно противоположна была игра его въ Отелло. Въ ней не было и доли хорошаго. Ложная по идеѣ, она была слаба въ исполненіи. Онъ постарался сдѣлать характеръ естественнымъ и оиошлялъ его. Понятіе его о характерѣ и объ игрѣ отъ начала до конца было замѣчательно ошибочно. Онъ открыто удалялся отъ самаго языка пьесы, тамъ гдѣ не было приемы удаляться. Такъ, Отелло говоритъ что онъ „преклоненъ въ лѣтахъ,“ Фехтеръ дѣлаетъ его молодымъ. Отелло черенъ: трагизмъ лежитъ именно въ этомъ; вся сила контраста, весь пафосъ, всѣ его старанія оправдать свои сомнѣнія на счетъ Дездемоны, опираются на эту черноту; Фехтеръ сдѣлалъ изъ него креола, одинъ видъ котораго никакъ не возбуждалъ-бы отвращенія ни въ одной жепципѣ, кромѣ Американонокъ. Отелло важень, исполненъ достоинства — человѣкъ, привычный къ времени большой отвѣтственности и къ роман-

дованію арміями; Фехтеръ непріятно-фамиллярно, тормошитъ Джо какъ саникомъ бойкій школьникъ; пожимаетъ руки при малѣйшемъ поводѣ и ведетъ себя какъ герой французской драмы, но никакъ не какъ трагическій герой. Въ оправданіе такой оболочки роли Фехтеръ приводитъ два соображенія. Во первыхъ, что Шэкспира надо играть, не декламировать; во вторыхъ, что надо отбросить всякую традиціонную игру. Онъ безъ сомнѣнія найдеть, что большая часть людей согласна съ нимъ въ этихъ пунктахъ, но немногіе захотятъ видѣть въ нихъ что-нибудь новое. Мы, которые видѣли въ Отелло Киппа, намъ, конечно, можно извинить, если мы скажемъ, что мы видѣли какъ Отелло играли, и играли такъ, что мало надежды опять увидѣть подобную игру; вслѣдствіе этого мы дѣйствительно смотрѣли на представленіе Фехтера какъ на игру, но на игру очень плохую. Что касается традицій, то мы въ настоящее время очень охотно разстанемся со всякой условной игрой, для которой нѣтъ оправданія; но вмѣстѣ съ тѣмъ очень далеки отъ предположенія, чтобы все, что Фехтеръ вновь создалъ, слѣдовало одобрить и принять только потому что оно ново. Въ нѣкоторыхъ частностяхъ оно хорошо; въ обстановкѣ сцены въ сенатѣ было замѣчательное улучшеніе, которое дѣйствительно придало сценѣ естественный видъ; а кое какіе другіе сценическіе аксесуары показываютъ у Фехтера положительный талантъ къ устройству сценической обстановки. Во многихъ другихъ мѣстахъ много ошибочной безтолочи и невниманія къ ясному смыслу текста, что можно объяснить только предположеніемъ, что Фехтеръ хотѣлъ сдѣлать изъ „Отелло“ драму, котора годилась бы для „Porte St. Martin.“

Онъ руководился безъ сомнѣнія тѣмъ-же принципомъ, который, не будучи еще доведенъ до крайности, и подъ вліяніемъ счастливаго вдохновенія минуты, подготовилъ уснѣхъ его Гамлету: это стараніе быть естественнымъ—онъ постоянно мѣтритъ въ реализмъ. Но въ Отелло смѣсь разума и вульгарности дѣйствуютъ какъ ядъ. Не согласно съ характеромъ

трагедіи, навязывать ей быденныя мелочи. Облакачиваться на столы, разваливаться на стульяхъ, все это поможетъ внести оттънокъ дѣйствительности въ драму, но все это также неестественно въ трагедіи, какъ неестественно-бы было положить „силачаго Фавна“ Фидіа на повоинный пуховикъ. Когда Фехтеръ вынимаетъ свой ключъ отъ дверей чтобы войти въ домъ и, возвращаясь, замыкаетъ снова дверь и кладетъ ключъ въ карманъ, намѣреніе его при этомъ, безъ сомнѣнія, придать всему дѣйствительный оттънокъ; но производимое на насъ впечатлѣніе заставляетъ насъ забыть „благороднаго Мавра,“ а думать о простомъ Синаѣ. Когда онъ является, опираясь на плечо Яго (великій полководецъ и его знаменосецъ), когда онъ привѣтствуетъ собраніе, съ граціозной игривостью цѣлуетъ Деедемону и дѣлаетъ тотъ излюбленный жестъ, который навязчиво напоминаетъ намъ школьника, готоваго бросить камнемъ,—онъ несомнѣнно натураленъ—по чьей природѣ онъ подражаетъ?

Вообще надо сказать, что какъ ни великъ Фехтеръ какъ актеръ, онъ все-таки позволилъ себѣ, какъ режиссеру, взять верхъ надъ актеромъ. Въ желаніи произвести эффектъ мало-значущими подробностями въ аксессуарахъ игры, онъ совершенно искрошилъ великіе эффекты драмы. Ему еще слѣдуетъ изучить цѣну простоты; ему надо узнать, что трагедія дѣйствуетъ на насъ при посредствѣ души, но не глазъ; все что отвлекаетъ вниманіе отъ трагизма сцены, пагубно для нея. Такимъ образомъ, между тѣмъ какъ Гамлетъ его удовлетворилъ публику и естественностью въ идеѣ игры и эффектностью исполненія, Отелло оставилъ публику совершенно безучастною, заинтересованною игрой только какъ курьёзомъ, потому что идея ея была далека отъ дѣйствительности, а исполненіе—слабо. Было-бы исполненіе хорошо, ему простили бы и забыли его ложную идею.

Иной ценстовый Отелло усиливается заинтересовать и увлечь публику, не составивъ себѣ предварительно никакой

идеи, а просто съ силой произнося слова Шэкспира и играетъ, слѣдуя старымъ традиціямъ сцены. Въ драмахъ Шэкспира, если только фигура актера не слишкомъ рѣзко противорѣчитъ съ текстомъ—каждая сцена эффектна; мы слушаемъ и увлекаемся. Но, къ несчастію, фигура Фехтера совершенно не годится для такой роли какъ Отелло. Это ясно съ самаго начала. Я съ перваго акта уже началъ сомнѣваться въ его успѣхѣхъ. Въ этомъ актѣ Отелло требуется мало дѣйствія, но много внутренней работы. Въ этомъ *chef d'oeuvre* драматической завязки величественно разстилается передъ нами вся суть драмы. Въ этомъ актѣ мы узнаемъ героя—онъ великій, пользующійся довѣріемъ полководецъ; натура простая, покойная, открытая и прямая—человѣкъ замѣчательный не только своими подвигами, но и возвышенной, геройской душою. Если вы не почувствуете этого, то также будете удивлены выборомъ Дездемоны, какъ Брабанціо. Но неизбѣжно, что при видѣ такого актера какъ Фехтеръ, вы не почувствуете ни того, ни другаго. Онъ производитъ впечатлѣніе симпатичнаго, но слабаго, молодаго джентльмена, который достигъ своего положенія въ арміи навѣрное „подкупомъ.“ Но въ этомъ не вина актера. Будь даже его жесты покойны и мѣрны, даже и тогда онъ не могъ-бы быть внушительнымъ и полнымъ достоинства; на такое требованіе природа его наотрѣзъ сказала „нѣтъ.“ Ему бы измѣнили его голосъ и осанка, даже если-бы онъ вѣрно понялъ роль. Очень недалекій актеръ, который только фигурой представить изъ себя красивое животное, произведетъ въ этомъ актѣ впечатлѣніе, если онъ только будетъ держать себя просто и покойно. Сравните Густава Брука съ Фехтеромъ, и вамъ будетъ это ясно. Это бросается въ глаза еще сильнѣе, ежели мы сравнимъ между собою Эдмунда Кина и Фехтера. Кинъ былъ слишкомъ малъ ростомъ—гораздо ниже Фехтера; а какая у него была величественная осанка! Какъ внушительна была его фигура!

Во второмъ актѣ сомнѣнія мои еще окрѣпли. Явленіе Отелло съ огнемъ побѣды въ глазахъ, полного желанія прижать къ сердцу молодую жену и раздѣлить съ нею свою радость и торжество—было для Фехтера прекраснымъ случаемъ быть естественнымъ, а это совершенно не удалось ему. Никогда не видѣлъ я болѣе безцвѣтной встрѣчи. Слова Кина „О, моя прекрасная воительница“ все еще звучатъ въ моихъ ушахъ, хотя четверть вѣка прошло съ тѣхъ поръ, какъ я ихъ слышалъ; но я не могу вспомнить какъ звучалъ голосъ Фехтера, хотя я слышалъ его на дикхъ. Миѣ припоминается только какъ онъ держалъ жену свою на приличномъ разстояніи, цѣловалъ ея руку, пи нотки волненія не дрожало въ его голосѣ, хотя ему приходится говорить: „О, счастье души моей!... Когда-бы за каждымъ ураганомъ наступало спокойствіе такое; пусть бы вѣтры ревѣли такъ, чтобъ даже смерть проснулась,

Когда-бы теперь миѣ умереть пришлось,  
 Я счелъ бы смерть блаженствомъ высочайшимъ  
 Затѣмъ, что я теперь такъ полно счастливъ,  
 Что въ будущемъ невѣдомомъ боюсь  
 Подобнаго блаженства ужъ не встрѣчу.“

Послѣ Дездемоны онъ обращается къ Кипрскимъ вельможамъ такъ ласково и покойно, какъ бы онъ только-что вернулся съ утренней прогулки. Въ немъ не было и слѣда волненія минути. Въ сценѣ ссоры мы видимъ, какъ бурно-вспыльчивъ бываетъ Отелло, когда онъ возбужденъ. Фехтеръ кричалъ, но въ немъ не видно было гнѣва <sup>1)</sup>).

Самымъ характернымъ мѣстомъ игры его въ патетическихъ сценахъ было то, когда онъ переходитъ черезъ сцену и приказываетъ „остановить этотъ ужасный звонъ! онъ островъ весь встревожитъ“ съ такимъ отгѣнкомъ истеричливой раздражительности, какъ будто-бы онъ сердился за то, что

<sup>1)</sup> Fuyant le naturel sans trouver la grandeur. L'art Théâtral.

звонъ мѣшаетъ ему слушать, что будутъ говорить. Но какъ мало не соответствовало исполненіе этихъ двухъ актовъ даже тѣмъ скромнымъ надеждамъ, которыя я возлагалъ на игру Фехтера въ Отелло, я произнесъ конечный приговоръ только въ третьемъ актѣ. Третій актъ—пробный камень трагика. Если онъ въ немъ не можетъ произвести сильнаго впечатлѣнія, то пусть онъ нигдѣ и никогда не ищетъ возможности сдѣлать это; величайшій актеръ видитъ въ немъ случай показать всѣ свои силы и даже самый плохой едва-ли не произведетъ какого нибудь впечатлѣнія. Стоитъ только подумать о томъ, каковъ былъ въ этомъ актѣ Эдмундъ Кинъ! Когда намъ доведется опять увидѣть такую львиную силу и львиную грацію—ужасные порывы ярости въ перемежку съ мучительною агоніею—эти восточные и глубоко естественные жесты, которые даже при своей естественности сохраняли высоко-идеальную своеобразность (напр. когда онъ, сложивъ свои поднятыя руки и держа кисти ихъ сверху, тяжело спускалъ ихъ на голову, какъ-бы боясь, что бѣдная голова его лопнетъ); удастся ли намъ услышать глубоко трогательную тоску въ голосѣ, и увидѣть въ глазахъ Отелло злобщій блескъ мести? Когда мы опять услышимъ тѣ звуки: „Ни на юту, ни-ни, несколько“—„Крови, Яго, крови.—О Яго! жаль, страшно жаль, Яго!“ Конечно, никто и никогда не ожидалъ, чтобы Фехтеръ съ его симпатичной душею и мягкимъ голосомъ могъ хотя сколько нибудь соперничать съ трагическимъ величіемъ старшаго Кина, но и не одинъ изъ тѣхъ, которые слышали что Отелло Фехтера былъ „событіемъ времени“ не могъ предположить, чтобы этотъ третій актъ былъ настолько плохъ, что не вызвалъ даже аплодисментовъ публики, которая всегда съ удовольствіемъ рукоплескала игрѣ. Говоря, что ему не удалось увлечь публику, я говорю только то, что чувствовалъ и видѣлъ. Можно спорить о причинахъ этого фіаско, но самый фактъ неоспоримъ; для меня же причины достаточно ясны. Онъ не способенъ представить потока страстей, который весь

разбивается у него на множество мелких брызговъ: мы видимъ блестящую пѣну, которая разбрасывается по всѣмъ направленіямъ, вмѣсто самого могучаго, бурнаго потока. Онъ крикливъ—и слабъ; раздражителенъ—не страстенъ. Ярость у него прорывается вспышками, вмѣсто того, чтобы литься однимъ могучимъ каскадомъ; а послѣ каждой вспышки онъ совершенно покоенъ, безъ всякаго признака отголоска этой страсти. На эти скачки отъ дикой ярости къ спокойнымъ логичнымъ разсужденіямъ и вплоть основательнымъ жалобамъ; на это отсутствіе постепенности и „живучести“ страсти, я указывалъ уже раньше какъ на ошибки, которыя дѣлалъ Чарльзъ Кинъ и другіе трагики: ошибки эти обусловлены тѣмъ, что актеры не отождествляютъ себя съ дѣйствующимъ лицомъ. Чтобы привести „бьюцій въ глаза,“ какъ говоритъ Бэконъ, примѣръ, позвольте мнѣ сослаться на начало четвертаго акта. Подъ впливомъ ужасныхъ словъ Яго, ярость и отчаяніе такъ овладѣваютъ Отелло, что онъ падаетъ въ припадкъ судорогъ. Фехтеръ, вѣроятно, чувствуя, что не можетъ передать припадка страсти такъ, чтобы сцена вышла естественной, совсѣмъ опускаетъ ее, и актъ начинается Яго ораторствуя надъ своею, лежащею въ безчувствіи, жертвой. Не смотря на пелокое положеніе, въ которомъ лежитъ Фехтеръ, тѣ изъ публики, которые недостаточно знакомы съ драмой, воображаютъ, что Отелло спитъ; и когда онъ встаетъ съ постели и начинаетъ говорить, онъ дѣйствительно такъ спокоенъ и мало разстроенъ припадкомъ, что кажется будто онъ дѣйствительно спалъ. Другая причина слабаго исполненія лежитъ въ изобиліи жестовъ, и стараніи сдѣлать рядъ „coup de théâtre“ вмѣсто того, чтобы сосредоточить все свое вниманіе на одинъ общій эффектъ. Такъ, когда онъ въ бѣшенствѣ схватываетъ Яго за горло, и вмѣсто цѣлаго потока проклятій изрыгаетъ рядъ отрывистыхъ угрозъ, причемъ время до времени совсѣмъ не смотритъ на Яго, Фехтеръ такъ часто мѣняетъ жестикуляцію, что впечатлѣніе апогея страсти совершенно пропадаетъ.

еть. Если мы действительно, призываю здѣсь публику въ свидѣтели, не чувствуемъ глубокой жалости къ благородному Мавру, и не сочувствуемъ его бѣшенѣй, но справедливой ярости, когда Фехтеръ играетъ его роль, то конечно причина этому можетъ лежать только въ томъ, что игра здѣсь неестественна. Значительная доля неуспѣха, повторю я, необходимо обусловлена самою личностью Фехтера. Онъ не могъ-бы естественно сыграть роли, даже если-бы онъ ее вѣрно понималъ; а какъ уже сказано и пониманіе его было невѣрно. Въ частности я уже касался нѣкоторыхъ пунктовъ этого пониманія; два изъ нихъ я разсмотрю теперь подробнѣе. Его неидеальная (т. е. неестественная) игра характеризуется тѣмъ, что онъ предлагаетъ, вмѣсто того что-бы приказать, убить Кассіо. Языкъ Шекспира повелителенъ: „Черезъ три дня пусть я услышу, что Кассіо живъ въ живыхъ.“ У него попросту рождается идея, что Кассіо заслужилъ смерть. Онъ не думаетъ о средствахъ; и навѣрное вовсе не думаетъ объ убійствѣ. Полководецъ, который безъ суда велитъ повѣсить или разстрѣлять солдата — не убійца. Но Фехтеръ предлагаетъ убійство, и предлагаетъ его со своего рода тайной дерзостью, какъ бы сознавая преступленіе. Такимъ образомъ насмѣшка Реймера вполне относится къ нему: „Онъ передаетъ Мго дѣятельную роль — убить Кассіо, самъ же предпочитая убить невинную женщину, жену свою, которая навѣрное не станетъ сопротивляться <sup>1)</sup>.“

Второй характеристичный фактъ, о которомъ не упоминается, это его самовольныя отступленія отъ очевиднаго смысла текста, что при стремленіи его къ оригинальности и естественности въ игрѣ, совершенно разрушаетъ искусственную

---

<sup>1)</sup> Рейтеръ: „Краткій обзоръ трагедій; ея настоящія достоинства и недостатки („A Short view of Tragedy its original excellency and corruption“) 1693 г. Это весьма забавное нападеніе на Отелло часто звучитъ какъ разумная критика, ежели посмотреть представленіе въ театрѣ Пришессы.

Шекспировскую подготовку, и выставляет ревность какого то очень глупаго Отелло. Недостатокъ драмы, признанный всѣми критиками—необыкновенная быстрота, съ которою Отелло начинаетъ вѣрить въ преступленіе жены—Допуская теперь, что сказанность которой требуетъ драматическое искусство, дѣлаетъ такую поспѣшность почти неизбѣжною, я полагаю что Шекспиръ показалъ, всетаки, развитіе ревности, такъ что публика только послѣ нѣкотораго размышленія замѣчаетъ тѣ шаткія основанія, на которыхъ строится увѣренность Мавра. Дѣло актера заставить публику почувствовать это развитіе — заставить ее идти съ Отелло шагъ за шагомъ, сочувствовать ему и вѣрить вмѣстѣ съ нимъ. Фехтеръ умышленно пренебрегаетъ яснымъ смысломъ текста, и дѣлаетъ увѣренность Отелло внезапною и бессмысленною. Одно изъ его пововведеній состоитъ въ томъ, что Отелло, когда страсть пачинаетъ свои дьявольскія наипентыванія, сидитъ за столомъ, читаетъ и подписываетъ бумаги. Когда я впервые услыхалъ объ этой новой обстановкѣ дѣйствія, она поразила меня своею геніальностью, и я теперь еще держусь того мнѣнія, хотя манера, съ которою Фехтеръ исполняетъ свою задачу, принадлежитъ къ числу плачевныхъ случаевъ, гдѣ драматическое искусство служить подспорьемъ театральному эффекту <sup>1)</sup>.

Что Отелло сидитъ надъ своими бумагами и отвѣчаетъ на вопросы Яго, продолжая читать и подписывать—естественно; но неестественно, т. е. неправдоподобно, чтобы Отелло, съ его природой и въ его положеніи, остался глухъ къ роковому впечатлѣнію искусныхъ наговоровъ Яго. Послушаемъ же что здѣсь говоритъ Шекспиръ: (Отелло и Яго входятъ, когда Кассіо прощается съ Дездемоной; на это Яго говоритъ, съ цѣлью чтобы его слышали):

---

<sup>1)</sup> Видѣвъ теперь Сальвини въ Отелло я заключаю, что эта частіца „обстановки“ была позаимствована у него, только Фехтеру не удалось передать выраженія волненія, которое можетъ придать лицу такому аксессуару.

„А! вотъ ужъ это мнѣ  
Не правится.

Отелло. Что говоришь ты, Яго?

Яго. Нѣтъ; ничего .. Но если... и не знаю.

Отелло. Не Кассіо-ль тамъ только что разстался съ мо-  
ей женой?

Яго. Кто? Кассіо? о, нѣтъ!

Нѣтъ, генераль, я не могу повѣрить,  
Чтобъ это онъ, увидѣвъ васъ, бѣжалъ  
Какъ будто бы какой преступникъ.

Отелло. Что-то

Мнѣ кажется, что не ошибся я.

Дездемона. Ну что мой другъ? А и здѣсь толковала  
Съ просителемъ; онъ человѣкъ убитый  
Немилостью твоею.

Отелло. Кто же это?

Дездемона. Да лейтенантъ твой

Кассіо, мой другъ.

Мой добрый другъ! когда меня ты любишь,

Когда тебя я тропуть чѣмъ могу,

Прости ему и примиришь сейчасъ же.

Ужъ если онъ тебѣ не предастъ сердце,

И если онъ проступка не свершилъ

Безъ умысла, а просто, не обдумавъ,

Такъ честное лицо и не умѣю

Распознавать. Прошу тебя, пошли

Вернуть его.

Отелло. Такъ это онъ отсюда

Ушолъ сейчасъ?

Дездемона. Да, милый, и въ такомъ

Онъ горѣ былъ, что часть своей печали

Мнѣ сообщилъ: я стражду вмѣстѣ съ нимъ.

Мой дорогой, верни его скорѣе.

Отелло. Нѣтъ, не теперь, мой ангелъ, послѣ, послѣ.

Десдемона. Но скоро-ли?

Отелло. Какъ только можно скоро,

Чтобъ угодить тебѣ, мой милый другъ.

Десдемона. Сегодня къ ужину?

Оттелло. Нѣтъ, не сегодня.

Десдемона. Такъ завтра за обѣдомъ.

Оттелло. Нѣтъ; и завтра

И дома не обѣдаю.

Эти короткіе, уклончивые отвѣты тонко обрисовываютъ душевное настроеніе Отелло; но Фехтеръ искажаетъ ихъ смыслъ, изображая Отелло свободнымъ отъ всякихъ подозрѣній. Онъ „играетъ ея кудрями“ и обращается съ нею, какъ обращался-бы отецъ съ ребенкомъ, который проситъ чего-нибудь такого, что не можетъ быть дозволено, по и не требуетъ рѣшительнаго отказа. Если-бы сцена эта была обособлена, и я понял-бы ее иначе; но она вставлена между двумя попытками Яго влить подозрѣніе въ душу Отелло и этимъ смыслъ ея становится достаточно ясенъ. Намеки Яго не даютъ ему покоя; понятно, что это безпокойство налагаетъ печать на его обращеніе съ женой. Неопредѣленное чувство, которое онъ еще не рѣшается назвать подозрѣніемъ, тревожитъ его. Она побуждаетъ его наконецъ ласками, и онъ клянется, что ни въ чемъ не откажетъ ей. Если таково настроеніе духа Отелло, при которомъ начинается эта великая сцена, то очевидно, что Фехтеръ дѣлаетъ большую ошибку, садясь совершенно спокойно за свои бумажки, далекій отъ всякой мысли о томъ, на что намекалъ Яго, и отвѣчая на коварные вопросы его, какъ-бы не догадываясь на что тотъ мѣтитъ. Отелло такъ ясно понимаетъ это, что онъ самъ, а не Яго словами высказываетъ ихъ тайный смыслъ. Вѣдь это одна изъ хитростей Яго, что онъ предоставляетъ своей жертвѣ самой заключать, что ей угодно изъ тѣхъ данныхъ, которые онъ представляетъ, такъ что, въ случаѣ розоблаченія, онъ можетъ сказать — „я ничего не говорилъ, никого не обвинялъ.“ Все, что онъ дѣлаетъ, на-

правлено къ тому, чтобы привести мысли Отелло къ желаемому заключенію. Сцена начинается такъ:

Яго. Мой генераль....

Отелло. Что Яго?

Яго. Я желалъ-бы

Спросить у васъ: въ то время, какъ еще

Искали вы руки синьоры, зналъ-ли

Про эту страсть вашъ Кассіо?

Яго отлично зналъ это, потому что слышалъ какъ Дездемона сказала это минуто тому назадъ.

Отелло. Да, зналъ, отъ самаго начала до конца.

Но для чего ты это знать желалъ?

Яго. Такъ, нустики. Хотѣлось разрѣшить одно недоумѣнье.

Собственно, отвѣтъ Яго долженъ-бы былъ оборваться на первой половинѣ фразы, она—полный отвѣтъ на вопросъ; по онъ искусно прибавляетъ слово „недоумѣнье,“ и слово это какъ искра падаетъ на вспыльчивый характеръ жертвы, которая поспѣшно спрашиваетъ: „Какое недоумѣнье, Яго?“

Яго. Не думать я, что онъ знакомъ былъ съ пей.

Отелло. О, да, давно, онъ даже между нами

Посредникомъ былъ прежде.

Яго. Право?

Отелло. Право.

Ну, да! Чтожъ въ томъ такого видишь ты?

Иль Кассіо не честенъ?

Яго. Честенъ.

Отелло. Честенъ?

Яго. Да, сколько мнѣ извѣстно.

Отелло. Что-жъ такое

Ты думаешь?

Яго. Что думаю, синьоръ?

Трудно понять какъ можно не съумѣть объяснить себѣ этого разговора, каждое слово котораго увеличиваетъ медлен-

но растущее подозрѣніе. Если бы сцена и кончалась на этомъ, то дѣйствительно можно было бы найти извиненіе для Фехтера въ томъ, что онъ заставляетъ Отелло отвѣчать на намеки небрежно, „играя перомъ пока говоритъ,“ но нѣтъ никакого извиненія, какъ скоро мы знаемъ продолженіе сцены. Фехтеръ становится утверждать, пожалуй, что словъ этихъ не надо брать серьезно, но только какъ насмѣшку Отелло надъ тѣмъ, что Яго хмуритъ брови и съ таинственнымъ видомъ говорить о пустякахъ. Онъ именно такъ передаетъ эту сцену. Но какъ онъ ошибается, и какъ серьезно взволнованъ Отелло, можно видѣть изъ слѣдующихъ его словъ:

„Знаю,

И именно затѣмъ-то, что увѣрепъ

Въ твоей любви и честности, и въ томъ,

Что слова ты не выпустишь наружу,

Не взвѣсивши его — тревожусь я

Отвѣтами неясными твоими.

Подобные отвѣты у безчестныхъ

Мошенниковъ — обычная увертка;

За то въ устахъ у праведныхъ людей,

Они — намекъ сокрытый, изъ души

Волнуемой стремящейся наружу.“

Это ли насмѣшка? А потомъ, когда онъ приказываетъ Яго:

„Прошу тебя открой

Мнѣ мысль свою, какъ самому себѣ,

И будь она гнуснѣйшая — словами

Гнуснѣйшими ты передай ее!“

Невозможно предположить, чтобы въ душѣ его не сложились уже самыя гнусныя подозрѣнія, подтвержденія которыхъ онъ желаетъ услышать отъ Яго.

И утверждаю, что ясная сама по себѣ мысль Шэкспира не только выражена здѣсь достаточно ясно, чтобы не допускать даже самаго гениальнаго толкованія сцены въ другомъ смыслѣ;

по что, даже другое толкованіе совѣмъ разрушить искусство съ которымъ построена сцена, потому что разрушило-бы тѣ указанія на развитіе чувства; чувство это, дѣйствительно основанное на намекахъ Яго и весьма малыхъ внѣшнихъ уликахъ, дѣлается нелѣпностью, коль скоро въ основаніи его будутъ лежать однѣ только улики. Фехтеръ, съ своей стороны, такъ мало понимаетъ это, что не только совершенно игнорируетъ такъ ясно очерченный смыслъ сцепки, но даже дѣлаетъ такую глупость, что заставляетъ Отелло увѣриться вдругъ, и чѣмъ-же? доводомъ Яго, что обманула же Дездемона отца, потому можетъ обмануть и мужа! Оставляя въ сторонѣ замѣчаніе, что характеръ подобный Отелло не можетъ быть взволнованъ одними умозрительными заключеніями, вспомнимъ что то же самое съ особеннымъ удареніемъ говорилъ ему отецъ Дездемоны:

„Смотри

За нею, Мавръ, смотри во всѣ глаза.

Она отца родного обманула

Такъ и тебя, пожалуй, проведетъ.“

На что тотъ отвѣчаетъ:

„Нѣтъ, жизнь даю за вѣрность Дездемоны.“

И такъ-бы онъ отвѣтилъ и Яго, не будь душа его уже полна сомнѣній. Фехтеръ дѣлаетъ его беззаботнымъ, довѣрчивымъ, ничего не подозревающимъ до тѣхъ поръ, пока Яго не напоминаетъ объ обманѣ ею отца — и тогда Отелло сразу дѣлается легковѣрнымъ и побѣждается доводами Яго. Таково пожалуй сценическое искусство въ „Porte St. Martin“ или „Variétés“ — но въ немъ никакъ не видно генія Шэкспира.

Каково-бы ни было наше мнѣніе о Фехтерѣ, успѣхъ его въ Гамлетѣ доказываетъ, что есть много голодной публики, которая съ радостью готова привѣтствовать и награждать всякаго хорошаго драматическаго актера; но, не смотря на это, та же публика позволяетъ тѣшить себя „зрѣлищами“ и сенсационными пьесами. Вопросъ будетъ поставленъ гораздо вѣрнѣе такимъ образомъ: появится-ли такой авторскій или сценическій

талантъ, который вліяніемъ своимъ возсоздастъ нашу сцену? Я не стапу вдаваться здѣсь въ разсужденія на эту тему. Моя цѣль—только разсмотрѣть вопросъ о возможности вліянія на нашу сцену иностранныхъ актеровъ. Нѣкоторые думали что при этомъ представится случай нашимъ молодымъ актерамъ узнать многія тайны искусства и отучиться отъ нѣкоторыхъ собственныхъ, вошедшихъ въ привычку, ошибокъ. Съ одной стороны это весьма вѣроятно; вѣдь актеръ-новичокъ, особенно если онъ даровитъ и скромнень, безъ сомнѣнія можетъ выучиться очень многому, изучая актеровъ, принадлежащихъ къ совершенно другой школѣ. Тѣмъ не менѣе я думаю, что пользы отъ этого будетъ также мало, какъ мало хорошаго вынесутъ наши живописцы, когда ихъ слишкомъ рано посылаютъ въ Римъ изучать произведенія великихъ художниковъ. Они дѣлаются подражателями и копируютъ манеру отдѣльных живописцевъ, или же условные приемы цѣлой школы. Въ отношеніи иностранныхъ актеровъ критики дѣлаютъ обыкновенно одинъ промахъ, который, правда, почти неизбѣженъ, если критикъ незнакомъ хорошо съ иностранною сценой. Я намекаю на тотъ фактъ, что актера считаютъ оригинальнымъ и самобытнымъ только потому, что мы не замѣчаемъ въ немъ той рутинности, съ которой мы освоились на нашей сценѣ. За то у него рутинность своей сцены; а между тѣмъ традиціи французскихъ, нѣмецкихъ, итальянскихъ театровъ кажутся для нашихъ непривычныхъ глазъ самостоятельными изобрѣтеніями актеровъ; это похоже на то, какъ въ наши молодые годы намъ казалось верхомъ комизма, когда молодой, блестящій джентльменъ опирался тростью на погу старого, избѣденнаго подагрой, барина — приемъ, который теперь возбуждаетъ въ насъ веселость старика Джо-Миллера <sup>1)</sup>. Когда Эмиль Девриентъ со своею нѣмецкою трущой играли Гамлета, то наши старые

---

<sup>1)</sup> Джо Миллеръ—англійскій типъ простака — какъ Шульце и Миллеръ у Нѣмцевъ.

театралы видѣли въ немъ, и въ актерѣ, который игралъ роль Полонія, великихъ артистовъ только потому, что приемы ихъ были для нихъ совершенно новы. Но каждый, знакомый съ нѣмецкою сценой, убѣдиль-бы ихъ, что вся ихъ игра была традиціональна и указалъ бы на ту чисто механическую рутинность, съ которой эти актеры играли свои роли. Правда, что англійскіе актеры, всматривалась ближе въ ихъ игру, могли-бы воспользоваться нѣкоторыми хорошими указаніями, но только въ томъ случаѣ, ежели-бы они должнымъ образомъ отдѣлили элементы лично внесенные въ игру актерами отъ всего того, что составляетъ преданія нѣмецкой сцены. Исходя изъ этого, я думаю что присутствіе иностранныхъ актеровъ на нашей сценѣ даже при самыхъ благоприятныхъ условіяхъ можетъ имѣть только отрицательное вліяніе: оно научитъ нашихъ актеровъ избѣгать кой-какихъ рутинныхъ приемовъ. Прямого и положительнаго вліянія можно только ожидать въ случаѣ присутствія настоящаго генія, который показалъ-бы всю пустоту рутинности, и научилъ-бы актеровъ опираться въ игрѣ на искренность и выразительность. Когда-бы разумный актеръ увидѣлъ какое огромное дѣйствіе производить полная правды и чувства рѣчь, онъ потерялъ-бы вѣру въ декламаторство. Перейдемъ теперь отъ этихъ общихъ разсужденій къ частному случаю: поговоримъ объ иностранныхъ актеряхъ, которые играютъ въ настоящее время на нашей сценѣ, и спросимъ, есть-ли вѣроятность, чтобы и аши переняли отъ такихъ образцовъ что нибудь хорошее? О Ристори говорятъ вообще какъ о соперницѣ Рашели, многіе ставятъ ее даже выше. Разница между ними для меня равносильна разницѣ между талантомъ и геніемъ, между женщиной достигнутой совершенства въ искусствѣ, и женщиной, для которой искусство — творчество. Ристори въ совершенствѣ владѣетъ необходимою для сцены выправкой, но у нея нѣтъ вдохновенія необходимаго для великой актрисы. Рѣдко случается видѣть женщину красивѣе и граціознѣе Ристори и съ такимъ какъ у нея му-

зыкальнымъ голосомъ; но и игра и голосъ ея никогда не переступаютъ границы, которая раздѣляетъ прелестное отъ глубоко трогательнаго. Увидѣвъ ея въ лэди Макбетъ я разочаровался: она не обнаружила ни одного изъ качествъ великой актрисы. Но въ роли Медеи она совершенно очаровала меня; фактъ этотъ тѣмъ значительнѣе, что опъ ступеваль впечатлѣніе, котораго я вынесъ наканунѣ, послѣ безсмысленнаго подражанія ей Робсонъ. Ея полныя граціи позы, грустная прелесть ея голоса, взрывы ея гнѣва, отпечатокъ высокаго благородства, которое кажется ей прирожденнымъ, придали ея игрѣ неизгладимую прелесть. Понятно, что публика съ энтузіазмомъ отнеслась къ актрисѣ, которая могла доставлять ей такое высокое наслажденіе; неудивительно также, что немногіе отнесли къ ея недостаткамъ слишкомъ критически. Для меня въ ней не доставало, правда, „чего-то“ своеобразнаго, что было у Рашели: я не замѣчалъ въ ней блестящихъ наитій творческой силы, не замѣчалъ моментовъ апогея страсти; но я признаю, что въ то время я думалъ, что изъ нея можетъ выйти болѣе совершенная актриса, чѣмъ Рашель, которая значительно уступаетъ ей въ патетическихъ мѣстахъ драмы. Предположеніе это было глубоко-ошибочно: я убѣдился въ этомъ, увидѣвъ слѣдующіи вечеръ Адриенну Лекуверрь. Разочарованіе, чтобы не сказать скука, которую я испытывалъ во время представленія, заставила меня вспомнить мое разочарованіе въ ея Лэди-Макбетъ: два эти представленія провели границу, указали предѣлы ея артистическихъ дарованій. Въ Адриеннѣ мы видимъ ту-же красивую женщину, полную внутренняго достоинства, съ музыкальнымъ голосомъ; но, исключая удачно рассказанной маленькой басни о двухъ голубкахъ, сцены изъ Федры, да одного взгляда, въ которомъ сначала засвѣтилась, а потомъ съ восторгомъ вспыхнула заря увѣренности, когда милый успокоивалъ ея сомнѣнія; въ игрѣ ея не было ничего такого, чтобы шло далѣе узкой рутинности. Но это еще не такой важный недостатокъ. Въ болѣе легкихъ сценахъ она была не

только рутинна, но и дѣлала ошибку большей части рутинныхъ актеровъ — она безтолково метала эффе́кты. Позвольте мнѣ точнѣе объяснить, что я понимаю подъ словомъ „рутинная“ игра. Если актеръ живо сочувствуетъ страсти или настроенію духа, въ которомъ онъ долженъ явиться передъ нами, то онъ „олицетворяетъ“ ихъ т. е. отождествляется съ дѣйствующимъ лицомъ; въ эту минуту онъ „самъ тотъ“ отъ лица котораго онъ говоритъ. Онъ успѣваетъ въ этомъ насколько позволяетъ ему сила впечатлительности и пластичность его фантазіи, которая даетъ ему возможность выражать свои чувства; въ природѣ каждаго человѣка есть извѣстные физическіе недостатки, которые не позволяютъ соотвѣствующимъ образомъ выразить все, что у него на душѣ; потому то актеръ часто не можетъ олицетворить какую-нибудь даже собственную идею. Но внутри этихъ границъ, начертанныхъ природою для каждаго артиста, успѣхъ игры будетъ зависеть отъ воспримчивости его чувствъ и твердой увѣренности въ своихъ собственныхъ средствахъ выражать свои впечатлѣнія независимо отъ условныхъ приемовъ, вошедшихъ въ употребленіе на сценѣ. Если это такъ, то онъ великій актеръ, актеръ-создатель. Рутинный актеръ тотъ, который не можетъ войти въ роль, а долженъ съиграть ее, или потому что онъ не можетъ живо прочувствовать ее, или потому что не можетъ выразить своихъ чувствъ, или же благодаря отсутствію энергіи и увѣренности въ достоинствахъ своей самостоятельной игры; потому онъ непременно принужденъ пользоваться тѣми условными приемами для выраженія своихъ чувствъ, которыми такъ изобилуетъ традиціонная игра. Въмѣсто того, чтобы дать сильному чувству излиться въ подсказанныхъ природою жестахъ и словахъ, онъ хватается за условные жесты, или потому, что въ сущности онъ недоступенъ никакому сильному чувству, или потому что онъ не настолько художникъ чтобы „создать“ выраженіе этихъ чувствъ; у него будутъ дрожать губы, брови сдвигаться, онъ станетъ закатывать глаза, хвататься за голову, плечи кривляться, кричать, бѣгать

къ сценѣ—точно такъ какъ это издавна принято на сценѣ, но можетъ-быть только и повторяется на сценѣ; такимъ образомъ онъ пробѣгаетъ цѣлую лѣстницу звуковъ и жестовъ, которыхъ сходство съ истиннымъ выраженіемъ чувствъ такъ же отдалено, какъ далека отъ дѣйствительности пантомимная игра балеринъ.

Подобный-же контрастъ мы можемъ замѣтить и въ литературѣ. Какъ встрѣчаются порой актеры, которые „воплощаютъ“ чувство — т. е. выражаютъ чувство дѣйствительно ихъ охватившее—такъ точно можно встрѣтить и писателей, (не заурядныхъ „литераторовъ“), которые одѣваютъ въ слова роящіяся въ головѣ ихъ мысли. Писатель употребляетъ слова, которые также условные знаки; но онъ пользуется ими съ такою искренностью и откровенностью въ своихъ личныхъ выраженіяхъ, что они дѣлаются неподдѣльными выраженіями его мыслей и чувствъ; „литераторъ“ же пользуется условными фразами, но не руководится при этомъ инстинктомъ индивидуальности въ выраженіяхъ; онъ старается выразить то, что уже выражали другіе, а не то, что дѣйствительно у него на душѣ. При извѣстномъ навыкѣ литераторъ дѣлается способнымъ работникомъ; но мы никогда не называемъ его „писателемъ“, никогда не видимъ въ немъ генія, ежели онъ не говоритъ съ нами словами собственной души. Условный языкъ поэзіи и страсти, важности и шутовства можетъ и у талантливаго писателя найти болѣе или менѣе ловкое примѣненіе; но этотъ условный языкъ никогда не восхищаетъ насъ словами полными сердечной теплоты и не заставляетъ насъ вздрагивать отъ мимолетнаго дыханія природы; все это мелочи, значеніе которыхъ огромно и которыя увѣковѣчиваютъ творенія писателя. Потому, говоря что Ристори—рутинная актриса я подразумеваю подъ этимъ, что она съ большимъ неумствомъ пользуется традиціональными сценическими приемами, и воспроизводитъ эффекты уже достигнутые другими, но она не трогаетъ насъ до глубины души потому, что сама остается холодною. Отымите

отъ нея ея красоту, грацію и голосъ, — и она очень обыкновенная актриса; между тѣмъ какъ Шредеръ, Девриентъ и Паста не были ни хорони собою, ни импозантны своею фигурой; а Рангелъ придавала прелесть своему обыкновенному еврейскому лицу силою одного выраженія. Въ роли Меден Ристори была рутинна — и превосходна. Въ роли Адриеннъ рутинна-же, но далеко не художественна, потому что она не олицетворяла своей роли, а только копировала ее и копировала при помощи средствъ, почерпнутыхъ изъ совершенно ложнаго источника. Комизмъ ея былъ комизмомъ субретки; игривость походила на бойкое кокетство вѣтренной женщины, а не очаровывала насъ какъ улыбка на серьезномъ лицѣ. Это общая всѣмъ рутиннымъ серьезнымъ актерамъ ошибка: въ комическихъ сценахъ они подражаютъ приемамъ и игрѣ комиковъ. Актеръ серьезнаго направленія воображаетъ, что, желая быть смѣшнымъ, онъ долженъ подражать игрѣ пустой комедіи, и потому часто бываетъ пошлымъ и всегда безцвѣтнымъ, не смотря на старанія произвести эффектъ. Ристори могла-бы научиться у Рангелы, какъ веселыя сцены изъ „Адриеннъ“ могли-бы быть прелестны и безъ того, чтобъ прибѣгать къ приемамъ субретки, а театралы, которые помнятъ Елену Фосигъ, особенно въ роляхъ подобныхъ „Розалиндѣ“, не забыли также, какъ эта великая актриса въ совершенствѣ умѣла представить веселую игривость полной жизни природы, не переставая въ то же время быть поэтичной. Веселость серьезныхъ натуръ, даже шумная, всегда должна носить на себѣ своего рода отпечатокъ, который отличалъ-бы ее отъ игривости безстрастныхъ натуръ; надо чувствовать въ глубинѣ ея присутствіе волненія страсти. Пусть манеры игривы, но онѣ должны истекать изъ глубины души: въ этомъ и есть различіе между комедіями Шекспира и Мольера, даже самыми каррикатурными, отъ комедій Конгривъ или Скриба; въ первыхъ можетъ быть болѣе искренній смѣхъ, но за то смыслъ его гораздо глубже. Во всякомъ случаѣ единство впечатлѣнія, котораго требуетъ всякая

игра, значительно нарушается, ежели, какъ напр. въ Адриеннѣ Ристори, вмѣсто веселости женщины съ душой и сердцемъ насъ угощаютъ цѣлымъ вице-гертомъ впечатлѣній—кусочекъ субретки пришить на живую нитку къ кокеткѣ, а та опять къ кусочку „ingénue“ и все это вклеено въ трагическую роль. Ристори не была одной и той-же женщиной только въ различномъ настроеніи духа, но въ каждой сценѣ она была какъ бы другой актрисой. Не смотря на то, что я такъ напираю на ея недостатки, я долженъ повторить, что искренно поклапаюсь ей какъ превосходной актрисѣ; ежели она и не свѣтило первой величины, она все-же свѣтило, благодаря своимъ личнымъ дарованіямъ и той практичной опытности, съ которой она пользуется этими дарованіями. Ея недостатки поучительны. Ошибки выдающихся актеровъ всегда полезны указаніями, которыя онѣ даютъ. Здѣсь возникаетъ вопросъ, почему она такъ превосходна въ нѣкоторыхъ пьесахъ а такъ безцвѣтна въ Шекспирѣ и драмѣ вообще? Нечего говорить что леди Макбетъ и Адриеннѣ ей не по силамъ; это значило-бы только повторять одно и то-же; но пельзи ли подобрать одну и тотъ-же ключъ къ причинамъ ея успѣховъ и неуспѣховъ. Она всегда бы имѣла большой успѣхъ въ такъ называемой идеальной драмѣ, построенной по греческому образцу, потому что простота ея мотивовъ и искусственность въ построеніи удаляютъ ее изъ области того, что мы можемъ испытать въ жизни и что требуетъ отъ актера соответственнаго внѣшняго выраженія. Позы, драпировка, жесты, голосъ и дикція, которые были бы неумѣстны въ драмѣ болѣе близкой къ дѣйствительности, дѣлаются художественными способами выраженія въ драмѣ идеальной; а именно въ выборѣ этихъ выраженій обнаруживается у Ристори изящный инстинктъ, и замѣчательно счастливая организація. Все въ ней искусственно, но и все вмѣстѣ гармонируетъ. Общее впечатлѣніе носитъ отпечатокъ единства и благородства. Мы не требуемъ правды въ развитіи характера и страсти дѣйствующаго лица, для насъ достаточно наброска.

Мы видимъ въ мипьятюрѣ то, что въ большихъ размѣрахъ происходило на греческой сценѣ, гдѣ громадность театра совершенно исключала всякую возможность индивидуальности, зрители довольствовались масками и позами; между тѣмъ какъ въ новой драмѣ мы требуемъ полной жизни, страстной игры лица и тонкой индивидуальности характеровъ.

Когда же рутинная актриса переходитъ отъ драмы идеальной къ драмѣ реальной, отъ олицетворенія простого и общаго къ сложному и индивидуализованному—она терпитъ неудачу. Рашели этотъ переходъ удавался какъ помнятъ тѣ, которые видѣли ея Адриеннѣ или Лэди Тартюфѣ; но тогда Рашель на самомъ дѣлѣ воплощала собой дѣйствующее лицо, высказывая его мысли, видными знаками выражала свои затаенныя чувства; ей нечего было ощущать искать тѣхъ видныхъ проявленій, которыми условно выражаются подобныя чувства. Область игры ея была ограничена; она могла играть не много ролей; но тѣ немногія роли, которыя она играла—она ихъ создала. Я не думаю, чтобы Ристори могла воплотить собою дѣйствующее лицо, она всегда будетъ искать условныхъ символовъ, но, надо ей отдать справедливость, что и не рѣдко будетъ мастерски пользоваться ими.

Если все, что я сказалъ, вѣрно, то ясно, что сцена наша мало выпраетъ отъ изученія такой актрисы. Ея красотѣ, ея благородству, ея граціи, голосу—подражать нельзя; а она не можетъ выучить актера полагаться на естественный способъ выраженія. Все это относится еще въ большей степени къ Фехтеру, который, какъ художникъ, гораздо ниже Ристори, но какъ актеръ, въ своей сферѣ—превосходенъ. Что касается до Г-жи Стеллы Коласъ, то, какъ ни плохи наши актеры—у нея они выучиться ничему не могутъ. Я сказалъ уже, что она очень хороша собою, и что у нея сильный голосъ; но игра ея въ Джульетѣ, приводящая, какъ кажется, въ восторгъ многихъ недалекихъ зрителей, рѣшительно безъ всякихъ достоинствъ. Въ продолженіе первыхъ двухъ актовъ мы видимъ хорошо

вышколенную ученицу, которой „игра для обстановки“ очень хороша; къ тому-же молодость и красота ея играютъ роль прелестной декоративной иллюзіи. Въ сценѣ на балкѣ, хотя въ ней она была далека отъ Джуліи, начертанной Шэкспиромъ, игра ея была довольно мила и эффектна. Игра была механична, но и весьма искусна. Сцена эта убѣдила меня, что въ Mlle Collas, какъ въ актрисѣ, очень мало самостоятельности; но, судя по этой сценѣ, я ожидалъ отъ послѣдующихъ сценъ болѣе, чѣмъ онѣ дали. Дѣйствительно, съ ходомъ пьесы достоинство актрисы въ моихъ глазахъ падало. Какъ только приходилось выражать болѣе сильныя чувства, ея рутинность и посредственность тотчасъ-же бросались въ глаза. У нея много природной энергіи, и зрители партера въ восторгѣ отъ того, какъ она ими пользуется; кажется даже, что монотонность ея артистическаго жара утомляетъ ихъ не болѣе чѣмъ далеко не художественный избытокъ силы въ спокойныхъ сценахъ. Она еще не выучилась говорить роль, а лишь старается произнести съ удареніемъ каждую строчку. Частью это можетъ быть обусловливалось трудностью произносить слова чужаго ей языка; но что главная причина заключалась не въ этомъ—намъ показывается изобиліе жестовъ и суетливость игры. Ея дикція и на родномъ языкѣ была-бы очень плоха; а неправильность ея англійскаго акцента, по моему мнѣнію, самый малый изъ ея недостатковъ. Не смотря на всю ея горячность, въ ней нѣтъ страстности: она „деретъ уши сидящихъ въ партерѣ,“ но не трогаетъ душъ людей. Ея взгляды, голосъ, жесты полны извѣстной мелодраматической неправды; и ежели британская публика восторженно аплодируетъ ея энергическимъ сценамъ, то той-же публикѣ надо отдать справедливость, что она аплодируетъ и неистовствующему Ромео и другимъ курьѣзнымъ представителямъ сцены.

Что же касается вообще до этой молодой актрисы, о которой я долженъ говорить такъ сурово, я вижу въ ней столько задатковъ будущей славы, что мнѣ почти жаль ея преждевременныхъ успѣховъ. При такой красотѣ, энергіи и честолюбіи она,

не смотря на недостатки, можетъ стать въ ряду первыхъ сценическихъ исполнительницъ; но я думаю, что въ настоящее время каждый французскій критикъ удивился-бы той снисходительности, съ которой англійская публика приняла ихъ молодую землячку, и вѣрно они сдѣлали-бы кое какіе не лестныя замѣчанія о вкусѣ нашихъ островитянь. Я ни на минуту не отрицалъ ея успѣха—я изъ него вывожу только свои заключенія. Сцена, для которой подобная игра превосходна, должна быть въ жалкомъ положеніи. Это игра для народныхъ театровъ—она ослѣпляетъ зрѣніе и оглушаетъ слухъ. Публика уже такъ издавна отвыкла отъ болѣе естественной и тонкой игры, что ее легко можно извинить, ежели, введенная въ заблужденіе газетами и журналами и тѣмъ „prestige“ который сопутствуетъ молодой Француженкѣ именно потому что она Француженка, зрители отправляются въ театръ въ ожиданіи чего-то необыкновеннаго, и думаютъ, что Джульетта, которая такъ непохожа на все то, что они до того видѣли, дѣйствительно превосходна по игрѣ и по идеѣ. Поклонники ея, видя что ихъ болѣе разумные друзья не замѣчаютъ въ M-lle Collas ничего кромѣ очень хорошенькой женщины, восклицаютъ съ досадою; „Чего-жь вамъ болѣе? Трудно-же вамъ угодить!“ Но я думаю, что будь сцена въ лучшемъ состояніи, мгнѣнія-бы на этотъ счетъ не расходились. Ежели у M-lle Collas есть поклонники, то только потому, что, какъ говорить испанская пословица, „въ царствѣ слѣпыхъ и кривой царемъ.“

## ГЛАВА XII.

### Драма въ Парижѣ 1865 г.

---

Такъ какъ обязанности критика въ Лондонѣ въ настоящее время что-то въ родѣ почетной должности, то мысль о посѣщеніи парижскихъ театровъ естественно возникаетъ въ головѣ желающихъ писать что-нибудь о сценическомъ искусствѣ. Настоящее положеніе англійской драмы оплакивается теперь всѣми любителями искусства. Это тѣмъ досаднѣе, что театры напротивъ никогда еще не были въ такомъ цвѣтущемъ положеніи. Рядъ неблагоприятныхъ условій, которыя нечего тутъ перечислять, пизвели сцену до ея теперешняго жалкаго положенія. Каждый вечеръ множество театровъ наполнены у насъ жадной и невзыскательною толпою, и нѣтъ ни одного театра, гдѣ-бы интеллигентная публика могла надѣяться увидѣть хотя сколько нибудь спосное представленіе. Одинъ изъ моихъ друзей утверждаетъ, что для публики игра достаточно хороша. Но это циническая насмѣшка. Не отрицая, что ея презрительное замѣчаніе справедливо, надо все-таки сдѣлать нѣкоторое ограниченіе. Масса публики, наполняющей театры,

и не желаетъ, пожалуй, ничего лучше того что ей дается; но есть и меньшинство съ развитымъ вкусомъ, численность котораго достаточна, чтобы давать существовать театру, и которое съ радостью привѣтствовало-бы хорошаго актера или талантливо написанную драму. Къ несчастію искусство мало похоже на торговлю, которая предупредительно слѣдитъ за законами спроса и предложенія.

Въ Парижѣ, какъ и вездѣ, можно достаточно насмотрѣться плохой игры; а плохая игра, какъ и плохія сочиненія замѣчательно однообразна, будь это французская, нѣмецкая, итальянская или англійская сцена: вся она какъ-бы слѣпою съ двухъ или трехъ типовъ, и тѣ-то ничуть не похожи на типы, создаваемые хорошей игрой. Вся бѣда заключается обыкновенно не въ дурномъ подражаніи хорошему, но въ удачномъ подражаніи плохому образцу. Не только манера выраженія рутинна, но и самая рутинна — до нелѣпости далека отъ правды и изящества. Большая часть актеровъ не выучилась даже говорить, а не только-что играть: они горланяютъ и болтаютъ, смотрятъ на публику а не на собесѣдниковъ, наобумъ усиливаютъ дикцію, думая олицетворить волненіе, при чемъ неистовствуютъ, дѣлаютъ гримасы, чтобы разсмѣшить насъ, и выражаютъ свои чувства такими условными и мало естественными знаками, какъ жесты балеринъ. Хорошая-же игра, какъ и хорошее сочиненіе, замѣчательна только своею индивидуальностью. Она увлекаетъ насъ своею правдою; а правды перенять нельзя. Въ основаніи ея много качествъ, которые весьма обыкновенны, не смотря на то, что составляютъ основныя условія совершенства въ искусствѣ: какъ-то — чувство достоинства, спокойная сила рѣчи, извѣстная послѣдовательность въ выраженіяхъ и величественное спокойствіе, которое никогда не кажется холодною, но даетъ актеру возможность всегда контролировать свою игру; но все эти качества носятъ на себѣ индивидуальную печать актера и принадлежатъ, какъ кажется, ему одному.

Представителей и плохихъ и хорошихъ актеровъ мы можемъ видѣть достаточно и на французской сценѣ. Дѣйстви-тельно, не будь тамъ немногихъ замѣчательныхъ исключеній, которыя еще поддерживаютъ преданіе о старой славѣ — можно было бы опасаться, что и французская сцена также спускается до уровня общей посредственности и что и на ней искусство вымираетъ. Кажется, что исчезаютъ даже традиціи сцены. Тщательная обработка слога и манеръ перестаетъ, по видимому, входить въ число необходимыхъ условій игры. Въ прежнее время на этотъ счетъ была, пожалуй, слишкомъ большая щепетильность; но недостатокъ этотъ былъ скорѣе уклоненіемъ въ хорошую сторону. Теперь-же, отсутствіе нѣкоторой формальности замѣняется распущенностью, которая вовсе не излечна. Тщательное произношеніе словъ само въ себѣ заключало уже извѣстную прелесть, особенно, когда приходилось говорить высоко-художественнымъ языкомъ Мольера. Къ старой комедіи шла своего рода утонченная вѣжливость и до мелочей обформленная игра. Игра новыхъ актеровъ стала менѣе искусственна, хотя не выиграла въ естественности. Трагедія окончила свое существованіе вмѣстѣ съ Рашелью. Комедія живетъ еще Ренье, Готомъ, Прево, Г-жею Плесси—но кто заступитъ ихъ мѣсто?

Я видѣлъ три комедіи Мольера: „Georges Dandin,“ „Tartufe,“ „le Mariage forcé,“ а также значительную часть Амфитріона; но за исключеніемъ Ренье, Прево и Г-жи Плесси, всѣ актеры были или плохи или посредственны. Роли Жоржа Данденъ и Сюнарели исполняли Г-нъ Тальбо, котораго я видѣлъ въ прошломъ году въ „Скупомъ,“ и игра котораго поселила во мнѣ живѣйшее желаніе — не видѣть его болѣе. Что французскій театръ находится въ такихъ стѣсненныхъ обстоятельствахъ, что не можетъ подобрать соответствующихъ актеровъ на такія важныя роли, лучше всего свидѣльствуетъ о теперешнемъ положеніи сцены. Это все равно какъ если бы мы въ Лондонѣ пошли смотрѣть какъ играетъ Сэра Питера

Жизль'а Г-нъ Келленфордъ. Роль Тартюфа исполнялъ въ Парижѣ Брессанъ, въ своей сферѣ — актеръ очень хорошій, но также мало годящійся на роль Тартюфа, какъ Чарльзъ Матюсъ — на роль Яго. Брессанъ въ первый разъ игралъ въ этой роли; и одна уже мысль чтобы этотъ красивый, изящный jeune premier могъ играть скрытнаго, сладострастнаго святошу, сама по себѣ довольно курьзна. Я долженъ отдать ему справедливость, что единственное чувство, которое онъ возбуждалъ, было любопытство. Я рѣдко видѣлъ, чтобы хорошій актеръ проваливался съ такимъ блескомъ; но неудача эта должна-бы дать актерамъ хорошій урокъ; въ сожалѣнію только урокъ этотъ часто пропадалъ даромъ; ясно, что актеры должны ограничиваться ролями, которыя возможны для ихъ физической природы. Такъ какъ игра — олицетвореніе, то очевидно, что сжели у актера нѣтъ необходимыхъ, требуемыхъ самымъ характеромъ, внѣшнихъ качествъ, такъ ему не поможетъ никакое умѣнье вѣрно понимать свою роль. Парижскіе критики, которые съ такимъ восторгомъ писали объ игрѣ Брессана, едва ли понимали это — если только слова ихъ были искренни.

Роль Тартюфа можно сыграть весьма различными образами. Мольеръ набросалъ этотъ характеръ въ такихъ общихъ и неопредѣленныхъ чертахъ, что актеръ, нисколько не вредя истинѣ представленія, можетъ пополнить промежутки на множество различныхъ способовъ. Тартюфъ можетъ быть однимъ изъ тѣхъ ханжей, которымъ толстыя руки, обрюзглыя щеки, заплывшіе глаза и сладенькія манеры придаютъ неповоротливо чувственный видъ грязненькаго святоши — святоши очень противнаго, но вмѣстѣ съ тѣмъ комичнаго; или-же Тартюфъ можетъ быть мрачный, угрюмый, тощій, сухой и суровый. Его манеры могутъ быть медленны и мягки, какъ у кошки, или-же строги съ затаеннымъ чувствомъ своего превосходства и нашего ничтожества. У него могутъ быть тонкія губы, или салныя глаза пресмыкающагося, смиреніе, или загрубѣлая безчувственность. Но самая природа дѣлаетъ для Брессана не-

возможнымъ олицетвореніе какого-либо изъ этихъ типовъ. Онъ ничѣмъ не показаль, что онъ вообще живо прочувствовалъ роль, и былъ совершенно не въ силахъ сыграть ее. По манерѣ и внѣшнему виду онъ былъ похожъ на молодого, красиваго аббата, который сдѣлалъ какой-нибудь подлогъ и не умѣетъ скрыть своего страха, что все обнаружится. Если смотреть на его ухаживанья, какъ на ухаживанье молодаго шалопая, то оно мѣстами очень хорошо; но на ухаживанье Тартюфа оно нисколько не походило. Когда онъ говоритъ въ изнеможеніи:

„Ah, pour être devôt, je ne suis pas moins homme;  
Et lorsqu'on vient à voir vos célestes appas  
Un coeur se laisse prendre et ne raisonne pas,  
Je sais qu'un tel discours de moi paraît étrange,  
Mais, madame, après tout je ne suis pas un ange <sup>1)</sup>.“

Въ его голосѣ и манерахъ столько убѣдительнаго пыла, что онъ весь преобразился въ ловецаса и совсѣмъ упустилъ изъ виду личность Тартюфа. Когда-же потомъ, стараясь успокоить Эльмиру, онъ говоритъ:

Mais les gens comme nous brûlent d'un feu discret,  
Avec qui, pour toujours, on est sûr du secret <sup>2)</sup>.

Въ голосѣ его не было и тѣни сальной подлости и самоувѣреннаго ханжества, которыхъ требуетъ самый смыслъ словъ.

Онъ обѣщаль ей:

„De l'amour sans scandale et du plaisir sans peur,“  
съ жаромъ, въ которомъ не было ни капли притворства. Когда его выдали Оргому, и онъ хитро встрѣчаетъ своего обви-

---

1) Что касается любви—то я такой же человекъ какъ другіе; а когда сердце, при видѣ вашей неземной красоты, сдается въ плѣнь,—подлю разсуждать. Я знаю, что изъ моихъ устъ подобныя слова очень страшны, но, сударыня, вѣдь я-же не ангель.

2) Но въ людяхъ какъ нашъ братъ, страсть молчалива, а при такихъ условіяхъ можно быть увѣренной въ сохраненіи тайны на вѣки.

пителя, обвиняя самого себя въ цѣлой безднѣ пороковъ и преступленій, голосъ не дрожалъ, манеры его не говорили искусно о его невипности: весь комизмъ положенія пропалъ безслѣдно.

Единственные актеры, которыхъ я видѣлъ въ роли Тартюфа, это Бокажъ и паншъ Уэбстеръ. Бокажъ былъ мраченъ и чувственъ, Уэбстеръ мягокъ и сладострастенъ, оба играли увлекательно, оба были полны правды. Брессанъ былъ слабъ и совѣмъ не въ своей сферѣ. Если-бы не странное честолюбіе, которое подбиваетъ актеровъ братья за хорошія роли только потому что онѣ хороши, а не потому чтобы у нихъ были необходимыя для исполненія роли способности, нельзя-бы было объяснить себѣ, какимъ образомъ такой актеръ какъ Брессанъ хотя на одну минуту пожелалъ играть Тартюфа. Постановка Тартюфа вообще была далеко не неудовлетворительна. Прево, дѣйствительно хорошій актеръ, былъ очень комиченъ въ роли Оргона, хотя и слишкомъ „bourgeois“ и по виѣшности и по манерамъ. Г-жа Плесси, въ роли Эльмиры, говорила стихи замѣчательно просто, мягко и граціозно. Она обладаетъ въ совершенствѣ выработанной дикціей, хотя замѣтить это могутъ только критики, которые одни могутъ оцѣнить ея непринужденность. Въ ея единственной превосходной сценѣ, гдѣ она соблазняетъ Тартюфа объясниться, она была очень хороша. Но я не могу сказать ни слова въ похвалу остальнымъ актерамъ; а если обратить вниманіе на требованія французскаго театра, на славу, которая идетъ объ немъ, что онъ ставитъ классическую драму, посвящая не мало труда выработкѣ ансамбля, то мнѣ кажется, что какъ будто-бы и здѣсь проявляются признаки повсемѣстнаго упадка искусства.

Маленькая, живая комедія „Le Mariage forcé“ прошла какъ-то безжизненно, кромѣ одной коротенькой сцены, гдѣ Ренье является въ образѣ Д-ра Панкрасъ. Сцена эта, прекрасная сатира на докторовъ-схоластиковъ, которую каждый прочелъ съ удовольствіемъ, сыграна Ренье съ такимъ огнемъ

и комизмомъ, что она была увлекательно-правдоподобна. Его полныя юмора выходки никогда не переходили границы между комедіей и фарсомъ. Онъ не утрировалъ и—также какъ Мольеръ, былъ правдивъ. Непроходимая глупость, слѣдствіе предразсудковъ, педагогическое самодовольство и раздражительное самолюбіе были представлены съ самой смѣшной стороны. Выраженіе его лица, когда онъ не слушалъ Станареля, по вмѣсто того какъ-бы сочинялъ отвѣтъ своему противнику, было необыкновенно комично. Сцена эта была какъ-бы взрывомъ юмора, который освѣжилъ воздухъ, когда скука стала уже панцетывать зрителямъ „пора спать.“

Мнѣнія о постановкѣ на французской сценѣ классической драмы могутъ раздѣляться, но что касается до новой комедіи—они вполнѣ единодушны. Если традиціи сцены вымираютъ, вновь выступающіе актеры не такъ хорошо обучены и не такъ даровиты какъ ихъ предшественники и идеальная сторона драматическаго искусства находитъ мало хорошихъ исполнителей, то, во всякомъ случаѣ, реалисты пользуются полнымъ успѣхомъ. Достаточно увидѣть такую игру, какъ напр. въ послѣдней комедіи Эмиля Ожье „Maître Guérin,“ чтобы увѣровать вновь во французскую игру. Самая комедія, какъ большая часть написанныхъ Ожье, скорѣе серьезна чѣмъ смѣшна; веселость ея вызываетъ улыбку про себя, а не взрывъ полнаго жизни смѣха, не хохотъ, который выпрывается при видѣ смѣшныхъ образовъ. Въ комедіи этой нѣсколько замѣчательныхъ мѣстъ, и два или три очень мѣткихъ выраженія. Интересъ растетъ съ ходомъ пьесы. Характеры хотя только слегка обрисованы, но хорошо контрастируютъ между собой. Чтобы имѣть успѣхъ пьеса требуетъ превосходной игры и не вынесла бы постановки на нашей сценѣ. Первый-же актъ знакомитъ насъ съ молодой, блестящею кокеткой, Г-жей Лекутелье, роль которой играетъ Г-жа Шлесси; у дамы этой старый богатый мужъ и молодой, промотавшійся племянникъ. Деньги старика ей очень по сердцу, но она изнемогаетъ подъ оскорбительнымъ ярмомъ его опеки;

урожденная Валтапезъ, какъ она съ удовольствіемъ подписывается, она принуждена переносить какъ ее зовутъ Лекутелье, что очень неспрѣтно для дамы высшаго общества съ очень сильно развитыми свѣтскими инстинктами. Всѣ ея надежды — выкупить имѣніе Вальтанѣзъ, которое принадлежало пѣкогда ея роду, а теперь представляеть печальный остатокъ богатства Г-на Деронсере, филантропа, убившаго на разные изобрѣтенія цѣлое состояніе, теперь передавашаго въ безконтрольное управленіе свои дѣла дочери, чтобы спасти себя отъ разоренія какими-нибудь дальнѣйшими попытками обезсмертить свое имя и обогатить отечество. Идея послѣдняго положенія превосходна: передъ нами страстно увлекающійся старикъ рядомъ со своею необыкновенно-разумною и строгою дочерью, которая поставлена въ необходимость заправлять дѣлами и благородно урѣзывать здѣсь и тамъ, — она должна мѣшать отцу своему предаваться мечтаніямъ, которыя роззорили-бы его, должна казаться неженственно-жестокою, именно благодаря ея необыкновенной любви и заботамъ объ отцѣ. Но мысль эта слишкомъ поверхностно разработана. Она могла-бы быть завязкой всей пьесы, а Ожье вклеплъ ее только какъ эпизодъ.

Хотя Деронсере отказался отъ владѣнія своимъ имѣніемъ, но какъ только въ головѣ его зарождается новый проэктъ онъ хитро занимаетъ деньги. Геренъ, сельскій адвокатъ, готовъ купить земли Валтапезъ (черезъ подставное лицо) за цѣну гораздо низшую ихъ стоимости; такимъ образомъ Деронсере тайною продажей выручаетъ сто тысячъ франковъ, съ правомъ выкупить имѣніе черезъ годъ. Онъ не сомнѣвается въ возможности сдѣлать это. Какой-же изобрѣтатель когда-нибудь сомнѣвался въ успѣхѣ своего изобрѣтенія? напротивъ, при посредствѣ этой суммы онъ собирается выручить миллионъ. Въ сценѣ этой, которую Готъ (*Maître-Guérin*) превосходно сыгралъ отъ начала до конца, есть что-то грустно-комичное. Когда я въ первый разъ прочелъ пьесу, я не видѣлъ въ *Maître Guérin* задатковъ для хорошей роли: все обрисовано такъ ту-

манно, все такъ скупо въ подробностяхъ, что на актера ложится вся тяжесть созданія роли. Какъ только Готь вышелъ на сцену, стало ясно, что мы увидимъ оригинально и могуче созданный характеръ. Его осанка, походка, взглядъ и манеры могли-бы привести въ восторгъ Бальзака. Нельзя было не понять типа. Нельзя было сомнѣваться въ глубокой индивидуальности этого свѣдущаго, плутоватаго, простого, почтеннаго bourgeois — онъ такъ прозаиченъ, такъ жестокъ и всетаки такъ почтененъ! Именно такому человѣку можно довѣрять, такого человѣка уважать. Онъ навѣрное сдѣлаетъ свою карьеру; навѣрное не пойдетъ въ разрѣзъ съ предразсудками и никогда не переступитъ законныхъ предѣловъ.

У этого Герена есть сынъ, молодой благородный офицеръ, со честною душой и совсѣмъ непохожій на отца; отецъ его не понимаетъ, или, скорѣе, презираетъ, тѣмъ неменѣе заботится о его карьерѣ — такъ какъ заботится вообще и ведутъ „свои дѣльца“ отцы-эгоисты. Людовикъ когда-то былъ влюбленъ въ дочь Деронсере, но ея дѣловыя манеры и сильная любовь къ денежнымъ аферамъ охладили его энтузіазмъ, и теперь онъ попался въ сѣти кокетливой М<sup>ме</sup> Лекутелье. Ихъ tête-à-tête, которымъ заканчивается актъ—мастерская сцена въ комедіи. Онъ приѣзжаетъ проститься съ нею передъ отъѣздомъ въ Мексику. Ей не хочется потерять его, хотя, какъ кокетка, она желаетъ чтобы онъ только волочился за нею. Она упрекаетъ его, что если онъ слѣдуетъ за своимъ полкомъ, то не можетъ любить ее. Онъ клинется своею честью, которая не позволяетъ ему выдти изъ полка наканунѣ похода. Она возражаетъ, что у мужа ея достаточно вліянія, чтобы добиться его производства. Онъ холодно отвѣчаетъ: „У вашего мужа! Благодарю васъ, сударыня, но я не желаю быть обязаннымъ своимъ производствомъ никому, кромѣ себя самому, а тѣмъ менѣе вашему супругу.“ Притворяясь ничего непонимающей, она говоритъ: „Почему?“ „Вы не позволили мнѣ говорить этого.“ „Правда; и я удивляюсь щепетильной точности, съ которой вы исполняете мои

приказанія!“ „Я также уважаю честь другихъ какъ свою собственную! вы сказали мнѣ когда-то, что объясниться въ любви замуженной женщины такое-же большое оскорбленіе, какъ предложить солдату оставить знамена.“ „Я зашла, можетъ быть, слишкомъ далеко!“ Невозможно передать той „finesse“, съ которой Г-жа Плесси произнесла эти слова. Дѣйствительно, вся игра ея въ продолженіе этой сцены была неподобна. Это было нес-plus-ultra женскаго искусства. Лукавая, прелестная „bouderie“, досадный скептицизмъ, очень тонко по леновысказанныя признанія, могли-бы вскружить голову и не такого дюжиннаго человѣка. Вѣднй Людовикъ конечно покоряется ей; виѣ себя при мысли что она его любитъ, опъ страстно влится, что сейчасъ же броситъ полкъ. Она остается въ ужасѣ при мысли объ этомъ. Она боится, что оставивъ армию ради ея „il se croirait des choits“, чего именно и не хочетъ позволить наша кокетка. Въ эту критическую минуту она получаетъ извѣстіе о скоростижной смерти своего мужа. Она пишетъ Луи: „Я вдова; обождите, пока пройдетъ годъ вдовства; поѣзжайте и не пишите мнѣ!“ Такимъ образомъ она выигрываетъ годъ; а „черезъ годъ все это будетъ старою исторіей.“

Второй актъ начинается годъ спустя. Въ продолженіе года Деросере потерялъ все свои деньги; Г-жа Лекутелье и ея племянникъ вели процессъ изъ за наслѣдства покойнаго Лекутелье, а Людовикъ Геренъ отличился въ походѣ и вернулся полковникомъ. Геренъ, который готовится сдѣлаться собственникомъ Валтанѣзъ, рассказываетъ женѣ своей о планахъ женить Людовика на Г-жѣ Лекутелье. Чтобы сдѣлать это возможнымъ онъ старается уменьшить разницу между состояніями своего сына и этой барыни. Но какъ? Во первыхъ, онъ подбиваетъ ее бросить тѣжбу съ племянникомъ и подѣлать наслѣдство; во вторыхъ, онъ соблазняетъ ее замкомъ Валтанѣзъ. Между теткой и племянникомъ происходитъ прекомичная сцена, въ продолженіе которой Геренъ старается убѣдить ихъ раздѣлать наслѣдство; мысль эта очень по душѣ имъ обонмъ,

бѣда только въ томъ, что они сильно возбуждены подстрека-  
ніями своихъ адвокатовъ. „Этому дѣлу можно помочь, гово-  
рить Артуръ, если-бы намъ пожениться.“ Отвращеніе Герена  
отъ этого предложенія, которое шло совѣмъ въ разрѣзъ съ его  
планами, было очень комично и поразительно вѣрно передано.  
Но такъ какъ открыто противиться ему онъ не можетъ, то  
онъ рѣшается помѣшать ему ловкимъ маневромъ. Когда  
М<sup>ше</sup> Лекутелье уходитъ, онъ утверждаетъ, что она потеряла  
письмо. Это было письмо, писанное ей Людовикомъ годъ тому  
назадъ, и совѣмъ не переданное по назначенію. Письмо это  
возбуждаетъ ревность Артура, чего только и хотѣлось Герену.

Третій актъ нѣсколько слабѣе предъидущихъ. Копчает-  
ся онъ тѣмъ, что Геренъ предлагаетъ Г-жѣ Лекутелье выйти  
замужъ за Людовика и сдѣлаться такимъ образомъ обладатель-  
ницей Валтанезъ, владѣтелемъ котораго тотъ скоро будетъ.  
Она соглашается. Въ четвертомъ актѣ Деронсере, которому  
не удается ни добыть, ни занять денегъ, обращается за сред-  
ствами къ дочери. Она отказывается. Происходитъ бурная  
сцена (которая была, однако, довольно вяло сыграна), гдѣ лю-  
бищая дочь должна казаться безсердечною, должна не слушать-  
ся отца, который принуждаетъ на концѣ ее сознаться, что онъ  
промоталъ всѣ свои деньги и что послѣдніе три года они жили  
ей приданымъ. Какъ только тайна разоблачилась, Людовикъ,  
который бросилъ дѣвушку потому, что считалъ ее слишкомъ  
расчетливою, возвращается въ раскаяніи къ ей погамъ. Но онъ  
отрываетъ плачь, благодаря которому отецъ ей лишился по-  
слѣдняго своего достоянія,—замка Валтанезъ.

Его чувство чести справедливо оскорблено подобнымъ  
поступкомъ, и онъ считаетъ своею обязанностью предотвратить  
катастрофу. Онъ предотвращаетъ ее—отдаетъ деньги, выво-  
дитъ изъ себя отца, который лишается его послѣдства, и же-  
нится на Франсинѣ Деронсере. Финальная сцена ссоры очень  
драматична. Герена обонли со всѣхъ сторонъ, и ярость его

траги-комична. Даже жена оставляет его; она, которая въ продолженіе тридцати пяти лѣтъ была его покорною жертвою, подымасть теперь голову и объявляетъ, что оставить домъ вмѣстѣ съ сыномъ. Авторъ недостаточно подготовилъ къ этому зрителей—дѣйствительно, это рѣзко противорѣчитъ духу и языку предъидущихъ сценъ, гдѣ Г-жа Геренъ говоритъ о своемъ мужѣ какъ о прекраснѣйшемъ человѣкѣ, и кажется исполнѣ ему преданной; тѣмъ неменѣе драматизмъ этого факта силенъ; а когда Геренъ оставленъ всѣми, а одиночество эгоизма его живо обрисовано тѣмъ, что онъ долженъ пригласить подставное лицо остаться и отобѣдать съ нимъ. Весьма рѣдко случается видѣть игру, которая была такъ естественна, и такъ-бы врѣзывалась въ память какъ игра Гота въ этой роли. Съ начала и до конца она была глубоко изучена; самый лучшій совѣтъ который я могу дать нашимъ актерамъ—пусть они прочтутъ пьесу, начертываютъ себѣ какъ-бы они сыграли роль Геренъ и затѣмъ отправятся въ Парижъ и внимательно прослѣдятъ за игрой Гота. Такая игра стоитъ того, чтобы ее изучалъ всякій актеръ, каково-бы ни было его направленіе, потому что она живо показываетъ какой поразительный эффектъ можетъ произвести истина въ игрѣ. Каждый жестъ, каждый взглядъ, каждый оттѣнокъ голоса актера, какъ-бы исходить изъ крови и плоти натуры этого bourgeois. Манера его обращаться съ платкомъ, манера садиться, все, въ мельчайшихъ подробностяхъ какъ-бы нащептано глубокимъ взглядомъ во внутрь олицетворяемаго субъекта. Съ другой стороны и Г-жа Шлесси, которая, какъ женщина, мало привлекательна, заслуживаетъ глубокаго изученія какъ артистка, не только благодаря утонченной естественности ея манеры, но и удивительному искусству чтенія. Большую трудность для чтенія этой роли представляетъ необходимость произносить ее медленно и не вазаться мямлей. Слѣдуетъ произносить фразы такъ отчетливо, такъ ловко переводить дыханіе, чтобы каждая

испо выдѣлялась и всетаки была соблюдена извѣстная пропорциональность. Торопливость уничтожаетъ впечатлѣніе: а актеры торопятся, потому что боятся, и совершенно основательно, что медленное произношеніе будетъ тяжелымъ. Все искусство и состоитъ въ томъ, чтобы такъ распредѣлить время, чтобы оно не ползло для слушателя; а это искусство, которымъ актеры рѣдко обладаютъ. Какъ только имъ приходится выражать какос-нибудь волненіе или возбужденіе, они какъ-бы теряютъ всякую власть надъ мѣрностью и теченіемъ своей рѣчи.

Пусть они изучаютъ великихъ ораторовъ, и они замѣтятъ, что въ словахъ, которыя, повидимому, летятъ, есть мѣрные переливы, и что даже въ полныхъ страсти фразяхъ также строго соблюдается „тактъ“, какъ и въ страстной музыкѣ. „Цѣпкая гибкость“ — вотъ верхъ совершенства въ произношеніи <sup>1)</sup>).

Комедія вполнѣ оправдываетъ свое существованіе, когда удовольствіе облагораживается въ ней здоровой нравственной тенденціей, когда смѣхъ ея правоучителенъ, а образы остерегаютъ насъ отъ дурнаго. Современная комедія слишкомъ часто удаляется отъ дѣйствительности и витаетъ въ областяхъ фантастическихъ сочетаній случайностей и характеровъ, которые имѣютъ только весьма отдаленное отношеніе къ жизни

---

<sup>1)</sup> Сансонъ (Sanson), превосходный профессоръ декламации, говоритъ:

„D'un mot plaisant, terrible ou tendre  
On double la valeur en le faisant attendre.“

Что очень хорошо понималъ Кинь-старшій, который, однако, частенько позволялъ своимъ паузамъ переходить въ эффектные „истулки.“ Sanson прибавляетъ:

Tantôt l'agile voix se précipite et vole;  
Tantôt il faut savoir ralentir sa parole.  
Ignorant de son art les plus vulgaires loix,  
Plus d'un acteur se laisse entraîner par sa voix;  
Sa rapide parole étourdit l'auditoire:  
Il semble concourir pour un prix de mémoire.“

общества. Отсюда очень распространенная фраза „все это очень хорошо на сценѣ.“ Такимъ образомъ сатира дѣлается безвредною потому что все чувствуютъ, что она фантастична, а нравоученіе бесплодно, потому что непримѣнимо.

Комедія Эмиля Ожье и Э. Фуссье „Бѣдныя львицы“ (Les Lionnes pauvres) — которую лучше бы назвать трагедіей — была возобновлена недавно на театрѣ „Vaudeville“ и не смотря на то, что была сыграна отвратительнѣйшимъ образомъ, произвела потрясающій эффектъ: авторы ея показали, чѣмъ можетъ и чѣмъ должна быть комедія. Они смѣло разоблачили одну изъ ужасныхъ язвъ общественной жизни и нарисовали послѣдствія современной жажды нарядовъ и роскоши, которая быстро деморализируетъ средніе классы Европы. Никто, кому извѣстна тяжелая борьба людей съ ограниченнѣмъ и опредѣленнымъ доходомъ, не можетъ безъ ужаса смотрѣть на стремленіе всехъ классовъ общества угнаться за расточительностью высшихъ классовъ. Что Гёте сказалъ въ насмѣшку надъ литературными писаками, которые недовольны своимъ занятіемъ, а все хотятъ быть поэтами—

Niemand will ein Schuster sein,  
Jedermann ein Dichter <sup>1)</sup>—

можетъ быть сказано и объ общественныхъ выскочкахъ. Мы все—аристократы. Если мы не можемъ развѣзжаты въ собственныхъ экипажахъ, мы можемъ одѣваться такъ, какъ одѣваются только тѣ, кто можетъ ѣздить въ каретѣ. Если мы не въ состояніи заставить вѣрить нашему богатству нашихъ друзей, мы всеми средствами стараемся обмануть въ этомъ отношеніи на улицѣ постороннихъ. Хотя мы и не имѣемъ княжескаго титула, но мы станемъ настолько подражать имъ въ одеждѣ, насколько позволятъ намъ наши средства и возможна эта поддѣлка. Жена прикащика, который получаетъ 100 франковъ

---

<sup>1)</sup> т. е. Никто не хочетъ быть сапожникомъ,  
А всякій поэтомъ.

въ педѣлю, мететь по улицѣ пыль своимъ шелковымъ плейфомъ и не стыдится ни грязи, ни своей расточительности; ежели кто-нибудь мягко замѣтитъ ей что такая расточительность постыдна, она преспокойно отвѣтитъ: „Ихъ теперь такъ посятъ.“ Бросать такъ деньги можно только влѣзая въ долги, конецъ которыхъ—безчестіе или лишеніе всего въ домашнемъ быту. Необходимымъ жертвуется для прихотей. Мужъ и дѣти страдаютъ, чтобы жена и мать могла „играть роль“—чего никогда не достигается. Во Франціи и Италіи всюду слышавъ что жена покушаетъ туалеты безчестіемъ своихъ мужей. Въ Англіи подобное обвиненіе отвергли-бы съ негодованіемъ. Тѣмъ не менѣе даже въ Англіи мотовство покрывается соотвѣтствующимъ урѣзываніемъ въ какой-нибудь другой отрасли хозяйства. Англійскіе писатели говорятъ, что „во Франціи пока жена добродѣтельна, мужъ платитъ два пенни за ломоть хлѣба въ пенни. Затѣмъ наступаетъ время, когда оупъ платитъ пенни за кусокъ въ два пенни. Жена начинаетъ воровствомъ у своего мужа, а кончаетъ тѣмъ, что обогащаетъ семью.“ Мужу она пускаетъ пыль въ глаза. Оупъ постоянно удивленъ необыкновенными успѣхами промышленности, дешевойю шелка, поразительно дешевыми „покупками,“ которыя удается дѣлать при посредствѣ жены, проводящихъ половину времени въ шитьѣ парадовъ, а другую половину въ нихъ парадирующихъ. Оупъ никогда не подозрѣваетъ откуда весь этотъ блескъ, пока не разсмотритъ своего безчестія.

Въ „Бѣднхъ Львицахъ“ все эти опасности и пороки нарисованы твердою, безжалостною рукой. Къ несчастію нѣкоторыя подробности такого рода, что англійская сцена ихъ едва-ли-бы допустила; за исключеніемъ этого, комедія заслуживаетъ большой похвалы. Все рѣшительно роли этой пьесы были дурно исполнены, за исключеніемъ роли Феликса, который игралъ необыкновенно непринужденно и поразительно-эффектно. Искусство съ которымъ оупъ клеймитъ порокъ насмѣлкой или произноситъ нравоченіе, несколько не принимая вида нрав-

ственного проповѣдника, было неподражаемо. Смѣхъ его заставлялъ серьезно задумываться. Но удалите Феликса, и исполненіе пьесы заставитъ всякаго англичанина призадуматься, справедливо ли общественное мнѣніе, что французская сцена, по своему „ensemble,“ стоитъ далеко выше англійской. Въ самомъ дѣлѣ, мнѣ кажется, что мнѣніе это надо подвергнуть строгому обсужденію. Я говорю не только о театрѣ „Vaudeville,“ но о театрахъ вообще. На французской сценѣ есть хорошіе, превосходные актеры, но дѣйствительно хорошій „ensemble“ я видѣлъ только на одномъ театрѣ— „Porte St. Martin“—гдѣ давали „Двадцать лѣтъ спустя“ Дюма. Главныя роли пьесы были исполнены г. г. Меленгъ (Mélingue), Кларансъ (Clarence), Лакрессоньеръ (Lacressonnière), Монталь, (Montal) и Г-жей Дюверже (M-lle Duverger); второстепенныя же играли очень сносныя актеры—всеѣ они вмѣстѣ представляли труппу, подобной которой у насъ нѣтъ; да соперницы ей я и не видѣлъ нигдѣ. Понятно, конечно, что я ставлю „Théâtre Français“ ниже „Porte St. Martin“ не въ абсолютномъ, а относительномъ смыслѣ. Въ „Théâtre Français“ есть гораздо лучшіе актеры; и въ „Maître Guérin“ ensemble былъ достаточно выдержанъ. Артистическое достоинство этого театра несравненно выше; что-же касается постановки классической драмы, то она ниже исполненія мелодрамъ на театрѣ „Porte St. Martin.“

Вообще, то что я видѣлъ на этомъ бульварномъ театрѣ вполне стоило того, чтобы его видѣть, и я не могъ не подумать о пользѣ, которую извлекли-бы наши актеры, если-бы они отправились туда изучать искусство. Они увидѣли-бы что ради эффекта совсѣмъ не слѣдуетъ извращать природу; многому могли-бы они также научиться касательно пользованія своими голосовыми средствами; особенно кинулось бы имъ въ глаза, что простые переливы естественнаго говора гораздо выразительнѣе раскатовъ „voix de ventre“ или странныхъ горловыхъ звуковъ, которые у насъ ошибочно принимаютъ за эффектную декламацию. Они увидѣли-бы также, что можно возбудить ин-

тересъ къ происходящему на сценѣ, не кидаясь впередъ и не пересаливая ролей. Нельзя сказать чтобы актеры „Porte St. Martin“ были безупречны — ничуть нѣтъ. У нихъ также есть своя рутинность и свои недостатки. Но если они порой далеки отъ совершенства, то всетаки, въ сравненіи съ тѣмъ, что мы привыкли видѣть въ Англіи, они просты, естественны и превосходны. Мнѣ такъ и хочется выдѣлить одного изъ нихъ, частью благодаря рѣдкимъ достоинствамъ его игры, частью потому, что онъ еще молодой актеръ, не приобрѣтшій себѣ репутаціи, имя его не красуется жирнымъ прифтомъ подлѣ имени Меленгъ, Кларансъ и Лакрессонъ. Я нисколько не преувеличиваю, если скажу, что всякому актеру, который серьезно желаетъ усвоить себѣ нѣкоторыя тайны своего искусства, стоитъ съѣздить въ Парижъ, чтобы посмотрѣть, какъ этотъ молодой человѣкъ Монталь (Montal) исполняетъ роль Мордана въ „Двадцать лѣтъ спусти.“ При самомъ его появленіи, когда онъ молча стоялъ въ глубинѣ сцены, нельзя было не признать въ немъ даровитаго актера. Онъ обладаетъ рѣдкимъ искусствомъ дѣлать краснорѣчивымъ даже свое молчаніе: онъ стоялъ совершенно спокойно и всетаки сосредоточивалъ на себѣ вниманіе. Я не зналъ кто онъ такой, и никогда не видѣлъ пьесы, по сейчасъ почувствовалъ, что въ молодомъ, блѣдномъ монахѣ, который стоялъ на лѣстницѣ въ глубинѣ сцены, крылось что-то многозначительное и роковое. Многое тутъ объясняется самою виѣшностью актера; но даже такіе актеры, темпераментъ которыхъ не такъ нервень, а черты лица не такъ подвижны, могли-бы по ражать спокойствію и пластичности его тѣлодвиженій. Съ ходомъ пьесы обнаружилось, что прѣлы его экспрессіи были тѣсны, и что онъ не могъ одинаково хорошо выражать высшую степень воли ній; но онъ превосходно изображалъ ужасъ, насмѣшку, мрачныя козни и змѣицую изворотливость. Его осанка, жесты, взгляды, манеры были такъ эффектны, что послѣ выхода изъ театра, впродолженіе многихъ дней образъ его носился въ моемъ воображеніи. Роль героини исполняла Г-жа

Дюверже, которая интересовала меня потому, что какъ я слыхалъ, мы, согласно странной модѣ, введенной у насъ успѣхомъ Фехтера: приглашать на сцену иностранцевъ, въ самое непродолжительное время должны были увидѣть ее на лондонскихъ подмосткахъ. Названная мода мало говоритъ за вкусы нашего общества. Не потому-ли, что мы были такънисходительны въ недостаткамъ произношенія и показали такъ мало благородной гордости въ отношеніи того, какъ коверкали нашъ благородный, языкъ, что содержатели театровъ воображали, что мы и глазомъ не моргнемъ слыша странные звуки иностраннаго выговора и ударенія? Нѣсколько лѣтъ тому назадъ публика и слышать не хотѣла о Г-жѣ Смитсонъ (теперь Г-жѣ Берлюозъ) только благодаря ея ирландскому акценту; а Фехтеръ, М-ше Стелла Колласъ и М-ше Беатриксъ составили собѣ кругъ восторженныхъ поклонниковъ. Въ непродолжительное время терпимость наша превзойдетъ, пожалуй, терпимость Нѣмцевъ. Они безропотно слушали какъ актеръ-негръ, Олдриджъ, декламировалъ „Отелло“ по англійски, между-тѣмъ какъ всѣ остальные актеры говорили по нѣмецки. А вѣдь Нѣмцы, какъ мы всегда слышимъ, „народъ критиковъ!“

Такъ какъ мы были приговорены видѣть М-ше Дюверже въ Англии, я съ нѣкоторымъ любопытствомъ слѣдилъ за ея игрой. У нея, безъ сомнѣнія, одно хорошее качество: прекрасные глаза. Если вы спросите меня: „А каковы ея качества какъ актрисы?“ я отвѣчу: „У нея прекрасные глаза.“ У хорошей женщины я уже всегда есть дарованія, потому что она хороша некая, а современные театралы требуютъ немногимъ больше. Какимъ образомъ М-ше Дюверже удастся исполнить нѣкоторыя роли своими костюмами и красотой, мы увидимъ; но по тому одному дебюту, который я видѣлъ, я вполне увѣренъ, что она, какъ актриса, рутинна до нельзя, и что рутинность ея даже не эффектна.

Я изучалъ христіанскую міфологію въ томъ видѣ, какъ ее представляютъ на французской сценѣ. Ни жара и давка народнаго театра не могла удержать моего желанія видѣть въ театрѣ „Gaité“ „Потерянный рай.“ „Паденіе ангеловъ,“ „Пандемоніумъ,“ „Адамъ и Ева,“ „Смерть Авеля,“ „Дѣти Каина,“ „Всемирный потопъ“ были соблазнительной приманкой. Вы легко можете представить себѣ какое бульварно-поэтическое настроеніе и религіозное чувство можетъ возбудить, отчасти слишкомъ скоромное, мелодраматическое представленіе на эту тему; но въ представленіи этомъ были характеристичныя черты, о которыхъ вы не можете составить себѣ понятія—я по крайней мѣрѣ не могъ—а этого достаточно для теченія моихъ мыслей. Вы представите себѣ, пожалуй, мятельныхъ ангеловъ въ образѣ дюжины несчастныхъ фигурантовъ, одѣтыхъ въ платья не принадлежація какой-нибудь опредѣленной эпохѣ; Эву, въ видѣ здоровенной балерины въ весьма легкомъ нарядѣ; бритаго, довольно мясстаго Адама, одѣтаго въ зѣбриныя шкуры и Каина съ причесанными по новѣйшей модѣ бородой и волосами; но я положительно отрицаю, чтобы вы могли составить себѣ понятіе о такомъ оригинальномъ и карикатурномъ Сатанѣ — такой смѣси Фальстафа — акробата и архиубійцы, затѣвующаго какую нибудь „продѣлку!“ И не преувеличивая скажу, что вчера цѣлый день стоялъ передо мной образъ этого скудо-одѣтаго толстяка, который игралъ Сатану;—искуситель обладалъ своего рода дородной элегантностью осанки, которую мы замѣчаемъ иногда въ опытномъ французскомъ куртизанѣ. Слова, которые авторы пьесы вложили въ уста его, достаточно своеобразны и до мозгу костей проникнуты французскимъ духомъ, особенно гдѣ Сатана объясняется Эвъ въ любви, и, отвергнутый почтенною матроной, становится передъ ней на колѣни, плачетъ очень обыкновеннымъ образомъ и говоритъ: „Сатана у твоихъ ногъ! Сатана плачетъ!“ какъ будто-бы аргументъ этотъ неотразимъ!

Публика была, казалось, сильно заинтересована не только его волокитствомъ, но и прочими сценами великой мифической драмы; а когда Эва старается пробудить въ Каинѣ лучшія чувства и обращается къ нему какъ обратилась-бы на сценѣ къ своему блудному сыну всякая *boitgeoise*, напоминая ему прошлые годы материнскихъ заботъ и тревоженій, женщины которыя сидѣли вокругъ меня утирали слѣзы, а сидѣвшіе передо мной мущины были, казалось, глубоко заинтересованы происходившимъ. Было тутъ, конечно, и нѣсколько скептическихъ юпошей, которыхъ занималъ только, какъ казалось, смѣшной колоритъ и актеровъ и самихъ сценъ. Но большинство публики внимало, очевидно, этой мистеріи 19 столѣтія такъ-же серьёзно, какъ преклонялись въ 14 столѣтіи ихъ предки передъ наивными представленіями изъ библейской исторіи, которыми въ простотѣ сердца угроцало ихъ духовенство. Въ этомъ именно и состоялъ для меня главный интересъ представленія. Это было зрѣлище, къ которому я не былъ приготовленъ. Смотри на серьёзные лица народа въ продолженіе этого замѣчательно пошлаго и неэстетичнаго воспроизведепія одного изъ великихъ событій судьбы человѣка, я подумалъ о томъ, какъ-бы оскорбило подобное представленіе чувства протестантовъ, которое въ ихъ глазахъ несомнѣнно представлялось-бы профанаціей религіозныхъ тайнъ, и я не могъ не попятить, что католическая публика, особенно низшіе классы, съ дѣтства приготовлены къ этому тѣмъ, что они видятъ въ своихъ церквяхъ, такъ что зрителямъ не можетъ и въ голову придти мысль, что это профанація или оскорбленіе святыни. Въ сравненіи съ тѣми образами, которые они чтили съ дѣтства, сцена гдѣ Архангелъ Михаилъ, съ огненнымъ мечомъ и блестящими крыльями, объявляетъ Сатанѣ, что Творецъ вселенной только-что подарилъ землю, *délicieux séjour* какъ онъ выразился, своему новому любимцу, человѣку, должна была показаться имъ гораздо величественнѣе. И, конечно, воображеніе ихъ никогда не рисовало себѣ такихъ грандіозныхъ

картинъ бѣгства Каипа, какъ тѣ живыя картины, которыя въ большихъ размѣрахъ воспроизводитъ имъ ту картину Прюдона (Prudhon), на которую она вовсе не обращаютъ вниманія въ Луврской галлерей.

Я пошелъ въ Gaîté не ради игры Дюэна (Dumaine) знаменитости этого театра, я видѣлъ его еще въ то время, когда Н. Т. Хиксъ (Hicks) считался въ числѣ страствующихъ актеровъ, и не предполагалъ, чтобы онъ въ роли Сатаны былъ грандіозенъ, хотя роль эта оказалась, какъ я уже сказалъ, необыкновенно комичною; но я ожидалъ, что Монталь сдѣлаетъ что нибудь изъ роли Каипа. Монталь нѣсколько лѣтъ тому назадъ игралъ злодѣя въ „Двадцать лѣтъ спустя“ и заставлялъ почувствовать, не сказавъ еще ни слова, что въ немъ крылось злое начало; поэтому мнѣ было любопытно увидѣть его въ роли другаго характера. Увы! въ роли Каипа онъ не обнаружилъ ни одной хорошей черты. Это была неблагодарная роль, и онъ сыгралъ ее неблагодарнымъ образомъ. Онъ неистовствовалъ, чувствовалъ себя не въ своей тарелкѣ, и игралъ очень рутинно. Но что касается плохой игры, то Кларапсъ еще перещеголялъ его; онъ былъ обыкновенно очень хорошій *jeune premier*, а въ роли Адама далъ пресмѣшную картину того, какъ отзывается халатная манера игры, когда дѣло доходить до чего-нибудь серьезнаго.

Эффектная фабула пьесы, внушительная по своему религіозному колориту и по самому смыслу своему задѣвающая обще-человѣческіе интересы, вмѣстѣ съ блескомъ постановки сдѣлала изъ этой глупѣйшей и прозаичной пьесы, не смотря на плохую игру, одно изъ великихъ событій театральнаго года. Театръ каждый вечеръ набитъ биткомъ. Въ Англии Лордъ-Камергеръ (Chamberlain) не позволилъ-бы даже появиться въ афишахъ заглавію пьесы; а если-бы даже не было у насъ театральнаго цензора, то публика сорвала-бы всѣ скамейки въ самомъ началѣ сцены паденія ангеловъ, такъ сильны были-бы возбужденіе и ужасъ при видѣ такого дерзкаго оскорбленія святости. Для Французовъ подобныя сцены ничуть не профан-

нація, и мы очень ошиблись бы, заключая изъ этого, что во Франціи менѣ искренней религіозности чѣмъ въ Англии; почти — только характеръ ея иной.

Къ тому, что я сказалъ, я прибавлю еще замѣтку о профессионально-религіозномъ драматическомъ представленіи, которое я видѣлъ не въ Парижѣ, а въ Антверпенѣ. Контрастъ такъ великъ, какъ только можно было ожидать по самому значенію обоихъ городовъ.

Антверпенъ прелестенъ днемъ, когда церкви его отперты, и можно проводить время въ галереѣ; но Антверпенъ вечеромъ, когда вы уже хорошо изслѣдовали всѣ его улицы и изучили архитектуру домовъ, не особенно веселый городъ. Есть люди, которые могутъ сидѣть въ кофейнѣ, курить и какъ-нибудь убивать время въ послѣобѣденные часы — и совершенно довольны. Меня гораздо труднѣй удовлетворить; и, когда я далеко отъ своего домашняго очага, вечеръ всегда приносить съ собою неутолимую жажду музыки и драматическихъ представлений. Въ Антверпенѣ не было ничего въ этомъ родѣ. Я не могъ даже обмануть своей жажды удовольствія скучными представленіями труппы наѣздниковъ, такъ какъ я предчувствовалъ, что увижу костлявыхъ женщинъ прыгающихъ сквозь обручи и отвратительныхъ мужичиъ вольтижирующихъ съ лошади на лошадь подъ звуки отвратительнѣйшей музыки. Поэтому я предпочелъ свою гостиницу.

Какое-же былъ мой восторгъ, когда, пробѣгая жадными глазами что-то въ родѣ объявленія обѣщавшаго то или другое представленіе, я наткнулся на громадную афишу, озаглавленную „Théâtre des Variétés,“ которая гласила, что въ воскресенье будетъ представленіе Оберъ-Аммергаусской труппы, которая играетъ мистеріи изъ исторіи жизни и смерти нашего Спасителя! Театръ казался мнѣ страшнымъ мѣстомъ для такого религіознаго представленія (Grosse Godsdienstige Vorstel-

lung) тѣмъ болѣе, что я всегда воображалъ, что Оберъ-Аммергаусскіе крестьяне играютъ на открытомъ воздухѣ. Тѣмъ не менѣе случай видѣть подобное представленіе — послѣдніе едва живые остатки средневѣковой драмы, когда представленія происходили въ церкви, а роли исполнялись священниками — былъ такъ соблазнителенъ, что я сейчасъ послѣ завтрака бросился взять себѣ мѣсто, не обращая вниманіе на то, что такое же представленіе я видѣлъ въ Парижѣ.

Представленіе это въ дѣйствительности посылало исключительный характеръ. Маленькій грязный театръ, гдѣ можно было ждать только пошлыхъ фарсовъ и кровавыхъ мелодрамъ, долженъ былъ сдѣлаться мѣстомъ мистическаго представленія самаго трогательнаго и знаменательнаго происшествія—происшествія, которое для протестанта такъ священо, что есть уже что-то оскорбительное въ самой мысли сдѣлать изъ него нѣчто подобное забавѣ, а особенно забавѣ театральнѣй. И, всетаки, я думаю, что всякій протестантъ, будь онъ только въ состояніи превозмочь первое чувство отвращенія, прослѣдилъ бы за представленіемъ не только съ глубокимъ интересомъ, но и сознавая, что оно дѣйствительно религіозно. Вѣрно только то, что на собравшуюся тамъ католическую публику оно произвело впечатлѣніе чисто религіознаго благоговѣнія и глубоко-сочувственнаго интереса. Жаль, что надо прибавить, что впечатлѣніе было мимолетно. Публика съ нѣмымъ и возрастающимъ вниманіемъ слѣдила за каждой сценой; но какъ только занавѣсъ падалъ, публика снова принималась болтать, смѣяться и налегала на стѣтное, какъ будто-бы дѣйствительно была „въ комедіи.“ Въ то время это порядкомъ сердило меня; но теперь я припоминаю, что частенько можно видѣть, какъ хорошіе протестанты, послушавъ трогательную проповѣдь о загробной жизни, выходятъ изъ церкви, легкомысленно болтая о дѣлахъ міра сего.

Обратимся теперь къ самому представленію. Оно раскрывало передъ нами, въ восемнадцати живыхъ картинахъ, наиболѣе выдающіеся моменты изъ жизни Спасителя, начиная

отъ его Рождества и до Вознесенія на небо. Такъ какъ игра была пантомимная, безъ словъ, то нечего было опасаться опошленія или смѣшнаго толкованія мѣстъ. Органъ игралъ во время каждой сцены, и звуки его еще усиливали впечатлѣніе. Сцена по сторонамъ и сзади была обтянута черной байкой и образовала такимъ образомъ темный фонъ, на которомъ ясно выдѣлялись фигуры. На авансценѣ ставили иногда деревья или сидѣнья. Костюмы были въ родѣ тѣхъ, какіе мы обыкновенно видимъ на маленькихъ провинціальныхъ сценахъ; особенно-же грубо были сдѣланы парики и бороды. Я боялся сперва, что представленіе, при стараніи произвести полную иллюзію, будетъ дѣтски-печально; потому что въ „Поклоненіи Пастуховъ“ явился на сценѣ большой барабанъ изъ напье-маше, который баялъ когда ребенокъ нагибалъ его голову—реалистическая попытка, которая въ будущемъ мало обѣщала. Хорошенькая слѣдующая затѣмъ картина „Бѣгство въ Египетъ“ представляла намъ Марію на ослѣ изъ папки, съ ребенкомъ на рукахъ; дитя научили поднимать руки, благословлять міръ и цѣловать мать съ трогательною простотою. Послѣ того представленіе было дѣйствительно замѣчательно во всемъ, что касалось самого Христа;—представлялъ его высокій, красивый молодой человѣкъ, съ благородной и кроткой осанкой, который, какъ говорятъ, готовится къ представленію недѣлями молитвы и размышленій, и послѣ представленія страдаетъ отъ волненія и истощенія силъ. Остальные актеры плохи по мѣрѣ силъ и возможности; онъ же игралъ увлекательно. Прощаніе съ матерью и друзьями въ Вифаніи, страданія въ саду, несеніе креста, встрѣча съ Вероникой ставили на тяжелую пробу его способности къ мимикѣ, и показали, что онъ или дѣйствительно чувствуетъ все что выражаетъ, или великій артистъ. Ужасъ и содраганіе которые пробѣжали по всему театру, когда солдатъ ударилъ его по лицу, доказали насколько сильно было возбуждено воображеніе слушателей. Ни разу, въ продолженіе всѣхъ длинныхъ и разнообразныхъ сценъ, онъ даже и случай-

но не сбрасывалъ маски и не выходилъ изъ взятой на себя роли. Игра его была плавная и не рутинная, а игра лица въ высшей степени выразительна.

Многія картины были снимками съ знаменитыхъ живописцевъ. „Послѣдняя вечеря“ была, конечно, скопирована съ Леонардо да Винчи; „Снятіе со креста“ было взято съ картины Рубенса; „Положеніе въ гробъ“ и „Воскресеніе,“ — съ разныхъ старыхъ картинъ; обстановка сцены въ „Огрицаніи Петра“ была превосходна, но я не могъ припомнить съ какого именно оригинала она составлена.

Въ концѣ концовъ я вышелъ совершенно довольный тѣмъ, что впечатлѣніе отъ такого представленія исполнѣ благотворно. На душу толпы можно дѣйствовать только вѣшними символами, а когда символы эти соединены самобытными впечатлѣніями, они дѣйствуютъ религіозно. Нѣтъ ничего менѣе похожаго одно на другое, какъ эта „Godsdienstige Vorstellung“ и смѣлая пьеса „Le paradis perdu“ гдѣ Сатана объясняется въ любви Эвѣ словами французскаго романиста, а Эва — къ несчастію, очень похожа на балерину. Въ Антверпенѣ ежели критика и нашла-бы многого, что слѣдовало-бы измѣнить, она не увидѣла бы ничего хотя сколько-нибудь вреднаго для общественной нравственности. И ничего не имѣла-бы противъ того, если-бы публика полицемѣрила немного и говорила-бы, что представленіе не только глубоко ее тронуло, но и оторвало на минуту мысли ея отъ всего земнаго; но, къ чести зрителей надо сказать, что они не замѣляли на это никакой претензіи.

### ГЛАВА XIII.

#### Драма въ Германіи 1867 г.

Въ настоящее время драма, какъ въ Европѣ, такъ и въ Америкѣ, изъ искусства становится простымъ увеселеніемъ, точно такъ какъ въ древности она изъ области религіозныхъ обрядовъ перешла въ область искусства. Любители драмы не могутъ не сожалѣть объ этой перемѣнѣ, но должно сознаться, что она неизбежна; стоитъ только сообразить, что драматическія представленія не составляютъ уже болѣе исключительнаго удовольствія образованнаго меньшинства, но сдѣлались забавой необразованной и грубой массы, такъ что драмѣ приходится удовлетворять животнымъ инстинктамъ громаднаго большинства. На одного театрала, который можетъ оцѣнить красоты стиха, тонкій юморъ мысли, или цѣлесообразное пользованіе средствами, придающими гармонию и естественность произведеніямъ искусства, приходится цѣлыя сотни безразлично относящихся къ подобнымъ наслажденіямъ, способныхъ только оцѣнить народію, подмѣтить игру словъ, ру-

коплексовать громкой чувствительной фразой и восхищаться брэнчанием и танцами. На одного, который способен понять хорошую игру, и которому она действительно доставит высоко-художественное наслаждение, можно насчитать тысячи способных цѣнить только костюмы, обнаженные плечи, карикатурные жесты. Таким образом, невзыскательная и щедро платящая за удовольствие масса публики господствует над направлением эпохи. Если добросовѣстное изслѣдование этого факта не вызовет рѣзкаго отдѣленія драмы, имѣющей цѣлью искусство, отъ театралныхъ представлений стремящихся къ увеселеніямъ низшаго рода, (подобно тому какъ классическая музыка далека отъ всякаго прикосновенія съ комическими куплетами и саптиментальными балладами) и если послѣ этого раздѣленія одинъ или нѣсколько театровъ не ограничатся спеціальнымъ постановленіемъ на сцену комедій и художественной драмы, то окончательное исчезновеніе искусства уже близко. Но возникаетъ во первыхъ вопросъ могла-ли бы теперь какая-либо столица Европы содержать театръ только для интеллигентнаго класса общества? а во вторыхъ, существуютъ-ли знающіе свое дѣло драматурги и актеры, готовые служить искусству, если даже предположить, что существуетъ публика. Я не берусь отвѣчать на эти вопросы тѣмъ болѣе, что мнѣ известны тѣ многія и важныя препятствія, которыя возникли бы при учрежденіи такого театра: но, принявъ въ соображеніе дѣйствительно значительное число развитыхъ умовъ, и восторгъ производимый на всѣхъ драматическимъ представленіемъ, а также принявъ во вниманіе денежныя успѣхы „Народныхъ концертовъ“ въ городѣ, въ которомъ терпимы банальныя нѣмецкія труппы и въ которомъ раздаются тривіальныя мелодіи, не будетъ безразсудствомъ надѣяться на публику, если только состоится соотвѣтственныя представленія. Можетъ быть публика не будетъ столь многочисленна, чтобы сдѣлать возможнымъ повтореніе какой нибудь „сенсаціонной пьесы“ до

двухъ сотъ вечеровъ сряду <sup>1)</sup> или, чтобы обогатить театръ представленіемъ какой-нибудь шутовской пьесы; но не должно забывать, что меньшее число зрителей повлечетъ за собою сравнительно малые театральные расходы. Только строго придерживаясь принципа спеціализаціи, такой планъ можетъ быть выполненъ. Театръ долженъ быть устроенъ съ единственною цѣлью ставить на сцену художественныя произведенія для любителей искусства. Онъ долженъ избѣгать блестящихъ зрѣлищъ, сценическихъ эффектовъ, заимствованій изъ области мелодрамы и шутовскихъ пьесъ. Въ подобномъ театрѣ должно играть небольшое общество актеровъ, получившихъ хорошее театральное образованіе, и вмѣстѣ съ тѣмъ любителей искусства (что за условіе), а не смѣшанное общество актеровъ, готовыхъ исполнять всякаго рода роли. Нѣчто въ родѣ указаннаго здѣсь представляетъ „Théâtre Français“ въ Парижѣ и такъ называемыя придворныя театры (Hof-theater) во всѣхъ столицахъ Германіи. Чтобы быть совершенно справедливымъ, необходимо прибавить, что ни одно изъ этихъ учрежденій не можетъ существовать безъ помощи правительства: они не оплачиваютъ спекуляцій; и если изслѣдованіемъ этого дѣла или опытомъ будетъ доказано, что при настоящемъ положеніи дѣлъ подобныя учрежденія не могутъ оплачиваться, — если въ Англіи дѣйствительно недостаетъ публики для поддержанія подобнаго предпріятія — намъ не остается ничего болѣе, какъ покориться факту неизбежности паденія драмы; потому что нѣтъ сомнѣнія, что ни одно англійское учрежденіе не вздумаетъ пожертвовать и грошемъ для возвышенія и поддержки драматическаго искусства.

Хотя въ этомъ году, въ продолженіи нѣсколькихъ недѣль моего странствованія по Германіи, я только изрѣдка имѣлъ случаи присматриваться къ настоящему положенію тамъ дра-

---

<sup>1)</sup> Съ тѣхъ поръ и „Школа Злодѣйства“ (School for Scandal) и „Гамлетъ“ были даны по 200 разъ сряду.

матическаго искусства, но въ послѣдніе тридцать лѣтъ мнѣ удавалось видѣть время отъ времени многихъ изъ лучшихъ актеровъ Германіи. Теперь, какъ и прежде и въ публикѣ и въ актерахъ я замѣтилъ истинное уваженіе къ искусству; во всѣхъ театрахъ мы видимъ столь необходимое для существованія искусства стремленіе поддержать „ensemble,“ который однако вездѣ за исключеніемъ „Théâtre Français,“ приносится въ жертву безсмысленной системѣ отдѣльныхъ свѣтилъ. Въ Германіи нерѣдко видимъ первыхъ актеровъ исполняющихъ роли, къ которымъ въ Англіи и Америкѣ отнеслись-бы съ презрѣніемъ актеры третьей руки; и подобное „снисхожденіе“ весьма далеко отъ того, чтобы унижить любимца въ глазахъ публики, напротивъ, оно увеличиваетъ благоволеніе ея къ нему. Я помню, что, когда молодой еще Эмиль Девриентъ пріѣхалъ въ Берлинъ играть Гамлета, въ качествѣ „гостя,“ великій трагикъ Зейдельманъ (единственный по моему мнѣнію великій трагикъ, котораго имѣла Германія въ послѣднюю четверть нынѣшняго столѣтія <sup>1)</sup>) взялъ на себя роль Полонія. Его игра была однимъ изъ тѣхъ замѣчательныхъ явленій, которыя составляютъ эпоху въ жизни театралы. Подобную разработку характера и подобную художественность исполненія едва ли можно еще гдѣ-либо встрѣтить. Если-бы онъ игралъ Лаерта (а онъ-бы навѣрное согласился играть его, если-бы встрѣтилась въ этомъ надобность) онъ и тогда-бы былъ выдающимся лицомъ пьесы. Онъ былъ-бы всегда великимъ актеромъ и любимцемъ Берлинцевъ. Здѣсь слѣдуетъ прибавить въ оправданіе англійскаго актера, не желающаго жертвовать своимъ „amouг prorgre“ для общей пользы, что если онъ упорно отказывается выступать въ роли ниже своихъ дарованій и своего амплуа, то онъ дѣлаетъ это не только по нежеланію выказаться съ невыгодной стороны, а и потому, что ему извѣстнo во первыхъ полное равнодушіе

---

<sup>1)</sup> Г-нъ Schütz Wilson издалъ недавно интересный „Обзоръ Германской сцены,“ гдѣ у него есть характеристика Зейдельмана.

англійской публики къ *ensemble*ю пьесы, а во вторыхъ то обстоятельство, что большая часть публики, увидя его въ незначительной роли, сдѣлаетъ ложное заключеніе о его дарованіяхъ. Совсѣмъ другое дѣло германскій актеръ. Онъ знаетъ, что публика ожидаетъ и цѣнитъ въ игрѣ *ensemble*, и онъ желаетъ общаго успѣха представленія, какъ каждый музыкантъ оркестра желаетъ полнаго эффекта всего оркестра. Кромѣ того онъ знаетъ, что та-же публика, которая сегодня видитъ его въ незначительной роли, видѣла его на прошлой недѣли или увидитъ на будущей въ лучшихъ роляхъ его репертуара. Такимъ образомъ, хорошимъ исполненіемъ незначительной роли онъ мало теряетъ и много выигрываетъ. Кромѣ того жалованье свое онъ получаетъ по числу своихъ дебютовъ. Отъ какихъ бы причинъ это ни зависѣло, результатъ тотъ, что на нѣмецкомъ Hof-Theater всегда можно встрѣтить лучший *ensemble*, какого только можетъ достигнуть трушпа, и удовольствіе, доставляемое незначительными ролями часто равняется тому наслажденію, которое доставляютъ намъ главныя роли на другихъ сценахъ. Актеры вполне удовлетворяютъ театральнымъ требованіямъ: они знакомы съ правилами искусства — а это совсѣмъ иное, чѣмъ хорошо знать „свое ремесло!“ Они обращаютъ должное вниманіе на одинъ въ высшей степени важный пунктъ, который въ полномъ пренебреженіи на англійской сценѣ, именно на выговоръ. Они умѣютъ говорить, какъ прозой, такъ и стихами, говорить безъ аффектаціи, но мѣрно отчеканивая слова; рѣчь ихъ возвышеннѣе обыкновенной, хотя нисколько не вычурна. Много-ли на англійской сценѣ актеровъ могущихъ дѣлать это? Много-ли такихъ, которые чувствуютъ таинственную прелесть ритма и которые постигли его музыкальность? Много-ли такихъ, которые съ искусствомъ, замѣтнымъ только весьма критическому уху, владѣютъ какъ мѣрной, такъ и восторженной прозаической рѣчью, выражаясь отчетливо и энергично, хотя въ то-же время непри-  
нужденно и естественно?

Путешественникъ, ухо котораго страдаетъ подъ ужасными интонаціями обыденной нѣмецкой рѣчи, бываетъ пораженъ на сценѣ богатствомъ и прелестью этого языка; дѣло въ томъ, что актеры умѣютъ говорить и не имѣютъ права называться актерами Hof-Theater'a до тѣхъ поръ, пока не превозмогутъ грубыхъ и негармоничныхъ интонацій, искажающихъ рѣчь простого народа. Я болѣе чѣмъ когда либо почувствовалъ изящность сценическаго произношенія, послѣ того, какъ провель нѣсколько недѣль на минеральныхъ водахъ въ отдаленномъ мѣстечкѣ Германіи, населенномъ исключительно Нѣмцами изъ купеческаго класса. Ихъ голоса и интонаціи до того подѣйствовали на меня, что я едва не пришелъ къ заключенію, что нѣтъ въ природѣ звуковъ ужаснѣе болтовни, производимой поль-дюжиною нѣмокъ. Услышать женщинъ на сценѣ послѣ того было какъ-бы музыкою послѣ проповѣди.

Непосредственно за изящностью произношенія, составляющей основаніе хорошей игры, слѣдуетъ изящность мимики—выражающей характеръ. Существуютъ три главныхъ подраздѣленія мимическаго искусства: во первыхъ, мимика идеальная и страстная; во вторыхъ—юмористическій реализмъ комедіи и наконецъ юмористическій идеализмъ фарса. Что касается перваго и третьяго родовъ мимики, нѣмецкая сцена можетъ въ настоящее время считаться бѣдной. Но второй родъ мимики въ блистательномъ состояніи. Я замѣтилъ, что такое положеніе дѣлъ существовало всегда: трагическіе и художественные актеры рѣдки, ихъ власть надъ душевными волненіями непостоянна, комическіе-же актеры встрѣчаются во множествѣ, хотя они и рѣдко имѣютъ успѣхъ въ роляхъ наиболѣе фантастично-юмористическихъ. Именно въ томъ родѣ мимики, въ которомъ Германія является высшимъ авторитетомъ, Англія всегда была слаба. Правда, въ послѣдніе годы возникло что-то въ родѣ соревнованія между актерами; а также болнія требованія со стороны публики содѣйствуютъ, можно сказать, тому, чтобы англійскія драматическія представленія не-

решили въ область юмористическаго реализма и художественной комедіи; не безъ значенія также то обстоятельство, что это стремленіе совпадаетъ съ почти совершеннымъ исчезновеніемъ со сцены страстной и идеальной драмы. Но суди безпристрастно, надо сознаться, что, за немногими исключеніями, усилія англійской сцены въ этомъ отношеніи ничтожны въ сравненіи съ успѣхами нѣмецкой сцены, и что въ Англии актеры получаютъ репутацію „естественности“ за такія мимическія успѣхи, которые считались-бы весьма посредственными въ Берлинѣ, Вѣнѣ или Веймарѣ. Особенно замѣчательно на нѣмецкой сценѣ воспроизведеніе характера въ его индивидуальныхъ чертахъ, именно съ тою степенью усиленія, которая, дѣлая его рѣзкимъ и смѣшнымъ, удерживаетъ его отъ утрировки и неестественности. Представленіе въ Берлинѣ комедіи „Тайный агентъ“ можетъ считаться примѣромъ сказаннаго. Содержаніе пьесы, само по себѣ, веселое и комичное, не представляетъ ничего выдающагося и къ счастью избавлено отъ обыкновенной приправы французскихъ пьесъ — сантиментальности и чувственности. Молодой германскій принцъ получаетъ корону, но не управленіе государствомъ, во главѣ котораго твердо и полновластно стоитъ его мать; она управляетъ отъ его имени и за него съ деспотизмомъ, котораго онъ не можетъ смягчить, и съ властолюбіемъ, которое ему невозможно обмануть. Принцесса принадлежитъ къ тѣмъ ужаснымъ женщинамъ, которыя самымъ нѣжнымъ образомъ и съ самыми благосклонными намѣреніями успѣваютъ въ деспотичномъ исполненіи всѣхъ своихъ замысловъ и которыя, постоянно указывая на близость своей смерти, взваливаютъ отвѣтственность за роковыя послѣдствія противорѣчій на всѣхъ дерзающихъ имъ противорѣчить. Она держитъ въ рукахъ жезлъ правленія, и лишь только слытъ ся рѣшается спорить съ нею или оказываетъ ей малѣйшее сопротивленіе, она ссылается на „свое болѣзненное состояніе и разстроенные нервы;“ она скрывается за ними, какъ богиня Гомера за облакомъ. Вся пьеса представляетъ

собою разоблаченіе придворной жизни и мелкой борьбы за власть.

Все было исполнено съ очаровательнымъ правдоподобіемъ, простиравшимся не только на ви́шніи формы, которыя были воспроизведены съ такою точностью, что казалось будто бы въ дѣйствительности находишься при дворѣ какого нибудь германскаго принца; но также на самую игру актеровъ, которая была такъ естественна и съ такою непринужденною мимикой, что мы долго оставались въ иллюзіи, что видимъ предъ собою истинныя происшествія и дѣйствительныхъ лицъ. Сказанное главнымъ образомъ относится къ актрисѣ Фрибъ-Блумауеръ, игравшей принцессу, и къ актеру Дерингу, игравшему оберъ-гофмейстера. Игра всѣхъ актеровъ была спокойна и не безъ достоинствъ, но игра двухъ послѣднихъ—въ высшей степени художественна. Кто помнитъ Г-жу Глоуеръ и можетъ представить себѣ ея необыкновенно-богатый юморъ въ соединеніи съ изящною игрою г-жи Шлесси, тотъ можетъ составить себѣ понятіе о г-жѣ Фрибъ-Блумауеръ въ роли гордой, страстной и деспотичной властительницы. Спокойныя, полная княжескаго достоинства манеры, сдержанное, но весьма выразительное высокоуміе, самоувѣренный характеръ, не допускающій мысли о возможномъ сопротивленіи, гибкій голосъ и прекрасная мимика лица и рукъ поддерживали насъ въ постоянномъ восторгѣ и придавали полноту и жизнь великолѣпной картинѣ. Роль подобная этой, въ которой женщина постоянно прибѣгаетъ къ своимъ „разстроенымъ нервамъ,“ легко можетъ перейти въ карикатуру; но Фрибъ-Блумауеръ исполнила ее не преувеличивая ни гдѣ ни взглядомъ, ни тономъ голоса, а между тѣмъ, рисуя мелочи до того ясно и рельефно, что ни одинъ взглядъ, ни одинъ звукъ не были потерянны для зрителя. Дикція ея была замѣчательна, а игра ея глазъ и мимика рукъ придавали значеніе самымъ обыкновеннымъ замѣчаніямъ. Нельзя сказать чтобы игра ея производила „фуроръ“ (à point), какъ говорятъ англійскіе актеры. Комизмъ ея игры не былъ

„заразителенъ.“ Я не помню, чтобы былъ хоть одинъ взрывъ хохота; но каждый разъ какъ она выходила на сцену она привлекала всеобщее вниманіе, и отъ начала до конца заставляла насъ трепетать подъ вліяніемъ того чувства нравственнаго удовольствія, которое слѣдуетъ за сознаніемъ артистической правды. Въ послѣдствіи я узналъ, что эта актриса также хороша въ фарсѣ, какъ и въ высоко-художественной комедіи и что она владѣетъ всѣми нѣмецкими діалектами. Можетъ показаться страннымъ, что актриса, столь замѣчательная изящностью и тонкимъ „nuance“ своей игры, имѣетъ успѣхъ также въ фарсѣ, но я не удивляюсь этому: она мнѣ показалась настолько артисткою, что должна имѣть успѣхъ во всемъ, что не выходитъ изъ сферы ея физической организаціи. Во всякомъ случаѣ можно не колеблясь сказать, что берлинская сцена имѣетъ такую актрису для художественной комедіи, которой, со времени г-жи Глоуеръ, нѣтъ ничего подобнаго на англійской сценѣ.

Очень замѣчательна была также игра г-на Деринга. Тринадцать лѣтъ тому назадъ мнѣ случалось видѣть его въ роляхъ Яго, Шейлока, Натана Мудраго и вообще въ роляхъ этого рода. Только афишка убѣдила меня въ томъ, что комичный старикъ-церемонимейстеръ былъ тотъ-же Дерингъ. Въ доказательство того какъ правдоподобна была его игра, можно привести, что не смотря на мою опытность въ подобныхъ вещахъ, я совершенно не могъ рѣшить насколько правды и насколько гримировки было въ его старческой наружности и движеніяхъ. У него было все старческое: лице, юлосъ, синца, ноги. А такъ какъ тринадцать лѣтъ могутъ произвести огромныя перемены, (напримѣръ во время отъ 60 до 73 лѣтъ) то я, не зная сколькихъ лѣтъ онъ былъ когда я видѣлъ его въ роляхъ Яго и Шейлока, былъ въ затрудненіи опредѣлить степень, въ которой природа содѣйствовала искусству въ комичномъ и вѣрномъ изображеніи этого старика. Хотя актеры весьма основательно пользуются всѣми физическими

особенностями какъ старика, такъ и молодаго человѣка, чтобы вѣрно изобразить характеръ, а публика обращаетъ вниманіе только на вѣрное изображеніе, а не на средства употребленныя для этого, тѣмъ не менѣе наше удовольствіе возрастаетъ, когда мы видимъ, что искусство создаетъ даже необходимыя средства. Мы восхищаемся не старымъ человѣкомъ, а живымъ изображеніемъ старости. Всѣ мои сомнѣнія на счетъ Деринга исчезли на слѣдующій-же вечеръ, когда вмѣсто морщинистаго, сгорбленнаго, беззубаго, хлопотливаго старика-церемоніймейстера, я увидѣлъ осанистаго, прямаго, сильнаго мужчину, лѣтъ пятидесяти. Мой разсказъ могъ-бы создать слишкомъ высокое понятіе о нѣмецкой сценѣ, если-бы то, что я видѣлъ въ Берлинѣ, не стояло какъ исключеніе. Я нигдѣ болѣе не видѣлъ ничего подобнаго, хотя на дрезденской сценѣ былъ также довольно полный „ensemble,“ а двое изъ моихъ товарищей (одинъ изъ нихъ рѣдкій артистъ) указали мнѣ на одного кобургскаго актера, имѣющаго необыкновенныя дарованія къ художественной комедіи. Они также подтвердили мое мнѣніе, что слабую сторону нѣмецкой сцены составляетъ теперь упадокъ страстно-художественной драмы вытѣсненной преобладаніемъ фарса. Здѣсь надобно прибавить, что если нѣмцамъ и недостаетъ трагической силы чувства и кипучаго юмора, то они вообще избѣгаютъ громкой и безчувственной трескотни словъ и грубаго безобразія каррикатуры. Единственная трагедія, которую я видѣлъ въ Германіи была „Nebelungen“ Геббеля, исполненная на дрезденскомъ театрѣ. По какой причинѣ это замѣчательное произведеніе лежало петропнутымъ въ продолженіи шести лѣтъ, послѣ успѣшныхъ представленій въ Веймарѣ, и при такой бѣдности Германіи въ драматическихъ пьесахъ, извѣстно только театральной дирекціи; это тѣмъ болѣе странно со стороны послѣдней, что она надѣялась на успѣхъ до такой степени скучныхъ произведеній (не смотря на то, что они принадлежатъ Шекспиру) какъ: „Два Веронца,“ „Комедія Ошибокъ“ и „Сонъ въ Иванову

почь;“ которыя почти исключительно шли въ продолженіи трехъ недѣль. Но это я замѣтилъ мимоходомъ. Я слышалъ что трилогія Гейбеля „Нибелунги“ считается однимъ изъ лучшихъ произведеній со временъ Шиллера, а потому былъ очень радъ случаю увидѣть его на сценѣ. Это произведеніе много потеряло-бы при переносѣ съ германской почвы, такъ какъ оно представляетъ скорѣе романтическую поэмъ, чѣмъ трагедію и такъ какъ для вѣрнаго пониманія ея требуется нѣкоторое знаніе древне-германской мифологіи. Но читатели, интересующіеся нѣмецкой литературой, вѣроятно будутъ мнѣ благодарны за то, что я обращаю ихъ вниманіе на это сочиненіе; они даже имѣютъ право потребовать отъ меня этого. Во время моего пребыванія въ Дрезденѣ были даны только двѣ первыя части трилогіи. Играли очень недурно, хотя актеръ исполнявшій роль Зигфрида, красивый и даровитый молодой человекъ, былъ къ сожалѣнію неспособенъ выражать глубокія страсти, а потому, при самомъ незначительномъ поводѣ впадалъ въ крикливость; а обѣимъ героинямъ недоставало энергіи трагическихъ увлеченій; но какъ онѣ, такъ и еще трое актеровъ декламировали вполне художественно; во всей игрѣ отъ начала до конца не было сдѣлано ни одного сценическаго промаха — а этимъ много сказано. Благодаря придворнымъ театрамъ, въ Германіи существуетъ еще значительное усиліе поддержать характеръ драматическихъ представленій и остановить въ массѣ жажду вульгарныхъ наслажденій. Въ Германіи, какъ и повсюду, костюмы, обнаженные плечи, эффектные зрѣлища и буфонство, французская *ingénuité* и французское легкомысліе, танцы и комическіе куплеты привлекаютъ толпы народа, у котораго любовь къ зрѣлищамъ развита сильнѣе чувства: „Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehen.“ Такъ какъ театры должны быть наполнены, то покупеніе наполняетъ ихъ тѣмъ, что правится большинству, очень велико. Окна берлинскихъ магазиновъ цестрѣютъ къ несчастію фотографіями актрисъ, у которыхъ красивый станъ замѣ-

няетъ талантъ, и въ игрѣ которыхъ болѣе наглости чѣмъ совершенства, а веселая распушенность музыкальныхъ фарсовъ Оффенбаха и здѣсь, какъ въ нечестивомъ Парижѣ привлекаетъ толпы народа: сапан (который во Франціи запрещается или по крайней мѣрѣ запрещался обыкновенно на балахъ студентовъ и гризетокъ) повторяется здѣсь безпрепятственно каждый вечеръ при крикахъ фора. Когда обратишь вниманіе на родъ пьесъ играющихся въ театрахъ, не стоящихъ подъ контролемъ правительства, единственною опорою которыхъ является, какъ приманка, какая нибудь хорошенькая актриса или великолѣпіе постановки, то невольно чувствуешь благодарность къ правительству, обеспечивающему существованіе театровъ, руководствующихся не только исключительною цѣлью обогащенія. Но даже въ этихъ придворныхъ театрахъ можно замѣтить паденіе драматическаго искусства, которое замѣтнѣе всего выступаетъ въ преобладаніи легкихъ французскихъ водевилей, смѣшанныхъ спектаклей и шутовскихъ пьесъ. Но во всякомъ случаѣ любитель драмы находитъ тамъ также удовлетвореніе своимъ требованіямъ. Въ Германіи существуетъ еще публика, способная оцѣнить классическія произведенія. Такъ во время моего пятинедѣльнаго пребыванія въ Дрезденѣ я видѣлъ: „Эгмонта“, „Фіеско“, „Два Веронца“, „Комедію ошибокъ“, „Сонъ въ Иванову ночь“, „Венеціанскаго купца“, одну изъ комедій Раупаха <sup>1)</sup>, Геббелевскую трагедію „Нибелунги“ и комедію Франца на тему писемъ Юнія <sup>2)</sup> (эта комедія представляетъ весьма замѣчательное произведеніе съ политическимъ направленіемъ, изъ-за чего ее навѣрное-бы запретили на англійской сценѣ; единственный недостатокъ этой комедіи составляетъ удивительная небреж-

---

<sup>1)</sup> (1784—1852) Одинъ изъ плодовитѣйшихъ нѣмецкихъ драматурговъ; писалъ трагедіи изъ исторіи Германіи, драмы и комедіи.

<sup>2)</sup> Junius-Letters—замѣчательное произведеніе англійской политической литературы—появилось въ 1769—1771, нападала съ язвительнымъ остроуміемъ и знала дѣла на членовъ англійскаго правительства и королевскаго дома.

ность, съ которою г-нъ Филиппъ Францъ прикрывъ свою заднюю мысль, такъ что каждый изъ зрителей для себя долженъ отгадать ее, а актеръ не можетъ предупредить путаницу и недоразумѣнїе каждый разъ, какъ на сценѣ идетъ рѣчь объ авторѣ писемъ). Кромѣ этихъ пьесъ были даны оперы: „Оберонъ,“ „Донъ Жуанъ,“ „Гугеноты,“ „Робертъ Дьяволъ,“ „Мезаньелло,“ „Лоэнгринъ,“ „Тангейзеръ“ и „Der fliegende Holländer;“ изъ легкихъ оперъ я слышалъ только: „Любовный Напитокъ“ и „Царь и Шлотникъ.“ Надо признаться, что подобный составъ репертуара даетъ основаніе предполагать существованіе въ Германіи публики, стоящей далеко выше той, которая поддерживаетъ Оффенбаха и К<sup>о</sup>.; тѣмъ болѣе, что репертуаръ каждаго придворнаго театра подобенъ этому. На дрезденской сценѣ не было особенно выдающихся актеровъ, которые изящностью своей игры могли-бы вызвать энтузіазмъ; но общій уровень игры былъ вполне удовлетворителенъ и въ сравненіи съ игрой на англійскихъ сценахъ она могла-бы считаться образцовою. Такимъ образомъ драматическія представленія все еще представляютъ умственное наслажденіе Нѣмцевъ. Я не мало былъ удивленъ, часто слыша Вагнеровскія оперы какъ въ театрѣ, такъ и въ народныхъ концертахъ, такъ какъ полагалъ, судя по равнодушнымъ и презрительнымъ отзывамъ французскихъ и англійскихъ критиковъ, что Вагнеръ поддерживается въ Германіи только небольшою и шумливою шайкой. Теперь, послѣ двадцати лѣтъ преувеличенныхъ похвалъ и порицаній Вагнеровской музыки, послѣ того, какъ она уже потеряла значеніе новизны, въ различныхъ театрахъ и различныхъ концертныхъ залахъ Германіи все еще находятъ возможность восхищаться ею наравнѣ съ музыкою Мейербера (я не говорю болѣе, хотя и это можно было-бы утверждать не безъ основанія); этотъ фактъ, кажется, долженъ былъ бы заставить молчать критиковъ. Я не берусь разрѣшить щекотливый вопросъ, въ самомъ-ли дѣлѣ эта музыка должна быть „музыкою будущаго,“ или представляетъ только тенденціозную и неудачную попытку?

Вопросъ этотъ выше монхъ музыкальныхъ познаній. Однако признаюсь, что эта музыка рѣдко трогаетъ меня, и что, насколько я примоемъ настоящимъ музыкальнымъ развитіи пониманію высшую музыку, въ ней нѣтъ ни стройности, ни мелодіи. Но стоять только вспомнить насколько подобныя отрицательныя сужденія даже болѣе глубокихъ критиковъ подвержены опроверженію. Еще немного лѣтъ тому назадъ смѣялись надъ Бетговымъ и издѣвались надъ Россіни, называлъ его безмысленнымъ и низкимъ ласкателемъ народнаго слуха. Одинъ замѣчательный знатокъ музыки признался мнѣ однажды, что онъ называлъ „увлеченіе музыкою Россіни временнымъ суманствіемъ, а теперь, прибавилъ онъ, я считаю Россіни однимъ изъ величайшихъ музыкальныхъ геніевъ на землѣ.“ Всемъ извѣстно, что пришлось терпѣть Беллини и Доницети, что до сихъ поръ терпятъ Верди отъ критиковъ, отчаяющихся въ европейскомъ успѣхѣ его музыки. Но эти критики, такъ презрительно относящіеся къ Верди, еще болѣе возбуждены противъ Вагнера, который создалъ оперу рѣзко отличающуюся отъ обыкновенныхъ ея формъ. Но развѣ нельзя ожидать, что, утомленные избитыми мыслями итальянскихъ оперъ, они радостно будутъ привѣтствовать музыку Вагнера? Теперь еще нѣтъ. Они осуждаютъ даже самую попытку создать новыя формы музыки и не хотятъ безпристрастно отнестись къ нимъ. Съ музыкой повторяется то-же, что и съ другими искусствами. Воспроизводите старыя формы—и критики (совершенно справедливо) обвиняютъ васъ въ недостаткѣ оригинальности. Дайте новыя—и критики видѣ себя—они лишены точки опоры и обвиняютъ васъ въ ереси. Только публика можетъ указать истинную гениальность артиста чрезъ открытое сочувствіе его творенію. Но возникаетъ вопросъ, какъ узнать настоящее „vox populi“ въ подобномъ случаѣ? Какая публика имѣетъ право судить о музыкѣ? За новую систему философіи и за новую форму искусства стоитъ въ началѣ только небольшое меньшинство публики; но нѣсколько истинныхъ при-

верженцевъ глубоко тронутыхъ, а потому именно и сочувствующихъ новому направленію, увлекутъ за собою другихъ; когда же число послѣдователей какой нибудь новой идеи постоянно возрастаетъ, мы всегда можемъ быть увѣренными, что образуется „публика,“ которая наконецъ совершенно потеряетъ характеръ секты. Смотри по существу самой идеи, публика можетъ быть сравнительно малочисленна; такъ философіи Канта и музыка Бетговена никогда не будутъ достоинствомъ огромнаго количества умовъ, хотя-бы даже понимающихъ философію и музыку. Но опредѣленіе понятія о публикѣ не основывается на числѣ, а на постоянномъ возобновленіи и распространеніи однородныхъ умовъ. Приложимъ это разсужденіе къ настоящему положенію Вагнеровской музыки. Какъ я ни мало чувствую себя способнымъ увлекаться его музыкою послѣ весьма поверхностнаго знакомства съ его произведеніями, все-же мнѣ бросается въ глаза замѣчательный фактъ, что существуетъ большое и постоянно возрастающее число людей, восхищающихся ею; и что не только музыкальные фанатики превозглашаютъ его великимъ гениемъ, но и музыкальная публика Германіи толпами стремится въ театры, и громкими рукоплесканіями въ концертахъ даетъ понять очарованіе, производимое на нее этими операми; между тѣмъ какъ мнѣ они кажутся ужасно шумными, монотонными и лишенными всякой прелести. Почему-бы мое мнѣніе имѣло болѣе успѣха чѣмъ ихъ? Если эта музыка не ласкаетъ моего слуха, я могу избѣгать ея или, что можетъ быть еще гораздо основательнѣе, могу недовѣрчиво отнестись къ самому себѣ и удерживаться теперь отъ всякаго рѣзкаго сужденія, такъ какъ другой и болѣе моего развитой слухъ находитъ стройность и грацію тамъ, гдѣ ея не существуетъ для меня; наконецъ я самъ признаюсь, что время отъ времени въ этой музыкѣ встрѣчаются великолѣпныя мѣста, а потому можно ожидать, что послѣ болѣе продолжительнаго знакомства съ нею, я научусь восхищаться тѣмъ, чѣмъ теперь не восхищаюсь. Хотя я и не принадлежу къ по-

читателямъ Вагнера, но вижу и допускаю образованіе такъ называемой вагнеристократіи. Какихъ размѣровъ и какого значенія она достигнетъ, этого никто не можетъ рѣшить. Будутъ ли наши дѣти смѣяться надъ тѣмъ, что мы не признали Вагнера или будутъ они послѣдователями какого-нибудь другого болѣе великаго генія—есть вопросъ, на который теперь никто не рѣшится отвѣтить. Но совершенно ясно одно: Вагнеръ требуетъ, чтобы къ его музыкѣ отнеслись безпристрастно. Мы бы должны были употребить все усилія, чтобы оцѣнить его творенія, а не противиться постановкѣ на сцену его оперъ, которая дала-бы намъ возможность оцѣнить ихъ.

---

## ГЛАВА XIV.

Драма въ Ислазіи 1867 г.

Запрягите старую охотничью лошадь въ пролетку, и она побѣжитъ спокойной рысцой, не думая о своемъ униженіи и философски подчиняясь превратностямъ судьбы; но бѣда если она услышитъ лай собакъ или завидитъ яркія куртки; равнодушный, ожирѣвшій конь не можетъ противиться искушенію: духъ прошлаго вспыхиваетъ въ немъ, и онъ во весь опоръ летитъ съ экипажемъ и сѣдокомъ черезъ ручьи, плетни, поля и болота, фыркая и дрожа отъ бѣшеннаго волненія, которое напоминаетъ ему дни его юности.

Таковъ и старый театраль. Пусть онъ одряхлѣлъ и безропотно вошелъ въ роль философа—хладнокровно разсуждающаго объ удовольствіяхъ, въ которыхъ онъ не можетъ принимать участія; положимъ, что онъ совсѣмъ равнодушенъ ко всякаго рода „приглашеніямъ;“ трудно выразить словами какъ мало его соблазняютъ разныя „по домашнему.“ Балы потеряли для него свою прелесть; публичныя чтенія и увеселенія напрасно зазываютъ его своими афишами; и зналъ даже та-

кого, который противустоялъ искушенію услышать хорошую проповѣдь. Но видъ театральной афиши всегда даетъ его нервной системѣ пріятный толчокъ, который пробуждаетъ смутныя желанія, и только благоразуміе (на помощъ которому является весьма основательное подозрѣніе, что обѣщанія афиши—только насмѣшка) подавляетъ эти влеченія прежде чѣмъ онѣ вполнѣ опредѣлились. Театраль никогда не можетъ совсѣмъ позабыть рампу; этотъ грязненкый сценическій блескъ, и полный прозы заколдованный міръ никогда не теряютъ для него своей прелести. Ни дурная игра, ни дурныя пьесы не могутъ отбить у него охоты; въ глубинѣ души его всетаки еще гнѣздится зернышко надежды на возможность удовольствія, и каждое новое имя для него—предвозвѣстникъ новаго наслажденія. Поэтому иностранная афиша—для него неодолимое искушеніе. Онъ вѣритъ всѣмъ ея обѣщаніямъ. Его живое воображеніе превращаетъ главныхъ актеровъ въ представителей его идеала. У *jeune-premier* не красныя вѣки и не непарныя ноги. Интересная героиня не ломается и не безстыдничаетъ. Комическая артистка изящень, буйфъ-полонъ юмора—

*Nere rules a land for ever green* <sup>1)</sup>.

Въ продолженіе нѣкотораго времени я тщательно избѣгалъ театры, потому что миѣ дали понять, что лондонскіе театры не очень здоровы; но видъ испанской афиши воспламенилъ во миѣ тлѣющую золу. Я только-что сошелъ съ несчастной отмели Санъ-Себастьяна, откуда я видѣлъ восхитительную картину солнечнаго заката и повернулъ въ узкія улицы этого безцвѣтнаго города, чтобы впервые познакомиться съ *las Cosas de España*, какъ маленькое зеленое объявленіе на стѣнахъ одного строенія привлекло мои взоры словомъ „Teatro,“ красовавшимся довольно скромнымъ прифтомъ. Подойдя, я прочелъ, что „сегодня 26-го Января будетъ поста-

<sup>1)</sup> Царство надежды вѣчно-зелено.

влена оригинальная и прекрасная трех-актная комедія въ стихахъ“ сочиненіе Дона Луиса Маріано де Ларра, одного изъ самыхъ плодовитыхъ современныхъ драматурговъ. Названіе комедіи было заманчиво „Oros, Copas, Espadas y Bastos,“ т. е. буквально: „Деньги, Кубки, Мечи и Батоги.“

Меня, какъ стараго театрала, подверженнаго вышеописанной слабости, завлекало не одно только громкое обѣщаніе; пѣть, я шелъ также какъ человекъ, который двадцать пять лѣтъ тому назадъ исключительно посвятилъ себя изученію испанской драмы и которому никогда еще не случалось видѣть испанской пьесы на сценѣ. Саль-Себастьянъ не Мадридъ, не Севилья ни даже Барселона, поэтому у меня не было основаній ожидать представленія, которое освѣтило-бы мнѣ искусство съ надлежащей стороны. Иностранцу не посоветуютъ смотрѣть Шекспира въ Ильфракомбъ, или Шеридана Нольсъ въ Райдъ’ф. Но такъ какъ я достаточно знакомъ съ игрою Англичанъ, Французовъ, Нѣмцевъ и Итальянцевъ, я думалъ что даже скромная труппа въ С. Себастьянѣ позволитъ мнѣ хотя урывкомъ бросить взглядъ на національную игру. Дурная игра—какъ я уже не разъ говорилъ—необыкновенно распространена и поразительно однообразна на всѣхъ сценахъ, такъ что плохихъ актеровъ и любителей трудно даже отличить другъ отъ друга, и они, повидимому, всѣ скроены по одному образцу. Хорошая игра также однообразна; но въ томъ однообразіи, которое обусловлено соблюденіемъ основныхъ принциповъ искусства, свободно можетъ проявляться различіе національныхъ и личныхъ характеровъ. Манеры и осанка хорошо воспитаннаго джентльмена тѣ-же самыя и на Востокѣ и на Западѣ и на Югѣ и на Сѣверѣ Европы; но у каждаго народа есть свои отличительныя черты, которыя проглядываютъ даже сквозь это однообразіе манеръ.

Многія изъ очень распространенныхъ ошибокъ сердить меня потому, что причина ихъ не столько неопытность и неумѣніе, сколько совершенно ложное тщеславіе. Отчего, напр.

актеры не понимают какъ целѣно не глядѣть на лицо съ которымъ они говорятъ, и дѣлали-бы они это въ дѣйствительности? Зачѣмъ страстный любовникъ, вмѣсто того чтобы смотрѣть въ глаза предмету своей любви, глядитъ на верхнія логи или за кулисы? Подобная ошибка не только мѣшаетъ иллюзіи зрителей, но разстраиваетъ также художественное настроеніе самого актера, отвлекая его вниманіе отъ предмета игры. Именно потому, что онъ думаетъ о себѣ самомъ и публикѣ, а не отождествляетъ себя съ дѣйствующимъ лицомъ, игра его бываетъ такъ слаба и безцвѣтна. Если-бы онъ смотрѣлъ на лицо, съ которою онъ говоритъ, уже одно-бы это не давало мыслямъ его покидать сцену: это уравнивало-бы игру его воображенія, что тѣмъ важнѣе, что художественное чутье его слабо; а вѣдь лишь только воображеніе теряетъ свою индивидуальную силу, внѣшняя помощь дѣлается для него необходимою. Несомнѣнная отличительная черта хорошихъ актеровъ состоитъ въ томъ, что они какъ-бы забываютъ о публикѣ и живутъ всецѣло въ томъ мірѣ, который создала для нихъ роль; между тѣмъ относительно дурныхъ актеровъ характеристично, что они не могутъ забыть ни о себѣ, ни о публикѣ.

Заплативъ за мѣсто цѣлыхъ шесть реаловъ (около пятидесяти копѣекъ) я не ожидалъ ничего особеннаго въ области сценическаго искусства. Игра, дѣйствительно, отъ начала до конца была очень посредственна, но не колола глазъ; особенно-же похвалить ее можно было только за отсутствіе всякаго шаржа, который, особенно на англійской сценѣ, часто дѣлаетъ игру невыносимою. *Jeune premier* былъ хорошъ собою и держалъ себя какъ джентльмэнъ, хотя смотрѣлъ вверхъ, на логи, когда говорилъ съ братомъ или со своею возлюбленною, и вообще игралъ какъ всѣ модные *jeune-premiers*; но онъ не насилывалъ своего голоса и не шагалъ неистово по сценѣ. Буффъ былъ очень покоенъ и вполне занялъ свою ролью. Обѣ-же героини не выдавались рѣшительно ни чѣмъ, и закатывали

вали свои глаза такъ, какъ-бы этимъ хотѣли замѣтить недостатокъ таланта.

Я вышелъ изъ театра подъ вліяніемъ впечатлѣнія, что если я и не видѣлъ хорошей игры, то всетаки совершенно увѣрился, что испанская сцена даетъ хорошихъ комиковъ. Припимая за исходную точку театръ въ С. Себастьянѣ, можно было видѣть, что испанскій народъ обладаетъ здоровыми вкусами, и что если-бы появился въ странѣ выдающійся талантъ, онъ нашель-бы для себя арену дѣйствій. Хорошая игра требуетъ отъ актера совершенно исключительной организаціи, что доказывается рѣдкостью актеровъ, не смотря на большой ихъ недостатокъ; но появившись дѣйствительно хорошій актеръ въ Англии, — ему пришлось-бы бороться съ цѣлымъ рядомъ пелѣныхъ сценическихъ традицій, а, слѣдовательно, съ равнодушіемъ зрителей. Актеру стараго закала, а, пожалуй, и большей части публики покойная, естественная игра покажется недостаткомъ эпертин. Я слышалъ, какъ старые и любимые актеры порицали Чарльза Матюса въ роли Дффэбль Хоукъ именно потому, что онъ былъ „недостаточно внушительнъ.“ Дѣло въ томъ, что мы уже такъ привыкли къ принятымъ кушаньямъ, что простыя яства намъ уже не по вкусу. Любопытно въ сущности то, что южные жители, которые обыкновенно при разговорѣ живо жестикулируютъ, менѣе склонны къ жестикуляціи на сценѣ чѣмъ мы, за исключеніемъ сцены рѣдко прибѣгающіе къ помощи нашихъ рукъ для выраженія чувствъ.

Англичанинъ, какъ кажется не знаетъ вообще середины между безграничной апатіей и крайнимъ возбужденіемъ. Его страсть изливается высокопарными рѣчами, комизмъ переходитъ въ шаржъ; онъ насилуетъ голосъ, бѣспуется на сценѣ, рѣжетъ руками воздухъ и одѣвается почти каррикатурно. Комикъ-юмористъ, который уважая п себя и искусство старается произвести эффектъ не столько несообразностью костюма и балаганными манерами, сколько сдержаннымъ комизмомъ, долженъ быть готовъ на то, что публика приметъ его не особенно

сочувственно; шансы его въ сравненіи съ утрированной игрой его товарищей-фарсёровъ очень невелики.

На испанской сценѣ я не видѣлъ ничего похожаго на грубое буффонство и неистовую трескотню фразъ. Даже въ С. Себастьянѣ, въ несомнѣнно французскомъ фарсѣ, который слѣдоваль за комедіей, и который афиша называла „уморительнымъ“, я замѣтилъ то-же отсутствіе утрировки въ игрѣ. Комизмъ, каковъ-бы онъ ни былъ, лежалъ въ словахъ и взглядахъ, а не былъ рассчитанъ на каррикатурность въ костюмахъ и кривлянье всего тѣла и лица. То-же самое я замѣтилъ и въ Барселонѣ и въ Себастьянѣ. Вездѣ господствуетъ игра, которую въ насмѣнку называли „салонною.“ И ничуть не считало ея ниже игры „балаганной.“ Если надо воспроизводить на сценѣ всю прозу обыденной жизни, допускается облагораживать игру не болѣе, какъ того требуютъ законы сценической перспективы; если же пьеса поэтична, и игра должна быть болѣе идеальна; но и въ томъ и въ другомъ случаѣ главною задачей остается всегда жизненная правда; а всякое очевидное нарушение жизненной правды есть преступленіе противъ искусства. Прозой нельзя говорить на сценѣ также, какъ на улицѣ. Стихи нельзя молоть какъ прозу. Говорить „естественно“ и прозой и стихами, значитъ говорить такъ, чтобы, не опускаясь ниже извѣстнаго уровня, рѣчь наша встала не казалась „не отъ міра сего.“ Тогда мы дѣйствительно говоримъ, а не риторствуемъ.

Въ комедіи „Oros, Copas, Espadas y Bastos“ актеры должны подчиниться требованію, котораго нельзя безбоязненно поставить на одной лондонской трунѣ; дѣло въ томъ, что они должны играть чисто балаганную комедію „въ стихахъ.“ Надо было съ легкостью прозы декламировать коротенькіе, скандованные стихи испанской драмы, тамъ и сямъ пересынанной рифмованными куплетами. Мѣстами у актеровъ дѣйствительно являлось поноздженіе „рубить“ стихи, но вообще они го-

ворили стихи съ большою легкостью. Вообразите теперь себѣ комедію бѣлыми стихами на сценѣ *Haymarket*!

Такимъ образомъ первое впечатлѣніе, произведенное на меня испанской сценой, было довольно благопріятно, и я съ удовольствіемъ думалъ о томъ, что увижу въ Севильѣ и Мадридѣ. Между комедіей и фарсомъ насъ угостили неизбѣжнымъ національнымъ танцемъ, который Испанцы считаютъ, какъ кажется, такою-же необходимою частью всякаго увеселенія, какою въ Англіи были (именно, по счастью, были) комическія пѣсни. При этомъ случаѣ протанцовала тарантелу самая толстая женщина въ красномъ платьѣ, какая когда-либо танцевала на моихъ глазахъ: она порхала и шлепалась съ замѣчательной энергіей, а ея поклонники громко ей аплодировали. Кавалеръ ея былъ похожъ на грязнаго, тонкаго какъ щенка, полового, очень гибкаго и подвижнаго, но далеко непрезентабельнаго.

Донъ Луисъ Маріано—очень плодовитый и популярный драматургъ, и комедія его „*Oros, Copas, Espadas y Bastos*“ занимала, казалось, публику во всѣхъ городахъ, которые я посетилъ. Комедія эта, съ перваго взгляда, показалась мнѣ довольно скучною; но такъ какъ игра была не особенная, а уши мои еще недостаточно свыклись съ языкомъ страны, чтобы я могъ слово за словомъ слѣдить за разговоромъ и подмѣчать игру словъ и его красоты, поэтому я купилъ книгу и прочелъ пьесу, прежде чѣмъ вторично пошелъ смотрѣть ее въ Барселонѣ, гдѣ, надо сказать правду, постановка ея была не такъ хороша какъ въ С. Себастьянѣ. Читатель пожелаетъ, можетъ-быть, познакомиться вкратцѣ съ комедіею, которою восхищается современная испанская публика.

Первая сцена въ гостиницѣ доньи Эдувичесъ въ Мадридѣ. Эта почтенная особа разговариваетъ съ дочерьми своими Карменъ и Розой о бракѣ; первая изъ нихъ рѣшительно ненавидитъ мушкетъ; вторая—бойкая барышня, недавно вышедшая изъ монастырской школы—видитъ въ мушкетяхъ миленькихъ звѣрь-

ковъ съ усами и цѣпочками, обязанность которыхъ — ухаживать за женщинами, которые въ свою очередь обязаны слушать ихъ любезности. Роза говоритъ, что когда она была въ монастырѣ, сестра Марія говорила всегда о муцинахъ какъ о ядовитыхъ животныхъ съ огромными когтями, которые только и дѣлаютъ что губятъ барышень и утверждала, что несчастная дѣвушка, которая посмотритъ или послушаетъ одного изъ нихъ, обращается въ соляной столбъ. „Я оставила монастырь“ прибавляетъ Роза, „видѣла муцинъ, слушала ихъ рѣчи, и они ни растерзали меня своими когтями, не обратили въ соляной столбъ. Вообще-же все они мнѣ нравятся, а нѣкоторые преимущественно передо другими.

Старуха мать видитъ, что впереди для нея тяжелыя времена; что станешь дѣлать съ двумя дочерьми, изъ которыхъ одна ненавидитъ муцинъ слишкомъ сильно, а другая уже больно къ нимъ льнетъ! а тутъ еще и богатый дядя, который недавно отправился на тотъ свѣтъ (въ Цейлонъ), отказавъ все свое состояніе племянницѣмъ—пенавистницѣмъ муцинъ съ тѣмъ условіемъ, чтобы она вышла замужъ за одного изъ своихъ четырехъ двоюродныхъ братьевъ; въ случаѣ-же ея несогласія деньги должны перейти въ собственность больницы. Всѣхъ четырехъ кузеновъ публичнымъ объявленіемъ пригласили явиться въ этотъ день.

Какъ ни стара эта идея, но контрастъ между двумя дѣвчушками и возможность значительно разнообразить характеры четырехъ кузеновъ представляютъ большой просторъ фантазіи даровитаго драматурга. Но для комедіи необходимы двѣ вещи, въ которыхъ Испанія никогда особенно не отличалась—остроуміе и обрисовка характеровъ. Все, что я могу сказать объ остроуміи этой пьесы—это, что она имъ не блистаетъ. Что-же касается обрисовки характеровъ, то судите о ней изъ прилагаемаго разбора. Оставляя непонятнымъ образомъ въ сторонѣ всякую тѣнь правдоподобія, авторъ совершенно безъ нужды сдѣлалъ изъ четырехъ кузеновъ—братьевъ; но братья эти не

только разнятся характерами и темпераментомъ, но даже мѣсторожденіями — одинъ изъ нихъ Андалузецъ, другой Арагонецъ, третій Кастильянецъ. Это-ли считается эффектнымъ контрастомъ! Донъ Лунсъ — кавалерійскій офицеръ, гордящійся своею службою, а особенно *las magnificas glorias Españolas*. Онъ съ удовольствіемъ повторяетъ остроту своего капитана: „хорошаго солдата вы почувете за версту.“ На что Кармень, проищно увѣрившая его, что всѣ его манеры изобличаютъ драгуна, отвѣчаетъ: „Потому-то и не удивительно, что и издалека васъ уже почувствовала.“

Мнѣ слѣдовало-бы сказать, что, послѣ прескучнаго разговора между тремя дамами, Кармень остается одна. Донъ Лунсъ, входя, спрашиваетъ ее, это-ли квартира Дони Эдувичисъ, прибавляя при этомъ, что онъ явился по поводу объявленія въ газетахъ и очень желаетъ знать для чего его вызвали. Сцена эта представляетъ прекрасный случай обрисовать его характеръ. Но авторъ понимаетъ характеристику дѣйствующихъ лицъ такимъ образомъ, что у него каждое лицо само себя описываетъ. Красота Кармень привлекаетъ Дона Лунсу, но онъ оскорбленъ ея колкостями. Она оставляетъ его, чтобы извѣстить мать о его прибытіи и очиняетъ подмостки къ приходу второго брата, Касто, который является представителемъ „кубовъ“, точно такъ какъ Донъ Лунсъ „мечей“ заголовка пьесы. Касто что-то въ родѣ Фальстафа, но еще болѣе оношленнаго, т. е. онъ полонъ и прожорливъ какъ Фальстаффъ, не обладая его остроуміемъ. Весь комизмъ его роли долженъ заключаться въ томъ, что онъ носитъ въ карманѣ полштофъ изъ котораго, въ минуту сомнѣній и робости, онъ черпаетъ мужество и одушевленіе. Онъ особенно робокъ въ присутствіи женщины.

Познакомивъ насъ такимъ образомъ съ двумя претендентами, авторъ снова выводитъ Розу. Лунсъ пораженъ ея красотою, но совѣтъ опѣнить передъ ея наивностью, когда, въ отвѣтъ на какую-то заурядную любезность, она отвѣчаетъ:

„О, какъ прелестно! И скоро будетъ наша свадьба?“ Онъ дѣлаетъ ей очень строгое замѣчаніе и говоритъ, что только ея пятнадцать лѣтъ извиняютъ этотъ откровенный вопросъ. „Сказала я что-нибудь дурное?“ спрашиваетъ она. „Нѣтъ; но такъ говорить о свадьбѣ... объ этихъ вещахъ никогда не говорить.“ „Но когда уже все кончено?“ Донъ Луисъ est tout scandalisé и обращаетъ ее къ своему брату Касто, „который солидный человѣкъ и лучше сѹмѣетъ объяснить“.... Но появленіе матери и Карменъ спасаетъ Касто изъ затруднительнаго положенія; послѣ всѣхъ церемоній обоюдныхъ поклоновъ и любезностей входятъ и остальные братья, Блазь и Хозе. Блазь-арагоонецъ—олицетворяетъ „ботоги“ заглавія, а Хозе—представитель денегъ, въ благодѣтельную силу которыхъ онъ глубоко вѣритъ.

Донья Эдувичесъ сообщаетъ, что призвала ихъ въ домъ свой, чтобы они узнали завѣщаніе дяди, которое она и читаетъ вслухъ. Содержаніе его я уже разсказать выше. Карменъ тогда встаетъ и обращается къ братьямъ, чистосердечно признаваясь въ своей нелюбви къ мушкетамъ вообще. Съ самаго дѣтства, когда ей приходилось переносить уколы ихъ бородъ, она все глубже и глубже ненавидитъ ихъ. Когда она идетъ по улицѣ, она никогда не оглядывается, чтобы не увидѣть своихъ поклонниковъ; на балахъ она отказывается отъ танцевъ, только чтобы не коснулся ея потомокъ Адама; когда мушкетеры кланутся ей въ любви — она не обращаетъ вниманія; когда они льстятъ ей, она остается равнодушна; потому сердце ея осталось спокойно. Къ этому признанію она прибавляетъ, что если никто изъ братьевъ не добьется ея любви, она готова отказаться отъ наслѣдства.

Когда она садится, встаетъ Блазь и говоритъ не задумываясь: „Она не въ своемъ умѣ.“ Послѣ чего принимается доказывать, что у Карменъ или совѣтъ не то на умѣ, что на языкѣ, или что она сумасшедшая. Но его оскорбительныя слова убѣдить никого не могутъ, такъ какъ вся рѣчь его сводится на

то, что Кармень состарится и пожалѣетъ о томъ, что не заму-  
жемъ. Затѣмъ слуга объявляетъ, что завтракъ поданъ, чѣмъ  
завершается весьма цѣлкомъ первый актъ.

Въ началѣ второго акта всѣ опять сидятъ въ сборѣ, гото-  
вые разсуждать о важномъ для нихъ вопросѣ. Блазъ встаетъ  
и въ беззащитной рѣчи высказываетъ свое мнѣнiе о матери  
и ея дочеряхъ, причемъ у него срывается съ языка хорошень-  
кій куплетецъ о Розѣ, которая „чувствуетъ все что говоритъ,  
но не сознаетъ всего что чувствуетъ.“ Затѣмъ онъ требуетъ,  
чтобы всѣ четверо претендентовъ откровенно нарисовали для  
выбора Кармень свои портреты. Хозе дѣлаетъ это первый,  
и съ развязной живостью объявляетъ что кромѣ богатства—  
все суета суетъ. Касто слѣдуетъ за нимъ и, похлопывая себя  
по толстому брюшку, заявляетъ, что въ немъ все его утѣшенiе;  
верхъ его желанiй—соперничать съ Гелиогабаломъ, пересвари-  
вая тучныхъ барановъ, закивал ихъ Малагой. Каррикатур-  
ность мѣстами рифмованныхъ стиховъ, въ которыхъ онъ вы-  
сказываетъ свои мысли, восхищаетъ партеръ. Но едва ли надо  
замѣтить, что подобный шаржъ неумѣстенъ въ комедii, а тѣмъ  
болѣе неестественно подобное выраженiе своихъ желанiй  
и вкусовъ въ человѣкѣ, который добивается руки молодой на-  
слѣдницы.

Послѣ Касто встаетъ Луисъ и рисуетъ свои воиствен-  
ные идеалы, прибавляя на закуску, что постоянство не входитъ  
въ число его добродѣтелей. То, что Лепорелло говоритъ  
о Донъ Жуанѣ, Луисъ говоритъ о самомъ себѣ.

Теперь очередь за Блазомъ, который не волокита, не  
игрокъ, не пьетъ и не куритъ, но вѣчно грѣшитъ необузданной  
свободой языка. Онъ говоритъ: „Я указываю каждому хоро-  
шее и дурное, что я въ немъ вижу; это никому не правится  
и я всегда попадаю въ просакъ. Подойди ко мнѣ размалѣван-  
ная старуха, и я сейчасъ показываю на ея бѣлила. Если  
я съ кѣмъ-нибудь друженъ, я перессорюсь со всѣмъ свѣтомъ  
защитилъ его; точно также оскорбилъ меня кто, такъ и сейчасъ

его палкой. Я ненавижу церемоніи и лесть, никогда не ношу перчатокъ и ненавижу фракъ. Рѣдко проходитъ день чтобы я не свернулъ кому-нибудь шею. Всѣ говорятъ (когда я не слышу, копечю) что я грубіянъ; все дѣло въ томъ, что я не камень. Если вамъ удастся поправиться мнѣ, Карменъ, я откровенно скажу вамъ это; въ противномъ случаѣ я на васъ не женюсь. Но замѣйте, если мы обвѣчаемся, то я не пуцую къ себѣ въ домъ ни „друзей“ ни „кузеновъ.“ Я не охотникъ ни до молодыхъ „спасителей жизни,“ ни до сантиментальныхъ „вдыхателей.“

Карменъ отвѣчаетъ, что если она выйдетъ за Хозе, который только и думаетъ о деньгахъ, онъ будетъ видѣть въ ней надежный веселье; выберетъ она Касто—ей придется уступить первенство котлетѣ; Луиса она будетъ ревновать къ каждой женщицѣ, а въ супружествѣ съ Блазомъ ей придется выносить ежедневныя оскорбленія; потому она проситъ мать отказать всѣмъ имъ. Сдѣлавъ глубокой реверансъ, она уходитъ съ матерью и сестрою, оставивъ жениховъ своихъ въ нѣмомъ изумленіи, которое весьма странно послѣ того, какъ они сами такъ непривлекательно обрисовали свои характеры. Что дѣлать? Блазъ—откровенный, прямой Блазъ, замѣйте!—предлагаетъ имъ всѣмъ поочередно письменно отказать отъ сватовства, и вчетверомъ усердно пачать ухаживать за Розой, чтобы возбудить ревность Карменъ. Послѣ чего каждый пишетъ до грубости оскорбительный отказъ, и братья бросаютъ жребій, по которому Касто первый долженъ начать атаку на сердце Розы. Происходитъ до нее plus ultra каррикатурно-комичная сцена между дороднымъ, робкимъ Касто и павной Розой, которая въ восторгѣ отъ ухаживанья даже такого Фальстаффа. Входитъ Карменъ, и Роза съ радостью сообщаетъ ей о своей побѣдѣ. „Какъ вы смѣете,“ спрашиваетъ Карменъ въ сердцахъ, „какъ вы смѣете искать моей руки и въ то-же время волочиться за Розой?“

Пренебрегая всякаго рода приличіями, отсутствіемъ которыхъ вообще блистаетъ комедія, Касто отвѣчаетъ: „Мнѣ до васъ нѣтъ дѣла: прочтите вотъ это письмо; въ немъ я все высказалъ.“ Онъ отдаетъ ей письмо и уходитъ. Карменъ читаетъ, что у нея слишкомъ большія ноги и что одна изъ нихъ длиннѣе другой. Входитъ Луисъ и прямо лачинаетъ разсыпаться въ любезностяхъ передъ Розой, а Карменъ передаетъ свою „отступную.“ Остальные слѣдуютъ его примѣру, и актъ кончается финаломъ прекраснымъ для комической оперы—четверо братьевъ кланутся въ любви Розѣ, каждый на свой ладъ, а оскорбленная Карменъ свирѣпствуетъ какъ львица.

Третій актъ, какъ обыкновенно въ комедіяхъ, слабъ. И первые-то два не особенно выдаются, какъ это видно изъ нашего изложенія, но во всякомъ случаѣ, въ нихъ есть жизнь и юморъ, хотя послѣдняго можно ожидать болѣе, чѣмъ дастъ игра. Въ третьемъ актѣ надо дать развязку драмѣ; а развязка эта, говоря откровенно, очень неуклюжа. Братья уже собрались въ дорогу и готовы отправиться восвояси, когда Луисъ приходитъ къ убѣжденію, что онъ любитъ Розу, а Блассъ и Карменъ, къ своему собственному удивленію и къ удивленію всей публики, открываютъ, что они любятъ другъ друга. Тотчасъ-же устраиваются двѣ свадьбы, а Хозе и Касто остаются непричемъ.

Изъ сказаннаго вѣроятно ясно, что въ комедіи не выказано ни изобрѣтательности, ни искусства. Завязка невѣроятна и не фантастична, неестественна, и въ ней нѣтъ ни малѣйшей живой черты, которая могла-бы замѣнить въ ней естественность. Самыя дѣйствующія лица даже—неудачныя каррикатуры. И все таки въ ней есть своя драматическая идея, которая хорошимъ актерамъ дала-бы полную возможность развернуть свои силы. Я не могу сказать, какъ играли комедію въ Мадридѣ, но въ Барселонѣ мнѣ казалось, какъ будто-бы актеры тяготились бременемъ своихъ ролей, и совсѣмъ не могли усвоить себѣ характе-

ры дѣйствующихъ лицъ. Въ С. Себастьянѣ игра была свободнѣе и юморъ живѣе.

Первыя мои сценическія впечатлѣнія въ Испаніи подали мнѣ пріятную надежду увидѣть дѣйствительно хорошую игру, если мнѣ только случится напасть на хорошую труппу. Считаая труппу въ С. Себастьянѣ образцомъ несомнѣнно посредственной труппы, мнѣ было естественно предполагать въ Мадридѣ и Севильѣ иѣчто гораздо лучшее; но у меня было мало надежды на хорошую драму, развѣ что судьба меня побаловала-бы и я случайно попалъ на пьесу Зорилля <sup>1)</sup>, или Гартцембуна <sup>2)</sup>. Къ несчастію, французскія пьесы царятъ въ Испаніи также какъ во Франціи и въ Германіи, а когда на сцену выступаетъ какой-нибудь „отечественный талантъ“, его участь весьма похожа на участь лошади пикадора <sup>3)</sup>. Испанія когда-то надѣялася Европу драматическими завязками и положеніями также какъ теперь Парижъ; а въ началѣ нынѣшняго столѣтія была, казалось, надежда на возрожденіе испанской драмы. Но надежды эти рушились; Франціи опять одна—безъ соперницъ, и французскія пьесы, болѣе или менѣе измѣненныя, царятъ на всѣхъ сценахъ. Вторая пьеса, которую мнѣ случилось видѣть, была „La buena Alhaja“ очевидно, также за-

---

<sup>1)</sup> Самый популярный новѣйшій испанскій поэтъ (род. въ Вальдольдѣ 1818). Съ детства почувствовалъ страсть къ поэтической дѣятельности, которая весьма не нравилась отцу его, желавшему сдѣлать изъ него юриста. Поездъ первыхъ своихъ опытовъ молодой Э. оставилъ тайно домъ своего отца и бѣжалъ въ Мадридъ. Писалъ онъ во всѣхъ родахъ поэзій, но особенно извѣстенъ какъ лирикъ; его „Cantos del trabajador“ сборникъ лирическихъ и эпическихъ сочиненій считается перломъ испанской поэзій. Драмы его написаны въ эффектномъ французскомъ стилѣ. Гораздо выше ихъ его комедіи.

<sup>2)</sup> Современный испанскій писатель (род. 1806 г.). Отецъ его Швецъ родомъ изъ окрестностей Кельна, поселился въ Мадридѣ и жилъ занимаясь столѣринымъ ремесломъ. Сынъ его, окончивъ воспитаніе въ іезуитской школѣ, также занимался этимъ ремесломъ. Писалъ также во всѣхъ родахъ, но по преимуществу извѣстенъ своими многочисленными драмами и комедіями. Сдѣлалъ кромѣ того превосходное критическое изданіе классическихъ испанскихъ драматурговъ.

<sup>3)</sup> Т. е. ему суждено пасть на первомъ-же представленіи.

пмствованная съ бульварныхъ театровъ, причеъ только мѣсто дѣйствія перенесено изъ Парижа въ Мадридъ и даже раздирающія „чувствительности,“ которыми восхищается бульварная публика, не были выпущены. Въ Сарагоссѣ „Хижинѣ диди Тома“ не удалось заманить меня въ театръ, а въ Мадридѣ, гдѣ я былъ очень короткое время, давались только французскіи пьесы. Въ Малагѣ была итальянская опера. Въ Гренадѣ я не могъ поддаться искушенію въ третій разъ вытеригѣть представленіе „Oros, Copas, Espadas y Bastas,“ или разныхъ „передѣлокъ,“ взаиъмъ лунной ночи на развалинахъ Альгамбры, которыя съ каждымъ днемъ казались мнѣ все величественнѣе. Въ Кордовѣ, по слухамъ, театръ былъ отчаянный. Такимъ образомъ единственные города, въ которыхъ я могъ попоинить мои впечатлѣнія были Барселона и Севилья, да и тамъ на это было мало надежды.

На другой день моего прибытія въ Барселону, я съ удовольствіемъ увидѣлъ, что на дняхъ въ одномъ изъ народныхъ театровъ будетъ дана мистерія на каталонскомъ нарѣчій—куръезной смѣси испанскаго съ французскимъ — которое такъ легко понимать на письмѣ, что я заключилъ, что и разговорная рѣчь не будетъ совсѣмъ непонятна. Пьеса называлась „Los Pastores un Bethlehem“ (Вифлѣемскіе пастухи). Театръ былъ большая палатка, а такъ какъ день былъ жаркій, то вѣтерокъ, который свободно продувалъ насквозь, былъ очень кстатн; малочисленность публики была намъ не столько неприятна сколько антрепренѣру, тѣмъ болѣе, что каждый „мущина,“ начиная отъ 8—9 лѣтняго возраста, неустанно дымилъ папирску; сверхъ того и запахъ чесноку хотя сильнѣе, за то гораздо неприятнѣе запаха розъ. Въ театрѣ былъ очень хорошій оркестръ, и довольно эффектный хоръ ангеловъ и демоновъ. Самой пьесѣ было, пожалуй, лѣтъ четыреста. Да, вѣроятно, это такъ и было. За исключеніемъ сцены и декорацій, пьеса принадлежала всецѣло къ разряду тѣхъ, которыя хранятся въ музеяхъ Честерскомъ и Ковентри; и хотя я понялъ очень мало

изъ того, что въ ней говорили два крестьянина-шута, не могло быть сомнѣнія въ томъ, что остроты ихъ были остротами английскихъ прадѣдовскихъ клоуновъ.

Въ XII-й главѣ я говорилъ о мистерин, игрой въ Антверпенѣ оберъ-аммергаусской труппой. Игра была исключительно пантомимная и носила виолнѣ серьезный характеръ. Но „Вифлеемскіе пастухи“ были настоящею драмою, съ комическими и серьезными сценами, хорами и процессіями. Сатана былъ очень энергиченъ и даже слишкомъ сильно жестикулировалъ. Архангелъ Михаилъ какъ двѣ капли воды былъ похожъ на какую нибудь церковную статую. Но очевидно, что и на сатану и на ангела публика глядѣла съ непритворнымъ благоговѣніемъ; а процессіи, особенно-же свадебный обрядъ Іосифа и Маріи (пересыпанный комическими выходками клоуновъ, которые отнюдь не блистали юморомъ) умиляли ихъ какъ религиозныя церемоніи. Вообще это было весьма интересное зрѣлище, не только какъ остатокъ далекаго прошлаго, но и въ смыслѣ народнаго удовольствія, которое, удовлетворяя жаждѣ зрѣлицъ, въ то-же время затрагивало лучшія чувства зрителей, чего нельзя ожидать отъ большей части современныхъ пьесъ. Не говоря уже о ихъ религиозномъ значеніи, сцены эти имѣли высокій художественный смыслъ, который рѣдко можно найти въ современныхъ театральныхъ зрѣлищахъ. И какъ-бы сильно ли возмущалась наша нуританская нетерпимость представленіями изъ священной исторіи, нѣтъ сомнѣнія, что они производятъ благотворное впечатлѣніе на простодушное католическое поселеніе.

Конечно, на такой сценѣ нельзя было ожидать хорошей игры. Тѣмъ не менѣе, въ числѣ актрисъ была молодая дѣвушка, которой игра обнаруживала столько ума и чувства и такъ мало рутинны, что будь я испанскій антрепренеръ, я навѣрное спаялъ-бы ее и воспиталъ-бы въ увѣренности, что изъ нея выйдетъ хорошая артистка. Былъ тамъ также молодой человѣкъ, идеально-прекрасный образъ котораго до сихъ поръ

еще порою является мифъ. Къ сожалѣнiю я долженъ сказать, что онъ не обнаружилъ никакихъ специческихъ дарованiй; онъ только держалъ себя спокойно и непринужденно; но уже одинъ видъ подобной прекрасной головы рѣшилъ-бы устѣхъ великой пьесы. Тинъ у него былъ скорѣе итальянскiй чѣмъ испанскiй. У него былъ блѣдно-матовый цвѣтъ лица, необыкновенно тонкiе носъ и губы, курчавые, темно-русые волосы и томные, большiе глаза; вся фигура его годилась для портрета поэта созданнаго, конечно, нашей фантазiей, потому что жизненный опытъ говоритъ намъ, что поэты въ дѣйствительности бываютъ совсѣмъ другого закала.

Такъ какъ я уже заговорилъ о красотѣ актеровъ, то прибавлю, что въ данномъ случаѣ я сдѣлалъ замѣчанiе, которое подтвердилось дальнѣйшими наблюденiями, что лучшимъ доказательствомъ необыкновенной красоты пенанскаго народа вообще, можетъ служить то обстоятельство, что у нихъ даже хористы и хористки не безобразны (какъ почти во всей Европѣ) и обыкновенно довольно миловидны, а иногда даже какъ-бы прямо взяты изъ картинъ Веласкеса. Вспомните только на что похожи хоры въ Лондонѣ, Парижѣ, Берлинѣ, Дрезденѣ, Миланѣ, Флоренци! Вспомните этихъ неуклюжихъ женщинъ и измятыхъ мужчинъ, которые, разинувъ рты и размахивая руками, представляютъ придворныхъ, крестьянъ, воиновъ и охотниковъ! Уже часто разсуждали о томъ, какимъ неуволнимымъ закономъ физическаго развитiя обусловлено, что музыкальное меньшинство, которое составляетъ хоры, обладаетъ такою непривлекательною виѣшностью и бюстами, которые вовек не просятся на рѣзецъ Правителя. Мы часто находимъ, что музыкальная гениальность соединена въ замѣчательную тѣлесною красотю, рѣдко съ безобразiемъ; но тотъ музыкальный талантъ, который подымается только до уровня театральнаго хора и не выше, всегда заключается, какъ кажется, въ далеко непривлекательной оболочкѣ. Не то въ Испанiи; или лучше, строго держась въ границахъ моихъ наблюденiй,

не то въ Каталоніи. Тамъ мужчины смотрять царями, а женщины—

Avez-vous vu dans Barcelone  
Une Andalouse au sein bruni,  
Pâle comme un beau soir d'automne? <sup>1)</sup>

Комментарій не нужно.

Слѣдующее что я видѣлъ по части сценическихъ представлений (не считая комической оперы, о которой и буду говорить послѣ) произвело на меня далеко не благоприятное впечатлѣніе. Давали мелодраму „El Hombre de la Selva Negra“ и этотъ „человѣкъ изъ чернаго лѣсу“ принадлежалъ, безъ сомнѣнія, къ самымъ неинтереснымъ изъ всѣхъ высокодобродѣтельныхъ знатныхъ изгнанниковъ, которые когда-либо разглагольствовали на сценѣ о своихъ несчастіяхъ. Но немилосердной длиннѣ безцвѣтныхъ разговоровъ, по вялости дѣйствія я заключаю, что происхожденіе этой пьесы, вѣроятно, нѣмецкое, но даже нѣмецкая флегма полна жизни въ сравненіи съ тѣми разсужденіями, которыя испанская публика выслушивала съ невозмутимымъ терпѣніемъ. Говорятъ, что Испанцу, вообще, легко угодить. Для него, кажется, достаточно, ежели онъ можетъ лѣниво смотрѣть хотя на что нибудь; завернувшись въ свой плащъ, съ напироской въ зубахъ онъ глазѣтъ, какъ на зрѣлице, на улицу или на публичное гулянье; а процессія, выставка, какое-бы ни было театральное представленіе, для него уже своего рода возбужденіе.

Игра въ этой скучной драмѣ не отличалась никакимъ искусствомъ, все ея достоинство заключалось въ умѣренности. Актеры привели-бы въ отчаяніе Парtridge, потому что, вмѣсто того, чтобы суетиться на сценѣ какъ актеры, они ходили и говорили какъ джентльмены; въ роляхъ негодіевъ они ни

---

<sup>1)</sup> Случалось вамъ видѣть въ Барселонѣ Андалузку со смуглою грудью, блѣдную, какъ прекрасный осенній вечеръ?

въ какомъ случаѣ не заслужили-бы одобренія нашихъ критиковъ, которые воображаютъ, что хвалятъ актера въ роли Яго, когда говорятъ, что „онъ смотрѣлъ настоящимъ злодѣемъ“— а именно на него-то Яго долженъ походить меньше всего. Вотъ эта то умѣренность и вѣрность дѣйствительности заставляютъ вѣрить въ превосходство испанской игры. Умѣренность, безъ сомнѣнн, влечетъ за собой другой недостатокъ— вялость; но и этотъ недостатокъ самъ по себѣ болѣе спосенъ, чѣмъ утрировка въ игрѣ, и не такъ вреденъ для искусства. Правда, большая часть актеровъ, которыхъ мнѣ случилось видѣть, недостаточно владѣли мимикой и не обладали рѣзко очерченной индивидуальностью характеровъ, которая составляетъ отличительное свойство артистовъ; но ни одинъ изъ нихъ не кололъ глаза; напротивъ, я замѣтилъ между ними весьма выдающуюся личность. Это былъ актеръ комической оперы (*zarzuela*) довольно плохой какъ иѣвецъ, но онъ игралъ стараго, робкаго, изумленнаго вельможу съ такимъ обиліемъ комизма въ полныхъ значенія взглядахъ и жестахъ, что мнѣ припомнились Потье и Фарренгъ. Онъ былъ „единственною, свѣтлою звѣздой,“ которую мнѣ удалось видѣть. Нельзя сказать что-бы онъ занималъ выдающееся положеніе на сценѣ, но дѣйствительныя способности къ мимикѣ, которыя дѣлають актера, были развиты въ немъ надлежащимъ образомъ. Игра его еще болѣе укрупнила мою надежду, что мои ожиданія относительно Мадрида и Севильи оправдаются.

Увы! Въ Севильѣ я не видѣлъ ничего, кромѣ строго-сдержанной игры въ поэтической драмѣ „Un Valle de Lagrimas“ (Долина слѣзъ), содержаніе которой я уже забылъ и фарса, съ довольно выдохшимся юморомъ, названіе котораго можно приблизительно передать поговоркой „Грѣхъ да бѣда на кого не живетъ;“ въ Мадридѣ-же, какъ я уже говорилъ, угощали публику только несчастными передѣлками съ французскаго, которыя не привлекали меня въ театръ. Есть-ли теперь въ Испаніи великіе актеры, я не знаю, хотя это очень вѣроятно. Во

всякомъ случаѣ у меня осталось твердое убѣжденіе, что испанская сцена представляетъ обширное поприще для развитія чистаго искусства, если только появится даровитый артистъ. Къ несчастію искусство и тамъ, какъ вездѣ, бажется, въ упадѣ. Національная драма прекратила почти совсѣмъ свое существованіе. Нѣтъ ни Зориллы, ни Гартцембуша, которые работали-бы теперь для сцены. Что касается послѣдняго писателя, я обращаю вниманіе всякаго талантиваго драматурга, который знаетъ испанскій языкъ, на очень эффектную драму его „La Vida por Honra“ которая, для постановки на нашей сценѣ потребовала-бы значительныхъ измѣненій, но въ ней есть очень хорошія драматическія положенія и прекрасныя „роли,“ которыми съ успѣхомъ могъ бы воспользоваться драматургъ. Zarzuela—называется народная испанская опера (конечно сколокъ съ французской *opéra comique*, даже по самому объему); испанскіе композиторы работаютъ для ней вмѣстѣ съ испанскими же либреттистами, а исполняется она испанскими пѣвцами. Двѣ оперетки, которыя я видѣлъ, были веселы и забавны; одну изъ нихъ „Покореніе Мадрида“ я видѣлъ два раза; и, при недостаткѣ у насъ въ шуточныхъ операхъ, осмѣливаюсь обратить на нее вниманіе антрепренеровъ. Въ сравненіи съ такой белибердой какъ „Марта“ Флотова это „Покореніе Мадрида“—геніальное произведеніе. Въ ней есть хорошая голосовая партія для тенора, сопрано и контральто; прекрасная партія для баритона и эффектный второй теноръ. Музыка во всякомъ случаѣ живая; а если она и не слишкомъ оригинальна, то все-таки держится далеко отъ итальянскаго и нѣмецкаго стили.

## ГЛАВА XV.

### Послѣ первыхъ дебютовъ Сальвини 1875 г.

Я не могу ручаться за вѣрность моей оцѣнки Сальвини. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ я видѣлъ его въ Генуѣ въ *comédie des mœurs* Скриба (передѣлка „La Calomnie“) и былъ увѣренъ, что слѣдуетъ видѣть игру его въ трагедіи. Нынѣшнимъ лѣтомъ я видѣлъ его два раза въ „Отелло,“ разъ въ „Гладиаторъ“ и два раза въ „Гамлетъ.“ Но этого недостаточно, чтобы сдѣлать критическую оцѣнку его таланта; а потому я передаю только мои первыя впечатлѣнія.

Игра его въ Дрѣри-Лэйпъ вызвала такой энтузіазмъ, который напоминаетъ дни Кина и Рапелли; энтузіазмъ этотъ, безъ сомнѣнія, нашель немало ярыхъ противниковъ въ средѣ людей, которые остались или не тропуты его игрой или-же котормъ не правилась его манера передавать чувства. Такъ всегда бываетъ. Но большая часть публики оцѣнила въ Сальвини его высокія сценическія дарованія; въ нихъ не отказали ему даже тѣ, которые считаютъ игру его въ „Отелло“ построенной на ложной идеѣ. Но я не столько задаюсь цѣлью оцѣнить его по-

ниманіе Шэкспира, сколько его таланты какъ актера. Вопросъ о его артистическомъ дарованіи можетъ быть сведенъ на опредѣленные и общепонятные законы. Вопросъ же о „пониманіи“ не разрывенъ съ вопросомъ о весьма непостоянныхъ личныхъ вкусахъ и сценической опытности; онъ усложняется еще традиціонными взглядами на дѣло, и рѣдко то или другое толкованіе можно поддѣрѣпить прямыми ссылками на несомнѣнный смыслъ текста. Потому приходится оставить на благоусмотрѣніе каждаго рѣшеніе вопроса: представилъ-ли Шэкспиръ Отелло страстнымъ и сластолюбивымъ африканцемъ, который только очень поверхностно отшлифованъ долгимъ соприкосновеніемъ съ европейцами, или одарилъ его врожденнымъ чувствомъ рыцарства по отношенію къ женщинамъ, которое побуждастъ его жениться на Дездемонѣ не столько по любви, сколько, изъ чувства благодарности престарѣлаго воина къ молодой, симпатичной дѣвушкѣ, которая признается ему въ своемъ увлеченіи; и то и другое толкованіе можно поддерживать съ равною силою; точно также можно найти доказательства какъ тому, что Отелло „не легко поддавался ревности,“ такъ и тому, что онъ ревновалъ безъ вѣскихъ основаній. Я уже говорилъ выше о той неизвѣстности, въ которой кроется сумасшествіе Гамлета; но былъ-ли онъ сумасшедшій въ дѣйствительности, или только притворялся такимъ,—дѣло актера высказать намъ это своею игрою; игра должна исключить всякую возможность двусмысленнаго толкованія душевнаго волненія, которое выражается въ словахъ и жестахъ.

Приведенные примѣры указываютъ съ какихъ различныхъ точекъ зрѣнія критика должна разсматривать толкованіе актеромъ смысла пьесы. Правда, со стороны критика было-бы очень дерзко навязывать свое толкованіе текста и требовать, чтобы актеръ слѣдовалъ ему; тѣмъ болѣе, что одна минута раздумья невольно заставила-бы усумниться, не правъ-ли скорѣе актеръ, чѣмъ критикъ, потому что первый долженъ постояннымъ трудомъ изучать роль во всѣхъ ея подробностяхъ,

благодаря чему умъ его легко схватываетъ каждый намѣкъ и умѣетъ отгѣнить каждую мелочь, между тѣмъ какъ критика ничто не побуждаетъ къ подобной работѣ, и мнѣніе свое о роли онъ составилъ болѣе или менѣе произвольно, основываясь на томъ, что онъ вынесъ изъ чтенія или случайныхъ посѣщеній театра. Но, съ другой стороны, за критика часто говорятъ прямыя указанія текста, и онъ можетъ упрекнуть актера въ небрежномъ къ нимъ отношеніи. Этотъ вопросъ можно рѣшить въ силу опредѣленныхъ, ясныхъ законовъ. Ни одного актера нельзя осудить за то, что онъ не олицетворилъ вашей идеи Гамлета, Отелло или Макбета; но вполне основательно можно упрекнуть его, если онъ пренебрегаетъ тѣмъ смысломъ текста, который даютъ ему всѣ люди. Положимъ вы не вѣрите, что Отелло былъ глубоко-страстный человѣкъ; но вѣдь вы знаете, что Отелло закололъ себя кинжаломъ, а не перерѣзалъ себѣ глотки.

Поэтому я буду говорить менѣе о томъ, вѣрно-ли олицетворилъ Сальвини Отелло, чѣмъ о томъ, насколько искусно онъ олицетворилъ свою идею. На первое представленіе я пошелъ подготовленный долгимъ изученіемъ пьесы и подъ влияніемъ все еще живыхъ впечатлѣній игры Эдмунда Кина; ушелъ-же я съ чувствомъ, что хотя игра во многихъ мѣстахъ была значительно ниже игры Кина, общій уровень ея былъ гораздо выше. Благородная осанка Сальвини, искусная имитация различныхъ восклицаній въ сценѣ передъ сенатомъ, и игра его лица, когда, при входѣ Дездемоны, Брабанціо обвиняетъ его, а онъ отвѣчаетъ на разспросы Дожа, оправдали мои лучшія ожиданія. Было ясно, что онъ обладалъ главными требованіями искусства. И голосъ, и лице его легко могли передавать игру чувствъ. Только люди привыкшіе къ критическому разбору игры имѣютъ понятіе о томъ, какъ рѣдко обладаетъ актеръ этими качествами, особенно первыми. Между тѣмъ какъ всѣ понимаютъ, что основнымъ качествомъ ибѣнца должно быть не только, чтобы у него былъ голосъ, но чтобы онъ также

умѣлъ пѣть; многіе, кажется, даже и смутно не сознають, что первымъ дѣломъ отъ актера требуется чтобы онъ умѣлъ говорить. Вслѣдствіе этого мало актеровъ умѣютъ говорить и почти ни одинъ не умѣетъ декламировать стиховъ.

Что касается до сцены на Кипрѣ, то, каковы-бы ни были возраженія относительно того рода страсти, которую онъ выражаетъ, не могло быть никакихъ сомнѣній относительно правды, которою дышала его игра. Сцену, гдѣ онъ даетъ отставку Кассіо, я не считаю удачною. Здѣсь поневолѣ припомнился Кинъ. Но въ сценѣ искушенія, съ начала и до конца, онъ прекрасно развернулъ все свое умѣнье. Нельзя было болѣе художественно вѣрно передать неуловимо-измѣнчивое выраженіе безпокойства, которое переходило мало по малу въ дикое отчаяніе—видно было, какъ онъ жаждалъ узнать все, что было на душѣ Яго, и въ то-же время боялся узнать это; какъ онъ старался скрыть отъ него дѣйствиіе его намековъ, все болѣе и болѣе теряя власть надъ собою. Это было глубоко трагично, потому что было глубоко правдиво. Онъ новымъ, удачнымъ образомъ передалъ слова:

Чудесное созданіе! Да погибнетъ

Моя душа, когда любовь моя

Не вся въ тебѣ—

тутъ онъ на мгновеніе остановился, и жестомъ дополнилъ слова:

И быть опять хаосу

Когда тебя любить я перестану—

такъ что какъ-будто весь свѣтъ исчезалъ въ хаосѣ роковыхъ, подавляющихъ его чувствъ. Его монологъ: „Прости покой“ нельзя было ставить наравнѣ съ глубокимъ, сильнымъ и безличнымъ нафосомъ Кинна (я сейчасъ объясню слово „безличный“) и игра его здѣсь показалась мнѣ угрированной; тоже самое можно сказать и о его: „О, еслибы угодно было небу тяжелыи послать мнѣ испытанья.“ Я напрасно также искалъ въ немъ страстной силы Кинна въ словахъ „Крови, Яго, крови“

и „я разорву ее на части,“ и глубокой пѣжности, когда онъ говоритъ „но жаль Яго, страшно жаль.“ Но онъ увлекъ своей могучей игрою всю публику, какъ, художественно отгѣняя все развитіе бѣшенной страсти при словахъ: „Мерзавецъ, ты обязанъ мнѣ доказать развратъ моей жены“.... схватилъ Яго, встряхнулъ его какъ левъ собаку и, бросивъ на землю, занесъ уже ногу чтобы ударить его.... и вдругъ, внезапная реакція чувствъ какъ-бы сдержала звѣрскій поступокъ, джентльмэнъ пересилилъ въ немъ животное, и онъ, не то съ раскаленіемъ, не то съ отвращеніемъ, протянулъ Яго руку, чтобы помочь ему встать. Я не помню ничего болѣе совершеннаго въ музыкальномъ отношеніи, болѣе совершеннаго по интонаціи своего размѣра и по силѣ чувства, какъ игра его въ этой сценѣ — ярость видимо возрастала съ каждымъ словомъ, все чувство его дрожало, лицо горѣло, голосъ съ минуты на минуту становился все ужаснѣе, и онъ всетаки такъ владѣлъ имъ, что ни разу не дошелъ до крика. Бѣшь былъ ужасенъ въ этой сценѣ; но Сальвини превзошелъ его.

Въ четвертомъ актѣ онъ также былъ превосходенъ; я не замѣчалъ въ немъ только того, что я называю броженіемъ затаспанной страсти. Убѣдившись въ ужасной винѣ Дездемона, Отелло ни на одно мгновеніе не можетъ освободиться отъ бремени этого несчастія. Пусть онъ старается казаться спокойнымъ—по изъ подъ спокойствія должны просвѣчивать затаспанные гнѣвъ и горе. Этого не чувствовалось въ спокойствіи Сальвини. Но какъ ѣдка была его насмѣшка, его содроганіе, когда подходила Дездемона! Съ какимъ видимымъ отвращеніемъ онъ отпускаетъ Эмилию!

Въ пятомъ актѣ я пересталъ восхищаться. Я помню, что мнѣ немного поправилось въ этомъ актѣ, за исключеніемъ, конечно, его страннаго крика, когда онъ узнаетъ, что Дездемона певнина, и взгляда роковой угрозы, съ которой онъ какъ левъ въ клѣткѣ ходитъ взадъ и впередъ, рѣшившись убить жену. Частые упреки, которые я слышалъ, что подобное мело-

драматическое предисловіе съ громомъ и молніей неумѣстно, а также нареканія зачѣмъ онъ вмѣсто книжала употребляетъ коротенькій ножикъ, которымъ зарѣзывается, а не закалывается, имѣютъ мало значенія. Безъ грозы можно было обойтись; попытка же придать „пожомъ“ самоубійству мѣстный отгѣнокъ, была двойной ошибкой—во первыхъ, она противорѣчила тексту, а во вторыхъ, едва-ли десятокъ зрителей зналъ, что книжалъ — не восточное орудіе самоубійства. Но даже допуская, что все, что было говорено о „грубомъ реализмѣ“ его предсмертныхъ суродогъ, справедливо, то и тогда вышеупомянутые промахи не составляли-бы еще главныхъ недостатковъ, которыми грѣшилъ, какъ мнѣ казалось, и гораздо глубже, пятый актъ. Я упрекаю Сальвини въ пятомъ актѣ за то, что актъ этотъ былъ недостаточно прочувствованъ, а игра утрирована; или, лучше сказать, онъ былъ ложно понятъ, и игра не была, какъ слѣдовало-бы, вся проникнута чувствомъ напряженнаго волненія; потому недостатки ея были общіе съ недостатками всякой игры, когда грандіозное впечатлѣніе цѣлаго стараются замѣstitъ множествомъ мелкихъ эффектовъ. То-же самое мы замѣчаемъ въ писателяхъ, которые, не обладая ни внутреннею силою чувства, ни глубиною убѣжденій, ищутъ чисто внѣшнихъ эффектовъ; они стараются ослѣпить и убѣдить насъ искусственными приѣмами „и обиліемъ прикрасъ скрываютъ недостатокъ чувства.“

Отелло Сальвини, въ этомъ актѣ, не былъ похожъ на человѣка, который рѣшился на убійство своей жены, какъ на великую жертву. Въ немъ не было и слѣда ужаснаго спокойствія роковой рѣшимости. Онъ то неистовствовалъ, то мнятился, но ни разу не былъ трогателенъ. Здѣсь я могу обратиться къ вопросу, который я только что затронулъ; въ игрѣ его недостаточно чувства. Его патетическіе мѣста недостаточно задуманы; въ голосѣ его нѣтъ слезъ; вмѣсто того онъ неприятно-плаксивъ — что уже совсѣмъ не то. Чувство трагизма, что бы быть возвышеннымъ, должно быть безлично. Вмѣсто того чтобы чувствовать, что страдающій придаетъ самосожалѣ-

нію, въ мученіяхъ его мы должны видѣть выраженіе болѣе неопредѣленнаго горя. Трагическая страсть отождествляетъ свои страданія съ страданіями всего человѣчества. Герой не столько долженъ оплакивать свою собственную судьбу, и восклицать; „О я несчастный!“ сколько судьбу и свою и всѣхъ людей и говорить „какое бѣдствіе.“ Даже въ обыденной жизни вы замѣчаете, что состраданіе чьему-нибудь горю какъ-то уменьшается, когда пострадавшій смотритъ на несчастіе только съ личной точки зрѣнія: чѣмъ болѣе онъ жалѣетъ самого себя, тѣмъ менѣе вы его жалѣете. Горе, какъ-бы сильно, какъ-бы дико оно не выражалось, всегда рождаетъ въ насъ глубокое сочувствіе, ежели только оно проникнуто сознаніемъ что оно — часть нашего общаго достоянія; тогда мы живо сочувствуемъ страдальцу, потому что чувствуемъ направль съ нимъ.

Я не могу сказать, чтобы „Гладиаторъ“ мнѣ очень понравился. Въ игрѣ было два или три прекрасныхъ мѣста и сама она была интересна въ томъ смыслѣ, что показала намъ Сальвини совсѣмъ въ другомъ свѣтѣ—показала, какъ искусно онъ можетъ „олицетворить“ т. е. отождествляться съ характеромъ дѣйствующаго лица. Его „Гладиаторъ“ рѣзко отличался отъ „Отелло.“ Но мнѣ казалось, что всѣ недостатки, замѣченныя мною въ „Отелло,“ еще сильнѣе проявились въ Гладіаторѣ; утрировка его игры и самосожалѣніе оставили меня холоднымъ. Простой причиною было здѣсь отсутствіе оригинальнаго драматическаго матерьяла, надъ которымъ можно-бы было поработать. Пьеса лишена всякихъ достоинствъ: это рядъ условныхъ сценическихъ „мотивовъ,“ въ которые часто вдаются малоталантливыя писатели и воображаютъ, что достигнутъ эффекта, нагромождая массу драматическихъ хитросплетеній, и одѣвая дѣйствующихъ лица всею мишурою сценической обстановки. О пьесѣ этой, какъ и объ игрѣ Сальвини можно сказать то-же, что сказала однажды Джонсонъ о какой-то поэмѣ; когда Босвелль спросилъ его, не полна ли она живой

игры воображенія, онъ отвѣчалъ: „Нѣтъ, милостивый государь; въ ней есть то, что нѣкогда создало воображеніе.“ Сальвини показали намъ, чѣмъ было драматическое выраженіе чувствъ; онъ сдѣлалъ это съ такимъ совершенствомъ, что многіе зрители повѣрили въ искренность ея рутины; точно также многіе читатели ложно считаютъ поэзіей блестящія картины и поэтическія мысли, которыя второстепенные поэты вырѣзываютъ изъ другихъ писателей, вмѣсто того, что бы выразить свои собственныя поэтическія чувства.

Я не упрекаю Сальвини за то, что онъ не заинтересовалъ меня своего игрою въ „Гладиаторѣ“, потому что я не думаю, чтобы какому-нибудь актеру удалось сдѣлать что-либо съ подобнымъ добромъ. Но я осуждаю его за утрировку въ игрѣ— онъ, какъ кажется, рѣшился выжать рядъ разнообразныхъ эффектовъ изъ данныхъ, которыми можно было распорядиться гораздо болѣе простымъ и грандіознымъ образомъ. Возьмемъ, напр. первую его сцену. Рассказывая ужасную исторію своего ребенка, котораго вырѣзали изъ утробы матери, онъ обратилъ рассказъ въ драматическое представленіе, и зашелъ такъ далеко, что слова колдуньи произнесъ высокимъ женскимъ голосомъ. Въ его жестахъ всегда видно излишество; конечно, въ Итальянцѣ не слѣдовало-бы замѣчать этого недостатка, потому что Итальянцы вообще любятъ такъ называемые картинные жесты; но я не думаю, чтобы это было согласно съ требованіями высокаго искусства, и смотрю на это, какъ на остатки первобытнаго состоянія сцены, гдѣ жесты были описательны, а не символичны: тѣлодвиженія эти также относятся къ жестамъ, которыми выражаютъ свои чувства цивилизованнѣе народы, какъ живопись къ азбукѣ.

Съ этой точки зрѣнія жестикуляція Сальвини, какъ Итальянца, превосходна, хотя онъ кажется слишкомъ щедръ на нее. Его взгляды и интонаціи голоса—лучшіе жесты актера,—удивительно разнообразны и эффектны. Я былъ такъ разочарованъ игрою Сальвини въ Гладиаторѣ, что всѣ мои надежды на его Гамлета были убиты тѣмъ, что наружность его

такъ мало годилась для этой роли. Но здѣсь, такъ какъ ему пришлось работать надъ безусловно хорошимъ драматическимъ матерьяломъ, искусство его, какъ актера, высказалось вновь въ полномъ блескѣ. Положимъ, что его Гамлетъ былъ не Шэкспировскій; многосторонность этого страннаго характера была урѣзана самымъ грустнымъ образомъ:— юморъ, царственная веселость, которая беретъ иногда верхъ надъ томящею тоскою, шаткое непостоянство въ намѣреніяхъ и чрезмѣрное умственное напряженіе „блестѣли своимъ отсутствіемъ.“ Игра его была принаровлена къ итальянскимъ вкусамъ. Тѣмъ не менѣе я думаю, что изъ всѣхъ Гамлетовъ, которыхъ я видѣлъ, Гамлетъ Сальвини еще самый сносный. Въ немъ болѣе превосходныхъ сторонъ чѣмъ во всѣхъ остальныхъ. Сцены съ духомъ хромали съ психологической точки зрѣнія въ томъ отношеніи, что въ нихъ проявлялся скорѣе обыкновенный страхъ, чѣмъ благоговѣйный ужасъ; но этотъ недостатокъ присущъ всѣмъ Гамлетамъ; Сальвини-же прекрасно олицетворилъ страхъ. Монологи были спокойны, и были настоящими монологами; развѣ-что онъ мѣстами придавалъ рѣчи слишкомъ итальянскій характеръ, и слишкомъ сильно подчеркивалъ слова: казалось что онъ не столько разсуждаетъ съ самимъ собою, сколько старается выяснить слушателю смыслъ своей рѣчи. Сцена съ Полопіемъ „слова, слова“ была такъ прекрасна, что тѣмъ болѣе пришлось пожалѣть, что искаженіе текста дѣлало впечатлѣніе его Гамлета скоронепроходящимъ. Сцена съ Офеліей поразила всѣхъ своею новостью. вмѣсто того, чтобы кричать и бранить ее какъ другіе актеры, съ той запальчивою грубостью, которая съ ихъ стороны совсѣмъ необъяснима, потому что они не представляютъ Гамлета сумасшедшимъ, Сальвини былъ страненъ, загадоченъ, но все время пѣлъ; его слова „иди въ монастырь“ звучали скорѣе какъ горькій совѣтъ несчастнаго любовника, а не какъ грубое оскорбленіе безстрастнаго и желчнаго моралиста. Тою-же нѣжно-стью, сквозь которую прорывается скрытое негодованіе, проше-  
Ve

пуга сцена свиданія съ матерью; голосъ его былъ необыкновенно задушевенъ, когда онъ въ хриплой, прерывистой рѣчи умолялъ ее раскаяться. Возрастающее, напряженное волненіе его, во время представленія бродячихъ актеровъ раздражается взрывомъ бѣшеннаго торжества; онъ дико бросаетъ въ воздухъ листы рукописи, которую онъ нервно грызъ зубами и падаетъ въ изнеможеніи въ объятія Горацио. Никто, изъ видѣвшихъ это полное правды олицетвореніе страшнаго душевнаго порыва, не могъ не пожалѣть что выброшено было столько сценъ, гдѣ Гамлетъ „въ безсвязныхъ и дикихъ словахъ“ изливаетъ разладъ своего внутренняго мира.

Полною силы и художественной правды была его игра также въ той сценѣ, гдѣ онъ застаётъ короля за молитвой. Но рѣчь его на могилѣ Офеліи была скучна до невообразимаго! Конецъ пьесы былъ неподражаемо-прекрасенъ. Никогда еще смерть на сценѣ не производила такого потрясающаго дѣйствія. Между многими другими доказательствами тонкой отдѣлки этого момента, слѣдуетъ упомянуть его собственное нововведеніе—передъ самой смертью онъ притягиваетъ къ себѣ голову Горацио, чтобы поцѣловать его: это напоминаетъ „поцѣлуй меня, Гарди“ умирающаго Нельсона. Трогательная идея эта была отбѣнена новымъ, но несомнѣнно правдивымъ образомъ: дрожащая рука его точно въ потемкахъ искала дорогу ей голову и въ безсиліи замерла на ней, какъ-бы говоря послѣднее прости.

Мнѣ бросились въ глаза только два момента его, во всякомъ случаѣ, превосходной игры, которые умаляли ея впечатлѣніе; во первыхъ, склонность къ слезливости, которая доходила почти до плаксивой слабости, а во вторыхъ, что впрочемъ неразрывно соединено съ вышеупомянутымъ недостаткомъ, игра его была недостаточно выдержана. Высокіе, жалобные звуки какъ-то не гармонировали съ полными жизненной силы фигурой и голосомъ — онъ былъ похожъ на опернаго тенора

или beau ténébreux, котораго втиснули въ трагическаго героя — несообразное соединеніе миловиднаго съ великимъ.

Но я пишу только первыя мои впечатлѣнія, я не хочу, наирая на разныя недостатки, казаться неблагодарнымъ по отношенію къ артисту, который еще разъ показалъ намъ, что можетъ дать искусство. Дѣлайте какія вамъ угодно заключенія, нѣтъ актера безъ такихъ сравнительныхъ недостатковъ; но вы всетаки должны преклоняться передъ рѣдкими дарованіями этого актера-трагика. У него прекрасное и необыкновенно выразительное лицо, гордая и граціозная осанка, удивительная способность выражать глубоко трагическія чувства, прекрасный, рѣдкій голосъ и дикція, подобную которой слышишь въ жизни разъ-два, неболѣе. Что касается трехъ главныхъ условій музыкальности рѣчи — тона, тэмбра и ритма — Сальвини занимаетъ первое мѣсто между всѣми актерами, которыхъ мнѣ приходилось слышать.



## ПОПРАВКИ.

---

На стр. 8 выпали нижнія двѣ строки примѣчанія, чит:  
Кольриджъ (1772—1834) Самуэль, Тейлоръ—Поэтъ и Публицистъ. См  
у Taine'a гл. IV, стр. 285.

Кэмбль (1775—1854) знаменитый англійскій трагикъ.

	Напеч.	Читай
Стр. 41 строка 2 съ низу	также	см. ниже
Стр. 57 строка 16 съ низу	убито	убить

---





1000



194-93

5

8



**ЦУНБ**

им. Н. А. Некрасова



2 000005 551405

