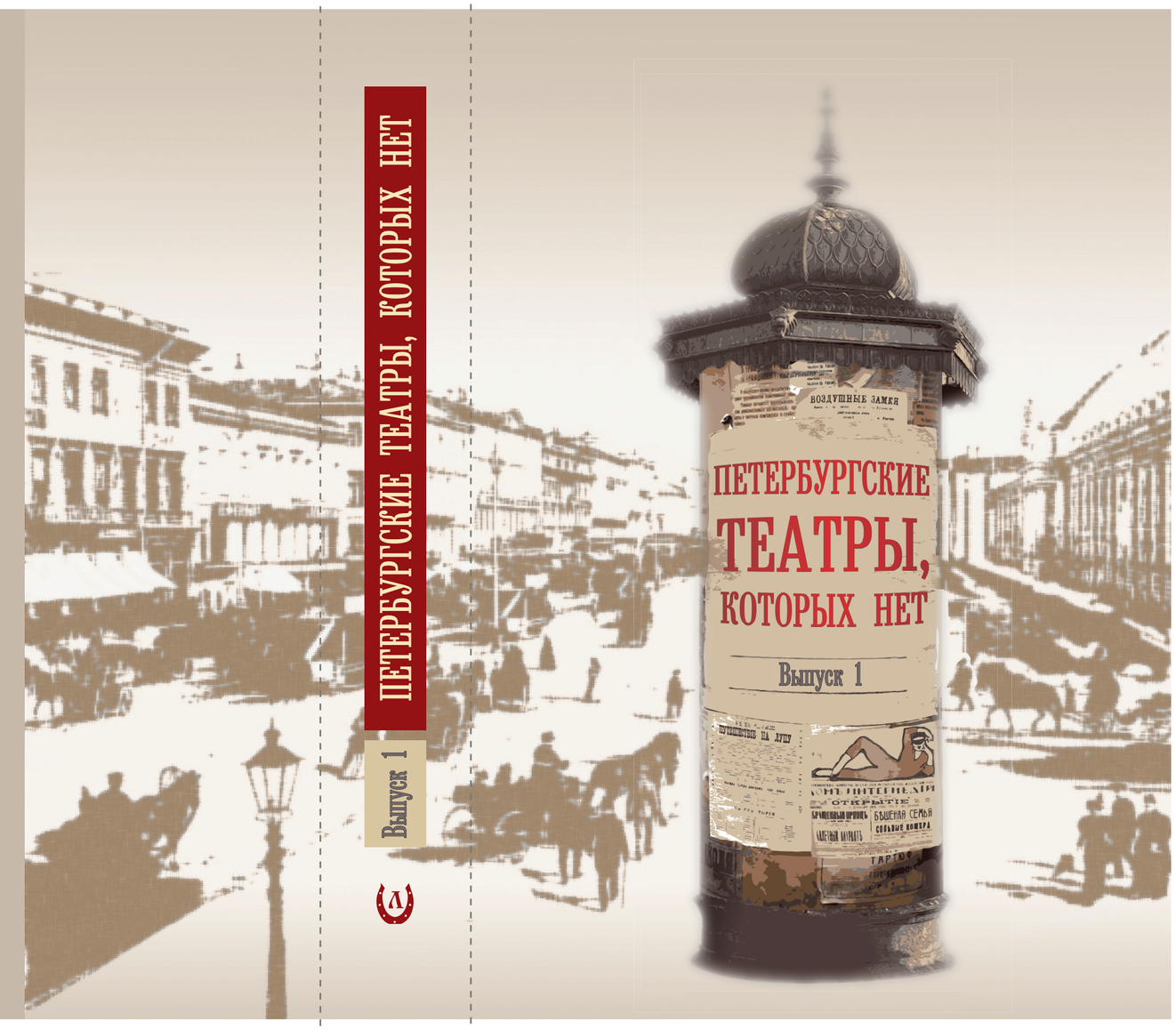
Исследовательская серия «Петербургские театры, которых нет» продолжает традиции издания неизвестных театральных документов и материалов. Воссоздаются утраченные страницы истории театрального Петербурга. В центре внимания оказываются театры, существовавшие на протяжении нескольких сезонов.
Структуру первого выпуска составляют пять театров рубежа XIX–XX вв.: театр увеселительного сада «Кинь грусть», Новый театр Л. Б. Яворской, Первый Василеостровский театр, «Старинный театр» и Дом интермедий. В настоящем издании представлено более четырехсот рецензий, заметок, коротких информационных сообщений и писем.

9 785868 452406
9 785933 562078

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ, КОТОРЫХ НЕТ

Выпуск 1



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ, КОТОРЫХ НЕТ

Выпуск 1

Научное издание

Издательство «Левша. Санкт-Петербург»

Санкт-Петербург
2019

ББК 85.33(2Р31)
УДК 792.07(471.23-2)
П 292

Издание осуществлено при финансовой поддержке Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Посвящается памяти моего отца – Трабского Анатолия Яковлевича – историка отечественного театра

Георгий Трабский, издатель

Петербургские театры, которых нет. Выпуск 1 / Российский институт истории искусств. – СПб.: ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», 2019. – 560 с., 48 илл.

ISBN 978-5-86845-240-6
ISBN 978-5-93356-207-8

Ответственный редактор и составитель
кандидат искусствоведения *С. А. Филиппова*

Р е ц е н з е н т ы :

Г. В. Копытова,
кандидат искусствоведения *А. Л. Порфирьева*

Исследовательская серия «Петербургские театры, которых нет» продолжает традиции издания неизвестных театральных документов и материалов. Воссоздаются утраченные страницы истории театрального Петербурга. В центре внимания оказываются театры, существовавшие на протяжении нескольких сезонов.

Структуру первого выпуска составляют пять театров рубежа XIX–XX вв.: театр увеселительного сада «Кинь грусть», Новый театр Л. Б. Яворской, Первый Василеостровский театр, «Старинный театр» и Дом интермедий. В настоящем издании представлено более четырехсот рецензий, заметок, коротких информационных сообщений и писем.

ББК 85.33(2Р31)
УДК 792.07(471.23-2)
П 292

ISBN 978-5-86845-240-6
ISBN 978-5-93356-207-8

© РИИИ, текст, иллюстрации, 2019
© Коллектив авторов, 2019
© Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства, иллюстрации, 2019
© ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург», макет, 2019

Содержание

От редактора (*С. А. Филиппова*).....4

Вирджиния Цукки в театре сада М. В. Лентовского «Кинь грусть» (лето 1885 года) (*вступительная статья, составление и примечания О. А. Федорченко*).....7

Новый театр Л. Б. Яворской. Первый сезон (*вступительная статья, составление и примечания С. А. Филипповой*).....125

Первый Василеостровский театр под руководством Н. А. Попова (1902 год) (*вступительная статья, составление и примечания Т. Д. Исмагуловой*).....247

«Старинный театр». Средневековый цикл (*вступительная статья, составление и примечания А. Ю. Ряпосова*).....285

Дом интермедий (*вступительная статья, составление и примечания Ю. Е. Галаниной*).....369

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений.....513

Указатель имен.....522

Список иллюстраций.....556

От редактора

Серия «Петербургские театры, которых нет» продолжает традиции издания неизвестных театральных документов и материалов сектора источниковедения. Автор идеи – театровед, кандидат искусствоведения Е. В. Третьякова, возглавлявшая сектор с 1996 по 2014 г. Структура построения текстов (вступительная статья, материалы и комментарии) заимствована из четырехтомного издания «Советский театр: документы и материалы» (1968–1982), также подготовленного Институтом.

Само название серии отсылает читателя к известной статье А. И. Пиотровского «Театры, которых уже нет…»[1], однако если критик призывал вспомнить забытые театральные коллективы, возникшие в России в годы Гражданской войны, то первый выпуск настоящего издания предполагает восстановление хроники утраченных петербургских театров рубежа XIX–XX вв.

Рассматриваемый период ознаменовал начало эпохи режиссерского театра. Отправной точкой обновления театральной системы, безусловно, стала отмена монополии императорских театров в 1882 г. Необходимость отказа от монополии признавали представители прогрессивной интеллигенции. Так, адвокат и публицист Е. И. Утин еще в 1869 г. писал: «Пусть будет дана свобода театров, и тогда рядом с питомцами театрального училища явится у нас значительное количество конкурентов, которые отгоняются теперь от русской сцены монополиею театральной дирекции»[2]. Редкая заметка о новой постановке обходилась без замечаний относительно работы Дирекции императорских театров: «О, театр Александринский! <…> Что станется с твоим репертуаром, когда разрешены будут частные театры и ког-

[1] *Пиотровский А. И.* Театры, которых уже нет… // Рабочий и театр. 1932. № 29–30. С. 6–7.

[2] *Е.У. [Утин Е. И.].* Современные условия русской сцены // Вестник Европы. 1869. Кн. 3. С. 470.

да появится спасительная, всякое начальство от сна пробуждающая, конкуренция?»[3]

Произошедшая перемена повлияла на развитие театрального искусства. Но если о деятельности крупных режиссеров в небольших частных театрах достаточно хорошо известно, то антрепризы, существовавшие всего несколько сезонов и не связанные с творчеством режиссеров первой величины, преимущественно остаются вне поля зрения историков театра. В то же время без их изучения невозможно составить полное представление о театральном процессе в Петербурге рубежа XIX–XX вв.

В веренице стремительно сменяющих друг друга антреприз были коллективы разного уровня и значимости. Идея настоящей серии состоит в том, чтобы собрать и систематизировать материалы, касающиеся петербургских частных театров того времени, включить представленные сценические опыты в общий контекст театрального процесса. В центре внимания оказывается не режиссер, а конкретный театр со своей судьбой.

В научный оборот вводится широкий объем малодоступных материалов. Представлено более четырехсот рецензий, заметок, коротких информационных сообщений. Акцент сделан на периодику, хотя некоторые разделы содержат и архивные документы. Воссоздаются сценические тексты, картины театральных сезонов, художественные программы театров, мизансцены и сценография спектаклей, актерские образы.

Структуру выпуска составляют пять театров. Увеселительному саду «Кинь грусть», где помимо сцены и приглашенной для нее знаменитой итальянской балерины обращало на себя внимание общее театрализованное пространство сада, посвящена статья О. А. Федорченко «Вирджиния Цукки в театре сада М. В. Лентовского “Кинь грусть” (лето 1885 года)». В статье С. А. Филипповой «Новый театр Л. Б. Яворской. Первый сезон» речь идет об одном из петербургских театров-салонов в духе начала XX в. Статья Т. Д. Исмагуловой «Первый Василеостровский театр под руководством Н. А. Попова (1902 год)» посвящена начинанию режиссера, пытавшегося привить Василеостровскому театру принципы МХТ. Деятельность «Старин-

[3] Петербургская хроника // Голос. 1869. 21 февр.

ного театра» Н. Н. Евреинова, в основе художественной программы которого лежала реконструкция спектаклей разных исторических эпох, рассматривается А. Ю. Ряпосовым в статье «“Старинный театр”. Средневековый цикл». Дому интермедий В. Э. Мейерхольда (1910/1911), переосмыслявшему традиции европейского кабаре, посвящена одноименная статья Ю. Е. Галаниной.

Создатели и руководители названных антреприз придерживались избранной художественной программы. Известны и случаи сотрудничества между ними. Так, Попов был режиссером Нового театра в сезоне 1903/1904 гг. Евреинов в 1903 г. также служил у Яворской; здесь впервые были поставлены две его пьесы – «Фундамент счастья» и «Война». В том же зале, где в 1901–1906 гг. игрались спектакли Нового театра, спустя два года после его закрытия давались представления Средневекового цикла «Старинного театра». Актеры переходили из труппы в труппу.

Публикуемые материалы показывают, насколько неровно и в то же время разнообразно формировался театральный язык на рубеже столетий, как руководители воспринимали миссию своего театра, какую роль отводили режиссеру, насколько ориентировались на приемы Московского Художественного театра.

Издание дополнено сведениями о репертуаре театров; именным указателем и указателем драматических и музыкально-драматических произведений. Впервые максимально полно представлены репертуары названных театров и списки актеров, входивших в труппы. Эти данные удалось восстановить по материалам Фонда афиш и программ СПбГМТиМИ, а также по сведениям о премьерах в периодической печати.

Сектор источниковедения планирует продолжить исследование театров Петербурга XIX–XX вв. и подготовить новые издания серии «Петербургские театры, которых нет».

С. А. Филиппова

Театр сада М. В. Лентовского «Кинь грусть»

О. А. Федорченко

Вирджиния Цукки в театре сада М. В. Лентовского «Кинь грусть» (лето 1885 года)

В истории отечественного балета был проведен один крайне рискованный эксперимент, о котором до сих пор не существует подробного исследования. Речь идет о балетном сезоне на сцене театра потешного сада Михаила Лентовского «Кинь грусть»[1] летом 1885 г. и о выступлениях Вирджинии Цукки[2]. Эти выступления открыли эпоху итальянских балерин в России конца XIX в. Собственно, сама история приглашения Цукки в Россию описана довольно подробно: о ее выступлениях в Новой Деревне упоминали исследователи, писавшие о русском балете, – А. Плещеев, С. Худеков, К. Скальковский, В. Красовская и др. По их отзывам, триумф Цукки на императорской балетной сцене начался с выступлений в феериях сада Лентовского. Но о самом летнем театре, его организации, спектаклях, принципах формирования репертуара и функционировании сада как развлекательного предприятия писалось вскользь, в лучшем случае – с иронией. Между тем сад «Кинь грусть» представлял собой интересную театральную модель. Развлекательность, актуальность, коммерческий интерес легли в ее основу. Душой этого предприятия был антрепренер Михаил Лентовский (1843–1906).

Он был гениальным театральным импресарио, чутко улавливал интересы публики, а публика в конце 1870-х – начале 1880-х гг. была недовольна состоянием столичного балета: «На публике отразилась печать недовольства, скуки и апатии»[3]. Спектакли петербургского

[1] Название сада в различных источниках пишется по-разному: «Кинь грусть» и «Кинь-грусть». В настоящей работе мы используем вариант «Кинь грусть».

[2] Вирджиния Цукки (Zucchi) (1849–1930) – итальянская балерина, педагог, хореограф. В 1885–1892 гастролировала в России.

[3] Театральное эхо // Петербургская газета. 1882. 4 сент.

Большого театра посещались плохо: «Во второй раз шел новый балет, и театр наполовину пуст <…> Особенная пустота замечалась в ложах всех ярусов»[4]. Произошла смена поколений: в 1884 г. покинула сцену ведущая балерина Екатерина Вазем[5], и место блестящей виртуозки осталось вакантным: «Силы нашего балета заметно слабеют»[6]. Балетоманы жаловались на неповоротливость Дирекции императорских театров и отсутствие новых имен в театральной афише – с 1873 г., когда Россию покинула Адель Грацова[7], в течение двенадцати лет не приглашались гастролеры.

Спасение к петербургским театралам пришло с берегов Большой Невки, из дачной местности Новая Деревня. Театральный антрепренер Лентовский в 1885 г. арендовал летний сад «Ливадия»[8], который переименовал в «Кинь грусть». Разлившаяся по Петербургу балетоманская тоска навела его на мысль об организации балетных представлений с иностранными танцовщицами. Так он решал сразу несколько задач. Первая – привлечь в театры культурную публику, что, разумеется, способствовало бы упрочению его репутации. (Посетители балетных спектаклей Большого театра, как известно, были людьми иного круга – государственные сановники, чиновники высокого ранга, крупные промышленники и издатели.) Вторая – решить финансовые задачи, имеющие не последнее значение для частного антрепренера. Третья задача – художественная: организовать в Петербурге выступления балерины европейского уровня и, может, даже вступить на путь конкуренции с казенными театрами.

До Лентовского ни один частный театр не устраивал балетных сезонов: считалось, что искусство Терпсихоры – явление элитарное,

---

[4] Театральное эхо // Петербургская газета. 1883. 16 дек.

[5] Екатерина Оттовна Вазем (1848–1937) – балерина императорских театров (1867–1884).

[6] Театральное эхо // Петербургская газета. 1879. 24 апр.

[7] Адель Грацова (Grantzow) (1843–1877) – немецкая балерина. В 1865–1873 выступала в России.

[8] «Ливадия» – увеселительный сад в Новой Деревне, расположенный на территории Заведения искусственных минеральных вод И. И. Излера. Название саду дал ресторан «Ливадия». В 1875 «Заведение» взяли в аренду А. Ф. Картавов, Г. А. Александров и Д. А. Поляков. В 1881 их союз распался: Александров и Поляков открыли по соседству новый развлекательный сад «Аркадия». Единоличным владельцем «Ливадии» до 1885, когда сад стал арендовать М. В. Лентовский, остался Картавов.

предназначенное для высшей аристократии, и малопонятно для разночинной публики, заполнявшей летние сады. Сами же балетные артисты императорской труппы не ездили по российской провинции с гастролями, как это делали их «драматические» коллеги. Помимо сложного восприятия искусства классического балета провинциальным зрителем существовала проблема финансовая: балет всегда был дорогостоящим видом искусства. Чтобы организовать полноценные гастроли с участием профессиональных танцовщиков, необходимы были немалые средства для перевозки костюмов, декораций, специальной балетной обуви. Не стоит забывать и о более высоких требованиях к сценическим площадкам, с ровными – без изъянов, щелей и торчащих гвоздей, подмостками.

Таким образом, Лентовский задолго до Дягилева стал первым русским балетным антрепренером. Он решил сделать то, чего двенадцать лет не могла осуществить Дирекция императорских театров: пригласить в Санкт-Петербург европейскую звезду, итальянскую балерину Вирджинию Цукки.

Лентовский основательно подготовился к приему. Он провел дорогостоящие работы по перестройке и благоустройству сада «Кинь грусть», посадил новые деревья, кустарники роз и сирени, разбил цветники, и «довольно однообразный, тощий по растительности» сад сделался «замечательным»[9].

> Во всем виден большой художественный вкус. Рядом с театром построены три киоска из тонких стволов белой березы с корою, в мавританском вкусе; в одном из них помещен электрический фонарь. На площади перед зданием театра установлена высокая колонна с колоссальной фигурой Меркурия, держащего в руках электрический фонарь с силою света в 5.000 свечей. У главного входа расположена обширная киргизская юрта. Невдалеке от театра построен павильон в мавританском вкусе для продажи живых цветов; за павильоном, вдоль набережной Невы, тянется ряд ажурных арок, связанных между собой легкой крышей, образующей как бы крытую галерею в китайском вкусе. Буфет, выходящий на Неву, отделан также в китайском вкусе. К каменному зданию ресторана пристроена веранда во вкусе возрождения. Прежняя открытая сцена снесена и построена новая, в помпейском вкусе,

[9] См.: Новое время. 1885. 20 мая.

украшенная массою цветных фресок и статуй. Сад освещается массою электрических фонарей[10].

Вход в потешный сад «Кинь грусть» стоил пятьдесят копеек – это была «конкурентная цена»: в находившейся по соседству «Аркадии»[11] билеты продавались по одному рублю. Посетителям предлагались различные увеселения. В саду играл военный оркестр, выступал хор песенников «Русское раздолье», на открытой эстраде представлялись скетчи и водевили.

Лентовский был неистощим на выдумки. Традиционные для русской низовой культуры ярмарочные гулянья он интерпретировал как своеобразный клуб путешественников, представляя россиянам далекие и экзотические страны. Так, 16 июня Лентовский провел праздник в японском стиле Мицури[12]. Весь день в саду играли оркестры. Вечером, как только наступили сумерки, зажглись «тысячи китайских и японских лампочек, большие и малые фонари, в кустах засветились разноцветные бенгальские огни»[13]. Кульминацией праздника была торжественная процессия, представляющая далекую Японию: ее открывали пятьдесят всадников-самураев; шли одетые в японские костюмы статисты; на носилках несли японских идолов, тростниковую пагоду, рыбу-чудовище, драконов, громадного петуха. По окончании праздника, на который пришли свыше четырех тысяч человек, был устроен роскошный фейерверк.

Месяц спустя, 21 июля, Лентовский организовал Индийский праздник, который посетили более 2000 человек. По саду прошла роскошная процессия, а вечером было сожжение на костре «какой-то фантастической вдовы Ну-Зама. Сожжение это при ночной тьме и при богатом освещении было эффектно»[14].

---

[10] Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 16 мая. С. 3.

[11] Сад «Аркадия», развлекательное заведение в Новой Деревне, открыт в 1881 на средства петербургских предпринимателей Д. А. Полякова и Г. А. Александрова. В театре шли комические оперы, проходили драматические и акробатические представления.

[12] Мицури (правильно: Мацури) – праздник в религии синто (Япония); носит сезонный характер. Характерной чертой Мацури является шествие по улицам с небольшим переносным святилищем-носилками, в котором находится божество. Праздник сопровождается громкими возгласами. Считается, что шум веселит богов.

[13] Японский народный праздник // Петербургский листок. 1885. 18 июня. С. 3.

[14] Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 23 июля. С. 3.

Не забывал Лентовский и о более простых развлечениях с участием публики: так, в июле был организован бег с препятствиями через сеть, бочки и ящики. В качестве приза предлагался поросенок. В другой раз на кону стоял серебряный кубок, но и получить его предстояло в борьбе со знаменитым английским бегуном Рамори.

Много публики привлекло в сад Лентовского объявление о демонстрации карликов – детей ростом 1 аршин и 1 вершок (76 см). Уточнялось, что старшему семнадцать лет и «он уже с проседью»[15].

Большим успехом пользовался канатоходец Абдул Керим, демонстрировавший чудеса ловкости. Он «поднялся на канате с целым подносом на голове: тут стоял и кипящий самовар, и чайник, и чашки, и стаканы! Абдул благополучно прошел с этою ношею по всему канату, но уже садясь, чтобы разлить чай, задел случайно балансом за поднос и все моментально полетело вниз!»[16]

Но все же главной приманкой сада Лентовского был закрытый театр. В нем давались представления цирковых пантомим, оперетт и модного для того времени зрелища – феерий. Оперетты – «Корневильские колокола» Р. Планкетта и «Война французов с испанцами, или Торжество любви» Лакома особым успехом не пользовались и шли в театре Лентовского по большей части в будние дни. Оживленный интерес у публики вызывали пантомимы с участием цирковых артистов – жанр, который был весьма популярен во второй половине XIX в. Артисты цирка (гимнасты и акробаты) выступали не в отдельных номерах, но создавали целостный сюжетный спектакль со сложной декорационной обстановкой, позволяющей демонстрировать разнообразные чудеса – полеты, превращения, исчезновения. В этих спектаклях акробатические номера являлись органической частью представления, на них держался сюжет.

На летний сезон 1885 г. Лентовский пригласил известную в Европе труппу английских акробатов-гимнастов «Лаури-Лаури». Их выступления начались 2 июня; в репертуаре артистов были пантомимы «Мастерская скульптора» и «Шадай». Глава Труппы Шарль Лаури-отец в пантомиме «Мастерская скульптора» очень реалистично изображал пуделя.

---

[15] Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 6 июля. С. 3.

[16] Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 14 июля. С. 3.

Акробатические трюки и смешные ужимки имели успех у публики, которая с наивной непосредственностью обсуждала приглашенного «на пудельные роли»[17] актера.

Но «гвоздем программы в театре Лентовского летом 1885 г. стала итальянская балерина Вирджиния Цукки. Антрепренер пригласил ее танцевать в феериях, куда были вставлены развернутые балетные сцены. Для участия танцовщиц театральное здание было основательно перестроено и обновлено. Лентовский углубил и расширил сцену, увеличил высоту кулис, провел электричество. Театральный зал, ложи, кресла, стулья и барьеры которого были обшиты штофом голубого цвета, освещался «двумя большими электрическими лампами и десятками керосиновых»[18]. Впрочем, для балета театр все равно был приспособлен плохо: Скальковский отмечал, что танцевать артисткам приходилось на «маленькой сцене из скверных досок с неопущенной суфлерской будкой»[19]. В августе доски проломились прямо во время спектакля и две танцовщицы провалились под сцену. «Одна из них расшиблась настолько сильно, что была унесена на руках без чувств, другая отделалась, к счастью, лишь царапинами»[20]. Билеты в театр были рассчитаны и на состоятельных зрителей, и на демократическую публику: литерные ложи обходились в 14 и 10 руб., кресла первого ряда партера стоили по 4 руб., второй и третий ряд – по 3 руб. 50 коп., скамьи на балконе продавались по 50 и 30 коп.

Вирджиния Цукки уже была хорошо известна в Европе. Она закончила миланскую школу танца, выступала на сценах ведущих театров Милана, Пармы, Парижа и везде пользовалась заслуженным успехом. Цукки владела новейшей итальянской техникой классического танца и поражала публику удивительными трюками. По словам видевших ее зрителей, ей не составляло большого труда обойти всю сцену кругом на пуантах или ловко проворачиваться в двойных и тройных турах. Подобные тур де форсы в русском балете, где на первое место ставили грациозность и благородство исполнения, еще

[17] *Майор Бревнов*. На Луну (сценка) // Минута. 1885. 7 июня. С. 3.

[18] Открытие сада «Кинь грусть» (быв. Ливадия) // Петербургская газета. 1885. 19 мая. С. 2–3.

[19] Театр и музыка // Новое время. 1885. 8 июня.

[20] Мимоходом // Петербургский листок. 1885. 7 авг. С. 2.

не прижились, поэтому искусство Вирджинии Цукки привлекло внимание и неискушенных зрителей, и профессионалов. Образовались партии тех, кто приветствовал балерину, и тех, кто считал ее недостойной академической сцены и презрительно называл ее танец «аттракционом». Но Вирджиния Цукки поражала не только высокой балетной техникой. Она была превосходной актрисой, ее мимическая игра простая и естественная, захватывала зрителей, волновала их, заставляла сопереживать.

Вирджиния Цукки приехала в Петербург в возрасте 38 лет (Екатерина Вазем ушла на пенсию в 36 лет), но, вероятно не без рекламных мотиваций Лентовского (в прессе было объявлено, что балерине 28 лет). По словам А. Плещеева, «все согласились с ним, и Цукки помолодела в один день»[21]. Лентовский пригласил балерину на не виданных для частного предприятия условиях: в прессе назывались суммы в 2 000 франков[22], 4 000 франков[23] и 3 500 рублей[24] в месяц. Для создания достойного антуража солистке антрепренер предполагал выписать кордебалет из Милана и Вены, а для ее выгодного представления заключил контракт с Хансеном[25], который работал в лондонском театре Alhambra, а также в московском Большом театре.

Предполагалось, что Цукки будет танцевать в дивертисментах феерий. Премьера первой феерии и торжественное открытие театрального сезона в «Кинь грусти» – «Путешествие на Луну» Ж. Оффенбаха – были назначены на 30 мая. Но петербургская погода внесла свои коррективы – проливной дождь и наводнение повредили декорации к спектаклю. Премьеру перенесли на неделю. Неожиданный тайм-аут пошел Лентовскому на пользу: все это время почтенные петербургские балетоманы занимались выяснением, приехала в Петербург настоящая Вирджиния Цукки или «другая, узурпировавшая имя и являющаяся, таким образом, вороною в павлиньих перьях?»[26] Спектакль, состоявшийся 6 июня, развеял все сомнения: Цукки была настоящей.

---

[21] *Плещеев А. А.* Наш балет. СПб., 1899. С. 255.

[22] См.: *Дмитриев Ю. А.* Михаил Лентовский. М., 1987. С. 197.

[23] См.: Новое время. 1885. 17 мая.

[24] См.: Новое время. 1885. 30 мая.

[25] Иосиф Хансен (Гансен, Ганзен, Hansen) (1842–1907) – бельгийский танцовщик, хореограф. Работал в Парижской опере в 1875–1878. Служил в Москве в 1879–1882.

[26] Новое время. 1885. 4 июня.

Первое представление «Путешествия на Луну» закончилось в два часа ночи, но публика не спешила расходиться, балерину снова и снова вызывали на поклоны. Успех был невероятным, несмотря на то, что Цукки танцевала в невыгодных для себя условиях: тесная и не очень хорошая сцена, оркестр, не имевший «балетного» опыта, небольшой кордебалет из десяти танцовщиц, отсутствие кавалера и как следствие – невозможность танцевать дуэты с поддержками. Но искусство балерины заворожило зрителей. Цукки принимала участие в двух танцевальных эпизодах: «Балет химер, теней и блуждающих огней» во втором действии и «Балет ласточек и снега» – в третьем. Опубликованные через несколько дней рецензии воспевали ее «женственную грацию»[27], «ноги Дианы <…> и спину, в которой одной больше поэзии, чем в половине итальянских поэтов, взятых вместе»[28]. Цукки завоевала Петербург решительно и бесповоротно: первые шестнадцать представлений «Путешествия на Луну» шли с аншлагами.

В середине сезона балетоманов ждал новый сюрприз: Лентовский пригласил в свою антрепризу Марию Джури[29]. Она была менее известна, нежели «божественная Вирджиния», но обладала неоспоримыми достоинствами: молодостью и миловидностью. Предполагалось, что балерины будут сменять друг друга в «Путешествии на Луну». Успешный дебют Джури на сцене театра «Кинь грусть» состоялся 1 июля, для нее были сочинены новые вариации. Мария Джури покорила петербуржцев высокой техникой танцев, в особенности «стальными носками» и уверенными вращениями: «Она делает повороты на одном носке, нисколько не утомляясь, и повторяет трудную вариацию с одинаковой силой»[30]. Но сердца петербуржцев уже были отданы Цукки:

> О сравнении ее с г-жой Цукки не может быть и речи, так как жанр обеих танцовщиц совершенно различный: г-жа Цукки прежде всего превосходная мимистка, могущая наэлектризовать зрителей экспрессией

[27] Минута. 1885. 7 июня. С. 3
[28] Новое время. 1885. 8 июня.
[29] Мария Джури (Giuri) (1865–1912) – итальянская балерина, с 1885 выступала в России. В петербургской прессе ее фамилия писалась «Джюри».
[30] Петербургская газета. 1885. 3 июля. С. 3.

лица и тем feu sacré[31], которое заставляет зрителя забывать о недостатках техники. Г-жа Джури первоклассная солистка в смысле выработки техники; мимика у нее стоит на втором плане[32].

9 июля 1885 г. состоялась премьера феерии Э. Одрана «Золотые яблоки, или 43 качества заколдованной принцессы» – по словам журналистов, «грандиозная бессмыслица, состоящая из десятка разрозненных действий и длящаяся с антрактами шесть часов с чем-то»[33] (спектакль закончился при свете следующего дня, 10 июля в 4 часа утра). Цукки танцевала в пятой картине «Игры», где в аллегорической форме представали самые разнообразные игры – с куклой, карты, рулетка и любовная игра в финале. Цукки была одета цыганкой: в черном облегающем костюме, с маской на лице и веером в руках. Она олицетворила любовь и поистине была чаровницей: «Ее манера танцевать так же изящно эротична, как стихи Овидия или Мюссе»[34].

В новом для балетоманов качестве Цукки выступила в оперетте-феерии «Лесной бродяга», премьера которой состоялась 28 июля. Здесь балерина явилась в роли предводителя тирольских разбойников и в мужском костюме исполнила характерный танец с карабином. Она сорвала бурю аплодисментов и повторила танец на бис:

> Оказалось, что характерные па талантливая балерина танцует так же хорошо, как и классические. Начиная с костюма, ловко обрисовывавшего изящные формы, и кончая исполнением грациозным и законченным, все носило характер артистичности[35].

Но, кроме этого танца, «Лесной бродяга» ничем не запомнился петербургским зрителям и, несмотря на успех в Москве (где феерия выдержала двадцать представлений), в театре сада «Кинь грусть» спектакль прошел только три раза.

Как только балетоманы стали жаловаться, что им скучно смотреть в двадцатый или тридцатый раз глупенькую феерию «Путешествие на Луну», Лентовский принял решение осуществить на сцене своего

[31] Feu sacré (*фр.*) – священный огонь.
[32] Петербургская газета. 1885. 3 июля. С. 3.
[33] *Буква [Василевский И.].* Петербургские наброски. Как мы веселимся этим летом? // Русские ведомости. 1885. 14 июля. С. 1–2.
[34] Новое время. 1885. 11 июля. С. 3
[35] Театр и музыка // Новое время. 1885. 31 июля. С. 3.

театра постановку балетного спектакля, центром которого, разумеется, была Вирджиния Цукки.

3 августа 1885 г. состоялся бенефис Цукки, для которого танцовщица сама поставила балет «Брама» на музыку К. Даль'Арджине, в котором она с успехом выступала в пармском Teatro Reggio. Сюжет «Брамы» отчасти напоминал сюжет балета Л. Минкуса «Баядерка»: баядерка Падмана влюблена в индийского принца Браму, но соперница – принцесса Калия – нанимает убийц, чтобы покончить с Брамой. Падмана спасает жизнь возлюбленному, но он, ничего не зная о заговоре, возвращается к царственной невесте и женится на ней. Падмана закалывает себя кинжалом на глазах присутствующих на свадебной церемонии. Цукки вновь произвела фурор – и как исполнительница, и как постановщик.

«Брама» стала истинным торжеством Цукки-актрисы. В эпизодах, когда она защищала Браму от наемных убийц, и в сцене смерти балерина потрясала зрителей до слез:

> В своей предсмертной агонии г-жа Цукки возвысилась до Ристори[36] и Сары Бернар[37]. Без всяких ненадежных традиционных конвульсий и судорог гениальная артистка произвела своей смертью на массу зрителей громадное, потрясающее впечатление[38].

Три дня спустя, 6 августа, Цукки пригласили выступить на закрытии летнего сезона Красносельского театра[39] вместе с артистами императорских театров, где она, как, впрочем, и всегда, имела необычайный успех:

> Балерина, легкая, как бабочка, грациозная, улыбающаяся, с замечательным умением и талантом исполнила трудное pas de deux. С боковой ложи послышалось «браво», раздался первый аплодисмент, и театр буквально дрогнул от криков, вызовов и требований bis'a. <…> Очарованные зрители не могли выждать конца танца и прерывали исполнение адажио криками: «Браво, Цукки! Браво! Брависсимо!» Затем балерину вызвал весь театр пять раз[40].

---

[36] Аделаида Ристори (Ristori) (1822–1906) – итальянская актриса.

[37] Сара Бернар (Bernhardt) (1844–1923) – трагедийная французская актриса.

[38] Бенефис г-жи Цукки // Петербургская газета. 1885. 5 авг. С. 3.

[39] Красносельский театр функционировал с 1851 в Красном Селе во время летней стоянки войск Петербургского гарнизона и находился в ведении главнокомандующего.

[40] См.: Закрытие красносельских спектаклей // Петербургский листок. 1885. 8 авг. С. 3.

Именно после «Брамы» и выступления в Красном Селе журналисты все настойчивее заговорили о приглашении Вирджинии Цукки на императорскую сцену. Но театральная дирекция хранила молчание. Между тем на спектаклях с участием Цукки побывали представители театральной администрации, ведущие солисты петербургского балета и даже директор Императорских театров. Не было лишь Мариуса Петипа[41]. Петербургскую прессу лихорадило: один журналист писал, что Цукки предложили контракт, другой эту новость опровергал, третий сообщал, что переговоры еще ведутся, а четвертый – что балерина будет выступать зимой на сцене частного Малого театра. Наконец, 24 августа 1885 г. пришла радостная весть и все с облегчением выдохнули: «Новое время» поспешило оповестить балетоманов: «Г-жа Вирджиния Цукки подписала контракт с Дирекцией Императорских театров сроком на три месяца, а именно: на декабрь, январь и февраль»[42]. Дорога на императорскую сцену была открыта.

Между тем дела Михаила Лентовского шли все хуже и хуже. Долги росли, кредиторы осаждали незадачливого импресарио. В августе Лентовский перестал платить жалованье артистам хора, а потом и вовсе уехал (многие говорили – сбежал) в Москву.

В этих обстоятельствах Цукки повела себя более чем достойно. Несмотря на то, что Лентовский не заплатил ей за несколько выступлений, она продолжала танцевать и даже дала спектакль, весь сбор от которого поступил в пользу пострадавших коллег, не получавших жалованья с июля. В конце августа 1885 г. она выступила в последнем спектакле на сцене театра «Кинь грусть». «Балетные сезоны» Михаила Лентовского завершились – антрепренер был полностью разорен. К. А. Скальковский был прав: «Содержание порядочного балета <…> невозможно на частные средства»[43].

Тем не менее, начинание Лентовского многое дало балетному миру Петербурга. Впервые организацией полноценных балетных представлений в период летнего отдыха широкого круга зрителей занялось частное лицо. Таким образом, были расширены границы

[41] Мариус Петипа (1818–1910) – танцовщик, главный балетмейстер Императорских театров (СПб), 1869–1903.

[42] Театр и музыка // Новое время. 1885. 25 августа. С. 3.

[43] *[Скальковский К. А.]*. Балет, его история и место в ряду изящных искусств. СПб., 1882. С. 275.

жанрового репертуара частных летних театров, в котором доминировали оперетки, развлекательные феерии, пустые комедии и представления развлекательного толка. Лентовский предлагал гибкую модель организации спектаклей. Да, антреприза Лентовского в Петербурге потерпела крах. Но его начинание продолжил Иосиф Сетов[44], арендовавший сады «Аркадия» (1886) и «Ливадия» (1887). Он заключил контракты с Антониеттой Дель Эра[45] и Карлоттой Брианца[46].

Смелый опыт Лентовского имел продолжение. Уже в октябре 1885 г. Вирджиния Цукки была приглашена на сцену петербургского Большого театра. В русском балете наступила новая эпоха, которая ознаменовалась поздними академическими шедеврами Мариуса Петипа – «Спящей красавицей», «Щелкунчиком», «Лебединым озером», «Раймондой». Начало ей положил весьма скромный летний театр «Кинь грусть».

***

В настоящей статье представлены публикации периодической печати, в которых нашла отражение деятельность сада М. В. Лентовского «Кинь грусть», прежде всего то, что относится к пребыванию итальянской балерины Вирджинии Цукки в Санкт-Петербурге летом 1885 г. При сборе материалов было обнаружено огромное количество публикаций, причем не только театрального характера.

Летом 1885 г. статьи о Цукки публиковались в театральном разделе практически каждой газеты, и в материалах светской хроники. Цукки стала героиней многочисленных интервью, фельетонов. Ее имя послужило поводом для ожесточенных дискуссий о природе благотворительности.

В процессе работы de visu просмотрены газеты «Минута», «Новое время», «Новости и Биржевая газета», «Петербургская газета», «Петербургский листок», «Русские ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости», «Свет», «Суфлер», «Театральный мирок», находящиеся в фондах Российской национальной библиотеки и Российской Государственной библиотеки. В настоящую публикацию вошли статьи, опубликованные до 30 июня 1885 г. включительно.

---

[44] Иосиф Яковлевич Сетов (наст. фамилия Сетгоф) (1826–1893/1894) – певец, режиссер, антрепренер.

[45] Антониетта Дель Эра (Dell'Era) (1861–1945) – итальянская балерина.

[46] Карлотта Брианца (Brianza) (1867–1930) – итальянская балерина и педагог.

Публикации

***Плещеев А.*[1] Еженедельная беседа (О том и о другом). М. В. Лентовский // Театральный мирок. 1885. 2 февр. С. 1–2.**

Мне давно хотелось поговорить о М. В. Лентовском, которого едва ли кто не признает действительно замечательным деятелем на театральном поприще, а если и не признает, то ради завистливости или просто фанфаронства… Имя Лентовского займет одну из светлых страниц истории не только развития частной антрепризы, но и вообще истории русского театра.

На это могут возразить, что Лентовский ложно тратит свои огромные способности, посвятив их преимущественно оперетке… Справедливо ли такое возражение?

Конечно, нет, и вот почему: начало его деятельности совпало с повсеместным увлечением опереткой, с процветанием ее на казенных сценах. Начинать в то время с драмы Лентовский не мог, ибо конкурировать с казенной драматической сценой было немыслимо. Пришлось взяться за оперетку, дабы положить основание широко задуманной антрепризе. Оперетка Лентовского, благодаря умению и талантливости антрепренера, заставила дирекцию прекратить этот род представлений. Лентовскому с первых шагов улыбнулось счастье, и в карман его посыпались блестящие сборы; деятельность расширялась с каждым годом и приняла колоссальные размеры. Другой бы, ординарный антрепренер, удовольствовался такой обильной жатвой и почил бы на опереточных лаврах, убаюкиваемый гривуазными мотивчиками Оффенбаха[2], Лекока[3] и проч.

Не таков, как мы видим, Лентовский. Его идеалы, его стремления, его мысли простираются дальше. Он раздваивается и основывает в Москве народный драматический театр «Скоморох»[4], куда идет сибирка, сермяга и блуза. Этот театр его опять не удовлетворяет, и он

[1] Александр Алексеевич Плещеев (1858–1944) – журналист, драматург, историк балета.
[2] Жак Оффенбах (Offenbach; наст. фам. Эбершт, Ebercht) (1819–1880) – французский композитор, дирижер, виолончелист.
[3] Шарль Лекок (Lecoqc) (1832–1918) – французский композитор, автор ряда популярных оперетт.
[4] Театр народных представлений «Скоморох» М. В. Лентовского в Москве был открыт в 1881 и просуществовал два неполных сезона.

сооружает новый, стоящий несколько сот тысяч. Вместо оперетки организует прекрасную драматическую труппу, которая, однако, благодаря современным требованиям и вкусам публики, оказывается не в состоянии окупить ведение дела. Волей не волей разочарованный антрепренер, чтоб не потерпеть полный крах, вновь хватается за оперетку, но на следующий сезон отодвигает ее на второй план, взявшись за постановку феерий, уж конечно более близких к искусству.

В будущем Лентовский непременно поборет равнодушие общества, и мы увидим его во главе национального народного театра.

Во всей деятельности Лентовского вы усматриваете непрерывную борьбу. Он борется неустанно, и в сущности против оперетки, хотя последнюю в то же время облагораживает, выдвигая исключительно сатирический элемент и уничтожая все, что можно назвать развратом, мерзостью. Только такая оперетка, переработанная им самим, находит место на подмостках, созданных Лентовским.

Можно ли после этого, читатели, винить Лентовского в служении оперетке? Никогда. Он служит прежде всего делу и идет неизбежными путями, чтобы создать это дело…

Таким образом, направление деятельности знаменитого антрепренера говорит вполне в его пользу и всякого, кто любит театр, заставляет ему от души посочувствовать.

Что же такое сам М. В. Лентовский, и неужели другие антрепренеры, стремящиеся к осуществлению тех же идей, менее его заслуживают внимания?

В том-то и суть, что антрепренеров у нас много, и дельных, и талантливых, но Лентовский один. С его именем невольно связывается целая эпоха развития блестящей частной антрепризы и постепенное падение монополии образцовых сцен. Лентовский, бедный провинциальный актер, скитавшийся по России, исключительно своим талантом создает колоссальное предприятие. Чрез его руки проходят несколько миллионов рублей. Да, читатели, проходят, но не остаются в них. Большинство служивших у Лентовского, получая доселе не слыханные жалованья, обеспечивают себя, а этот неустанный работник, положивший всю душу, энергию и труд в любимое дело, остается при полумиллионном долге. Кредиторы, однако, заявляют себя людьми настолько почтенными, что соглашаются на всевозможные льготы, дабы Лентовский про-

должал свою деятельность, и они правы. Лентовский подтверждает с каждым днем, что, преодолев все препятствия и преграды, он добьется цели. Общество, по крайней мере, петербургское, относится к нему настолько сочувственно и так верит в Лентовского, что антреприза последнего всегда встретит поддержку. Заслуги честного общественного деятеля у нас оцениваются по справедливости. Публика хорошо сознает, что Лентовский старается дать ей больше, чем может, не останавливаясь ни пред какими затратами, во имя искренней любви к делу.

Лентовского упрекали в рекламировании себя, но упрекали те, кто не знаком с его антрепризой. Свое собственное я у этого человека на последнем плане, а прежде всего дело: на это дело он положил груду денег, а себе оставил долг в полмиллиона – хороша реклама!

Если Лентовский ориентируется окончательно в Петербурге, он создаст такой театр, какого у нас не было, т. е. театр серьезного репертуара, серьезного значения, а не народной забавы. Разве у нас велось когда-нибудь так дело, как у него в новом театре во время драматической труппы? Конечно, нет. Лентовский приобретал от авторов пьесы, великолепно их обставлял, пригласил лучшие силы провинции. Словом, возвысился до несомненной конкуренции с дирекцией. Виновата московская публика, равнодушно отнесшаяся к прекрасному предприятию.

Но довольно о Лентовском как о деятеле вообще, взглянем на него с закулисной стороны. Прежде всего я расскажу один факт, характеризующий этого антрепренера по отношению к служащим.

Приехала к нему в Нижний Новгород служить актриса, но сломала ногу и на сцене не появлялась. Лентовский отправился ее навестить и успокоить.

– Мне неловко, – говорила она, – что я не в состоянии возвратить вам взятые вперед двести рублей. Играть я не состоянии.

– Полноте, пожалуйста.

Когда Лентовский входил, он сунул больной актрисе под подушку триста рублей.

Эта актриса была г-жа Горева[5], которая, конечно, помнит такой факт. Разумеется, подобный антрепренер прежде всего товарищ, любим и уважаем служащими, а раз он их товарищ, и они ему платят тою же монетой. Вследствие этого, во всех спектаклях Лентовско-

[5] Елизавета Николаевна Горева (Воронина) (1859–1917) – драматическая актриса.

го вы замечаете единодушное, необыкновенно дружное старание, какую-то энергию. Актеры идут за импресарио, как солдаты шли за великим полководцем.

Все это я говорю, конечно, не ради рекламы М. В. Лентовскому, который в ней совсем не нуждается, а во имя справедливости, во имя душевного желания успехов талантливейшему человеку, который действительно потрудился на своем тяжелом поприще, и если не нажил капитала, то заслужил себе имя честного общественного деятеля, а это немалая заслуга!

К летнему сезону // Минута. 1885. 10 апр. С. 3.

Передаем несколько новостей относительно предстоящего летнего сезона. На «ливадийской» сцене в течение лета будут даваться представления феерий, хотя, как говорят, одновременно с ними будут ставиться и опереточные спектакли. <…>

Театры и зрелища // Минута. 1885. 25 апр. С. 3.

Нам передают, что открытие представлений в «Ливадии» последует в половине мая месяца. В настоящее время труппа совершенно составлена и штат служащих сформирован.

***Энэ-Нель [Рейхельт Н. Н.].* В области оперетки // Суфлер. 1885. 25 апр. С. 4.**

Что будет в «Ливадии» – пока еще не знаем. Говорят, что феерия будет смешиваться с опереткой, оперетка с феерией и проч. Дай Бог успеха, но насколько удачно в «Ливадии» сгруппированы данные для этого успеха – вопрос будущего… Даже и не близкого будущего, ибо «Ливадия» откроется всего лишь через три недели. Говорят, что формирование труппы закончено; хор набран. Только за репертуаром и стало дело. Из Москвы нам пишут, что пребывающий теперь там М. В. Лентовский 28 апреля, в воскресенье, открывает излюбленный москвичами «Эрмитаж».

Театры и зрелища // Минута. 1885. 30 апр. С. 3.

Мы слышали, что в течение летнего сезона «Ливадия» предстанет перед петербургской публикой в значительно обновленном виде:

будут произведены различные переделки, перестройки и улучшения. Словом, здания будут подвергнуты капитальному ремонту, нетронутым останется только зрительный зал ливадийского театра.

Что касается сцены, то на ней явятся новые приспособления, требуемые сложной постановкой феерий. Репертуар «Ливадии», сколько нам известно, будет состоять, по крайней мере, первое время, исключительно из представлений феерий и обстановочных пьес.

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 4 мая. С. 4.

Открытие сада и театра «Ливадия», за массою работ как по устройству сцены, так и по саду, замедлится до половины мая. В настоящее время идут усиленные репетиции феерии «Путешествие на Луну».

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 4 мая. С. 2.

М. В. Лентовский уехал третьего дня в Москву, где 1 мая должно было состояться открытие его сада «Эрмитаж». Московский импресарио ангажировал для «Ливадии», где в театре даваемы будут исключительно одни лишь феерии, большую итальянскую балетную труппу. Первой балерине М. В. платит 4 000 франков в месяц.

Плещеев А. **Еженедельная беседа (О том и о другом) // Театральный мирок. 1885. 4 мая. С. 1.**

Не успели мы оглянуться, как крыловская стрекоза, и опять возвратилось лето. До сих пор, правда, далеко не тропическое, но все же лето и по календарю, и по приметам! Календари могут врать, что отмечено еще Грибоедовым, а примеры не врут. Эти приметы заключаются в том, что несколько мелких чиновников и один довольно крупный перебрались в Новую деревню[6]. Крупный чиновник в енотовой шубе, а мелкие в драповых пальто сидят по вечерам на балконах и дрогнут. Лето окончательно войдет в свои права со дня предстоящего открытия «Аркадии» и «Ливадии». И в первой, и в последней оканчиваются постройки и переделки. Г. Лентовский со своей труппой совершит путешествие на Луну, причем, как думаем, отнюдь не через

[6] Новая деревня – исторический район Санкт-Петербурга на правом берегу Большой Невки, напротив Каменного острова.

трубу, а г. Сетов останется на земле и проведет время среди компании Маскотт, Парисов и Апаюнов[7]. Гг. Поляков и Александров попрежнему распорядятся кухней, из которой уже пахнет жареным. В саду «Аркадия» прибавят новый фонарь и помажут скамейки. И начнется настоящий сезон, потянутся вереницы экипажей и конок в Новую деревню. Поедут туда репортеры, любители оперетки, крашеные мессалины и польются рекой вино, веселье и любовь. Департаментский сторож Михеев шарахнет слово за процветание оперетки и охарактеризует в игривых выражениях ее обольстительное влияние, причем объяснит, что каждая звезда на опереточном горизонте значит. <…>

Затем придет г-жа Зорина[8], споет цыганские песни и «Малабарскую вдову»[9], ей поднесут гору бриллиантов и цветов, больше, конечно, последних. Ну а затем? Затем станет опадать желтый лист и скажут: лето прошло.

Программа все та же. Насчет развлечений мы отстали от Европы и веселимся по шаблону, скучно и уныло.

Изображавший из себя когда-то грачей и жаворонков импресарио г. Егарев[10], открывший ранее всех двери кафешантана, ныне безмолвствует, потеряв состояние. <…> Демидрон[11], во время оно процветавший, напоминает сад при любой портерной.

Другой жаворонок – г. Главач[12] не изменил законам природы, т. е. нет, виноват, законам царскоселькой железной дороги и объявил лето открытым 28 апреля, причем удостоился бесконечных оваций…

К лету мы еще, читатель, много раз возвратимся.

---

[7] Персонажи популярных оперетт «Маскотта», «Прекрасная Елена», «Апаюн».

[8] Вера Васильевна Зорина (наст. фам. Попова) (1853–1903) – артистка оперетты.

[9] «Малабарская вдова» (1873) – оперетта Ф. Эрве.

[10] Василий Никитич Егарев (1826–1897) – купец, антрепренер.

[11] Демидрон – неофициальное название Демидова сада, организованного купцом В. Н. Егаревым на арендованной территории Демидова дома призрения; располагался в конце Офицерской ул. (ныне ул. Декабристов). Официальное название – Русский семейный сад. «Краса Демидрона» – шутливое название газеты А. С. Суворина «Новое время».

[12] Войтех (Войцек) Иванович Главач (Hlaváč) (1849–1911) – чешский дирижер, музыкант, органист. В 1882–1887 руководитель оркестра Павловского музыкального общества.

Энэ-Нель [Рейхельт Н. Н.]. **К открытию сезона // Театральный мирок. 1885. 4 мая. С. 3.**

<…> О «Ливадии» пока что ничего не слыхал. В Петербурге находится М. В. Лентовский. И только. Более ничего неизвестно. Впрочем, виноват! Мне передавали, что открытие «Ливадии» (ожидают около 10 мая) последует опереттой, а затем репертуар ее будет состоять из феерий. Вот и все, что «передавали». Труппа Лентовского составлена большая, но кто очутится в Петербурге, кто в Москве (где на днях открылся «Эрмитаж») – не ведаем. <…>

Театры и зрелища // Минута. 1885. 5 мая. С. 3.

В «Ливадии» в настоящее время идут деятельные работы по перестройкам, которым подвергнут как закрытый театр, так и открытую сцену.

Размеры закрытого театра значительно увеличены в высоту. Открытая сцена имеет совершенно новый вид.

К каменному зданию ливадийского ресторана сделана капитальная пристройка (каменная) в один этаж; здесь предполагается устроить зимний сад или фантастический театр.

Работы еще очень много, но она идет спешно и энергично под наблюдением г. Лентовского.

Энэ-Нель [Рейхельт Н. Н.]. **«Ливадия» // Суфлер. 1885. 5 мая. С. 4.**

М. В. Лентовский на днях приехал в Петербург и в настоящее время под его непосредственным наблюдением происходят переделки и разные подготовительные работы к открытию летнего сезона в «Ливадии». Работы еще очень много, но нет сомнения, что они будут окончены уже к началу «ливадийского» сезона (в половине мая).

Театр «Ливадия» увеличен в высоту в той части, где находится сцена; открытая сцена значительно перестроена. К каменному корпусу ресторана «Ливадия» сделана новая большая (каменная же) пристройка, назначение которой еще неизвестно. Говорят, что здесь будет зимний сад.

В «Ливадии» начались репетиции. Для открытия пойдет оперетка, а затем дан будет ряд феерий, в том числе и «Путешествие на Луну», шедшее в Москве.

Мимоходом // Петербургский листок. 1885. 6 мая. С. 2.

Балетоманы, радуйтесь и ликуйте! На этих днях встречаемся с одним завзятым поклонником Терпсихоры, завсегдатаем балетных спектаклей. Балетоман имел сияющий вид.

– Что с вами? Не умерла ли старуха теща? – спрашиваем.

– «Она» будет у нас! Мы «ее» увидим! Будем вдоволь наслаждаться «ею»!

– Тещею-то?

– Кой леший вам о теще говорить!

– Так о ком же речь идет?

– Понятно, о «ней», о несравненной «диве».

Балетоман пустился было выделывать всякого рода па, антраша, пируэты, пуанты. Мы усомнились в его умственных способностях и стали выжидать, пока больной успокоится.

– Однако кто же «она»? – спросили мы, выждав удобный момент

– Цукки, божественная, несравненная, идеальная, «высокая» Цукки!!!

Балетоман сказал нам правду. Итальянская балерина, которую наша дирекция Императорских театров *не в состоянии* была ангажировать за отсутствием свободных фондов, танцевать будет в труппе г. Лентовского в феериях на сцене «Ливадии». Балетом же вообще заведовать будет балетмейстер г. Гансен, специалист по части больших балетных постановок и mise en scène[13] вообще.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 6 мая. С. 3.

Г. Лентовский ангажировал для феерий долженствующую идти в «Ливадии», известнейшую итальянскую балерину г<оспо>жу Цукки. Балетмейстером будет не менее известный г. Гансен, заведывавший в продолжение нескольких лет московским балетом. Г. Гансен прибыл на этих днях из Лондона.

[13] Mise en scène (*фр.*) – постановка.

***Театральный нигилист [Соколов А. А.]*[14]. Побеседуем! // Минута. 1885. 7 мая. С. 1.**

<…> Что касается «Ливадии», то она еще готова только *вчерне*. Но и в этом «вчерне» присутствие г. Лентовского ощутительно.

Летняя открытая сцена сделана превосходно. Сцена закрытого театра перестроена вновь и приспособлена к постановке самых сложных пьес волшебного характера.

Но когда все это будет готово, сказать трудно. Говорят, что раньше 15 мая театр открыт не будет.

***Экс.* Вчера, сегодня, завтра // Биржевые ведомости. 1885. 7 мая. С. 3.**

Вчера был на Островах. Попал я туда совершенно нечаянно, по приглашению моего легкомысленного друга, перебравшегося на дачу еще 1 мая. Вместо деревьев торчат одни розги, вместо веселых «Аркадии» и «Ливадии» еще груды неубранного мусора, суетня над убранством крохотных пространств для предстоящих гуляний и помещений для увеселений, да возгласов спевающихся артистов, посинелых от холода. И «Аркадия», и «Ливадия» напомнили мне в настоящее время поблекшую красавицу в утреннем дезабилье. Невычищенные, неприкрашенные, неприбранные, они некрасивы. Что-то фальшиво-приторное, сырое, холодное и трактирно-базарное выглядывало во всех этих приготовлениях к предстоящим летним удовольствиям. Вы вполне будете справедливы, если скажете: зачем явился туда до открытия сезона – и в будуары поблекшей красавицы допускается только одна избранная камеристка. Но я был там, т. е. не в будуаре, а в «Ливадии» и «Аркадии» по необходимости: в «Аркадии» узнавал, как бы мне найти адрес моего замерзающего на даче друга, а в «Ливадии» я должен был полчаса дожидаться парохода. При том, говоря о впечатлении, произведенном на меня неубранством островских летних увеселений, я ничуть не желаю разочаровывать вас, что они не в состоянии будут восхищать в течение сезона всего Петер-

[14] Александр Алексеевич Соколов (1840–1913) – русский театральный критик, драматург, артист. В 1852–1869 служил в Александринском театре артистом и помощником режиссера. С конца 1860-х печатал театральные рецензии под псевдонимами «Театральный нигилист» и «Не спрашивай, кто я». В 1868 стоял во главе издания газеты «Петербургский листок»; в 1880-е перешел в «Петербургскую газету»; издавал и редактировал газету «Суфлер».

бурга, напротив, увлечений и прелестей будет предъявлено публике очень много. Как я слышал, г. Сетов запасся на лето очень хорошими артистами, и г. Лентовский – этот снова всплывший увеселительных дел мастер – хочет что-то показать необычайное в нынешнее лето. По крайней мере, пароходный сторож, с которым я от скуки, дожидаясь парохода, завел речь, сказывал мне, что г. Лентовский все «ставит на свою ногу»: все переделывает и переустраивает, а театр так отделывает совсем заново. Что сделает этот московский маг и волшебник, посмотрим, но г. Сетова Петербург уже знает, к его труппе привык, да при том уже известно, что он обновил ее, пригласив новых даровитых артистов и артисток. Впрочем, обо всем этом будет мною своевременно сообщено вам, читатель.

***Z [Буренин В. П.]*[15]. В «Ливадии» // Суфлер. 1885. 9 мая. С. 4.**

В «Ливадии» кипит самая усиленная работа. Идут постройки и перестройки и возможное расширение места. Опытная рука г. Лентовского сквозит повсюду. Сцена закрытого театра приспособлена к самым сложным представлениям. Открытие предполагается не позднее 15 мая. Вероятно, поставлена будет феерия «Путешествие на Луну». На открытой, вновь выстроенной сцене будет даваться комическая пантомима.

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 12 мая. С. 3.

По слухам, открытие «Ливадии» окончательно состоится 15 мая. После нескольких опереточных представлений начнется постановка феерий, игранных с успехом в Москве. Г. Лентовский, как говорят, пробудет все лето в Петербурге для лучшего наблюдения за постановкой и режиссирования пьесами. Ведение его театрального дела в Москве поручено на лето г. Родону[16].

***Энэ-Нель [Рейхельт Н. Н.]*. «Ливадия» // Суфлер. 1885. 12 мая. С. 4.**

Под наблюдением энергичного импресарио М. В. Лентовского все работы в «Ливадии» подходят к концу. Открытие сада и театра «Ливадии», как нам передают, состоится во вторник 14 мая.

---

[15] Виктор Петрович Буренин (1841–1926) – критик, поэт, драматург.

[16] Родон – управляющий театральными делами М. В. Лентовского в Москве летом 1885.

Для начала идут «Корневильские колокола» Планкетта <…>. Ближайшими новинками «Ливадии» явятся затем оперетта «Война французов с испанцами» и феерия «Путешествие на Луну». Нельзя не пожелать полного успеха деятельному и талантливому М. В. Лентовскому.

Театр и музыка // Новое время. 1885. 17 мая. С. 3

Вчера приехала в Петербург известная балерина г-жа Цукки, с которой вела переговоры дирекция Императорских театров. Г-жа Цукки ангажирована г. Лентовским в его «Кинь грусть потешный сад» с платою четырех тысяч франков в месяц. Миланская балерина выступит в феерии вместе с кордебалетом, тоже из Милана.

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 17 мая. С. 3.

Вчера прибыла в Петербург известная миланская балерина г-жа Цукка (Sic!), не сошедшаяся минувшей зимой в переговорах с дирекцией наших казенных театров. Последнее время г-жа Цукка принимала участие в представлениях парижского «Eden theater»[17]. Г-жа Цукка, по слухам, ангажирована г. Лентовским на месяц с платой 4.000 франков.

Окончательный срок для открытия «Ливадии» назначен на воскресенье 19 мая. Такая долгая задержка произошла вследствие переделок, произведенных в новых постройках по требованию противопожарной комиссии. Первой из обстановочных феерий представлено будет «Путешествие на Луну».

[Открытие «Ливадии»] // Петербургский листок. 1885. 17 мая. С. 3.

Открытие «Ливадии», переименованной в «Кинь грусть», состоится 18 мая. Вся труппа в полном сборе. Вчера приехала из Италии ангажированная г. Лентовским известнейшая балерина Цукка.

«Кинь грусть» // Минута. 1885. 18 мая. С. 3.

«Ливадии» больше нет, есть потешный сад «Кинь грусть».

Название, согласитесь, сколько эффектное, столько же и оригинальное.

---

[17] Театр Эден (Éden Théâtre), Париж. Открыт в 1883. После Гранд Опера считался самой большой сценой Парижа.

На днях мы осмотрели все новые постройки, все ремонтные работы, произведенные в этом саду по инициативе и под наблюдением нового импресарио бывшей «Ливадии» М. В. Лентовского.

Всё выглядит чрезвычайно ново и красиво; присутствие вкуса, эффекта, характерного замысла видно в каждой постройке. Прежней «Ливадии» вы не узнаете в новом саде «Кинь грусть».

Театр сделан в русском вкусе: размеры его в значительной степени увеличены; та часть театра, где находится сцена, доведена до грандиозных размеров, что дает надлежащий простор для постановки наиболее сложных феерий.

Возле театра выстроены три прехорошеньких киоска, сделанных из тонких стволов березы. Киоски украшены в мавританском вкусе. На площадке перед театром будет находиться большая колонна с фигурой Меркурия, держащего фонарь силою свыше в 5.000 свечей.

Невдалеке от киосков расположена обширная киргизская юрта с соответствующей внутренней обстановкой. По другой стороне театра находится сделанный в мавританском вкусе павильон для продажи цветов.

Вдоль набережной Невы идет целый ряд арок, связанных между собою верхними перекладинами. Арки, представляющие собою целую галерею, сделаны в китайском вкусе. Буфет сделан также в китайском вкусе, с присущей ему прихотливостью форм и пестрою разнохарактерностью украшений. Характерные особенности китайского стиля соблюдены даже в деталях; наприм<ер>, белые стекла ресторана украшены матовыми разводами.

Главные каменные здания ресторана отделаны во вкусе «Ренессанс». Открытая сцена, выстроенная заново, носит на себе следы помпейского вкуса. Зимний сад снаружи обставлен будет растениями. Газон сада красиво окаймлен плетением из прутьев.

В общем, много нового. Богатство цветов и оттенков, стилей и вкусов сказывается на каждом шагу.

«Ливадия», виноват, «Кинь грусть», открывается сегодня, в субботу. <…>

На лету // Петербургский листок. 1885. 18 мая. С. 2.

Сегодня откроется последний загородный уголок, сиречь «Ливадия», переименованная г. Лентовским в потешный сад «Кинь

грусть»! Будет ли столичная публика тешиться в этом саду, будет ли здесь грустно или же весело – покажет будущее. Пока же бывшая «Ливадия» превратилась уже в какую-то виллу китайского мандарина. Здесь все в китайском вкусе. Для полной иллюзии недостает лишь китайской прислуги, а, главное, китаянок.

Балетоманы ликуют. Во всех загородных увеселительных местах чувствуется какое-то особенное балетное настроение. Гг. увеселительных дел мастера то и дело просят нас сообщить читателям об ангажированных ими для садовых развлечений балетных труппах.

Гг. Александров и Поляков для открытого театра «Аркадия» выписали итальянскую балетную труппу, состоящую из 14 человек. К г. Лентовскому для «Ливадии» прибыла уже такая же итальянская балетная труппа с г<оспо>жою Цукки в качестве первой балерины. На «Крестовском»[18], если верить слухам, тоже будут танцоры и танцовщицы, только не итальянские, а варшавские. Словом, куда ни заглянешь, всюду представители и представительницы Терпсихоры.

О г-же Цукки рассказывают целые легенды. Достоверным лишь пока является то, что балерина – красавица prima cartella[19], как говорят итальянцы. Явились скептики и недоброжелатели, которые распускают слух, якобы долженствующая выступить на этих днях в «Ливадии» г-жа Цукки не есть настоящая хореографическая звезда, а поддельная звездочка. Мы можем успокоить любителей и ценителей балетного искусства: нынешняя первая танцовщица ливадийского балета есть та Цукки, о которой столь часто приходилось нам читать в парижских газетах лестные отзывы как о замечательной исполнительнице первой роли в балете-феерии «Эксцельсиор»[20], выдержавшем сотни рядовых представлений в Эден театре.

---

[18] Крестовский сад находился в северо-восточной части Крестовского острова. В располагавшемся в нем театре ставились преимущественно обстановочные пьесы со сценическими эффектами.

[19] Prima cartella (*um.*) – первый номер.

[20] «Эксцельсиор» («Excelsior») – балет в 6 действиях, 11 картинах. Композитор Р. Маренко, автор сценария и хореограф Л. Манцотти. Мировая премьера состоялась на сцене театра Ла Скала 11 января 1881. В Париже балет был показан впервые 7 января 1883 на сцене театра Эден.

Балерина г-жа Цукки // Петербургская газета. 1885. 19 мая. С. 3.

Давние надежды и желания любителей хореографического искусства познакомиться с итальянской знаменитостью наконец осуществятся. Не сойдясь в прошлом году в условиях ангажемента с дирекциею Императорских театров, г-жа Цукки приняла предложение частной антрепризы г. Лентовского и уже приехала в Петербург, где на сцене театра «Ливадия» выступит с итальянским кордебалетом в предстоящей постановке феерии «Путешествие на Луну». Имея некоторые интересные подробности об артистической карьере этой современной хореографической звезды, мы считаем не лишним сообщить о ней следующие сведения.

Ученица Миланской консерватории, эта первоклассная танцовщица – женщина еще молодая. Тип южной красоты, с пластическими формами и с выразительными говорящими глазами. По характеру своих танцев Цукки не принадлежит к целомудренной школе Тальони[21], ни к земной, сладострастной школе Фанни Эльслер[22]; она занимает середину между этими двумя школами и более всего напоминает Фанни Черрито[23]. В самые ранние годы, девяти лет, она уже как первая солистка танцевала в детском балете на театре Ла Скала[24], работала постоянно без устали и покорно переносила все пытки, которым подвергаются дети, готовящиеся к балету. Блестящие способности, солидная техника, а в особенности ее подкупающая полная ума мимика – вот те данные, которыми она наделена щедро и с которыми сделалась известною как prima ballerina в Италии и в Париже. Два балета-феерии «Эксцельсиор» и «Сиэба»[25], поставленные в Эден

[21] Мария Тальони (Taglioni) (1804–1884) – итальянская балерина. В 1837–1842 выступала в Петербурге.

[22] Фанни Эльслер (Elssler) (1810–1884) – австрийская балерина. В 1848–1851 выступала в России.

[23] Фанни (Франческа) Черрито (Cerrito) (1817–1909) – итальянская балерина. В 1855–1856 выступала в России.

[24] Театр Ла Скала (Teatro alla Scala), Милан. Крупнейший оперный театр Италии. Открыт в 1778. В 1813 при театре основана балетная школа.

[25] «Sieba, o La Spada di Wodan» («Сиеба, или Меч Одина») – балет в 7 действиях, 9 картинах. Композитор Р. Маренко, хореограф Л. Манцотти. Мировая премьера состоялась в 1878 на сцене Teatro Regio (Театр Реджо), Турин. В 1883 был поставлен на сцене театра Эден, Париж .

театре в Париже, благодаря Цукки, приводили в восторг и парижан, и иностранцев в продолжение трех сезонов. Уступая в силе техники и в трудных классических танцах таким в свое время идеальным балеринам, как Тальони, Гранцова, Феррарис[26], Карлотта Гризи[27], Черрито и нашим первоклассным дарованиям – гг. Муравьевой[28] и Вазем – г-жа Цукки как замечательная мимистка представляет явление крупное, способное увлечь самого холодного, черствого зрителя. Нельзя только не пожалеть, что г-же Цукки трудно будет выказать в полном блеске свое громадное дарование на частной небольшой сцене, где постановка цельного балета с созданием роли положительно невозможна.

Открытие сада «Кинь грусть» (быв<шая> «Ливадия») // Петербургская газета. 1885. 19 мая. С. 2–3.

В субботу, 18 мая, г. Лентовский поспешил открыть свое новое увеселительное заведение, названное им довольно оригинально: «Потешным садом “Кинь грусть”». Мы говорим «потешным», потому что с внешней стороны сад носит на себе следы чего-то еще не совсем оконченного, хотя уже теперь можно представить лицезрение той эффектной картины, которую будет представлять этот сад с своими совершенно законченными деталями. От прежней «Ливадии» нет и помину. Преобладающий стиль китайский, он обнаруживается во всех деталях, служащих украшением беседок, транспарантной арки, обрамляющей главную аллею, разбросанных по саду драконов на пьедесталах и т. п. – одним словом, все садовые декоративные украшения сделаны в китайском стиле. Более изящной является новая открытая сцена. Постройка эта очень эффектна. Полной ее гармонии способствуют галереи, фронтон и статуи из терракоты, ее украшающие. Передняя аллея вдоль берега Невы вся покрыта рядом блестящих транспарантных арок, производящих при полном освещении зрелище великолепной картины. По углам аллеи поставлены

[26] Амалия Феррарис (Ferraris) (1830–1904) – итальянская балерина. В 1858–1859 выступала в Петербурге.

[27] Карлотта Гризи (Grisi) (1819–1899) – итальянская балерина. В 1850–1853 выступала в Петербурге.

[28] Марфа Николаевна (Никифоровна) Муравьева (1838–1879) – балерина Императорских театров.

лапландские юрты со всеми их принадлежностями, представляющие надежное убежище для лиц, любящих уединение даже среди шума увеселительного сада. Перед главным зданием на изящном пьедестале красуется статуя бога торговли Меркурия, который должен явиться направителем предприимчивого импресарио.

Внутренность театра отделана заново. Отделка эта, при новых декорациях и аксессуарах, дышит свежестью, удобством и дает публике впечатление уютного уголка. Таков вид нового заведения, своей внешностью сразу расположившего публику в свою пользу.

Не вполне то же можно сказать об исполнительной стороне дела, вероятно, для начала еще не совсем установившегося. Увеселения открытой сцены могли бы быть разнообразнее и без долгих томительных антрактов. Хор песенников едва ли может явиться средством для увеселения петербургской публики. С исполнителями пьес, даваемых на открытой сцене, мы еще не имели возможности ознакомиться. В театре для открытия возобновили «Корневильские колокола». Представление это в течение всего вечера являлось как бы поприщем борьбы гвельфов и гибеллинов. Одна часть публики аплодировала, другая порывалась шикать. <…>

К концу вечера в саду зажглась иллюминация. Сад заблестел тысячами огней… Кто бывал в московском саду «Эрмитаж», тот знает уменье г. Лентовского по этой части. В саду было светло, как днем, и в общем, гулянье представляло волшебный привлекательный вид. Затем был сожжен великолепный фейерверк. В саду публики была масса. В театре кое-какие места не были заняты. Но публика первых представлений, то, что называется «tout Petersbourg» была вся налицо.

Театр и музыка // Новое время. 1885. 20 мая. С. 3.

Одним летним увеселительным заведением в Петербурге прибавилось больше; мы говорим о саде г. Лентовского «Кинь грусть», возникшего на месте бывшей «Ливадии». Мы называем это заведение новым, потому что старого, бывшего прежде на его месте, теперь нет в помине. Там, где был довольно однообразный, тощий по растительности с обыкновенными, старинного вида застройками сад, теперь существует ряд оригинальных увеселительных сооружений, может

быть и несколько пестрых, но оправдывающих название сада «потешным». Сад сделался замечательно более поместительным для публики вследствие продолжения двух аллей, идущих вдоль внутренних построек. Одна из этих аллей, на самом берегу Невы, покрыта несколькими десятками арок, украшенных транспарантами. По углам аллеи помещаются две большие юрты, закрытые кошмой и войлоком и представляющие внутри уютное помещение. На другой аллее воздвигнуты киоски. По саду разбросаны фигуры драконов на пьедесталах. Все эти декоративные приспособления сделаны в китайском вкусе. Особенное внимание обращает на себя внешний вид открытой сцены в помпеевском стиле. Она украшена статуями, барельефами, а на площадке перед ней поставлены электрические фонари, поддерживаемые фигурами из терракоты. Перед главным зданием ресторана красуется статуя Меркурия, а на театральной площадке приготовлена колонна для поставления на ней статуи богини искусства. Все эти сооружения принимают довольно эффектный вид во время освещения, применяемого в новом саду очень щедро и искусно. Увеселения в саду довольно ограничены… Хор, оркестр и представления русской драматической труппы… вот и все развлечения, преподносимые публике исподволь, после длинных антрактов. Большее разнообразие обещается в будущем. Представления закрытого театра открылись постановкой старой, набитой оскомину оперетты «Корневильские колокола». <…>

О чем говорят // Новости и Биржевая газета. 1885. 20 мая. С. 1–2.

«Маг», «волшебник» и «чародей», как окрестила г. Лентовского мелкая пресса, вчера торжественно провалился.

Еще за две недели до открытия сада «Ливадия», благодаря услужливости некоторых репортеров, привыкших целовать ручку у «знаменитого импресарио» и разблаговестивших о каких-то необычайных переменах, производимых г. Лентовским в снятом им увеселительном заведении, петербуржцы много толковали о предстоящем «событии».

– Ну, понятно, – положительным тоном утверждали многие, – если Лентовский взялся за дело, то из этого что-нибудь выйдет.

– Говорят, «Ливадия» неузнаваема, – рассказывали другие. – Камня на камне не осталось. Настроил он там всяких беседок, павильонов. Расширил театр, переделал эстрады.

– И все в китайском вкусе. Настоящее эльдорадо какого-нибудь богатейшего мандарина. Чудеса, говорят, произвел.

– Сетову теперь с его «Аркадией» придется плохо, – замечали некоторые предусмотрительные судьи. Где же ему конкурировать с Лентовским! Лентовский – человек энергичный и в расходах не стесняется. Если задумал что сделать, то никаких денег не пожалеет.

Объясняли даже, почему он «не стесняется» и «не пожалеет», но эта область слишком интимна, чтобы касаться ее в печати.

Так, в один голос толковали все о «реформах» г. Лентовского в «Ливадии». Толки эти поддерживались и укреплялись и поздним открытием сада. Все увеселительных дел мастера уже гостеприимно распахнули двери своих «заведений», а г. Лентовкий все еще что-то строил, переделывал, расширял и вообще устраивал в своем китайском эльдорадо.

Накануне открытия сада в газетах появились объявления, извещавшие, что «Ливадия» окончательно погребена г. Лентовским и на месте ее упокоения им устроен «потешный сад» под названием «Кинь грусть». Многим эта штучка очень понравилось. «Кинь грусть» – оригинально сказано по-русски, а звучит совсем по-китайски. «Знаменитый импресарио» знал, конечно, что придуманное им потешное название для своего «потешного сада» даст повод к разнообразным толкам, шуткам и остротам. Так и случилось.

Однако одного названия мало. Каждому хотелось узнать, что предложит г. Лентовский публике в «Кинь грусть». Для открытия сезона 18 мая были назначены «Корневильские колокола». Интересного мало. <…>

Наступил наконец вожделенный день. Несмотря на холодный вечер, падкие на всякие новинки петербуржцы, кто в экипаже, кто по конке, кто на пароходе, направились в гости к г. Лентовскому.

– Вы не знаете, – спрашивали они друг у друга, – какая плата назначена за вход?

– Надо справиться в афишах.

– Ни в афишах, ни в объявлениях ничего не сказано.

– Быть может, за вход в сад ничего брать не будут?

– Ну, едва ли. Вероятно, сдерут по-московски по одному рублю. Раз приедешь – не поворачивать же оглобли.

Однако г. Лентовский, хотя даром и не пустил, но и по рублю не содрал. Удовольствовался полтинником.

Входим в «потешный сад». Как первый взгляд, так и более подробный осмотр его приводит нас в немалое удивление. Где же с такою подробностью описанные китайские беседки, павильоны, веранды и проч<ие> прелести? Где следы преобразовательной деятельности г. Лентовского, сделавшего будто бы «Ливадию» неузнаваемою? Все по-старому. На том же месте и в том же виде возвышается главное здание сада – ресторан, рядом с ним в том же грязном и запущенном виде зимний сад с двумя-тремя кадками тощих пальм, далее тот же театр, те же эстрады и пр. Все это осталось неприкосновенным, если не считать прикосновения к ним малярной кисти. Некоторую перемену испытала только береговая полоса сада. Вдоль нее сделана деревянная настилка и расставлены столики и стулья. Затем параллельно этой настилке, в расстоянии сажени друг от друга, поставлены арки из деревянных планок, аляповато и лубочно раскрашенные в красный, зеленый, синий, желтый и др<угие> цвета. Кое-где болтаются столь же лубочно раскрашенные фонарики в китайском вкусе. Словом, эта аллея напоминает обычные приспособления для иллюминации, которые при дневном свете выглядят отвратительно. Затем, нового у г. Лентовского разве только масляная краска, которою густо намазаны все столики, стулья и проч<ее> и от аромата которой не знаешь куда деваться.

Недоумение собравшейся публики было полное. Все ходили разочарованные, и очевидно было, что публика начинала сердиться, что для антрепренера плохой знак. Г. Лентовский даже не озаботился насчет музыки, которая хоть несколько разогнала бы мрачное настроение. Действительно, приехали мы в сад в 8 часов и до половины десятого не слыхали ни одного звука.

– Это черт знает что такое, – слышалось с разных сторон. – Что он нас, за дураков считает, что ли?

– Будет ли хоть музыка? – справлялись некоторые в буфете.

– Будет, непременно будет, – успокаивали публику.

– Вот так «Кинь грусть!» Нечего сказать, разодолжил.

Всюду зло подсмеивались и над «потешным садом», и «потешным» антрепренером.

Наконец в десятом часу на боковой эстраде раздалось какое-то меланхолическое завыванье. Это пел хор русских песенников, громко названный в афишах «Русское раздолье». Для чего г. Лентовский выпустил на сцену десяток этих пейзан в голубых кафтанах и коричневых свитках, не имеющих ни малейшего понятия о музыке, – ведает аллах. Эти достопочтенные мужички могли бы смело оставаться в своей родной Полтаве. Был у нас лучший и большой хор – Молчанова[29] – да и тот, как известно, никуда не годился. Кроме мужицких песен на открытой сцене шла какая-то одноактная комедия под названием «Подозрительная личность»[30] в исполнении никому неведомых артистов. Перед эстрадою не было даже скамеек, чтобы публика могла сидеть. Мы, конечно, не смотрели это «подозрительное» лицедейство.

<…>

«Извержения Этны», как назван был в афише фейерверк, мы не дождались и по примеру многих разочарованных и недовольных покинули «китайский» сад, в котором кроме китайской «грусти» ничего не оказалось. Сколько публика ни бродила по этому «потешному» учреждению и сколько ни искала места, где бы кинуть ей грусть, такого места в нем не нашлось, и она volens-nolens[31] повезла этот обычный груз домой. Да, отличился г. Лентовский на славу. Вздумал он выехать на громких названиях. Плохо же он знает петербургскую публику. Она не любит питаться баснями и очень, очень злопамятна и даже мстительна. Если «знаменитый импресарио» в ближайшем будущем не исправится, то его «потешный сад» едва ли будет посещаться.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 20 мая. С. 3.

Открытие потешного сада «Кинь грусть», как мы сообщали вчера, состоялось 18 мая.

---

[29] Первый профессиональный народный хор. Основан Иваном Евстратьевичем Молчановым (1809–1881) в начале 1850-х. Состоял из увольнявшихся в запас военных песенников. Выступал на садовых эстрадах Петербурга, Москвы, Нижнего Новгорода и др.

[30] «Подозрительная личность» – пьеса Б. Нушича, переделка В. А. Владимирова.

[31] Volens nolens (*лат.*) – волей неволей.

Итак, последний загородный уголок распахнул свои двери, публика же массами хлынула во вновь отделанный г. Лентовским сад, причем ей пришлось воочию убедиться, что московский магик и волшебник и на этот раз оправдал то всеобщее мнение, какое сложилось о нем в продолжение многих лет: М. В. Лентовский положительно наш русский Барнум[32]. Из бывшей «Ливадии» он сделал какую-то волшебную виллу богатого китайского мандарина.

Все новые постройки, украшения, киоски, беседки, роскошная сцена с двумя пристройками для оркестров музыки, две-три юрты, масса бюстов, драконов, колонн, наружная отделка как самого театра, так и зимнего сада и буфетного павильона, – все устроено и воздвигнуто по планам московского архитектора Ф. О. Шехтеля[33], оказавшегося большим знатоком и специалистом своего дела, артистом-художником в самом широком смысле этого слова.

Нынешняя «Ливадия» по внешнему виду не имеет ничего общего, ничего шаблонного в сравнении с тем, как выглядела она в прошлом году. Сад освещаться будет массой электрических фонарей и сотнями разноцветных китайских лампионов. Перед фасадом театра воздвигнута высокая колонна, на которой поставлена будет алебастровая фигура Аполлона с фонарем в 5 000 свечей. Мы говорим «сад освещаться будет» потому, что в день открытия, несмотря на то, что накануне сделана была проба освещения, большинство фонарей не горели: проводники почему-то не исполняли своего назначения и лампы то и дело, что тухли. Не подлежит никакому сомнению, что впредь все это не повторится и электрические аппараты вообще будут приведены в надлежащий порядок.

Для первого дня садовые развлечения состояли: из двух оркестров музыки <…>, хора русских песенников «Русское раздолье» под управлением народного певца Максима Орлова, комедии-шутки «Подозрительная личность» <…>

По полуночи на реке сожжен был фейерверк «Извержение Этны». Устройство фейерверков принял на себя пиротехник Паули.

---

[32] Финеас Тейлор Барнум (Barnum) (1810–1891) – шоумен, антрепренер, крупнейшая фигура американского шоу-бизнеса XIX в.

[33] Федор Осипович Шехтель (1859–1926) – архитектор, живописец, сценограф.

В закрытом театре давали известнейшую из известных оперетт – оперетту «Корневильские колокола» <...>

Оркестр под управлением г. Жоржа пополнен и делал свое дело на славу капельмейстера. Нынешняя сцена здешнего опереточного театра значительно расширена и в особенности углублена. Высота же кулис двойная в сравнении с прошлогоднею. Зрительный зал отделан заново, ложи, кресла, стулья и барьеры обшиты штофом голубого цвета. Сцена освещается электрическим светом, зал же – двумя большими электрическими лампами и десятками керосинных ламп. В день открытия в саду «Кинь грусть» собралось до 2 000 посетителей.

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 21 мая. С. 3.

Мы еще не успели ничего сказать о талантливом балетмейстере Ковентгарденского театра[34] в Лондоне, г. Ганзене, который по поручению г. Лентовского ангажировал балерину г<оспо>жу Цукки в «Ливадию». Г. Ганзен несколько лет был балетмейстером в Москве, где между разными балетами поставил и «Коппелию»[35], имевшую большой и продолжительный успех; в настоящее время, имея отпуск, г. Ганзен будет организовывать балетные представления в театре г. Лентовского.

Мимоходом // Петербургский листок. 1885. 21 мая. С. 2.

Мы в свое время предсказывали, что нынешним летом в Новой Деревне между опереточными антрепренерами грянет бой. Предсказания наши начинают сбываться. Г. Сетов вступает в бой с г. Лентовским, хотя вызов был сделан сим последним. Дело представляется в следующем виде: г. Лентовский выписал из Италии балетную труппу с балериною Цукки во главе, г. Сетов отбил у него тенора Далидина; г. Лентовский ангажировал какую-то заморскую труппу пантомимистов[36], г. Сетов заключил контракт с г. Градовым-Соколовым[37];

---

[34] Королевский театр в Ковент-Гардене (Theatre Royal, Covent Garden) – место проведения оперных и балетных спектаклей, домашняя сцена Королевской оперы и Королевского балета.

[35] Премьера балета «Коппелия» в московском Большом театре состоялась 24 января 1882.

[36] Речь идет о труппе английских пантомимистов «Лаури-Лаури», которая выступала летом 1885 в саду «Кинь грусть».

[37] Леонид Иванович Градов-Соколов (1845–1890) – артист драмы.

г. Лентовский намерен манить в свой сад публику большими обстановочными пьесами и феериями, г. Сетов послал в Париж телеграмму и заключил контракт с не менее большою опереточною звездою г<оспо>жою Монбазон. Куда зайдут бойцы в пылу конкуренции и чем окончится начатый бой – предсказать трудно. Для публики война обоих антрепренеров дает самый лучший результат, ибо неизбежным последствием конкуренции будет разнообразие развлечений и разнохарактерность удовольствий как в «Ливадии», так и в «Аркадии». Итак, нам в интересах публики остается пожелать продолжения этой войны. Пусть воюют антрепренеры, мы же будем любоваться г<оспо>жою Цукки, аплодировать Градову-Соколову, хохотать, глядя на комическую пантомиму, восторгаться г<оспо>жой Монбазон <…>

Маркиз Поза [Морозов А.]. **Мелочи // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 21 мая. С. 3.**

Гора родила мышь, и на этом неутешительном приговоре сходятся с большею или меньшею откровенностью все газетные отзывы об открытии потешного сада г. Лентовского.

<…> Таков результат преувеличенных надежд, возбужденных, как оказывается, ничем иным, как двумя лишними неделями покраски беседок и переделки куртин на пространстве бывшей «Ливадии». Говоря прямо, русская оперетка еще раз выступила перед петербургскою публикою с тою нещепетильною развязностью и провинциальным самодовольством, которые предполагают в зрителе как бы некоторую машину восхищения, ни к чему иному не способную. Мыслимо ли, в самом деле, чтобы столичной и пресыщенной зрелищами публике где бы то ни было предложили такое комически слабое «представление»?

Фиаско, претерпенное снова переделкою с французского на русский лад, еще раз и на мой взгляд особенно убедительно после всех ожиданий говорит о том, что переделке этой следует покориться неизбежному и уступить место оригиналу… А то, как говорит пословица, на грош амуниции, но на рубль амбиции. Совсем, господа, несправедливо…

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 22 мая. С. 3.

По слухам, новая феерия – оперетта В. Н. Аленникова[38] «Кузнечик-музыкант», переделанная из стихотворения Я. П. Полонского того же названия, будет в непродолжительном времени поставлена сперва в Москве в театре г. Лентовского, затем в Петербурге в «Ливадии»[39].

***Б. Н.* Балерина Цукки // Минута. 1885. 23 мая. С. 2.**

В 1873 году Адель Гранцова покинула окончательно нашу балетную сцену и с тех пор петербургский балет обходился без иностранной балерины. Беспристрастно говоря, в этом особо надобности и не было, пока на театральных подмостках блестело такое крупное хореографическое светило, как Е. О. Вазем, с удалением же ее со сцены в 1884 году громче и громче стали раздаваться голоса о необходимости приглашения иностранной балерины как средство оживить балет и новизною первого сюжета возбудить угасший за последнее время интерес публики к этой отрасли искусства. Дирекция откликнулась на этот голос, и в прошлом году были сделаны предложения парижской балерине Розите Мори[40] и миланской балерине Цукки. Ангажемент Мори не состоялся вследствие непомерно высоких требований, предъявленных ею, а г-жа Цукки была уже ангажирована на весь зимний сезон в Лондон и Турин. Но что не удалось театральной дирекции, то удалось г. Лентовскому.

Г-жа Цукки ангажирована неутомимым антрепренером на 3 летних месяца и на днях приехала в Петербург.

Г-жа Цукки, ученица миланской школы танцев, считается лучшею танцовщицею в Италии и пользовалась громадным успехом как в Париже, где она танцевала в Eden театре, так и в лондонском Ковенгарденском театре и королевском театре Альгамбра[41]. Г-жа Цук-

---

[38] Владимир Николаевич Аленников (?–1896) – композитор.

[39] Оперетта-феерия «Кузнечик-музыкант» так и не была создана, однако в 1889 М. Петипа поставил в Мариинском театре балет «Капризы бабочки» (композитор Н. С. Кротков). В основе либретто – поэма Я. П. Полонского «Кузнечик-музыкант».

[40] Розита Мори (Mauri) (1849–1923) – балерина, позднее – педагог – Гранд Опера (1878–1907).

[41] Альгамбра (Alhambra) – лондонский театр, пользовавшийся популярностью в конце XIX – начале XX в.

ки еще очень молодая женщина, хорошего роста (почти такого же, как наша петербургская артистка г-жа Иогансон[42]), брюнетка, красива собою и обладает выразительными говорящими глазами. В разговоре она оживленна; движения ее грациозны, непринужденны, и, по-видимому, имеет все данные для отличной мимистки. Вообще, по своей внешности г-жа Цукки представляет тип огненной южанки, по темпераменту прямой контраст с нашими апатичными соотечественницами, уроженками хладных невских берегов.

Г-жа Цукки выступит пред петербургскою публикой в феерии «Путешествие на Луну», вероятно, дней через десять. В этой феерии будет поставлено известным балетмейстером Ганзеном две большие балетные картины, в которых г-же Цукки удастся блеснуть своими танцами, но, к сожалению, не придется показать другой стороны своего таланта – стороны мимической. Может быть, впрочем, петербургским балетоманам будет случай увидать итальянскую знаменитость и в целом балете, и не в чем ином, как в той самой «Коппелии»[43], которая шла с таким замечательным успехом на нашей казенной сцене в минувшем сезоне. «Коппелия» была поставлена для г-жи Цукки в нынешнем году на туринском королевском театре в то самое время, как она ставилась у нас. Г-жа Цукки в этом блеске, судя по отзывам итальянской прессы, положительно сводила с ума обитателей столицы Пьемонта. Желаем приезжей балерине и у нас такого же успеха, и в заключение не можем не сообщить как курьезное совпадение, что итальянская Коппелия – Цукки поселилась на той же даче, где наша очаровательная Коппелия – Никитина[44] обитала два года назад.

Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 23 мая. С. 3.

Г. Лентовскому не на шутку приходится бороться с равнодушием публики. Вчера даже на premiere новой, не виданной Петербургом

[42] Анна Христиановна Иогансон (1860–1917) – солистка петербургской Императорской балетной труппы (1878–1899). Считалась одной из самых высоких танцовщиц труппы.

[43] Балет Л. Делиба «Коппелия». В Санкт-Петербурге премьера состоялась 25 ноября 1884 на сцене Большого театра. Балетмейстер М. Петипа.

[44] Варвара Александровна Никитина (1857–1920) – балерина петербургской балетной труппы (1873–1893).

оперетки, в театре «Потешного сада», было всего человек 20 из «платящей публики». Из лож только 3–4 были заняты, а в первом ряду кресел мы по счету регистрировали лишь 4 посетителей. «Большая комическая опера» Лакома «Война французов с испанцами», несмотря на хорошую в общем постановку, не понравилась ни по сюжету, ни по музыке. Для летнего увеселительного театра она слишком серьезна, а комического в ней положительно ничего нет. Но не в этом причины равнодушия публики к талантливому московскому антрепренеру. Ведь публика не могла же заранее знать, что невиданная ею пьеса придется ей не по вкусу. Нам кажется, что это равнодушие кроется в иных причинах. Г. Лентовский не сдержал доселе даже десятой части возвещенных им с такою помпою обещаний, и в этом главный корень неудовольствия. Каждому кажется, что г. Лентовский will ihn zum Narren halten – считать за дурачка, который попадется на любую удочку. Затем, неудобства сообщения и цены. Не все возвращаются в город на пароходе, и многие из «gros du public» предпочитают конку, а последняя от «Кинь грусти» на целую версту расстояния. Рассчитывать же в настоящее время только на элегантную и вполне «чистую» публику для антрепренера, по крайней мере, непрактично. Мы живем в век счета копейки, а не рублей только. Пожалуй, если г. Лентовский понизит цены в театре до 2, например, рублей за кресло первого ряда (вместо 4 ½), то и публики у него всегда будет много, да и дела его вообще поправятся.

П. **«Кинь грусть» и призови досаду // Свет. 1885. 23 мая. С. 2.**

Вот какое впечатление мы вынесли из посещения загородного сада, бывшего «Ливадия» и переименованного в «Кинь грусть». В громкой афише было оповещено: «Такого-то числа в потешном саду “Кинь грусть” первый раз будет дана новая пьеса “Война французов с испанцами, или Торжество любви”». Действие происходит на границе Франции и Испании в конце XVI столетия, и при этом выставлен целый ряд «знаменитых г<оспод> <…> артистов». Конечно, все это заманчиво. В самом деле, как не соблазниться на такую рекламу – «Кинь грусть», небывалая опера, да еще французская и притом взятая из XVI столетия. Итак, на крыльях радости мы стремимся в «Кинь грусть».

Входим с замиранием сердца. Но что же это такое? Публики – два-три человека, да и обчелся, как говорится. Впрочем, утешаем себя, теперь еще только 9 часов, а этот избалованный бомонд раньше десяти и даже одиннадцати часов не любит посещать никаких увеселений. Любо смотреть на сад: прекрасные аллеи, клумбы цветов, заново отделанные павильоны, яблочковские фонари[45] – и другие внешние предметы сада много говорят в пользу «Кинь грусть». У одного из павильонов толпится десятка полтора каких-то странных людей, разодетых в разноцветные кафтаны и в обшитых позументами шапках.

– Это что за шуты такие – кучера что ли? – обращаемся с вопросом к официанту.

– Это песенники-с, – презрительно отозвался он и отвернулся.

– Ага! Стало быть, будут потешать публику песнями! Чудесно! Посмотрим, но прежде нужно идти в театр! – пришли мы к заключению.

Входим в храм Мельпомены. Хотя этот храм довольно внушительных размеров, но зрителей что-то жидковато. «А впрочем, тот же бомонд виноват! Еще подъедут», – мелькнуло у нас в голове.

Грянул оркестр, и взвился занавес. Глазам зрителей представилась на сцене толпа всевозможнейших фигур в фантастических костюмах; здесь были слуги. Крестьяне, крестьянки, цыгане, французы, испанцы. Солдаты, полицейская стража, герцоги, лейтенанты, графы, генералы, всякие красавицы, и чего только тут не было!

– Иван Климыч, да это никак мы уж с тобой все видели на Царицыном лугу у Малафеева[46]! – обратилась купчиха к мужу.

– Эх ты, деревня! – покосился на нее муж. – Нешто это можно сравнить с балаганом? Там тебе разве за гривенник покажут такое представление? Вишь, тут за восемь гривен стоишь? Дура ты, вот что!

– Да, право же, я и там видела таких же желтоногих и красноголовых актерок!

– Да замолчишь ли ты? Как можно, чтоб за восемь гривен и было такое, как в балагане!.. Смотри – вот! – указал купец на сцену.

---

[45] Фонари, названные по имени изобретателя Павла Николаевича Яблочкова (1847–1894), запатентовавшего новый вид электрической свечи.

[46] Василий Малафеевич Малафеев (1822–1899) – петербургский купец, содержатель балаганов на Царицыном лугу.

Рожер де Морсан, капитан французской армии, изъяснялся в любви Ирене, дочери владетельного герцога Рамона де Наварен.

– Да что это у него, ровно каша во рту!.. Говорит, и разобрать ничего нельзя! – вполголоса замечает купчиха.

В публике сдержанный смех.

– Ах ты, Фекла, Фекла!.. тебе бы только в балаганы ходить, а не в оперу! Да еще б семечки грызть пошла!.. Фу ты!.. Никогда тебя не поведу больше! Только насрамишься с тобою, – проворчал купец.

Купчиха замолчала. Рожер продолжал изъяснятся в любви в опереточных куплетах.

– И что это он вихляется пред ней? То поет, то на коленки встанет, а все никак не разберешь, чего он добивается!.. Сказал бы прямо: «Люблю» – да и концы в воду! А то за душу только тянет!.. – снова начала ворчать купчиха.

Муж окинул ее убийственным взглядом. Но Рожер кончил объяснение. Публика захлопала в ладоши и отвлекла его внимание.

Первый акт кончился. Зрители уже вышли в сад. В павильоне уже выстроен был хор песенников. Дирижер хора, сильно напоминающий собой ротного запевалу, затянул: «Вдоль да по реченьке». Песня прошла молодецки. За ней хор грянул «Во лузях» и выступили танцоры. Очевидно, они плясали мастерски, но, к сожалению, за барьером не видно было их ног, которыми они выделывали «коленца».

– Решетку долой!.. Долой решетку! – послышались возгласы в публике.

Хотя это замечание было сделано в несколько грубой форме, но оно было справедливо, потому что при закрытой сцене нельзя вполне оценить искусство плясунов и зрелище теряет свой эффект.

Официант звонком возвестил о втором акте оперы. Публика вошла в театр. Второй акт прошел так же скучно и вяло, как и первый. После того на открытой сцене в саду был дан водевиль «Жена напрокат»[47], который как бы в награду за неудавшуюся оперу «Война французов с испанцами» явил публике несомненное наслаждение: некоторые зрители буквально хватались за бока и хохотали до слез. Роль Мордашева была исполнена неподражаемо, сам Сергей Петрович Мордашев был сыгран также артистически, и вообще, эта ма-

[47] «Жена напрокат» – водевиль С. Ф. Рассохина (1880).

ленькая пьеска сгладила то тяжелое впечатление, которое произвела опера. Несмотря на усиленные звонки официантов о третьем акте оперы, публика не могла оторваться от открытой сцены, не прослушав водевиля до конца. Наконец, прослушав водевиль, публика бросилась к театру, но была чрезвычайно поражена: немногочисленные зрители возвращались из театра.

– Это что такое значит? – обратились некоторые к официанту.

– Кончилось! – флегматично заявил последний.

– Как кончилось? Положим, мы пропустили третий акт, но ведь должен быть и четвертый! Ведь в афише сказано!

– Не могу знать! – отвечает официант.

– Стало быть, больше ничего не пойдет?

– Никак нет! Кончено!

– Но это на что же похоже! – затянули некоторые голоса.

– Это ни с чем не сообразно! – подхватили другие.

– Вот тебе и кинь грусть! – кто-то заметил.

– Какое тут грусть! Тут зло берет дьявольское! Ах, черт с ними! – произнес молодой человек в пенсне и с сильной досадой махнул рукой.

Некоторые из публики пошли в буфет, а большая часть направилась к выходу.

Театральный нигилист [Соколов А. А.]. **Летние сады. Потешный сад «Кинь грусть» // Суфлер. 1885. 23 мая. С. 3–4.**

Долго ждали питерцы открытия «Ливадии», но, увы, такового не дождались. «Ливадия» не открылась, а вместо нее на том же, конечно, месте открылся потешный сад «Кинь грусть», в котором главным администратором является М. В. Лентовский под тремя таинственными буквами М.В.Л., как оглашают афиши.

По традиции, «Кинь грусть» открылся «Корневильскими колоколами». Прежде, однако, чем мы перейдем к разбору оперетты, окинем беглым взглядом действительную пестроту сада.

Ресторан в стиле ренессанс; аллея по Неве в китайских арках, буфет в китайском вкусе, большой театр в русском стиле, малый театр в помпейском вкусе. Есть несколько юрт. Повсюду разбросаны киоски и беседки. На высоких колоннах помещаются статуи, бюсты из тер-

ракоты поддерживают электрические шары, масса пестроты и вкуса. Если бы г. Лентовский был хозяином «Аркадии», он бы воспользовался обширным местом и массою зданий и, конечно, натворил бы чудес то поражающих, то веселящих глаз, ни на минуту не оставляя его без остановки внимания на чем-либо. Словом, у него был бы *праздничный пестрый вид*, чего, к сожалению, нет в «Аркадии», но что сделать так легко при пустых затратах.

В саду у г. Лентовского увеселений весьма мало. Оркестр музыки, хор песенников и драматические представления. <…> Открытие сада «Кинь грусть», состоявшееся в субботу 18 мая, завершилось блестящим фейерверком.

Театр и музыка // Новое время. 1885. 24 мая. С. 3–4.

Известие, что г-жа Цукки – божественная Вирджиния, как ее называют итальянцы, знаменитейшая современная балерина, будет танцевать в «Кинь грусти» г. Лентовского, было встречено некоторыми с недоверием. Были скептики, которые думали, не приглашена ли к нам однофамилица г-жи Цукки. Теперь, с приездом г-жи Цукки, все сомнения рассеялись, танцевать у нас будет действительно la celebra danzanticia[48] и к утешению балетоманов, сидевших на берегах Невы и плакавших о падении балета, протанцует всё лето. Хореографическое искусство вновь воссияет, хотя и на берегах Большой Невки и в обстановке не самой лучшей, впрочем, обставил представления роскошно: выписал известного лондонско-иностранного балетмейстера г. Ганзена и кордебалет частью из Милана, частью из Вены. Венские танцовщицы не прибыли, почему окончательно день дебюта г-жи Цукки еще не назван. Последняя, поселившаяся на Каменном острове[49], начала уже репетировать. Кроме большой феерии «Путешествие на Луну», куда вставлен двухактный балет», знаменитая танцовщица появится также в «Коппелии», которую она недавно танцевала с обычным успехом в Турине и, вероятно, в каких-нибудь еще отдельных па. Мастерство г-жи Цукки, и в особенности ее необыкновенная грация и пластичность, известны; она имела одинаково громадный

[48] La celebra danzanticia (*ит.*) – известная танцовщица.

[49] Каменный остров – остров в дельте Невы на севере Санкт-Петербурга, загородная дачная местность в XIX в.

успех и в Милане, и в Париже, и в Лондоне, и в Мадриде, и в Риме, и в Турине, и в Неаполе – словом, везде, где только есть балеты. Нет сомнения, что и здесь она очарует публику; во всяком случае, будет любопытно впечатление, которое произведет г-жа Цукки в Петербурге, где благодаря хорошей школе и традициям, поддерживаемым дирекцией театров есть очень много компетентных ценителей хореографии. Строгость этих ценителей едва ли, впрочем, устоит против черных глаз миланской Цирцеи. Г-жа Цукки интересна и не на одних подмостках. С итальянской живостью ума она соединила природную веселость и непринужденность. Она отлично говорит по-французски и немного по-немецки. Черты лица ее давно популяризовали все наши иллюстрированные журналы, перепечатавшие известный портрет Клерена.

Отовсюду и везде // Петербургская газета. 1885. 24 мая. С. 2.

Заглянули и мы в препрославленные летние эльдорадо петербургские. Боже мой, какая тоска, какая смертная тощица в этих веселых заведениях…

В «Ливадии» все устроено очень красиво, со вкусом, от «Ливадии» времен картавовских[50] не осталось и следа. Драконы, декорации, юрты и… и тоска, в афишах не значащаяся, но долженствующая заменить ту «грусть», которую г. Лентовский обязательно рекомендует «кинуть» при входе в его сад!..

«Кинь грусть» и… и «нагони тоску»…

Заплативши полтинник за вход и не желая слушать ужасную оскомину набившие и плохо исполняемые оперетки, почтеннейшая публика получает право бродить по саду и только!.. Целый час пользовались мы этим удовольствием и – и – не услышали ни обещанной музыки, хотя военные музыканта торчали тут же, ни русского хора, хотя и он сидел на скамеечках ни даже спектакля на открытой сцене, хотя за кулисами и слышалась какая-то многообещающая возня со стульями.

За полтинник это, впрочем, очень немного. Публика, и очень, и очень немногочисленная, бродила в полусне!.. Удовольствий никаких, ибо если они и подносятся, то лишь через час по столовой ложке.

[50] А. Ф. Картавов единолично владел садом «Ливадия» (1881–1885).

Может быть, эта «столовая ложка через час» составляет именно тот рецепт, которым Лентовский *лечит* от «грусти», но… Ведь увеселительный сад – не аптека, и аптекарская такса здесь совсем не у места!..

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 24 мая. С. 3.

Прибывшая на днях в Петербург балерина Цукки появится, как мы слышали, на сцене театра «Кинь грусть» в первый раз в феерии «Путешествие» на Луну», в особом, сочиненном для нее балетмейстером г. Ганзеном, дивертисменте. В настоящее время г. Цукки не показывается в публике и живет уединенно на даче на Каменном острове, напротив Новой Деревни.

Постановка феерий на сцене театра «Кинь грусть» начнется не ранее 1 июня, так что до того времени будет поставлена еще одна из новых, не игранных в Петербурге, опереток. Вся постановка феерии «Путешествие на Луну» привезена целиком из Москвы, где она была играна на сцене зимнего театра г. Лентовского[51].

Вчера мы узнали. Что г-жа Цукки кроме участия в феерии «Путешествие на Луну» появится в одном акте любимого в Петербурге балета «Коппелия», в котором она создала с огромным успехом роль Сванильды в Турине[52].

Маркиз Поза [Морозов А.]. **Мелочи // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 24 мая. С. 3.**

Пустует сад, пустует и театр потешного сада г. Лентовского. Est modus in rebus, sunt certi denique fines[53] – спела петербургская публика старинный латинский стих московскому «магу и волшебнику» и перестала ходить в его «Кинь грусть». Явление, на мой взгляд, чрезвычайно утешительное и даже, если припомнить, с каким долготерпением публика встречала и встречает новых дебютантов г. Сетова, несколько неожиданное, хотя едва ли послужило оно на большую пользу: не привыкли у нас к протестам против опереточных бездарностей.

---

[51] Зимний театр сада «Эрмитаж» на Божедомке.

[52] Выступление Цукки в балете «Коппелия» летом 1885 так и не состоялось, однако в августе 1885 в театре Красного Села она исполнила pas de deux из балета «Коппелия» с С. С. Литавкиным.

[53] Est modus in rebus, sunt certi denique fines (Гораций) – всему есть мера.

Плещеев А. **Еженедельная беседа (О том и о другом) // Театральный мирок. 1885. 24 мая. С. 1.**

Лентовский пришел, увидел и превратил «Ливадию» в «Кинь грусть», тогда как прежде ее следовало бы называть просто «грусть». Сад принял веселую изящную физиономию, разукрасился и сделался неузнаваем.

В одной газете я прочитал, что виновник столь чудесного превращения не Лентовский, а Лежен[54]. Наивно, по меньшей мере: Лежен котлетки-то порядочной не может приготовить, а ему приписали дело рук Лентовского. Собственно говоря, в России нет другого Лентовского, обладающего такой фантазией, таким богатством вкуса и запасом энергии. В этом отношении московский маг недосягаем и бороться с ним трудно.

Сад «Кинь грусть» представляет фантастическое зрелище, а не шаблонное летнее гулянье с крашенными скамейками да десятком флагов. В особенности эффектно выглядит ех «Ливадия» при полном освещении.

Что сказать о театре сада «Кинь грусть»?

Пока сказать решительно нечего. Как бы по старым традициям ех «Ливадия» третий раз открылась постановкой заезженной оперетты «Корневильские колокола» и притом в довольно неказистом исполнении. <…>

Было бы, однако, несправедливо по первым спектаклям произнести приговор над труппой Лентовского. Это не труппа, а некоторая часть ее, которой в начертанной программе настоящего сезона придется играть незначительную роль, потому что скоро начнутся представления феерии. Постановкой феерий Лентовский поразит нашу публику. По крайней мере, «Путешествие на Луну» у него поставлено блестяще, с балетом во главе которого находится знаменитая Цукки. Цукки уже возбудила толки и в публике и в печати, ею все интересуются.

К саду и театру Лентовского мы еще вернемся много, много раз. <…>

---

[54] Ипполит Лежен – купец, владелец одноименного ресторана на Невском пр., популярного в артистических кругах.

Маркиз Поза [Морозов А.]. **Мелочи // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 25 мая. С. 3.**

Что значит конкуренция! В «Аркадии» сделали по случаю праздника Глинки[55] драпировку на центральном балконе второго этажа ресторана и на нескольких столбиках, обведенных гирляндою, повесили какие-то флаги. Любопытно, что публика с большим удивлением осматривает плоды реформ и даже умиляется. Заботятся и трудятся, значит. Не этим ли объясняется отчасти и то, что она все еще избегает потешного сада московского «мага и волшебника»?

Мало-помалу последним принимаются, однако, более или менее решительные меры, чтобы заставить злопамятных забыть о том, как жестоко были сразу обмануты их ожидания. Приехала Цукки, танцовщица, каких нет на свете, по отзыву балетоманов. Ходили злые слухи, что ангажированная г. Лентовским Цукки – та, да не та. Теперь не может быть сомнения, что приехала самая настоящая Цукки, так как ей в одной большой газете сделана категорическая экспертиза полной достоверности и неподдельности.

Поживем – увидим, а пока все больше обстоит по-старому и в «Аркадии» больше бывает народа, чем в саду «Кинь грусть».

Театры и зрелища // Минута. 1885. 28 мая. С. 2.

Нам передают, пока *в виде слуха,* что в будущее воскресенье в Красносельском театре состоится спектакль, в котором примет участие прибывшая к нам балерина г-жа Цукки[56].

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 28 мая. С. 2.

В воскресенье, 2 июня, балерина Цукки появится в балете «Коппелия» в Красносельском театре.

Мимоходом // Петербургский листок. 1885. 30 мая. С. 2.

Были вчера с визитом у балерины Цукки.

Итальянская хореографическая «дива» поселилась на даче-вилле, принадлежащей вдове генерала Закржевского и расположенной на

[55] Имеется в виду открытие первого в мире памятника М. И. Глинке, состоявшееся 20 мая 1885 в Смоленске.

[56] 2 июня 1885 выступление В. Цукки в Красносельском театре не состоялось.

Каменном острове, сзади известной летней резиденции покойного барона Штиглица.

Вилла, занимаемая г<оспо>жою Цукки, принадлежит к тем редким деревянным зданиям, которые строились когда-то во времена крепостного права. Громадные комнаты, высокие потолки, окна в готическом стиле, старинная мебель, обширные сени людские – словом, все напоминает то доброе прошлое время, когда людям известного слоя общества жилось широко и привольно.

Взойдя в большую комнату-приемную, в которой кроме старинного фортепиано стоит небольших размеров бильярд и передав горничной свою визитную карточку, мы, спустя минуту, приняты были г<оспо>жою Цукки в уютном будуаре, убранном мебелью времен Екатерины.

Балерина – женщина 27 лет, брюнетка, с распущенными волосами, среднего роста, стройная; лицо ее выразительное, располагающее в ее пользу; глаза просто чудо: большие, глубокие, темно-голубого цвета; розовый ротик, зубки белые, слоновой кости.

В общем, как сама головка, так и вся фигура итальянки производят на посетителя самое приятное впечатление, и если к этому прибавить непринужденность обращения, любезность, не исчезающую с лица улыбку, то читатель поймет, какое впечатление должна производить г-жа Цукки со сцены в богатом или кокетливо-откровенном костюме танцовщицы.

После, так сказать, общих и шаблонных фраз, расспросов и приветствий мы начали обычный допрос газетного корреспондента-бытописца. Допрос этот сделать было тем легче, что г-жа Цукки принадлежит к тем редким в наше время женщинам, которые умеют держать себя с незнакомым мужчиной так, что после десятиминутного с нею разговора вам невольно кажется, что вы знакомы с нею много лет, что она ваша давнишняя, хорошая, *уважаемая* вами знакомая.

– Как живется вам здесь, на берегу Невы, после чудной Италии, после Милана, Неаполя, Рима? – спросили мы диву, объясняющуюся свободно на французском языке.

– Вы не поверите, но я восхищена! В особенности в восторге mio caro fratello (мой дорогой брат), страстный охотник кататься на лодке.

От нечего делать мы целые дни проводим на воде: у нас свой ялик, английская лодка и парусный ботик – ну, словом, целая флотилия.

– А суровый холодный наш климат не беспокоит вас?

– Вздор! пустяки! Я с малолетства приучила себя не быть рабом привычки, а потому мне всюду хорошо, весело и привольно. На родине хожу без шляпки и накидки, здесь одеваюсь потеплее, и все тут! У себя пью наше тосканское вино, ем фрукты и любимые макароны, тут приучаю себя к вашему, как вы его называете...

– Не квас ли?

– Да, да, квас, квас, прелестный напиток, уверяю вас.

Должно быть, артистка заметила на лице нашем сомнение или удивление, потому что, не сказав ни слова более, позвонила и приказала подать из соседней комнаты большой хрустальный графин.

– Вот видите, что я не лгу, квас это или нет? – В графине был действительно квас.

– Тем не менее, скучаете вдали от своих, от близких?

– Как вам сказать. Не очень. Для такой женщины, как я, необходимо изредка обновиться.

– То есть как это обновиться?

– Да просто погрузиться в новую неизвестную сферу, окунуться в неведомую струю жизни, а вы русские для нас, итальянок народ неведомый, неизвестный, а потому сами собой являетесь уже интересными, и я, уверяю вас, нисколько не скучаю здесь. Тем более, что не проходит дня, чтобы не посетил бы меня то один, то другой представитель вашей прессы. Мы обмениваемся мнениями, высказываем взгляды на балет и хореографию вообще.

– Результат этих взглядов и споров?

– Все мы сходимся в том, что балетное искусство не должно быть строго классическое; оно должно быть основано лишь на одних чисто гимнастических тур де форсах, приводящих, к сожалению, в восторг некомпетентную в хореографии публику.

Далее из разговора мы узнали следующее. Цукки родилась в Парме в 1857 г[57]. Родители ее были люди небогатые: отец служил в казенной палате, мать держала детский пансион. Шести лет малютка

[57] В действительности, Цукки родилась в 1849 – для России она «помолодела» на восемь лет.

случайно, в первый раз в жизни, танцевала в доме местного креза Сфорни[58], сынишка которого учился в пансионе г-жи Цукки. Грация, манеры, врожденная способность будущей балерины сразу обратили внимание синьоров и синьор. Г-жа Сфорни, большая балетоманша, стала уговаривать г-жу Цукки обратить серьезное внимание на способность ее дочери и посвятить ее балету. Первоначально родители не соглашались, но в конце концов уступили. В 1864 году девочку увезли в Милан, где известный учитель танцев Усс[59], осмотрев малютку и заставив сделать несколько «па», передал ее не менее известному учителю хореографического искусства Корбетта[60], в классах которого Цукки пробыла 5 лет. Затем ее взяла к себе Рамачини[61], придавшая, так сказать, последнюю ретушь юной танцовщице, начинавшей приобретать известность: в каникулярное время Цукки, 14 лет от роду танцевала уже с успехом в театрах Варезе, Сардинии и Флоренции. В 1873 г. Цукки, 16 лет[62], появилась в первый раз в качестве самостоятельной балерины в балете «Брама»[63] соч. де-Монплезира[64]. Балет этот шел в большом Падуанском театре. Юная балерина имела успех колоссальный, еще больший, чем ее предшественница г-жа Кукки[65]. С тех пор слава о ней разошлась по всем большим городам Италии, Франции и Германии.

Цукки танцевала первые роли в Риме, в Неаполе (театр Сан-Карло[66]), в Милане (Ла Скала), в Мадриде[67]. В 1876, 1877, 1878 гг. она исполняла амплуа балерины в берлинском императорско-королевском

---

[58] Сфорни – аристократическое семейство в Парме в середине XIX в.

[59] Аугусто Хусс (Huss) – итальянский танцовщик и педагог.

[60] Корбет (Corbet) – итальянский танцовщик и педагог.

[61] Аннунциата Рамачини (Ramaccini) (1807–1892) – итальянская танцовщица и педагог.

[62] На самом деле, в 1873 Цукки было 24 года.

[63] Балет «Брама» («Brahma») – композитор К. Даль'Арджине, хореограф И.-Ж. Монплезир. Премьера состоялась 25 февраля 1868 в театре Ла Скала, Милан.

[64] Ипполит Жорж Монплезир (Monplaisir; наст. фамилия Сорне, Sornet) (1821–1877) – французский танцовщик и балетмейстер.

[65] Клодина Кукки (Cucchi) (1834–1913) – итальянская балерина. В 1865 выступала в Петербурге.

[66] Театр Сан-Карло (Teatro di San Carlo) – старейший оперный театр Европы. Открыт в 1737.

[67] Королевский театр (Teatro Real) – главный оперный театр в Мадриде. Открыт в 1852.

театре[68]. В Париже она создала главную роль в балете «Сиеба» соч. Манцотти[69] и затем танцевала в продолжение шести месяцев в театре Эден в балете «Эксцельсиор».

Иностранная пресса так отзывается о г-же Цукки. «Сила воли, блестящие способности, замечательная техника, а в особенности мимика и при этих условиях подкупающая красота – вот те данные, с которыми г-жа Цукки завоевала имя одной из первых танцовщиц в Европе. В огромном даровании Цукки особенное внимание обращает на себя ее очаровательная, полная ума и жизни мимика; здесь у нее нет соперниц ни на одной европейской сцене. Цукки познается не в одних танцах, она сейчас же заметно выдается своей походкой и своими манерами: в то время, когда, исполнив свое «па», она переходит сцену, вы чувствуете, вы сознаете, что у нее есть крылья. Замечательно и то, что после исполнения труднейших классических танцев, после которых другие танцовщицы устают до последних пределов слабости, Цукки, войдя в свою уборную, даже не садится отдохнуть!»

Мы простились с г-жою Цукки точно давнишние знакомые. Брат балерины пожелал нам показать свою флотилию, и мы принуждены были прокатиться с ним по волнам Малой Невки. Юный итальянец управлял ботиком не хуже любого яхтклубиста.

Кстати сказать, что первый выход г-жи Цукки состоится на сцене театра «Кинь грусть» в понедельник в большой феерии «Путешествие на Луну». С балериной танцевать будут 10 итальянских танцовщиц, две парижские корифейки и до 20 деятельниц венского кордебалета, долженствующего прибыть к нам сегодня.

Piccolo [Ашешов Н. П.]. **Мелочи // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 30 мая. С. 3.**

По обыкновению, посетил вчера одно из «увеселительных» наших заведений, и даже не одно, а целых два. Видел милейшую Вирджинию Цукки, но только не на сцене, а in Privatgesellschaft[70]. Могу уверить

[68] Берлинская государственная опера (Staatsoper Berlin; прежние названия – Королевская опера, Королевская придворная опера) – один из старейших театров Германии. Открыт в 1742.

[69] Луиджи Манцотти (Manzotti) (1835–1905) – итальянский танцовщик, артист, балетмейстер.

[70] In Privatgesellschaft (*нем.*) – в частной компании.

читателя, что г-жа Цукки г. Лентовского – действительно настоящая Цукки, та самая, которою восхищался в «Excelsior» весь Милан. Знаменитой балерине уже 42 года[71]; замечательно то, что она сохранила всю свежесть молодости и ту несравненную грацию, которая вот уже более 20 лет сводит с ума весь европейский мирок балетоманов. Впрочем, на днях, вероятно, «весь Петербург» увидит ее воочию и, смею думать, оценит по достоинству талант крайне моложавой «старушки».

Театры и зрелища // Минута. 1885. 31 мая. С. 2.

В понедельник, 3 июня, в театре потешного сада «Кинь грусть» дано будет первое представление оперетты-феерии «Путешествие на Луну». Эта пьеса в четырех действиях и 14 картинах. Музыкальные номера принадлежат Жаку Оффенбаху; либретто гг. Мортье и Летерье. Обстановочная часть обещает очень много, декорации Ф. Шехтеля сделаны по рисункам парижских и лондонских театров. Всех участвующих в этой новинке более 200 человек.

Чтобы дать некоторое понятие о том, что представляет собою «Путешествие на Луну» как зрелище, мы скажем, что отдельные картины «Путешествия» будут изображать собою, между прочим, следующее: «Фантастический город на луне», «Зало лунного королевского совета», «Великолепные сады Космоса», «Извержение вулкана», «Разлитие лавы и дождь пепла» и проч.

Затем, во втором действии, участвует «Балет теней, химер и блуждающих огней», а в третьем – «Балет ласточек и снега».

В «Путешествии на Луну» выступает в 1-й раз миланская балерина г-жа Цукки.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 31 мая. С. 3.

Сегодня в театре сада «Кинь грусть» состоится первый выход английских пантомимистов «Лаури-Лаури», пользующихся во всех больших заграничных театрах колоссальным успехом. Эта труппа в своем жанре считается в данное время первою и лучшею в Европе. Как мы уже сообщали, для первого дебюта братья Лаури исполнят пантомиму «Мастерская художника», причем роль собаки исполнит Шарль Лаури. Вообще, конек первых деятелей труппы «Лаури-

[71] В 1885 В. Цукки было 36 лет.

Лаури» есть изображение всякого рода прытких и проворных животных: обезьян, котов, собак, зайцев и т. д.

Театр и музыка // Новое время. 1885. 1 июня. С. 3.

Ненастная погода заставила вчера отменить спектакли в театрах «Аркадия» и сада «Кинь грусть». В садах собралось несколько десятков посетителей, для удовольствия которых артисты открытых сцен, дрожа от холода и под аккомпанемент бури, должны были разыгрывать водевили.

Плещеев А. **Еженедельная беседа (О том и о другом) // Театральный мирок. 1885. 1 июня. С. 1.**

<…>

– А ведь Лентовский-то лопнет!

– Почему вы думаете?

– И сад, и театр каждый день пустуют…

– Ничего не значит!

– Как ничего не значит, ведь сотням людей жалованье платить надо, а платить-то поди нечем.

– А разве вы у него в кармане были?

– Не был. Но все-таки. Что ни оперетка, то провал, что ни спектакль – пустота.

Вот какие диалоги приходится слышать теперь везде и всюду. Мы можем уверить, однако, антагонистов Лентовского, что последний *лопнуть* не может.

Начало сезона сложилось для него действительно неудачно по различным обстоятельствам, но конец венчает дело, и г. Лентовский умеет привлечь столичную публику. Опереткой ему пришлось начать сезон поневоле, а то, на что он рассчитывал, еще впереди. <…>

Приготовления феерии «Путешествие на Луну» заставляют импресарио пробавляться опереткой с бездарностью. Напрасно некоторые думают, что Лентовский похоронил «Кинь грусть» плохим началом. Подождем немного и тогда увидим, как оправдаются наши слова на деле.

Счетоводство в чуждом кармане – это любимое занятие кумушек и куманьков, которые перебегают из одного сада в другой и ради

комплимента антрепренеру рассказывают, что у противника его нет денег, что он духом упал и пр. При встрече же с упавшим духом, лобызают его, приговаривая:

– Ну где же разным N и бороться с вами, ведь вы маг и волшебник, вы уничтожите их…

И т. д. в этом роде. Странное положение, неизвестно чего ради вертеться как белке в колесе. Неужели нельзя каждому антрепренеру отдавать должное, и что за партизанство такое… Аркадийцы, Ливадийцы, Помпейцы и пр. Прежде таких кумушек встречали больше среди бедных репортеров, а теперь увы… Их много и среди той части публики, которая любит повеселиться на счет доходов Английского короля – и креслице на его счет достать, и в садик пробраться. В «Ливадии» они говорят, что Сетов лопается, а в «Аркадии», что Лентовский на краю бездны.

Театры и зрелища // Минута. 1885. 2 июня. С. 3.

Бурная и дождливая погода самым ужасным образом портит дело нашим увеселителям-антрепренерам. У Лентовского в потешном саду «Кинь грусть» дождем залило сарай, где помещались декорации, и сильно повредило некоторые из них. В числе последних пострадали и декорации, предназначающиеся для новой оперетты-феерии «Путешествие на Луну». Убыток весьма значительный. Одну из декораций придется делать заново. Вследствие этого и постановка «Путешествия на Луну» замедлится на несколько дней. Первое представление этой новинки не состоится завтра, в понедельник, но во всяком случае дано будет на днях.

Назначенное в «Кинь грусть» на пятницу, 31 мая, первое представление вновь прибывшей труппы «Лаури-Лаури» не состоялось и было отложено. Причиной этой отмены послужило то обстоятельство, что таможня не выдала еще принадлежащий этой труппе багаж с ее аксессуарами.

***Энэ-Нель [Рейхельт Н. Н.].* Мимоходом (Наброски) // Суфлер. 1885. 2 июня. С. 1.**

Злоба дня – балерина Цукки и предстоящее скоро первое представление «Путешествия на Луну».

Вы скажете, что называть такие «пустяки» злобою дня не стоит. Напрасно! Право стоит и то и другое приравнивать к «злобе дня», потому что эти дни настоящими крупными «злобами дня» совсем небогаты. Притом же загляните в любую даже из больших серьезных газет – везде встретите хотя бы несколько строк о Цукки. Мало того…

В одной газете появилось даже описание визита к Цукки, визита, сделанного каким-то досужим репортером, с точностью полицейского протокола обрисовавшим миланскую балерину[72].

Да и не один репортер успел уже посетить (чуть было не сказал «надоесть») Цукки. Говорят, все балетоманы у нее перебывали. Ну и слава Богу. По крайней мере, она от них отделалась, хотя бы и ненадолго.

На днях идет с участием Цукки «Путешествие на Луну», подробности о котором читатель найдет в след<ующем> номере, в «Театральном курьере» под рубрикой «Новая феерия-оперетта».

Итак, читатель, будемте «путешествовать» и теперь уже «взаправду» «кинемте грусть», обуявшую всех завсегдатаев бывшей «Ливадии», видящих малолюдство и пустоту последней…

Театр М. В. Лентовского // Минута. 1885. 4 июня. С. 3.

В потешном саду «Кинь грусть» явилась своя новинка, от которой ждали очень многого, но, увы, ничего не дождались, кроме самой заурядной пантомимы.

В воскресенье, 2 июня, в театре г. Лентовского появилась «знаменитая первоклассная труппа пантомимистов», «прибывшая из Лондонского королевского театра», – «Лаури-Лаури».

Труппа эта дала свое первое представление в театре по окончании спектакля. Публика видимо заинтересовалась «Лондонскою королевскою труппою» и ждала с нетерпением ее выхода.

И что же? В гг. «Лаури-Лаури» мы увидали пантомимистов очень посредственных и, к сожалению, для пущего эффекта прибегающих к «кунштюкам» и «кренделям» очень невысокого сорта, местами даже коробящим эстетическое чувство зрителя. Мы нисколько не сомневаемся, что к дальнейшим представлениям г. Лентовским бу-

[72] Речь идет о статье «Мимоходом», опубликованной в газете «Петербургский листок» 30 мая 1885.

дет обращено внимание на «упорядочение» этой труппы, но, судя по первому впечатлению, о ней ничего хорошего сказать не приходится.

Для первого раза труппою «Лаури-Лаури» дана была одноактная пантомима «Мастерская скульптора». Ее можно сократить на три четверти, так как только к концу она становится мало-мальски интересной. Здесь выдается появление одного из пантомимистов в шкуре пуделя, прекрасно выдерживающего свою «роль», и затем появление человека, изображающего собою гипсовую статую и сохраняющего полнейшую неподвижность. <…>

Публики было немало.

Театр и музыка // Новое время. 1885. 4 июня. С. 3.

Вчера в увеселительных садах «Аркадия» и «Кинь грусть» появились новинки в виде балетной труппы, прибывшей из Милана, и труппы итальянских пантомимистов «Лаури-Лаури». <…> Труппа пантомимистов, появившаяся в театре «Кинь грусть», участвовала в последнее время в представлениях парижских театров: «Eden» и «Chatelet»[73]. Дебют ее здесь состоялся в одноактной пантомиме «Мастерская скульптора», поставленной почему-то в конце спектакля, после длинной оперетки, во 2-м часу ночи. Пантомима прошла с полным успехом. В особенности хорош клоун, изображавший собаку-пуделя. Вообще все участники труппы отличаются большой ловкостью и напоминают известных пантомимистов Ганлон Ли[74], когда-то бывших в Петербурге.

Вопрос о подлинности ангажированной г. Лентовским танцовщицы г<оспо>жи Цукки продолжает волновать наших балетоманов. Та ли это Цукки, которая приводила в восторг итальянцев, немцев и парижан, или другая, узурпировавшая имя и являющаяся, таким образом, вороною в павлиньих перьях? Этот вопрос балетного дня разрешится в четверг, когда на сцене появится танцовщица и когда ее узрят

[73] Шатле (Théâtre du Châtelet) – музыкальный театр в Париже. Открыт 19 августа 1862. Сцена (25х35 м) позволяет устраивать представления с большим количеством участников.

[74] Ганлон Ли (Hanlon-Lee) – труппа цирковых акробатов, основанная в начале 1840-х, состоявшая из шести братьев. Дебютировала в Лондоне в 1846; регулярные представления до начала 1900-х. С 1880-х принимала участие в акробатических клоунадах-пантомимах с большим количеством трюков.

те балетоманы, которые восхищались ею за границей. Таким образом, тревожное состояние продолжится до четверга. Но г. Лентовский, видимо, сжалился над бедными балетоманами и напечатал сегодня в «Минуте» следующее письмо: «Ввиду возникающих в публике при покупке билетов на предстоящее представление феерии "Необычайное путешествие на Луну" сомнений в подлинности личности г-жи Цукки администрация сада "Кинь грусть" имеет честь заявить, что ею приглашена и выступит на сцене означенного театра действительно европейская известность в мире хореографического искусства. Лиц, знающих и видевших г-жу Цукки за границей, администрация сада "Кинь грусть" просит не отказать засвидетельствовать подлинность ее личности». Несмотря, однако же, на заявление г. Лентовского, мы получили 666 писем от старых и молодых балетмейстеров, в которых высказаны 333 свидетельства подлинности г-жи Цукки и 333 свидетельства ее подложности. Ввиду этого, как поется в оперетте, мы просто не знаем «Что нам делать, как нам быть»…

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 4 июня. С. 3.

В настоящее время в театре «Кинь грусть», под личным наблюдением г. Лентовского идут подготовительные работы к постановке феерии «Золотые яблоки», которая пойдет вслед за феерией «Путешествие на Луну». На первых два представления последней билеты уже все разобраны.

«Кинь грусть» – дебют пантомимистов «Лаури-Лаури» // Петербургская газета. 1885. 4 июня. С. 3.

В воскресенье, 2 июня, после долгих ожиданий, на сцене театра «Кинь грусть» появилась итальянская труппа пантомимистов «Лаури-Лаури», стяжавшая себе громкую популярность в Париже, где она давала представления сперва на сцене театра «Chatelet», потом Эден театра. К сожалению, администрация сада «Кинь грусть» назначила первое представление труппы «Лаури-Лаури» в закрытом театре, по окончании длинной оперетты, то есть около часу ночи. Это лишило возможности видеть пантомимистов более половины публики, спешившей уже по домам. Слухи о выдающихся достоинствах

труппы «Лаури-Лаури» оказались непреувеличенными: труппа действительно отличается необыкновенной ловкостью и умением ставить юмористические пантомимные интермедии. Для первого раза дебютанты появились в одноактной мимической пьесе «Мастерская скульптора». Это забавная, ловко скомпонованная пьеса, содержание которой построено на всевозможных qui-pro-quo[75], комических падениях, сальто-мортале, переодеваниях и т. п. Главные роли – молодых людей, переодевающихся в статую Орфея и собаки-пуделя; последнюю роль играл г. Шарль Лаури. Подобной ловкости и изумительно выработанной манеры подражать животным нам никогда не приходилось видеть в Петербурге. Пьеса заканчивается необыкновенным, совершенно неожиданным фортелем: падением всех вещей – шкафа, зеркала и прыжком пуделя в окно, находящееся вверху сцены. Все это было исполнено эффектно и гг. «Лаури-Лаури» вполне заслужили те оглушительные аплодисменты, которыми их наградила публика. Успех их обеспечен надолго. В настоящее время они готовят к постановке несколько двух- и трехактных пантомим.

Первый выход пантомимистов «Лаури-Лаури» // Петербургский листок. 1885. 4 июня. С. 3.

Первый выход пантомимистов «Лаури-Лаури» состоялся в закрытом театре сада «Кинь грусть» в воскресенье, после окончания оперетты «Бокаччо»[76]. Гг. Лаури не обманули ожиданий публики: мы смело можем сказать, что после Hanlon-Lee петербуржцы не видели столь ловких, а главное, столь оригинально-веселых и забавных артистов, какими являются в действительности эти своеобразные сценические деятели.

Достаточно посмотреть их работу в продолжение нескольких минут, чтобы не удивляться более тому громадному успеху, какой имели гг. Лаури во всех больших городах Европы и Америки. Для первого выхода гг. Лаури исполнили пантомиму «В мастерской скульптора».

Первая часть пантомимы основана всецело на более или менее клоунских выходках, во второй же мы видим действительно искус-

[75] От *лат.* Qui pro quo – кто вместо кого, одно вместо другого.

[76] «Боккаччо» («Boccaccio») – оперетта Ф. фон Зуппе. Мировая премьера состоялась 1 февраля 1879 в Вене.

ство пантомимистов: на сцену вносят на носилках недоконченную мраморную статую мужчины и вполне готовое чучело пуделя. Ни статуя мужчины, ни пудель ничем не выдают себя: публика первоначально и не подозревает, что собака – это никто иной, как мастерски переодетый Шарль Лаури, а статуя тоже живой пантомимист.

Скульптор и его ученики в восторге от принесенных им предметов, но вдруг пудель соскакивает с пьедестала, начинает лаять, прыгать, кувыркаться. Все движения, прыжки, приемы поражают сходством с движениями собаки. Зала дрожит от рукоплесканий. Что проделывает далее Шарль Лаури, описать трудно. Скажем только, что все хохотали до слез, аплодировали ему неистово. Статуя, в свою очередь, тоже оживает. Пудель прыгает по столам, сквозь картины и полотна, вскарабкивается на стены, на шкафы, выпрыгивает в вентиляторы и опять появляется на сцене, усталый, с высунутым языком, с открытою пастью. Обман был настолько сильный, что многие поверили, что перед нами ненастоящий пес лишь тогда, когда г. Лаури снял с себя маску. Костюм его состоит из сшитых кож нескольких пуделей.

Для первого выхода, за отсутствием не прибывших еще всех необходимых аксессуаров пантомимы, дана была сравнительно несложная пантомима «В мастерской скульптора», впоследствии же гг. «Лаури-Лаури» исполнят целые пьесы в несколько актов.

В воскресенье они появились в закрытом театре, впоследствии же подвизаться будут на садовой открытой сцене. Не подлежит никакому сомнению, что семейство Лаури составит great attraction[77] сада «Кинь грусть».

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 4 июня. С. 3.

Вчера приехала в Петербург вторая партия балетных танцовщиц для спектаклей в театре сада «Кинь грусть». Ожидают еще приезда 12 солисток из Стокгольма, так что в балетной труппе г. Лентовского будут итальянки, немки, француженки, парижанки, венки и шведки, то есть барыньки со всего света…

Мы получили следующее письмо:

[77] Great attraction (*англ.*) – главная приманка.

«Мм. Гг.! Ввиду возникающих в публике при покупке билетов на предстоящие представления феерии “Необычайное путешествие на Луну” сомнений о подлинности личности г-жи Цукки администрация сада “Кинь грусть” имеет честь заявить, что ею приглашена и выступит на сцене означенного театра действительно европейская известность в мире хореографического искусства. Лиц, знающих и видевших г-жу Цукки за границей, администрация сада “Кинь грусть” просит не отказать засвидетельствовать подлинность ее личности.

Примите и проч.

Главный администратор М. В. Л.»

Piccolo [Ашешов Н. П.]. **Мелочи // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 4 июня. С. 3.**

<…> Но все-таки бывшие в Петербурге гимнасты Ганлон Ли мне куда более нравятся, чем «первоклассные» «Лаури-Лаури». Может быть, они не успели еще вчера (первое представление) вполне освоиться с местною сценою. Некоторые прыжки выходили несколько медленно, и ловкость и закругленность движений вообще заставляли желать весьма многого. Безусловно хорош лишь «пудель» и живая статуя приносимая для продажи в мастерскую скульптора. Артист, изображающий ее, действительно, артист в своем роде и, если хотите, – идеал постоянства. Минут 20 он неподвижно сохраняет ту же позу, чем приводит в неописуемое удивление всю публику. Уверен, что ввиду такого постоянства «статуя», очевидно, изображается не какою-нибудь переодетою мечтательною белокурою мисс или мистрис…

Между прочим, фигурирует на сцене и русский генерал, вернее – портрет русского генерала. Сейчас видно, что англичане нас все-таки «ненавидят». Изображение бравого русского воина прерывается летящим через него «профессором скульптуры», на этот раз к весьма понятному удивлению публики.

Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 4 июня. С. 3.

Сегодня, в понедельник 3 июня, назначено было в «Кинь грусти» представление «Путешествие на Луну», но отложено до четверга, 6 июня.

Энэ-Нель [Рейхельт Н. Н.]. **На огонек // Минута. 1885. 5 июня. С. 3.**

Балерина Цукки продолжает волновать умы петербуржцев.

– Настоящая она Цукки или ненастоящая? – вот вопрос, который до сего времени занимает умы пользующихся летним роздыхом балетоманов.

Даже серьезные большие газеты, и те с большим вниманием отдались разрешению этого вопроса, и нет сомнения, что завтра или послезавтра мы прочтем хоть бы в пресловутой «академической» газете целую передовую статью на тему «Настоящая или ненастоящая».

Одна из газет говорит сегодня, что она получила 666 писем, в числе коих 333 высказываются за Цукки как за «настоящую» балерину, за знаменитость, а в других 333 выражается сомнение[78].

Таким образом, вопрос о Цукки, если верить серьезным газетам, остается открытым.

Но не беспокойтесь, господа, Цукки – настоящая Цукки, и никаких сомнений тут быть не может.

Приезд Цукки и ее первый вход в «Путешествии на Луну» сильно заинтересовали наших театралов.

– Подождите, господа, – говорят приверженцы «Ливадии», – как пойдет «Луна», так страсть как повезет Лентовскому.

– Да, нужно надеяться.

– Ну, тогда «Аркадии» жутко придется.

– Неужто?

– Непременно так, потому что «Луна» будет давать великолепные сборы.

– Не беспокойтесь, – справедливо замечают «аркадийцы», – пусть у вас будет *Луна*, зато у нас засияет «*Красное солнышко*».

– Как так?

– Да так. Притом какое еще «красное солнышко»-то! С Монбазон в главной роли. Ваша «Луна» нам нисколько не страшна.

Действительно, пусть господа «ливадийцы», стараясь «кинуть грусть», путешествуют хоть на *луну*, а «Аркадии» и на *земле* хорошо живется.

[78] Речь идет о публикации в газете «Новое время» от 4 июня 1885.

Во всяком случае, и «Путешествие на Луну», и особенно предстоящий приезд Монбазон, должны окончательно расшевелить петербуржцев.

Продажа билетов на «Путешествие» идет весьма хорошо. Лентовскому можно предсказать ряд прекрасных сборов и нельзя не пожелать полного успеха, особенно принимая во внимание все труды и старания, которыми сопровождается постановка «Путешествия на Луну».

Мне пришлось вчера крайне удивиться, прочитав некоторые *безусловно* одобрительные отзывы о новых «ливадийских» пантомимистах «Лаури-Лаури».

Я готов согласиться, что их действительно любопытно посмотреть, *но при иных условиях*, нежели то было на первом представлении. На первом представлении пантомима была длинна, скучна и однообразна до утомления. Следовательно, первое условие – ее нужно сократить, и сократить очень сильно. Во-вторых, гг. «Лаури-Лаури» позволяли себе некоторые излишества, от которых их следует отучить раз и навсегда. А между тем вчера я встречаю безусловно хвалебные отзывы, без всяких замечаний и указаний. Даже никто не сказал, что представления эти нужно давать на открытой сцене, а никак не в театре, претендующем, во всяком случае, на более серьезное значение, нежели какая-то пантомима и клоунские выходки.

Театры и зрелища // Минута. 1885. 5 июня. С. 3.

Продажа билетов на 1-е и 2-е представления балета-феерии «Путешествие на Луну» с участием знаменитой Цукки идет настолько успешно, что публика, не удовлетворенная недостаточным количеством билетов на эти представления, разбирает места на субботу 8 июня.

Мимоходом // Петербургский листок. 1885. 5 июня. С. 2.

<…> Пока одни веселятся и жуируют, другие трудятся, работают и подготовляют себя к будущему. Мы говорим о деятельницах балетной труппы сада «Кинь грусть». Сии последние в ожидании будущих благ и удовольствий репетируют самым усерднейшим образом: по утрам, по вечерам и даже по ночам. Так, в понедельник итальянки

театра «Кинь грусть» репетировали на сцене с 10 часов утра до 2-х пополудни, затем с 3-х до 7-ми вечера собрались для репетиции в большой зале виллы балерины Цукки, и с 10-ти часов вечера до 3-х часов утра опять работали на сцене. Как видно, de facto итальяночки одинаково пылки в деле труда, как и в жизни. Они безропотно повинуются приказаниям своего балетмейстера, подготовляясь к четвергу (день первого представления феерии «Путешествие на Луну») по двенадцати часов в сутки. И говорите после этого, что известная поговорка il dolce fare niente[79] справедливая?! Борьба за существование заставляет изменить привычки, переменить характер.

Театры и зрелища // Новое время. 1885. 6 июня.

Потешный сад «Кинь грусть», бывший «Ливадия», сегодня, в четверг 6 июня, представлена будет во 2-й раз волшебная оперетта (феерия) в 4-х действиях и 14 карт. «Необычайное путешествие на Луну» с блестящей обстановкой, стоющей 38.000 р. И балетом под управлением режиссера и балетмейстера лондонского королевского театра Альгамбра г. Гансена. (Во 2-м действии балет химер, теней и блуждающих огней, в 3-м акте – ласточек и снега.) Музыка Оффенбаха. Все костюмы и украшения известного лондонского костюмера Алиас. Участв<уют>: знаменитая балерина Цукки и др. Всех участвующих 245 чел. В саду гулянье. … Начало представления в театре в 8 ½ ч<асов>в<ечера>. Цена на вход в сад 50 к.

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 6 июня. С. 3.

Ввиду предстоящих дебютов известной балерины г-жи Цукки считаем нелишним сообщить некоторые биографические данные о ней. Г-жа Цукки, уроженица города Пармы и родилась в 1857 году. С самого раннего возраста малютка Цукки имела неодолимую страсть к танцам и обратила на себя серьезное внимание местной балетоманши г-жи Сфорни, которая и уговорила ее родителей посвятить ее всецело балету. В 1864 году г-жа Цукки, малютка 7-ми лет, поступила в Миланскую театральную школу, где своей грацией и легкостью танцев привела в восторг известного балетмейстера г. Усс, который,

[79] Il dolce fare niente (*um.*) – сладостное ничегонеделание.

заметив у нее большие задатки, поместил ее в класс пользовавшегося тогда громадной славой балетмейстера г. Корбетта, у которого она и пробыла 5 лет, затем перешла в класс профессора хореографического искусства г-жи Рамачини, которая окончательно сформировала талант молодой балерины. В 1873 г. шестнадцатилетняя балерина выступила в большом падуанском театре в первый раз в ответственной роли балета де Монплезира «Брама» и привела в неописанный восторг местную печать и ценителей. Успех был колоссальный, поднявший ее на высоту первой балерины. С этого дня и началась карьера Цукки. С 1873 по 1876 год г-жа Цукки появлялась в главных ролях всевозможных балетов: в неапольском театре Сан-Карло, в миланском театре Ла Скала, в мадридском и римском театрах. Три сезона подряд (1876, 1877 и 1878 гг.) она появлялась первой балериной в императорском королевском театре в Берлине. Затем остальные годы в парижском Эден театре, где она создала главные роли в балетах «Сиеба» и «Эксцельсиор». Завтра, 6 июня, г-жа Цукки выступит впервые в России в балете-феерии «Путешествие на Луну» в театре Кинь грусть».

«Необычайное путешествие на Луну» (Voyage dans la Lune), феерия А. Ванло, Летерье[80] и А. Мортье[81], муз. Оффенбаха // Петербургская газета. 1885. 6 июня. С. 3.

Мы присутствовали вчера, в среду, на генеральной репетиции феерии «Путешествие на Луну» и можем сказать, что постановка пьесы блестящая, в полном смысле слова.

Феерия, первое представление которой на сцене театра «Кинь грусть» состоится сегодня, заимствована из романа Жюля Верна[82]. Содержание ее заключается в следующем: в каком-то фантастическом царстве, управляемом добрым царем Вланом, ожидают возвращения наследного принца Каприза из путешествия, в которое он отправился для окончания своего образования. Каприз возвращается и страшно скучает. Он стремится открыть что-либо неизведомое и хочет посетить царство Луны. За осуществление этой мысли бе-

[80] Эжен Летерье (Leterrier) (1843–1884) – французский драматург и либреттист.

[81] Арнольд Мортье (Mortier) (1843–1885) – французский журналист, либреттист.

[82] «С Земли на Луну прямым путем за 97 часов 20 минут» («Из пушки на Луну», «От Земли до Луны») (De la Terre à la Lune, Trajet direct en 97 heures 20 minutes) – научно-фантастический роман Ж. Верна. Впервые опубликован в 1865.

рется ученый Микроскоп, состоящий при дворце Влана. Он объявляет в обсерватории, при собрании ученых астрономов, что открыл необыкновенную машину, с помощью которой можно достигнуть Луны. Машина эта оказывается пушкой в 140 верст длины, заряжаемой с помощью 300 тысяч пудов пороха. Влан, Каприз и Микроскоп влезают в отверстие пушки. Раздается выстрел, и путешественники попадают на Луну. Вид Луны изображает город странной, фантастической архитектуры. Царь Луны называется Космосом, жена его Попоттой. А дочь Фантазией. Бомба, вылетевшая из пушки в царство Влана, разрушает на Луне дом. Путешественники вылезают и с любопытством рассматривают лунное царство. Их встречают лунные жители, пораженные прибытием незнакомцев. Царь Луны Космос приказывает взять их под стражу, но в это время является Попотта и Фантазия. Они пленяются видом пришельцев. Последние открывают свое земное происхождение. Космос приглашает их в свой дворец и устраивает великолепный праздник; путешественники, между тем, знакомятся с местными обычаями. Каприз влюбляется в Фантазию, чем нарушает оказанное ему гостеприимство. Он бежит с принцессой, но их ловят, и Фантазию сажают под стражу и созывают докторов для ее излечения. Она изгоняет их. Тогда Космос приказывает продать ее на существующем на Луне рынке невольниц. На рынок являются Влан и Каприз с целью купить Фантазию. И ее покупает биржевой маклер, воспользовавшийся удалением первых, чуть не отравившихся каким-то волшебным напитком. Все они попадают в волшебную страну толстяков. Маклер отказывается от своей покупки капризной принцессы. Каприз и Фантазия убегают. Начинаются действия холода: 50 градусов ниже нуля и большой снег. Фантазия и Каприз опять пойманы. Последнего вместе с соучастником Микроскопом сажают в тюрьму и затем судят в саду яблонь. Лунный суд, с атрибутами земного судопроизводства, присуждает виновных вместе с Вланом на житие на пять лет во внутренность угасшего вулкана. Сперва их ведут на ледники, а потом спускают в кратер. Начинается извержение, по окончании которого путешественники просят Космоса отпустить их на землю. Но земля приближается сама, освещенная северным сиянием. Этим заканчивается феерия, заключающая в себе много разнообразных картин.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 6 июня. С. 3.

Сегодня в театре сада «Кинь грусть» состоится первое представление большой обстановочной феерии «Небывалое путешествие на Луну». Считаем небезынтересным сообщить некоторые подробности о большой феерии «Путешествие на Луну».

Музыка этой феерии написана покойным Жаком Оффенбахом, балетные же номера оркестрованы Ю. Гербером[83]. Либретто гг. Мортье и Летерье. Всех участвующих в феерии до 250 человек. Она состоит из четырех актов и 14 картин.

Первая картина – «Сад перед дворцом герцога Влана», вторая – «Обсерватория», третья – «Литейная алхимика Микроскопа», четвертая – «Пушка-гигант» (в момент отправления из нее путешественников на Луну), пятая – «Фантастический город на Луне», шестая и восьмая картины – «Зало лунного королевского совета», седьмая – «Великолепные сады Космоса», девятая – «Рынок женщин на биржевой площади», десятая – «Плодоносная страна толстяков», одиннадцатая – «Луна по Фламмариону[84] 50 градусов ниже нуля», двенадцатая – «Остывший кратер огнедышащей горы», тринадцатая – «Извержение вулкана» и четырнадцатая – «Разлитие лавы по всей сцене и дождь пепла».

Во втором действии выступит балет с г-жою Цукки во главе (балет химер, теней и блуждающих огней), в третьем же акте состоится балет ласточек и снега. Постановкою феерии и балетом руководит балетмейстер лондонского королевского театра «Альгамбра» г. Гансен.

Вся обстановка феерии «Путешествие на Луну» приобретена г. Лентовским в Лондоне, где феерия эта выдержала сотни рядовых представлений. В Москве «Путешествие на Луну» пользовалось колоссальным успехом.

Театр г. Лентовского. «Путешествие на Луну» // Минута. 1885. 7 июня. С. 3.

В среду, 5 июня, мы присутствовали в театре потешного сада «Кинь грусть» на происходившей там генеральной репетиции

---

[83] Юлий Густавович Гербер (1831–1883) – скрипач, композитор, дирижер, педагог.

[84] Речь идет о книге Камиля Фламмариона (Flammarion) «Популярная астрономия» (опубл. в 1880).

феерии-оперетты «Необычайное путешествие на Луну». Первое представление ее состоялось вчера, в четверг, 6 июня.

Не касаясь пока исполнения, о котором у нас будет сказано в завтрашнем номере, равно как и вообще о спектакле, мы ограничимся несколькими строками относительно *обстановки и постановки* феерии, ознакомиться с которыми нам уже удалось.

Обстановочная часть новой феерии действительно представляет много интересного. Такой благодарный сюжет, как путешествие обитателей земли на луну и множество разнообразных приключений, испытываемых этими обитателями в лунном мире, дал полную и широкую возможность развить его в массе всевозможных картин, любопытных как по замыслу, так и по выполнению. Кроме того, сопоставление «жизни на Луне» с фактами, происходящими на нашей планете, дает повод к нескольким действительно комичным сценам и qui pro quo весьма забавного характера. Как воспользовался либреттист «Путешествия» этими данными и насколько удачно и остроумно он совладал с ними, это, конечно, другой вопрос и его мы пока не будем касаться.

Но переходим к обстановочной части.

Из декораций выдаются: «Сад перед дворцом герцога Влана» (1-я картина), «Литейная алхимика Микроскопа» (3-я картина), «Фантастический город на Луне» (5-я картина), «Зало лунного королевского совета» (в 6-й и в 8-й картинах), «Великолепные сады Космоса» (7-я картина), «Луна по Фламмариону» (11-я картина) и особенно очень эффектная – «Извержение вулкана», появляющееся в заключительной картине.

Во 2-м действии следует отметить «Балет химер, теней и блуждающих огней», а также в 3-м действии «Балет ласточек и снега»; здесь-то именно и появляется г-жа Цукки.

В феерии занята масса народу; постановка ее сделана под непосредственным наблюдением М. В. Лентовского. Срепетирована пьеса очень старательно.

Музыкальные номера «Путешествия» принадлежат Жаку Оффенбаху; они довольно мелодичны, хотя имеют отрывочный характер и в феерии не представляют, конечно, ничего гармонически целого. Слушаются они с удовольствием, появляясь по большей части то в виде небольших ариетт, то в виде куплетов.

В заключение мы сообщим, что публика, очевидно, заинтересовалась «Путешествием», так как продажа билетов и на следующие представления идет довольно бойко.

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 7 июня. С. 3.

Вчера, 5 июня, в театре «Кинь грусть» состоялась генеральная репетиция феерии «Путешествие на Луну». Сюжет последней почерпнут всецело из рассказа Жюля Верна того же названия и заключается в том, что принц Каприз в сопровождении своего владетельного папаши, короля Влана и ученого Микроскопа после удачного выстрела из пушки попадают на луну, где в силу тамошних порядков, идущих вразрез с порядками на земле, претерпевают всевозможные неудачи и делаются жертвами самых прихотливых случайностей. <…> Музыкальная сторона феерии, как и всех прочих произведений бессмертного Жака Оффенбаха, отличается своею легкостью и мелодичностью, но, в общем, вся музыка феерии не представляет ничего выдающегося уже потому, что не составляет гармонически целого, появляется то в виде незначительных ариэтт, дуэтов, то в виде куплетов. Вообще, музыка в этой феерии играет второстепенную роль и имеет слишком отрывочный характер. <…> Относительно декоративной обстановки надо отдать справедливость г. Лентовскому, что она более чем роскошна. Судя по генеральной репетиции, феерия будет иметь у нас большой успех.

Первое представление феерии «Необычайное путешествие на Луну» // Петербургская газета. 1885. 7 июня. С. 3.

Ввиду замечательной постановки феерии на сцене театра «Кинь грусть» и эффекта, произведенного на публику, что представляет известного ряда событие в нашем театральном мире, мы спешим отдать немедленно подробный отчет об этом представлении, не касаясь сюжета пьесы, уже переданного нами вчера, но указывая на более выдающиеся по сценической постановке картины и соединенные с ними детали и аксессуары.

Картина 1-я работы известного художника-декоратора В-ца[85] изображает площадь в фантастическом государстве герцога Вла-

[85] Имеется в виду К. Ф. Вальц (1846–1929), театральный художник и декоратор.

на перед дворцом. Общий вид ее чрезвычайно эффектен, в особенности архитектура фантастического замка с длинной аркой. Хороша также перспектива с отливом голубого неба на горизонте. Заканчивается картина удалением герцога с сыном принцем Капризом и советником Микроскопом в астрономическую обсерваторию, вследствие чего на сцене происходит перемена. Картина 2-я изображает обсерваторию с громадным телескопом на середине и рядом отверстий для малых телескопов. Из этой картины идет быстрая, тоже чистая перемена в картину 3-ю, необыкновенно эффектную. Она изображает громадную кузницу, или литейную алхимика, в полном движении работ. Вдали вертится огромное колесо машины, кругом топятся печи, стучат наковальни, раздуваются меха. Все это освещается пламенем, вырывающимся из раскаленных печей. Масса народа в разнообразных костюмах работает, стучит молотами. По данному знаку падает задняя стена для 4-й картины, изображающей пушку, приготовленную для отправления путешественников на луну. Пушка эта, колоссальных размеров, занимает всю глубину сцены и теряется на горизонте. К ней прикреплены лестница и корзина. При входе герцога Влана со свитой требуют прихода артиллеристов, которые и являются в торжественном марше. Артиллеристы (статисты и статистки) одеты в роскошные разнообразные костюмы. Впереди идут крошки дети <…>, далее ряды возвышаются по возрастам. Впереди всех шествует мальчик вроде тамбурмажора. По окончании марша Влан, Каприз и Микроскоп подымаются на пушку и спускаются в ее отверстие. Раздается оглушительный выстрел. Народ падает ниц в страхе, кроме одного неустрашимого маленького мальчика. Этим заканчивается 1-е действие.

5-я и 6-я картины происходят уже на Луне и изображают фантастический город. Декорация эта работы гг. Левит и Обэ замечательна как по роскоши, так и по художественному вкусу; среди необычайных растений и узорных построек с блестящими украшениям, вдали, в розовом горизонте, озаренном электрическим светом, виден дворец властителя луны Космоса. Народ одет в фантастические костюмы, блещущие украшениями. В особенности хороши костюмы женские из свиты Космоса, состоящие из золотой и серебряной парчи, укра-

шенные блестящими камнями. Войско отличается оригинальным оружием. На сцену влетает бомба, выброшенная из пушки в царстве Влана. Она разрушает часть дома, и из нее вылезают путешественники. Народ разбегается. По возвращении его происходят эволюции и марши. 7-я картина изображает внутренность королевского суда на луне. Это обширный фантастический зал, ослепительный по отделке и озаренный электрическим светом. 8-я картина представляет великолепную художественную картину, делающую честь декоративному искусству. Картина эта работы опять г. В-ца, она изображает царство теней и блуждающих огней. Среди роскошной природы виднеется как бы рассвет роскошного утра; электрическое солнце подернуто пеленою и придает всему окружающему матовый оттенок. Вся картина производит впечатление волшебного, полного роскошной неги сна… В ней появляется балерина г-жа Цукки, окруженная роем танцовщиц, и исполняет большой эффектный дивертисмент, поставленный балетмейстером г. Ганзеном.

Откладываем до завтра подробный отчет о дебюте г<оспо>жи Цукки. Теперь же скажем только, что успех ее был огромный. Зал дрожал от аплодисментов. Не говоря уже о блеске исполнения, особенно поражает г-жа Цукки своей мимикою. Словом, она прелестна.

Картина 9-я. Рынок женщин на биржевой площади; декорации работы гг. Левит и Обэ. Отличается многообразием красок. В действии много комического элемента, но есть и совершенно излишние длинноты, как, например, сцена фокусов на колеснице. Картина 10-я изображает плодоносную страну толстяков. Эта декорация далеко не соответствует остальным. Картина 11-я является крайне оригинальной и трудной по выполнению, так как изображает царство холода со всеми его аксессуарами: атмосферой – 50 градусов ниже нуля, ледниками, горами, покрытыми снегом, пропастями и т. п. В ней опять видно мастерство художника г. В-ца. Действие сосредоточивается на балете ласточек и снежинок с г-жою Цукки во главе. В картине 12-й является изображение остывшего кратера огнедышащей горы, мало-помалу начинающегося согреваться внутренними парами, так что картина 13-я уже представляет извержение вулкана. Феерия заканчивается 14-ю картиною, в которой перед публикой происходит разлитие лавы

по всей сцене, дождь пепла и апофеоз – плавление земли, озаренной необычайным светом. Последняя картина произвела значительный эффект. Публика несколько раз вызвала г. Лентовского. Он был также вызван при 3-й, 5-й, 6-й и 8-й картинах.

Об общем исполнении скажем пока лишь несколько слов. Вокальная часть очень слаба, что очень жаль, потому что есть интересные и благодарные номера. Разговорная часть страдает значительными длиннотами. Местами есть действительный комизм, но много и излишнего. Будучи сокращена, пьеса много выиграет. Это даже необходимо, так как вчерашний спектакль затянулся до двух часов ночи.

Заслуга в постановке феерии, по роскоши еще небывалой на нашей сцене, падает как на энергию г. Лентовского и его художественный вкус, так и на мастерство художников-декораторов и на умение балетмейстера г. Ганзена, по справедливости пользующегося репутацией европейски известного балетмейстера. <…>

Народу была масса, чему, конечно, способствовал первый ясный день после долгого ненастья. Театр был битком набит. «Весь Петербург» первых представлений был налицо. Почти во всех ложах и первых рядах кресел были знакомые все лица. Много представительниц балетного мира, явившихся взглянуть на г-жу Цукки.

Феерия «Путешествие на Луну», либретто которой составлено гг. Летерье, Ванло и Мортье, написана на музыку Оффенбаха. Игранная с большим успехом в Париже, она была перенесена в Лондон на сцену театра Альгамбра, где дала кряду несколько сот представлений. В музыке виден хотя и ослабленный, но, тем не менее, полный оригинальности талант Оффенбаха. Либретто переведено для г. Лентовского гг. Яроном[86] и Гуляевым[87]. В него вставлено много острот и прибауток на современные общественные темы. Музыка для балета написана московским дирижером г. Гербером. Постановка и аксессуары представляют действительно невиданное явление на наших частных сценах, и не надо быть пророком, чтобы предсказать феерии такой же продолжительный и прочный успех в Петербурге, каким она пользовалась в Москве.

---

[86] Марк Григорьевич Ярон (псевд. Марк Волохов) (?–1919) – журналист, поэт, переводчик.

[87] Леонид Иванович Гуляев (псевд. Гуляев-Леонидов) – поэт, переводчик, актер.

Театр сада «Кинь грусть» // Петербургский листок. 1885. 7 июня. С. 2–3.

Первое представление большой обстановочной феерии-балета «Необычайное путешествие на Луну» состоялось вчера, 6 июня, при многочисленном стечении избранной публики, то есть той публики, которую привыкли мы видеть в дни торжественных спектаклей, бенефисных, прощальных представлений, первых дебютов, «открытий» и «закрытий».

За поздним временем (спектакль окончился к часу ночи) мы, оставляя до завтрашнего дня подробный отчет о первом представлении «Путешествия», ограничимся пока лишь несколькими словами: с тех пор, как существуют в Петербурге частные театры, столичные жители ни разу еще не видели столь богатой, роскошной обстановки пьесы вообще, какую дал нам в театре «Кинь грусть» московский импресарио М. В. Лентовский. Мы не ошибемся, предсказывая феерии продолжительный успех.

В «Необычайном путешествии» все необычайно… для частной сцены. Декорации некоторых картин, в особенности «Литейная алхимика Микроскопа», «Фантастический город на луне», «Царство теней и блуждающих огней» и другие, поражают зрителя своей грандиозностью, вкусом, роскошью. Освещение, костюмы и все аксессуары не оставляют желать ничего лучшего. Действующих лиц на сцене целые массы, причем заметна жизнь, акция: все, даже статисты, живут и действуют. Балетная труппа пока еще не в полном сборе, тем не менее, произвела самое приятное впечатление.

Появление г-жи Цукки в продолжение первых двух действий ожидалось с нетерпением. Когда раздались звуки адажио, балерина появилась на сцене, встреченная громкими и продолжительными рукоплесканиями. Г-жа Цукки не обманула ожиданий балетоманов и имела выдающийся успех, благодаря образцовой мимике, в высшей степени сценической внешности и красивым вполне пластичным формам. Лучшие номера балета были повторены ею на бис. Зрители, наполнявшие залу театра битком, без исключения аплодировали и вызывали г-жу Цукки. После прекрасно исполненного адажио публика поднесла балерине роскошную корзину живых цветов. Вообще, балет произвел самое благоприятное впечатление.

Вчера, в день первого представления «Необычайного путешествия на Луну», в «Кинь грусть» собралось более трех тысяч человек. Многие из публики не попали в театр, так как билеты были проданы до начала спектакля.

Piccolo [Ашешов Н. П.]. **Мелочи // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 7 июня. С. 3.**

Разговоры о Цукки. Не столько даже о самой Цукки, сколько об ее годах. Я как-то сообщил относительно этого «вопроса» свои соображения и потому не буду более повторять их. Тем более, что мне пришлось как-то на днях очутиться в одном купе с самою милейшею балериною и целою стаею ее поклонников и подслушать в таком роде разговор:

– Да кто это, – начал на невозможном нижегородском диалекте какой-то господин <…> – Кто пустил эту басню? <…>.

– Vraiment[88], – смеясь, заметила Цукки, – я ему покажу паспорт. Он, верно, спутал меня с моею однофамилицею, тоже Цукки и известною миланскою танцовщицею, бывшею даже в Вене двадцать лет назад и там производившею фурор.

Пусть будет так.

Энэ-Нель [Рейхельт Н. Н.]. **На огонек // Минута. 1885. 7 июня. С. 2–3.**

Слава Богу, вот мы и «попутешествовали». Однако если верить либреттистам «Путешествия на Луну», на луне живется куда хуже, нежели на нашей планете. Недаром же те спутники, которые побывали в таинственном лунном мире, пламенно желали возвратиться восвояси.

Там, на луне, нет ни «Аркадий», ни «Кинь грусть», и «кинуть грусть», очевидно, не приходится, хотя бы потому, что до сих пор не явилось ни лунного Лентовского, ни какой-нибудь феерии вроде «Путешествия на Землю».

Однако как бы то ни было, но на земле феерия поставлена, дала прекрасный сбор и понравилась публике. Все неудачи, все препят-

[88] Vraiment (*фр.*) – действительно.

ствия, таким образом, оказываются побежденными. А ведь сколько было этих препятствий – страсть!

И дожди-то нас занимали, и сарай с декорациями попортило, и генеральную репетицию пришлось отложить, и кордебалет не прибыл к назначенному дню. Словом, против Лентовского восстали стихийные и всякие другие силы. Казалось бы, что ему предстояло *вылететь*... в трубу. Ан нет. Он все-таки полетел на Луну, прихватив с собой и массу публики, битком наполнившей ливадийский театр.

На представление собрался почти «весь Петербург», появились даже такие лица, которые редко-редко заглядывают в «аркадийские» и «ливадийские» палестины. В числе их мы заметили и представителей нашего балетного мира, для которых до сего дня и «потешные сады, и оперетки – словом, весь летний загородный мир – был terra incognita.

Появление Цукки вызвало оживленные толки, то и дело слышалось:

– Как она мила и симпатична.

– Как уверенно-спокойна, как грациозна, – и проч. и проч.

Действительно, г-жа Цукки являлась крайне интересной новинкой. Мы видели ее на репетиции и еще больше ознакомились со всеми ее приемами.

Смотря на Цукки в тот момент, когда она танцует, вы приходите к заключению, что весь остальной мир для нее не существует. Она так увлекается своими «па», так уходит в себя, в свое искусство, что для нее нет ни публики, ни театральной залы. Точно она находится где-то в идеальном мире. Смотря на ее спокойное лицо, наблюдая за его выражением, вы получаете именно такое впечатление.

Г-жа Цукки производит и на сцене, и в жизни очень приятное впечатление. Она очень скромна и вовсе не считает себя такою, стоящей на «пьедестале славы» знаменитостью или, лучше сказать известностью, какою ее многие выставляют.

У нас в театральном мире, как, впрочем, и в других «мирах», люди, стоящие на различных ступенях по своему положению, редко снисходят к меньшему. Г-жа Цукки, если говорить о ней как о звезде балетного мира, в этом отношении представляет резкий контраст с другими. Она и с «меньшими» также проста и любезна, как с равны-

ми. Она так же внимательна к кордебалетной танцовщице, как к своей подруге, стоящей на одинаковой ступени с ней в деле искусства.

Словом, Цукки многих успела расположить в свою пользу, и о ней говорят с полным сочувствием. <…>

Н. Б. [Безобразов Н. М.] [89]**. Театр «Кинь грусть». Дебют Вирджинии Цукки // Минута. 1885. 7 июня. С. 3.**

Во вчерашнем номере нашей газеты мы дали отчет о постановке «Путешествия на Луну» и о музыкальной части этой феерии-оперетты, а потому сегодня поведем речь только о внешнем виде театральной залы в вечер, или, вернее сказать, в ночь первого представления (оно окончилось в 3-м часу пополуночи) и о главной приманке спектакля г-же Цукки и вообще балета.

Г-жа Цукки приехала в Петербург недели две тому назад. С тех пор не проходило ни одного дня, чтобы в той или другой газете чего-нибудь не писалось о заезжей гостье. В одной газете досконально обсуждался вопрос о ее годах, в другой – не менее подробно описывалась villa Zucchi[90], в третьей, наконец, с не меньшею серьезностью, чем вопрос о печальном инциденте под Пенде[91], обсуждался вопрос, *настоящая* ли Цукки будет танцевать в «Кинь грусти» и т. п. Засуетились петербургские балетоманы, дебаты их pro и contra доходили чуть ли не до рукопашных схваток, закопошился муравейник мелких балетных мурашек, а г-жа Цукки, между тем, преспокойно сидела на своей даче и две недели ждала у моря погоды или, вернее сказать, приезда кордебалета. Итальянские танцовщицы приехали в самом ограниченном числе (вчера их танцевало всего 10) и volens-nolens г-же Цукки пришлось выступить вчера в самой незатейливой, по части балетной, обстановке.

Tout Petersbourg собрался вчера в «Ливадии». Тут были и дипломаты, и финансовые тузы; представители высшей театральной администрации; вся позлащенная петербургская молодежь, многие члены здешней итальянской колонии и множество балетных звездочек, сле-

[89] Николай Михайлович Безобразов (1848–1912) – балетный критик.

[90] Речь идет о публикации в газете «Петербургский листок» от 30 мая 1885.

[91] Инцидент у Пенджде (Panjdeh incident, *англ.*) – бой при Кушке, столкновение российских и афганских войск у селения Пенджде (1885).

довавших из всевозможных дачных окрестностей, чтобы произнести свой приговор над итальянской балериной. Были вчера и настоящие балетные светила, приехавшие в Ливадию из далеких мест. Эти последние, как мы слышали, произнесли над Цукки благоприятный вердикт, а мнений балетных мурашек мы не знаем, да и не интересуемся по той простой причине, что если эти звездочки могут судить насколько хорошо сделано то или другое антраша, настолько же они невежественные и пристрастные судьи об общей совокупности таланта первостатейной артистки.

Г-жа Цукки привыкла до сих пор танцевать в грандиозных балетах и на таких сценах, как сцены театров: миланского – La Scala, берлинского – Большой оперы, туринского – Teatro Regio, римского – Apollo[92], лондонского – Ковентгарденского и Альгамбра и парижского – Эдена, и вчера ей пришлось в первый раз выступить на маленькой сцене, к балету совершенно не приспособленной, с самым скромным антуражем и без кавалера для танцев. Обстановка, как оказывается, далеко не благоприятная; несмотря, однако, на невыгодные условия своего дебюта, г-жа Цукки сумела выйти из них с полным успехом. Г-жа Цукки имеет очень симпатичную наружность с прелестными говорящими глазами, красивые и очень подъемные ноги, что высоко ценится в балете, и роскошный бюст при среднем росте. Г-жа Цукки олицетворяет в себе женственную грацию и пластичность; движения ее необыкновенно мягки и грациозны. В ногах ее большая сила, пуанты могут назваться действительно стальными, с такою легкостью и непринужденностью она исполняет почти все свои танцы, не сходя с пальцев, а движения рук так изящны и мягки, как нам редко случалось видеть. Апломб у г-жи Цукки великолепный, корпус тела ее гибкий, как молодой тростник, она держит прямо, но особенной элевации[93] итальянская балерина не проявила, может быть, впрочем, потому только, что постановка танцев не дала к тому возможности. Большая часть танцев г-жи Цукки, как мы уже говорили, поставлена на пуантах, и при этом она делает несколько оригинальных па (двойные ронжаны[94] и др.), которых на нашей балетной сцене не делается.

[92] Театр Apollo, Рим. Открыт в 1670; последняя перестройка в 1831.

[93] Элевация – способность зависать в воздухе во время прыжка.

[94] Имеется в виду движение double rond de jambe (*фр.*) – двойной круг ноги в классическом танце.

К сожалению, отсутствие кавалера не позволило г-же Цукки делать сложные группы, а ограничиться одними лишь простыми группами. Г-жа Цукки славится в Италии как мимическая артистка. Размер и сюжет балетных дивертисментов, вставленных в «Путешествии на Луну», мало давали простору итальянской балерине блеснуть этой стороной своего таланта, но и той небольшой сценке, где г-жа Цукки изображает ласточку, сначала замерзающую, а затем оживающую, нам достаточно, чтобы сказать, что мимическая артистка она превосходная. В общем, г-жа Цукки имела большой успех и наглядно убедила всех, что она действительно та настоящая Цукки, которую в Италии иначе не называют как «la celebrita dansante»[95].

Кордебалет, с которым танцует г-жа Цукки, для частной антрепризы довольно удовлетворителен, и в составе его есть даже две очень недурных танцовщицы г-жи Фалуджа[96] и Циммерман[97].

Балетмейстер Гансен, ставивший танцы в феерии «Путешествие на Луну», показал себя опытным артистом этого дела. Он сделал всё, что можно было сделать с кордебалетом, набранным с разных сторон и состоящим всего из 10 человек. <…>

В общем, «Путешествие на Луну», благодаря роскошнейшей постановке, тщательной срепетовке и танцам первой танцовщицы, имело большой успех и, без сомнения, выдержит не один десяток представлений; желательно только сделать в феерии несколько купюр и сократить количество и продолжительность антрактов.

Театр и музыка // Новое время. 1885. 8 июня. С. 3.

Давно мы не запомним такой массы зрителей, которая собралась на первое представление в театре «Кинь грусть» феерии «Необычайное путешествие на Луну» и на дебют г-жи Вирджинии Цукки. Не только все места были проданы, но сотни лиц платили, чтобы постоять в проходах. А стоять пришлось за свои деньги немало, так как спектакль, начавшийся после восьми часов, затянулся до двух часов ночи, и хотя большинство публики не расходилось, но к концу представления на всех лицах легко было прочесть: «Хорошенького понемножку…»

---

[95] La celebrita dansante (*ит.-фр.*) – танцующая знаменитость.

[96] Фалуджи – итальянская танцовщица последней четверти XIX в.

[97] Циммерман – итальянская танцовщица последней четверти XIX в.

Феерия «Путешествие на Луну» переделана из известного фантастически-ученого романа Жюля Верна и первоначально была поставлена в Париже в театре «Шатле»; затем она с чрезвычайной роскошью давалась в Лондоне в театре «Альгамбра», откуда г-н Лентовский и купил часть костюмов и аксессуаров, чтобы поставить феерию в Москве. Здесь она также имела большой и продолжительный успех. Что дало мысль неутомимому постановщику московских развлечений познакомить с феерией и петербургскую публику, пригласив для усиления attraction знаменитую итальянскую балерину г-жу Цукки.

Хотя выписанный из-за границы кордебалет еще не прибыл, но г-н Лентовский, чтобы не терять времени и не охладить ожидания публики, решился начать путешествовать на Луну вчера, 6 июня, – решение тем более законное, что для феерии требуется несколько сот лиц, содержание которых без дела накладно… Надежды публики, в общем, оправдались: феерия поставлена роскошно, исполнение, насколько возможно, конечно, для загородной летней сцены, удовлетворительное, срепетовка сделана вполне достаточная; участие же г-жи Цукки, несомненно, увеличивает интерес спектакля для публики.

Содержание спектакля занимательно и ловко составлено. Оно заключается в том, что герцог Влан, по фантазии своего сына принца Каприза, заставляет ученых изобрести способ совершить поездку на Луну. Для этого устраивают гигантскую пушку, в которую кладут снаряд, в коем, как в каюте парохода, помещаются путешественники, и выстреливают. На Луне прибытие жителей Земли производит, понятно, целую революцию; жители Земли знакомят обитательниц с неизвестною последним до них любовью. Происходит волнение умов; прибывших революционеров судят и приговаривают к смерти, но до исполнения приговора смелые путешественники гибнут от страшных холодов и громадных вулканических извержений, господствующих, по мнению ученых, на Луне.

Этот сюжет дает повод к роскошным фантастическим декорациям, и многочисленным процессиям, и разнообразным балетам, оживляемым игривою музыкою Оффенбаха. Особенно удачны декорации площади перед дворцом герцога Влана, железного завода, где куют гигантскую пушку, фантастического города на Луне и из-

вержения лунного вулкана. Затем очень понравилась публике процессия артиллеристов, в которой участвовали и малолетние дети, сцена суда над жителями Земли и многие другие сцены, где главную роль играют хоры и статисты, движения которых строго регулированы балетмейстером.

Французское остроумие феерии в переводе на русский язык значительно поблекло; некоторые пародии потеряли даже всякий смысл, например пародия во второй картине заседания Французской академии наук. Для усиления интереса переводчик прибавил щедрою рукою собственного довольно пошловатого остроумия. Здесь есть намеки на всякие современные злобы дня. Путейцы и косвенные налоги, и Скопинский банк[98], и городская дума, и архитекторы, и в особенности адвокаты – словом, чего хочешь – того просишь. Авторы прибавляли еще кое-что от себя. <…>

Интерес спектакля для большинства собравшейся вчера публики, которая по своему изяществу не принадлежала вовсе к разряду завсегдатаев наших загородных гуляний, был, впрочем, не в исполнении феерии. Эта часть публики собралась посмотреть на г-жу Цукки, громкая слава которой за границей возбуждала интерес наших балетоманов. За несколько недель пребывания здесь итальянской балерины о ней составилась целая литература в прозе и стихах, спорили о подлинности балерины, спорили о ее летах.

Одна наша газета назвала балерину «юной», другая приписала ей – horribile dictu[99] – сорок два года! Г-же Цукки, в подлинности которой после вчерашнего дебюта никто уже сомневаться не станет, в действительности 28 лет[100]. <…>

Скажем прямо, что успех г-жа Цукки имела вчера несомненный и завоевала без труда расположение публики. Встреченная довольно тепло при выходе – редкость у нас для дебютирующих артистов, даже знаменитых. Она была, если можно так выразиться, «прослушана» с удивительным вниманием: публика, казалось, не хотела проронить

[98] Имеется в виду финансовая афера в городе Скопин Рязанской обл., где директор местного банка Иван Рыков выстроил классическую пирамиду, действовавшую 14 лет (1868–1882).

[99] Horribile dictu (*лат.*) – страшно сказать.

[100] В 1885 Цукки было 38 лет.

ни одного мельчайшего жеста артистки. Такое же внимание было проявлено и в одиннадцатой картине феерии, где опять появляется балерина.

Судить о г-же Цукки по двум коротким дивертисментам, вставленным на скорую руку в феерию, и в антураже, состоящем из восьми посредственных вторых танцовщиц, конечно, невозможно. В труппе нет даже ни одного танцовщика, который мог бы поддержать артистку в разных тур-де-форсах[101]. Для такого таланта надо было совсем другое поле деятельности; только на большой сцене, в обстановке настоящего балета, она могла бы высказать себя вполне. Впрочем, все то, что исполнила вчера г-жа Цукки, по отзыву первоклассных ценителей и знатоков балетных танцев, каковы наши профессора Театрального училища, она исполнила превосходно. Эти строжайшие судьи желали бы видеть г-жу Цукки еще и в таких танцах, где можно было бы судить более о силе ее элевации и чистоте некоторых трудных по быстроте темпов. Во всем же, что касается грации, оригинальности, пластики, мимики, а также твердости носка и апломба, не может быть разных мнений.

Для тех наивных, которые ожидали, что хваленая Цукки будет скакать по сцене и пройдется ногами по потолку, заметим, что достоинство ее танцев и за границею признавалось не в акробатизме и не в силе академических стереотипных пируэтов, доступных каждой хорошей танцовщице с сильными ногами, но именно в неуловимом искусстве танцевать легко, весело, изящно, с душою и огнем, по-видимому, без малейших усилий, а вместе с этим оригинально, смело, грациозно и в высшей степени кокетливо и увлекательно. В то время, когда обыкновенно пластические танцовщицы бывают тяжелы и неуклюжи, а воздушные похожи на пауков и редко могут справиться со своими длинными руками, г-жа Цукки представляет замечательное равновесие всех хореографических достоинств.

Вся фигура ее изящна; головка, волосы на которой прихотливо всклочены, оживляется глазками, принимающими, когда нужно, удивительно страстное выражение; затем – мимика ее не в одних глазках, но во всем теле, удивительно пропорциональном. В то время, когда

[101] Tour de force (*фр.*) – подвиг, ловкий трюк.

большинство балерин имеет ноги, развитые в ущерб прочим частям корпуса, г-жа Цукки, обладая ногами Дианы, имеет и полные красивые руки <…>, круглые плечи, развитую грудь и спину, в которой одной больше поэзии, чем в половине итальянских поэтов, взятых вместе.

Что г-жа Цукки производит впечатление, наименее прибегая к усилиям, – это она доказала вчера, когда нетрудный вальс на пуантах под звуки известного романса К. С. Шиловского[102] «Помнишь ли ты?» заставил публику единодушно потребовать на bis; наоборот, публика была холоднее во второй картине балета, где в техническом отношении, между тем, г-жа Цукки танцевала лучше, нежели в первой картине, и имела еще возможность показать свое мимическое искусство.

Надобно не упускать из виду еще и влияние робости, естественной при дебюте перед новой публикою, в обстановке для такой балетной звезды слишком мизерной (без кордебалета, при неоперном оркестре, на маленькой сцене из скверных досок, даже неполитой, с неопущенной суфлерской будкой), а также влияние нашего ужасного климата. Со дня приезда, серьезно простудившись, симпатичная гостья чувствует себя нехорошо. Танцы ей поставил г-н Гансен – лондонско-московский балетмейстер – при тех скудных материалах, которыми он располагал, довольно удовлетворительно, хотя отчасти г-на Гансена можно упрекнуть в некотором однообразии па. Он держался музыки Оффенбаха, хотя публика, впрочем, не взыскала бы, если бы для г-жи Цукки было вставлено что-нибудь, как говорится, совсем «из другой оперы». Впрочем, за два месяца, что г-жа Цукки будет здесь, ей представится еще несколько случаев показать свой талант, и с тех именно сторон, которые ей было невозможно выказать в дивертисменте, длящемся четверть часа.

В общем, феерии, если только из нее выкинуть некоторые сцены, замедляющие напрасно действие, сократить ненужные разговоры и глупые остроты и сжать, насколько возможно, антракты, заменив их частыми переменами, мы предсказываем большой успех, а г-ну Лентовскому – хорошие сборы.

---

[102] Константин Степанович Шиловский (псевд. Лошивский) (1848, по другим данным, 1849–1893) – поэт, музыкант, художник-дилетант, артист.

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 8 июня. С. 3.

Вчера, 6 июня, состоялось при благоприятной погоде первое представление феерии «Путешествие на Луну», в которой впервые в России должна была выступить известная балерина Цукки, привлекшая массу публики. Театр был переполнен, почти все проходы были заняты. Феерия поставлена в декоративном отношении вполне роскошно, некоторые из декораций положительно приковывают взор зрителя. Костюмы блещут новизной и изяществом. Цветное электрическое и химическое освещение декораций не заставляют желать ничего лучшего. Об исполнении можно сказать, что оно было удовлетворительное, mise en scene и движение масс на сцене удались г-ну Гансену вполне. Из исполнителей можно выделить г-жу Марусину[103], исполнившую не без успеха роль Каприза. <…> Выступивший балет во главе с г<оспо>жою Цукки, оказался образцовым, исполненные им номера дышали грацией. Г-жа Цукки вполне оправдала отзывы заграничной печати; она действительно замечательная балерина, в ее танцах видна техника прекрасной школы, изящество и грация. При ее появлении в 3 действии публика устроила ей довольно шумную овацию и ей была подана большая корзина живых цветов. Спектакль окончился в 2 часа ночи, и если феерия не будет сокращена, то вряд ли будет делать хорошие сборы уже потому, что крайне утомляет своею растянутостью.

Дебют г-жи Цукки // Петербургская газета. 1885. 8 июня. С. 3.

Дождались! Могут теперь наконец воскликнуть фанатики балетоманы. Вчера на сцене театра бывшей «Ливадии» видели мы г-жу Цукки, настоящую патентованную балерину Цукки <…>, как долго сомневались некоторые неисправимые скептики. Мы убедились, что отзывы итальянских и парижских балетных критиков были не дутою рекламою, не бессознательным увлечением, а полнейшею справедливостью и беспристрастием. В узеньких рамках дивертисмента, артистка, конечно, не могла показать в полном блеске свое крупное дарование как prima ballerina, но и в такой ограниченной

[103] Мария Яковлевна Марусина, Светина-Марусина (наст. фам. Пуаре, в замужестве графиня Орлова-Давыдова) (1863, по другим данным 1869–1933) – актриса.

и стесненной условиями феерии сфере с первого же своего появления она завладела симпатиями публики. Олицетворенная, изящная грация, подвижное лицо, чудные выразительные глаза и главное – полная ума мимика, напомнившая нам такую классическую мимику, как Фанни Эльслер, – вот те богатые данные, которыми итальянская хореографическая звезда электрически действует на зрителя. Петербург видел всех первоклассных знаменитостей, начиная с гениальной Тальони, и чтоб произвести у нас сильное впечатление, необходимо обладать тем feu sacré[104], которым так щедро одарена г-жа Цукки – художница, страстно преданная искусству. Опытный глаз не мог не заметить, как у нее грациозно-пластично поставлены корпус и руки, как мягка и гибка нога, как тверды пуанты, и при этих условиях подкупающая грация во всех движениях и полная симпатии игра лицом и лазами.

О технике балерины мы еще не можем сказать ничего положительного, так как характер исполненных ею танцев не заключал в себе выдающихся технических трудностей – ни двойных туров, ни антраша, ни кабриолей, ни воздушной элевации, хотя исполненный артисткою и без малейшего утомления повторенный вальс на стальных пуантах доказал, что и техническая ее сторона выработана в значительной степени. Вообще, чтобы оценить вполне дарование Цукки, необходимо видеть ее в цельном балете, в создании роли, в чем именно и заключается ее притягательная сила; тогда, мы убеждены, прикусят языки некоторые злобно шипяще рутинеры-критиканы, слишком узко понимающие искусство во всех его проявлениях. Замечательно, что дебют г<оспо>жи Цукки возбудил, как видно, живой интерес не только в публике, но и в самом закулисном мире, и некоторые власти, и многие балетные артистки явились на первое представление, которое ожидали с большим нетерпением.

О ничтожном по численности антураже г-жи Цукки, то есть о кордебалетных танцовщицах, особенно утешительного ничего сказать не можем; относительно искусства они, можно сказать, в примитивном состоянии и несравненно ниже наших вторых танцовщиц; самые элементарные правила танцев у них в полном отсутствии, хотя нель-

[104] Feu sacré (*фр.*) – священный огонь.

зя отказать им в некоторой бойкости и горячем темпераменте; здесь итальянская школа показала себя во всей своей далеко не изящной неприкосновенности.

Несмотря на все невыгодные условия в жидкой постановке танцев, в неимении танцора, который мог бы поддержать в некоторых па балерину, и вообще в жалком антураже, публика выразила г-же Цукки весьма сочувственное одобрение неподдельными единодушными рукоплесканиями.

В дополнение к сообщенному нами вчера отчету о поставленной на сцене театра «Кинь грусть» феерии «Путешествие на Луну» считаем необходимым высказать наше окончательное резюме об этой пьесе, которое мы не успели присоединить к вчерашнему нашему отчету ввиду крайне позднего времени. Феерия, действительно, поставлена прекрасно. Изящество и блеск костюмов, богатство декораций и участие г-жи Цукки обещают пьесе прочный успех. Но успех этот был бы несравненно значительнее и, главное, ценнее, если бы были устранены следующие недостатки: во-первых, крайние длинноты текста, вследствие которых оперетта окончилась в 2 часа ночи!!! Целые картины вроде рынка женщин могут быть совсем выброшены, равно как и многие певучие номера, дуэты и morceaux d'ensemble[105] следует урезать, тем более что их и петь-то некому. <…> Остроты по поводу разных общественных тем могут быть значительно сглажены, потому что гг. Ярону и Гуляеву (переводчики либретто), с их грошовым остроумием, едва ли придется по силам тешить интеллигентную петербургскую публику сатирой на ее общественные неурядицы. Ведь Петербург не Замоскворечье. Затем необходимо усилить кордебалет. <…> Если бы феерия, подобным образом очищенная, оканчивалась не позже 12 часов ночи, то успех ее был бы очень большой.

Мимоходом // Петербургский листок. 1885. 8 июня. С. 2.

Были на первом представлении «Необычайного путешествия на Луну». Действительно, путешествие это необычайно… продолжительное, так как спектакль начался в четверг, в девятом часу вечера, а окончился в пятницу, в два часа утра. С введением движения поездов

[105] Morceaux d'ensemble (*фр.*) – номера с участием нескольких солистов.

«Молния»[106] за время представления феерии в театре «Кинь грусть» легко можно съездить, правда, не на луну. Но все-таки, наверно, в Москву.

Мы, по крайней мере, пробыв в театре в продолжение двух-трех первых картин, преспокойно вышли из бывшей «Ливадии», съездили на Стрелку[107], побывали в Крестовском саду, где, к нашему удивлению, оказалось немало публики, из Крестовского отправились на пароходе в «Аркадию», здесь имели время заглянуть в опереточный театр <…>, поболтали со знакомыми, попили даже чаю и, когда вернулись обратно в сад «Кинь грусть», то попали туда как раз вовремя, то есть до выхода балета и появления балерины г-жи Цукки.

Надо заметить, что в день первого представления «Необычайного путешествия на Луну» бывшая «Ливадия» была буквально переполнена заядлыми и записными балетоманами и балетоманшами. Собравшаяся в театре публика, видимо, приехала в театр не для феерии. А для балета и для г-жи Цукки в особенности, составлявшей несомненную great attraction спектакля.

Наконец настал желанный момент. Танцовщицы вбежали на сцену, а с ними выпорхнула, словно мотылек, и сама г-жа Цукки. Публика встретила артистку дружными аплодисментами. В зале водворилась гробовая тишина, всё смолкло, всё превратилось в зрение, на носы понадевались pince-nez, монокли втискивались в глаза франтов, любителей и ценителей, бинокли наводились на балерину. Г-жа Цукки прелестно, с замечательною грацией, изяществом манер, так сказать, с негой, мимируя и играя замечательно протанцевала трудное адажио и зало дрогнуло от рукоплесканий: артистка покорила, расположила в свою пользу собравшихся ценителей, а главное – знатоков хореографического искусства.

По обыкновению, явились сейчас же две партии: одни «за», другие «против» способа, манеры, системы и приемов, употребляемых г<оспо>жою Цукки в ее танцах.

– Восхитительная!

---

[106] При открытии железнодорожного сообщения между Санкт-Петербургом и Москвой в 1851 поезд преодолевал расстояние примерно за 21 час. Поезда «Молния» (№ 1 и № 2), появившиеся в 1871, – за 15 час 45 мин.

[107] Стрелка – западная оконечность Елагина острова; модное место, где петербуржцы любовались закатом.

– Обворожительная!

– Какая грация!

– Какая пластика!

– Сколько неги!

– А какие формы? Ножки, тальица, глазки, зубки?

– А какая улыбка? – Ораторствовали цуккисты.

– Обратили вы внимание на ее прическу? Ведь она с распущенными волосами вышла, точно непричесанная! – спорили антицуккисты.

– Ни одного серьезного, высокого «па» не сделала!

– Ровно никакой «элевации» не показала!

– Итальянскою школою[108] так и отдает!

– Руками более чем ногами работает!

– Мы протестуем, мы… мы…

– Ну, ну… что же вы, вы?..

Дело чуть ли не дошло до схватки – до такой степени горячо поспорили гг. балетоманы, ценители, любители и критики. Успокойтесь, витии! Не шумите и не горячитесь, поклонники и антагонисты. Г-жа Цукки в «Необычайном путешествии на Луну» не могла еще показать себя: она *принуждена* была танцевать лишь только то, что имеется в этом крошечном вставном в феерии балете. В будущем для балерины поставлены будут специально отдельные танцы и целые вариации и тогда… тогда г-жа Цукки покажет себя такою, что партии исчезнут сами собою.

Первый выход балета окончился ровно в полночь. Публика начинает уставать. Тем не менее, осталось еще полдюжины картин.

– Боже мой, когда же все это кончится? – слышно всюду.

– Пожалуй, досидев до конца «Путешествия», придется путешествовать по образу пешего хождения?

– Без ужина останемся, благо все рестораны будут уже закрыты!

– Нет! Лучше другой раз приедем! Сперва поужинаем, а после, так к часу ночи, явимся сюда, ко второй половине «Луны».

Всюду слышны ропот, нарекание и неудовольствие на то, что спектакль длится без конца. На дворе становится светло… Масса зрителей уезжает, театр занят наполовину, заметны охлаждение, равноду-

[108] Итальянской школе XIX в. присущи определенная резкость и энергичность исполнения в противоположность мягкости и грации русской балетной школы.

шие и апатия. Г-жа Цукки появляется вторично, и благодаря лишь ей, начавшие от усталости дремать, пробуждаются, но, разумеется, со сна аплодируют довольно тихо и скромно, как бы боясь разбудить друг друга.

Вообще, первое представление «Луны», благодаря тому, что оно окончилось в исходе второго часа, до такой степени утомило зрителей, что многим уже было не до балета, не до г<оспо>жи Цукки и не до спектакля.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 8 июня. С. 2–3.

Первое представление в театре сада «Кинь грусть» феерии «Необычайное путешествие на Луну», как уже известно нашим читателям, состоялось 6 июня.

«Необычайное путешествие на Луну» («Voyage dans la Lune») есть большая обстановочная феерия гг. Ванло, Летерье и Мортье. Музыку написал к ней покойный Жак Оффенбах, сочинив вокальные номера главной женской роли для французской опереточной певицы Зюльмы Буфар[109], создавшей роль Каприза. Феерия шла в первый раз в парижском театре «Гетэ»[110] в 1876 году в то время, когда антрепренерами этого театра были Оффенбах и г. Вицентини[111], нынешний администратор нашего Михайловского театра[112]. «Voyage dans la lune» выдержала сотни рядовых представлений и несколько лет тому назад дана была в Лондоне. <…>

Теперь перейдем к описанию отдельных картин.

В первой мы видим площадь в фантастическом государстве герцога Влана перед дворцом. Общий вид ее чрезвычайно эффектен, в особенности архитектура фантастического замка с длинной аркой. Хороша также перспектива с отливом голубого неба на горизонте. Во

[109] Зюльма Буфар (Bouffar) – певица, артистка оперетты, первая исполнительница партии Каприза в феерии «Необычайное путешествие на Луну» в Париже.

[110] Театр Гэте (Théâtre da la Gaîté). Открыт в 1759 на бульваре дю Темпль. В 1862 переехал на улицу Папен. В театре ставились мелодрамы, оперетты и оперы.

[111] Луи Альбер Вицентини (Визентини, Византини; Vizentini) (1841–1906) – итальянский композитор, скрипач, антрепренер.

[112] Михайловский театр, Санкт-Петербург. Открыт в 1833. В XIX – начале XX в. в театре гастролировала итальянская оперная труппа.

второй картине мы в обсерватории с громадным телескопом на середине и рядом отверстий для малых телескопов. В третьей – зритель видит громадную кузницу или литейную алхимика в полном движении работ. В четвертой – колоссальную пушку, приготовленную для отправления путешественников на Луну. Пушка эта, колоссальных размеров, занимает всю глубину сцены и теряется на горизонте. К ней прикреплены лестница и корзина. При входе герцога Влана со свитой требуют прихода артиллеристов, которые и являются в торжественном марше. Артиллеристы (статисты и статистки) одеты в роскошные разнообразные костюмы. Впереди идут крошки-дети с банниками в руках, далее ряды возвышаются по возрастам. Впереди всех шествует мальчик вроде тамбурмажора. По окончании марша Влан, Каприз и Микроскоп подымаются на пушку и спускаются в ее отверстие. Раздается оглушительный выстрел. Народ падает ниц в страхе, кроме одного неустрашимого маленького мальчика. Этим заканчивается первое действие.

Во втором действии пятая и шестая картины проходят на Луне. Декорации изображают фантастический город; среди необычайных растений и узорных построек с блестящими украшениями, вдали, в розовом горизонте, озаренном электрическим светом, виден дворец властителя луны Космоса. Народ одет в фантастические костюмы, блещущие украшениями. В особенности хороши костюмы женские из свиты Космоса, состоящие из золотой и серебряной парчи, украшенные блестящими камнями. Войско отличается оригинальным оружием. Седьмая картина – внутренность королевского суда на Луне; восьмая считаться может одною из лучших. Среди роскошной природы виднеется как бы рассвет роскошного утра; электрическое солнце подернуто пеленою и придает всему окружающему матовый оттенок. Вся картина производит впечатление волшебного, полного роскошной неги сна… В ней появляется балерина г-жа Цукки, окруженная роем танцовщиц, и исполняет большой эффектный дивертисмент, поставленный балетмейстером Гансеном. Затем девятая, десятая, одиннадцатая, двенадцатая и тринадцатая картины в сравнении с предшествовавшими не столько богаты и роскошны. Последняя, четырнадцатая, картина изображает извержение вулкана и производит сильнейшее впечатление. После этой картины публика вызвала г. Лентовского несколько раз.

Исполнение феерии было приличное. <…> В феерии имеются крайне острые и колкие насмешки.

Переходя к балету, скажем: г-жа Цукки оправдала ожидания знатоков хореографии… Артистка, правда, не имела случая выказать высокой элевации, силы, ибо танцы ее непродолжительны, но зато очаровала всех грацией, мимикой, пластикой, а главное – бесподобною игрой (в сцене умирающей от холода голубки). Танцовщицы же (их 12), в свою очередь, принадлежат к очень недурным последовательницам Терпсихоры.

В общем, феерия имела во всех отношениях крупнейший успех. Необходимо лишь сократить разговорную часть в некоторых сценах, начинать спектакль ровно в 8 часов, сократить антракты, ибо иначе является чуть ли не пыткою сидеть в театре до двух часов утра, как это было в день первого представления «Луны».

Piccolo [Ашешов Н. П.]. **Мелочи // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 8 июня. С. 3.**

Три тысячи посетителей в саду и в театре г. Лентовского. Три тысячи рублей сбору при первом представлении «Путешествия на Луну»; tour Petersbourg: генералы, дипломаты, даже «приличные дамы» – чего же вам больше? В саду почти исключительно французские, английские и даже итальянские в честь милейшей Цукки, вероятно, разговоры.

В общем, большой успех. И действительно, обстановка, декорации и костюмы, каких не видел Петербург на сцене частного театра. Талантливый декоратор московского Большого театра г. Вальц, почему-то скрывшийся под буквами <…>, превзошел себя, и ему, собственно, принадлежит вся честь удачи. Г. Лентовский, можно сказать, только ослабил впечатление, производимое чудесною феериею. Он выпустил таких артистов и в особенности «артисток», что когда «пели», например, г-жи Марусина и Ратмирова, публика только недоумевала: ради чего ей это все преподносится?

Русский текст либретто невозможен, и все остроумные во французском оригинале сцены вроде заседания астрономов совсем пропадают, или еще больше, – возмущают вас пошлостью доморощенных острот. Ради этого не думаю, чтобы «Луна» очень долго продержа-

лась у нас. Кто видел ее раз, в другой, пожалуй, не пойдет более «покидать грусть». Даже в неразборчивой Москве она выдержала всего-навсего 84 представления, тогда как в Париже в «Шатле» ее давали около 500 раз, а в Лондоне ежедневно чуть не два года сряду.

От дирекции лондонской «Альгамбры» г. Лентовский и приобрел всю обстановку, костюмы и проч. Понятно, что за них заплачено не 38 тысяч, как гласит афиша, но куда менее. Костюмы, однако, в общем, и до сих пор недурны, и ремонтированы с большим искусством.

О г-же Цукки уже много было говорено. Она очень понравилась публике. Но кто не всем понравился, так это прочие представительницы балета. Говорят, что часть возвещенных «итальянок» еще не доставлена, и вероятно, благодаря этому в числе новинок мы увидели весьма много старых знакомых. Старых, впрочем, и не по знакомству только (они зимою были в цирке), но отчасти и по годам. Кто-то сострил даже, что это не итальянки, не moyen âge[113], а римлянки, матери ожидаемых итальянок, римлянки из древней истории, из предков современных потомков Макиавелли. Но и это не «мешает чувствам», и публика с райка им аплодировала, вероятно, желая поощрить г. Лентовского за перенесение в Петербург московских афишечных приемов.

Кабриоль. **Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 8 июня. С. 3.**

Пустынные в этом году аллеи бывшей «Ливадии» наполнились вчера, 6 июня, самою разнообразною публикою, съехавшеюся посмотреть на итальянское хореографическое светило, выступавшее в феерии «Путешествие на Луну».

Tout Pétersbourg в лице его обычных представителей из мира дипломатического, административного и финансового, вся jeunesse dorée[114] петербургского premières были в полном сборе. В театре не было ни одного свободного места, и что всего страшнее – публика, собравшаяся к самому началу спектакля, мужественно высидела до конца, а конец этот последовал уже после 2-х часов ночи.

---

[113] Moyen âge (*фр.*) – Средневековье.

[114] Jeunesse dorée (*фр.*) – золотая молодежь.

Содержание феерии «Путешествие на Луну», заимствованное из повести Жюля Верна, хорошо всем известно, и мы не станем передавать его. О постановке же ограничимся лишь несколькими словами. Вся mise en scène безукоризненна в полном смысле слова. Декорации, костюмы, аксессуары и проч<ее> настолько хороши и изящны, что сделали бы честь не только частной антрепризе, но и нашим казенным театрам. Г. Лентовский не ударил лицом в грязь и показал себя большим мастером своего дела, за что и был вознагражден таким сбором, который не часто случается в загородных театрах, и многократными вызовами и аплодисментами. Одно, что можно поставить в вину искусному импресарио, – неимоверную продолжительность спектакля. Избежать это легко, сделав несколько значительных купюр в тексте феерии и укоротив антракты. От этого представления «Путешествия на Луну» могут только выиграть.

Great attraction спектакля, г-жа Цукки, la celebrita dansante, как ее принято называть в Италии, выступила в 7-й картине феерии в балете звезд. Она считается в Италии первою балериною как танцовщица и как замечательная мимистка, что в глазах итальянцев имеет громадное достоинство. Дебютантка обнаружила вчера большую пластичность и мягкость движений. Лицо ее подвижно, глаза экспрессивны, а корпус тела достаточно гибок. О мимической стороне таланта г-жи Цукки мы затрудняемся пока судить: размер балета и постановка танцев не дают к тому возможности. Но и из той небольшой мимической сценки, где г-жа Цукки изображает замерзающую, а затем оживающую ласточку, можно безошибочно предполагать, что она одарена крупным мимическим талантом. Техническая сторона танцев г-жи Цукки, поставленных балетмейстером Ганзеном, настолько хороша, насколько возможно было при размерах балетных интермедий, вставленных в двух картинах «Путешествия на Луну», – обрисовалась лишь с немногих сторон. Г-жа Цукки имела возможность блеснуть только настоящими стальными пуантами, несколькими оригинальными па, каких нам не приходилось видеть на казенной балетной сцене, но вместе с тем показала, что особенною элевациею, которую так высоко ценят наши балетоманы, она не обладает.

Все высказанное о г-же Цукки дает нам право утверждать, что приезжая балерина, олицетворяя в себе грацию, пластичность и

женственность, вполне достойна того блестящего реноме, которым она пользуется на заграничных сценах. Наша публика отнеслась к г<оспо>же Цукки вполне сочувственно. Успех балерины возрастал с каждым номером. Остальной кордебалет, набранный отовсюду понемножку, не представляет ничего особенного, но общего ансамбля не портит; в одном лишь можно упрекнуть г. Лентовского: кордебалет слишком малочислен и в нем нет мужских персонажей.

Б. Н. **Второй дебют г-жи Цукки // Минута. 1885. 9 июня. С. 3.**

Второй дебют г-жи Цукки может назваться полным триумфом симпатичной балерины. Неизбежная при первом дебюте робость исчезла и г-жа Цукки во втором представлении «Путешествия на Луну» появилась в полном блеске своего разностороннего дарования. Балерина была в ударе, танцевала с большим entrain[115] и с тем священным огоньком, который дан в удел немногим смертным. Вариации ее покрывались шумными аплодисментами, а после дивертисментов вызовам не было конца. Вообще, феерия имеет громадный успех. Вчера сбор был полный, и публика неоднократно вызывала искусного импресарио г. Лентовского за мастерскую постановку и настоящие феерические декорации. Что достойно особого внимания в театре «Кинь грусть», это блестящее освещение сцены. К такому освещению г. Шишко[116] и прочие осветители наших казенных театров нас не приучили.

Дневник майора Бревнова // Минута. 1885. 9 июня. С. 3.

7 июня. Ну, вот мы и совершили «Невероятное путешествие на Луну».

Боже, какая масса народу!

– Неужели, спрашиваю, так всем надоело на земле, что все так и таскаются на «Луну»?

Петухов (он немножко балетный критик, так как его прадед служил поваром у танцовщицы Истоминой[117]) говорит нам:

---

[115] Entrain (*фр.*) – воодушевление.

[116] Макар Федосеевич Шишко (1822–1888) – химик, инспектор освещения Императорских театров.

[117] Авдотья Ильинична Истомина (в замужестве Экунина) (1799–1848) – балерина Императорских театров.

– Батюшка, какая масса народу, и все из балетного мира.

Мы полюбопытствовали.

Действительно, режиссер, его помощник, танцоры, учителя и масса балетных звездочек.

Даже начальник балета отставной полковник Фролов[118].

– А критики здесь?

– Здесь. И вице-директор департамента здесь[119], и чиновник по особым поручениям здесь.

Смотрим, и Золотоношев[120] шествует, сопровождаемый маленьким человечком но, судя по мундиру, с большими заслугами. Он так и забегает вперед, так и забегает. Мы того и ждали, что Золотоношев скажет ему или короткое «брысь» или «что ты, братец, под ногами вертишься!»

Мичман Иванов (он ведь поэт)[121] указал на литературную братию. Оказалось, чуть ли не все в сборе. Только не было г. Лейкина[122]. Он или в трауре по Думе, или занят книгою «Хороший тон», так как ему теперь приходится заседать в таком комитете, где и замечательный присяжный поверенный, и известный юрисконсульт, и почетный мировой судья, и другие.

Влас Ловласов указал нам присяжных поверенных. Был между ними г. Карабчевский[123]. Я его видел в первый раз. Красивый и стат-

---

[118] Александр Петрович Фролов (1819–1894) – чиновник дирекции Императорских театров. С 1879 – управляющий Театральным училищем, в 1882–1887 – заведующий балетной труппой Мариинского театра.

[119] Имеется в виду Константин Аполлонович Скальковский (1843–1906), директор Горного департамента Министерства государственных имуществ, писатель, театральный и балетный критик. Выступал в изданиях «Санкт-Петербургские ведомости», «Новое время». Благодаря восторженным откликам Скальковского о Цукки, танцы которой он видел в Милане, Лентовский пригласил балерину в сад «Кинь грусть».

[120] Имеется в виду Федор Иванович Базилевский (1834–1895), промышленник, владелец золотых приисков, миллионер, балетоман; покровительствовал балерине В. Никитиной. См.: *Вазем Е. О.* Записки балерины санкт-петербургского Большого театра: 1867–1884. СПб., 2009. С. 277–278.

[121] Мичман Иванов – псевдоним А. А. Соколова.

[122] Николай Александрович Лейкин (1841–1906) – писатель-юморист, журналист, драматург. С 1870-х постоянно сотрудничал с «Петербургской газетой», где почти ежедневно помещал «сценки» из купеческого и мещанского быта.

[123] Николай Платонович Карабчевский (1851–1925) – один из выдающихся адвокатов и ораторов дореволюционной России.

ный. Как жаль, что его ум не равняется его красоте, а несколько уступает ей. <…>

Думали встретить г. Шаумана[124], но не встретили, не был.

Одного из служащих в «кредитке» видели.

– А что же ваш принципал не на Луне? – спрашиваем.

– Потому, говорит, что он теперь на седьмом небе. Добился председательства и врагов под суд справил.

После второго действия кучка народа окружила наших балетных критиков, а они проповедовали о г-же Цукки.

– Какая сила, – говорит один.

– Какая грация, – подхватывает другой.

– Мускул поставлен правильно!

– Носок развит до невероятности!

– А двойной ранжан?

– А тройной батман?

– А тур на пуанте?

– А пуант на туре?

– Наконец, как все сквозит?

– И при этом как подъемны ноги!

– А какая элевация!

– А какая пунктуация?

Кто-то сказал: «И какая профанация».

Я полюбопытствовал у критика узнать, что такое элевация, он мне ответил:

– Прошу не смешивать с элеваторами…

Видимо, он сам эти два понятия смешивает. Хотел я сказать ему мою любимую фразу, да неловко, он уже в большом чине и какой-то пост занимает.

Мы простояли у театра до двух часов ночи, так как в самый театр нам попасть не удалось, ибо, к нашему счастью, все места были раскуплены до нашего прихода.

Театр и музыка // Новое время. 1885. 9 июня. С. 3

Вследствие опечатки у нас вчера было сказано, что г-жа Цукки родилась в Париже, вместо того, чтобы сказать Парме. Затем мы про-

[124] Федор Оскарович Шауман (1844–1911) – генерал-лейтенант, сенатор Финляндского сената.

пустили в числе городов, оценивших г-жу Цукки по достоинству, Турин, город, где балет стоит очень высоко. Здесь г-жа Цукки в эту зиму с огромным успехом танцевала «Коппелию». Кстати, прибавим еще, что во второй свой дебют у нас, в пятницу, г-жа Цукки танцевала еще лучше, нежели в первый, и в обеих картинах феерии удостоилась самого сочувственного приема.

Состоявшееся вчера в театре сада «Кинь грусть» второе представление феерии «Путешествие на Луну» дало полный сбор. Пьеса несколько сокращена.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 9 июня. С. 3.

При втором представлении «Необычайного путешествия на Луну» спектакль все-таки окончился не ранее часа ночи. Неужели нет возможности начинать представление ровно в 8 часов и кончать его в полночь? Затягивая представление, администрация сада «Кинь грусть» вредит лишь сама себе: утомленная публика к концу представления только об одном и думает: как бы поскорее попасть домой. Г. Лентовскому не следует забывать, что театр его не в городе, как в Москве, например, а далеко за городом. Не всем приятно и удобно возвращаться домой в три часа утра!

Вчера, 8 июня, в театре «Кинь грусть» шла в третий раз феерия «Необычайное путешествие на Луну».

Соколов А. **На Луне (Наброски и недомолвки) // Суфлер. 1885. 9 июня. С. 1–2.**

– Вы на Луну?

– На Луну…

– А вы?

– И я на Луну.

Купец говорит: «Все там будем!»

«Луна», или «Цукки», или и то и другое взятое вместе, но только теперь в Петербурге и говору, что о *Луне*.

Сочинение Фламариона о луне никогда не имело такого успеха, каким пользуется Луна, притянутая в «Кинь грусть» смелым импресарио г. Лентовским.

Кстати, о нем. Когда его вызывали за постановку, то он выходил *благодарить публику с палкою в руке* (один шутник заметил).

– Вероятно, на Луне так принято. Еще замечание того же шутника. – Если г. Лентовский не желает лунного затмения, он должен урезать феерию наполовину.

Около меня сидел толстый господин. В театре было жарко.

– Фу! – говорит он, – просто дышать нечем.

– Не мудрено, – говорю, – ведь мы на Луне, а ученые давно *доказали*, что Луна в безвоздушном пространстве и там дышать нечем.

Теперь весь бомонд будет, вероятно, устраивать свои рандеву вместо Елагинского *пуанта* на *Луне*. И всему причиною будет балетчица Цукки.

И на первом представлении этого бомонда набралось таки порядочно. Главным образом, первое представление изобиловало массою балетных артистов и артисток, среди коих особенно выделялся управляющий театральным училищем и, кажется, кордебалетом, г. Фролов, бывший военный. Говорили, что у нас военные на все руки. Этого мало. Нашлись военные и на все ноги. Вы, может быть, спросите: чем именно выделился г. Фролов? Так как деятельности его я решительно не знаю, то пока что могу сказать: выделялся ростом. Он роста выше Э. Роста[125]! В этот вечер единственно, что им было сказано громко, это фраза:

– А я отпустил лошадей!

Кто-то подсказал: т. е. казенную карету. Но это, конечно, всё пустяки и мелочишки, так сказать: наброски и недомолвки. В числе представителей балета был главный режиссер Л. И. Иванов[126], почтенный учитель танцев, знаменитый в свое время танцор г. Иогансон[127] и многое множество танцовщиц. Даже старый помощник режиссера в

[125] Эрнест Антонович Рост (1842–1908) – предприниматель, содержатель Зоологического сада (1873–1897). Под его руководством сад, находившийся на краю финансового краха, стал доходным развлекательным предприятием. Были построены зимний и летний театры, на сценах которых давались цирковые представления, оперетты, водевили и феерии; работал ресторан; летом в саду играли оркестры.

[126] Лев Иванович Иванов (1834–1901) – танцовщик, балетмейстер Императорских театров, режиссер петербургской балетной труппы, педагог Театрального училища.

[127] Христиан Петрович Иогансон (1817–1903) – танцовщик Императорских театров, педагог.

балете г. Ефимов[128] не утерпел и пришел взглянуть на Цукки. Вот каково их мнение о ней – не знаю.

Не знаю также, был ли новый шляпник… Тьфу, шляпник! Новый режиссер балета г. Десиньи[129]. Странная судьба этого режиссера. Он торговал шляпами у Брюно[130], а потому сделан был балетным режиссером с хорошим содержанием.

– Значит, опять *дело в шляпе*.

Превращение это напоминает собою порядки на Луне, о коих будет речь ниже. Особенно выделялись три ложи. С которой стороны – не скажу. Там, во всеоружии балетных знаний, восседали два критика, далее очень известный военный: Том-Пус[131] и туз от золота[132].

Чем ближе приближалось приближение («ближе приближалось приближение» написано мною под влиянием ужасающего перевода «Путешествия на Луну») появления г<оспо>жи Цукки, тем более и более воодушевлялись лица критиков, глаза лихорадочно горели, в них искрились огоньки, напоминающие собою «блуждающие огни», тут же видимые на сцене. Уже руки их протянулись вперед, вот они растопырились, вот сомкнулись, вот хлопнули…

Знак, что появилась Цукки. Туз от золота прищурился и рассматривал. Маленький Том-Пус забил мелкую дробь ладошками и осторожно высунулся из ложи, так как ему очень мало было видно г-жу Цукки из-за перегородки того стойла, которое называется ложею. Вместе с аплодисментами послышались и критические замечания, делаемые в пригородных театрах без достаточного стеснения.

– Ого, да уж она того!

– В летах!

---

[128] Константин Пантелеевич Ефимов (1829–1903) – кордебалетный танцовщик, затем – помощник режиссера балетной труппы.

[129] Альберт Де-Сеньи (? –1888) – режиссер итальянской оперной труппы в Санкт-Петербурге, с 1883 режиссер петербургской балетной труппы.

[130] Брюно – владелец шляпной мастерской братьев Брюно в Санкт-Петербурге; с 1872 поставщик Высочайшего двора.

[131] Имеется в виду генерал-майор Александр Александрович Насветевич (1837–1911). Флигель-адъютант императора Александра II. Преподавал фехтование будущему императору Александру III. В своем доме на Каменном острове оборудовал фотолабораторию; получил монопольное право съемки военных и придворных церемоний.

[132] Имеется в виду Ф. И. Базилевский.

– Я ожидал красавицы!

– Но ноги мускулистые!

– Как носки!

– У наших танцовщиц – стальные!

– Не у всех: у некоторых золотые.

– А сложена, шельма, хорошо!

Далее послышалось административное сообщение: «После Фанни Эльслер ничего подобного не было!» Это выразил редактор г. Д., который, конечно, хорошо помнит Фанни Эльслер. Административное сообщение оспаривал не знаю кто, но он говорил:

– Полноте, далеко ей до наших танцовщиц.

А критики? Те были в восторге, хотя не ставили г-жу Цукки выше танцовщицы Никитиной. Почему именно г-жи Никитиной – Бог весть. Выше г-жи Никитиной есть много танцовщиц, в особенности, например, г-жи Горшенкова[133] и Иогансон.

Многие заметили у Цукки итальянскую манеру одеваться. У них всё открыто. Без шуток! Тюнички весьма короткие и прозрачные, и нога почти вся наружу. Некоторые, т. е., так сказать, девять десятых находили, что итальянская манера одеваться несравненно лучше русской. Один объяснил даже это тем, что к такому костюму итальянок приучает климат. Оно, пожалуй, и верно. Северный климат приучает к более длинному тюнику и уже во всяком случае не к сквозному итальянскому. Публика, однако, с сквозняком примирилась охотно, ибо ей и тепло, и не дует.

Но позвольте! Полетим прежде на Луну.

Прежде всего заметим, что едва вы взлетаете на Луну, как тотчас же встречаете Космоса, повелителя Луны, значит, прежде всего, сталкиваетесь с властью. Это доказывает, что власть – принадлежность необходимая, где бы и на какой планете действие ни происходило.

Город на Луне, куда прилетели путешественники, странной и фантастической архитектуры. Мы, вкупе с путешественниками, очутились среди розового города, до того блестящего, что публика захлопала в ладоши и… и… вот в этом очарованном городе появился

[133] Мария Николаевна Горшенкова (в замужестве Кобылина) (1857–1938) – балерина Императорских театров.

раскланивающийся Лентовский. Мы полетели с Луны на землю, но Лентовский раскланялся и ушел, и мы снова в очаровательном розовом городе.

Порядки на Луне очень недурны. У властителя Луны стеклянный дворец, и каждый прохожий наблюдает за ним: делает он что-нибудь или не делает. Человек с Земли, заметив у стеклянной стены народ и слыша его ворчания, спрашивает:

– Чего они ворчат?

– Увы, – отвечает повелитель Луны, – они сердятся, что я с вами переливаю из пустого в порожнее, и крайне недовольны, что я ничего не делаю.

Ах, хоть бы думу у нас на земле устроил в таком виде!

Но кроме этого на Луне многое упрощено. Собирается, например, суд, а у него уже *заготовлено* решение. На Луне защищают прежде, а обвиняют после; вместо адвоката и прокурора ставится *ветряная мельница*, которая и *мелет за них*. Видите, как это мило! Советчики повелителя Луны и он сам переписывают себе копии с протокола. Когда удивленный человек с земли спрашивает, зачем они все это делают сами, когда для этого есть чиновники, повелитель Луны отвечает:

– Увы, у нас нет чиновников.

Человека с Земли это отсутствие чиновников крайне изумляет.

У одного из советников, хранящих казенные сундуки, при ревизии нашлось денег *больше*, чем их следовало… Нужно ли говорить, что это только и могло встретиться на Луне.

Оказывается, что на Луне не знали, что такое любовь, до тех пор, пока человек с Земли не дал одной девице яблока. Как она только этот плод вкусила, так чуть от любви самого давшего ей яблоко не укусила.

Затем очень недурной порядок следующий: чуть женщина надоела, ее сейчас на рынок и продают. Это существовало в древней Англии, где сварливых жен выводили на рынок, но теперь это повывелось.

В следующий раз сообщим еще о замеченных нами на Луне порядках, которые бы ввести у нас на земле было не лишним.

Энэ-Нель [Рейхельт Н. Н.]. **Мимоходом (наброски) // Суфлер. 1885. 9 июня. С. 2.**

Г-жа Цукки, долго ожидаемая, выступила перед петербургской публикой в четверг, 6 июня, в балете, входящем в состав феерии «Путешествие на Луну».

О «Путешествии» читатель узнает из сегодняшнего «Театрального курьера»; здесь же я ограничусь всего несколькими словами относительно самой г-жи Цукки.

Г-жа Цукки, если и не *безусловная* знаменитость в балетном мире, то, во всяком случае, настолько выдающаяся балерина, что известность ее – известность вполне заслуженная.

В танцах г-жи Цукки много неги. Пожалуй, даже много поэзии… Ее движения замечательно спокойны, полны *уверенности*, грации и непередаваемого волшебства. Она увлекается, танцуя, и мягкостью, пластичностью, чрезвычайно нежным и приятным колоритом своих движений невольно увлекает зрителя…

Цукки имела большой успех в обоих своих номерах – и в «Балете теней, блуждающих огней и звезд» (3-е действие), и в «Балете бабочек и снега» (4-е действие).

Энэ-Нель [Рейхельт Н. Н.]. **По увеселительным заведениям. «Путешествие на Луну» // Суфлер. 1885. 9 июня. С. 3.**

Первое представление этой феерии-оперетты состоялось в театре г. Лентовского в четверг 6 июня. Феерия имела большой успех и дала блестящий сбор. Обстановка ее великолепна. Особенно выдаются в своей необыкновенной эффектности появление солнца и извержение вулкана.

Исполнение было дружным. Некоторые сцены, недурно задуманные и остроумно написанные либреттистами, при бойком и живом исполнении смотрелись с большим интересом.

Костюмы новые; они так и блестели своею новизною, пестротою и характерностью как на главных персонажах <…>, так и на второстепенных.

Музыкальная часть феерии обращает на себя особенное внимание. Это ряд живых, грациозно красивых мотивов. Музыка балета поистине прелестна.

В общем, феерия-оперетта и *смотрится*, и *слушается* прекрасно.

Первое представление окончилось чрезвычайно поздно, так что является необходимость сделать в ней некоторые сокращения и уменьшить антракты.

Г-жа Цукки имела большой успех.

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 11 июня. С. 3.

Феерия «Путешествие на Луну» в настоящее время сокращена, и представление кончается теперь часом раньше. Первые четыре спектакля дали полные сборы. Балерина Цукки с каждым днем завоевывает все более и более симпатии публики.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 11 июня. С. 3.

В воскресенье был первый праздничный день… без дождя, а потому петербуржцы массами двинулись в загородные уголки. Более всего публики собралось в саду «Аркадия», в опереточном же театре г. Сетова зрителей, тем не менее, было немного: сбор не достиг 1 000 рублей. Публика в числе более трех тысяч человек, видимо, предпочитала дышать свежим воздухом, развлекаться садовыми представлениями на сцене открытого театра, чем сидеть взаперти в театре.

В саду «Кинь грусть» садовой публики было, правда, меньше, но зато театр оказался переполненным. Героиней вечера, как и всегда со дня первого представления «Необычайного путешествия на Луну», была балерина г-жа Цукки. <…>

Со вчерашнего дня кордебалет театр «Кинь грусть» пополнился десятью молодыми танцовщицами, в числе которых заметили мы нескольких очень и очень смазливеньких женщин. Ввиду нынешнего достаточно многочисленного состава кордебалета балетмейстер г. Гансен будет разнообразить танцы.

Сегодня, 11 июня, директор Императорских театров, г. Всеволожский[134], смотреть будет в театре сада «Кинь грусть» балерину

[134] Иван Александрович Всеволожский (1835–1909) – театральный деятель, сценарист, художник, директор Императорских театров (1881–1899), директор Эрмитажа (1899–1909).

г-жу Цукки. Носятся слухи об ангажементе артистки в нашу балетную труппу на предстоящий сезон 1885–1886 гг. Нам остается лишь пожелать, чтобы хореографическое дарование г-жи Цукки пришлось по вкусу г. Всеволожскому, от усмотрения которого зависит, быть ли или не быть ей артисткою наших Императорских театров.

Театры и зрелища // Минута. 1885. 12 июня. С. 3.

Представления феерии «Путешествие на Луну» в первое время оканчивались чрезвычайно поздно, что вызывало неудовольствие публики. Теперь это неудобство устранено благодаря, во-первых, более раннему началу спектакля и, во-вторых, значительному сокращению антрактов. Феерия, вместо двух часов ночи оканчивается около часу.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 12 июня. С. 3.

В понедельник г-жа Цукки во втором балете феерии «Необычайное путешествие на Луну» танцевала новое па. Артистка, как и следовало ожидать, и на этот раз произвела фурор. С балериною танцевала г-жа Фалуджи, артистка, отличающаяся красивою внешностью и в высшей степени пластическими формами. С того же дня состав кордебалета значительно пополнился. Театр, несмотря на понедельник, был почти полон. Среди собравшихся зрителей заметили мы массу представителей высшего общества и столичных «сливок».

***Шуруп [Смирнов М. Н.].* Арабески // Минута. 1885. 12 июня. С. 2.**

<…> Вчерашний день антрепренеры загородных увеселительных садов вполне могут занести в свои летописи как самый удачный в отношении сборов.

В «Аркадии» шли представления как в саду, так и в театре в пользу гродненских погорельцев[135], в «Синь грусть» танцевала г-жа Цукки. Мы заглянули и туда и сюда. <…>

[135] 29 мая 1885 в Гродно вспыхнул пожар, который продолжался до 1 июня. Выгорела центральная часть города. Огонь уничтожил 875 зданий. Во многих городах были организованы комитеты помощи погорельцам, объявлены сборы средств для пострадавших.

Из «Аркадии» перекочевали в «Кинь грусть», или, выражаясь иначе, «На Луну».

Публики полон сад. В театре то же самое. Г. Лентовский ликует, ликуют и наши балетоманы. Они, кажется, все поголовно влюблены в балетную звезду г-жу Цукки.

Представление не обошлось и без курьеза. Два балетомана, забравшись в ложу, до того увлеклись, поощряя г<оспо>жу Цукки криками «браво, брав… бра… бра… бр… ббб…» и аплодисментами, что последняя успела уже скрыться за кулисами и на смену ей вышла другая, из кордебалетных, а наши балетоманы все продолжают аплодировать и кричать «браво… брав… бра… Цукки… Цукк.. Ура…»

Мы навели на балетоманов бинокль. Глядим, у них и глаза закрылись от удовольствия, только ладошки треплются, да губы шевелятся, точь-в-точь как у лунного адвоката прокурора после того, как ему зажали трубкой рот. А между тем, кордебалетная танцовщица выкидывает всевозможные «па» и улыбается в сторону наших балетоманов, «дескать, чувствительно тронута и поощрена, если вы меня даже и от настоящей Цукки отличить не можете». На балетоманов, по-видимому, совсем нашло лунное затмение.

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 13 июня. С. 3.

Слишком незначительная кордебалетная труппа, составляющая антураж г-жи Цукки, увеличилась только что прибывшими из-за границы десятью танцовщицами. Нельзя при этом не пожалеть, что такой опытный балетмейстер как г. Ганзен, не ангажировал хотя бы одного танцовщика, без которого немыслимо поставить для балерины что-либо цельное.

Кордебалет, выступающий на сцене театра «Кинь грусть» в феерии «Необычайное путешествие на Луну», увеличился со вчерашнего дня десятью танцовщицами, ангажированными из Германии и Италии.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 13 июня. С. 3.

Спешим сообщить сенсациозную театральную новость, долженствующую повернуть в восторг столичных балетоманов, любителей

и ценителей хореографического искусства. Известнейшая балерина, первая танцовщица Франции г-жа Мори в непродолжительном времени появится в одном из наших загородных уголков. Пока мы не уполномочены еще назвать ту сцену, на которой выступит лучшая из первых балерин в Европе[136].

Театры и зрелища // Минута. 1885. 15 июня. С. 3.

Спасаясь от наставшей теперь летней жары, петербургская публика довольно охотно «путешествует на Луну». Представления этой феерии продолжают давать хорошие сборы.

В скором времени в театре М. В. Лентовского пойдет новая феерия «Золотые яблоки», вещь выдающаяся по своей обстановке. В настоящее время идут усиленные репетиции.

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 15 июня. С. 3.

В начале июля месяца сцена театра «Кинь грусть» обогатится еще одной пользующейся известностью балериной, г<оспо>жою Мори, которая будет чередоваться с г<оспо>жою Цукки.

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 15 июня. С. 3.

Прибавлением нового танца для г-жи Цукки в феерии «Путешествие на Луну» балетмейстер г. Ганзен дал возможность теперь оценить и другую сторону дарования балерины – ее технику. Конечно, это не изумительная какая-либо техника, но в характере своих танцев г-жа Цукки вносит что-то ей одной доступное, что-то в высшей степени магически действующее на зрителя и главным образом изящество и молодое пылкое чувство в мимике ее подвижного страстного лица. Позволяем себе посоветовать г. Ганзену поставить для любимицы публики какой-нибудь характерный танец; видевшие в Италии и в Париже артистку говорили нам, что в жанре характерных танцев она неотразимо увлекательна.

Настоятельные советы печати, по-видимому, оказались весьма полезными для г. Лентовского: значительное сокращение феерии как в пении, так и в тяжелых, далеко не остроумных монологах, в настоящее

[136] Информация о приглашении Мори в Санкт-Петербург оказалась недостоверной.

время уже не утомляет публику, которую в первые три-четыре представления заставили сидеть в душной зале почти до двух часов. Не мешало бы еще сократить хромающую вокальную часть.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 15 июня. С. 3.

«Путешествие на Луну» в театре «Кинь грусть» продолжает делать большие сборы. Балетоманы спешат насладиться грациозною игрою и танцами г<оспо>жи Цукки, а любители зрелищ стремятся наперерыв посмотреть действительно блестящую обстановку феерии. Между тем г. Лентовский неистощим на новинки. Так, в воскресенье, 16 июня, в саду «Кинь грусть» состоится японский народный праздник «Мацури» с большой процессией <…>, при полной иллюминации сада, блестящем фейерверке и разнообразном гулянье. <…>

На сцене театра «Кинь грусть» идут спешные репетиции по постановке феерии Одрана[137] «Золотые яблоки». Видевшие в Москве и здесь репетиции декорации этой пьесы отзываются с большой похвалой о них, утверждая, что обстановка «Золотых яблок» превосходит обстановку «Путешествия на Луну».

Б. Н. [Безобразов Н. М.]. **Театр «Кинь грусть». Феерия «Путешествие на Луну» // Театральный мирок. 1885. 15 июня. С. 1–2.**

Давно загородные увеселительные места не собирали такой массы публики, какая ежедневно, вот уже более недели, является в театр г. Лентовского на феерию «Путешествие на Луну».

Эта феерия, переделанная из фантастического романа Жюля Верна, была поставлена первоначально в Париже на театре «Шатле», а затем давалась с необычайным успехом в Лондоне на театре «Альгамбра» и уже оттуда попала к г. Лентовскому – сначала в его московский театр, а затем в «Кинь грусть».

Обстановка феерии безукоризненно великолепная; декорации одна другой красивее и роскошнее. Особенно удачны декорации чугунно-литейной мастерской, фантастического города на луне и зала королевского лунного совета. Костюмы и аксессуары блещут разнообразием цветов, сочетанных со вкусом. Вся феерия срепетиро-

[137] Эдмон Одран (Audran) (1840–1901) – французский композитор.

вана очень старательно и исполняется не с меньшим ансамблем, чем приходилось видеть на сценах императорских театров. <…>

Главный интерес феерии для большинства публики, посещающей «Кинь грусть», представляет, впрочем, не столько сама феерия, сколько участие в ней известной балерины Вирджинии Цукки.

Г-жа Цукки приехала к нам с репутацией хореографической звезды первой величины. Она танцевала на главных хореографических сценах в Париже – Eden театре, в Лондоне – Ковентгарден и Альгамбра, Милане – La Scala, Неаполе – San Carlo, Риме – Apollo, в Берлинском Королевском театре и везде с одинаковым, громадным успехом.

Судить вполне о г-же Цукки по двум небольшим балетным интермедиям, вставленных в феерию, с антуражем более чем посредственным трудно, но тем не менее и при том, что мы заметили, можно смело вывести заключение, что г-жа Цукки – танцовщица и что ее заграничная репутация нисколько не преувеличена. Надобно заметить, что г-жа Цукки танцует при обстановке далеко не благоприятной. У нее нет кавалера, необходимого для всякой первой танцовщицы, так как только при помощи его и возможны те тур де форсы, которыми изумляют публику наши балерины. Танцы поставлены на скорую руку и довольно ограничены по объему их сообразно с музыкой феерии. Тем не менее, итальянская балерина выходит из этого с блестящим успехом.

Главное достоинство г-жи Цукки – прирожденная грация и пластичность. Вся фигура ее изящна, движения мягки и плавны. Во время танцев она не только танцует, но и играет, а взглядом глаз, принимающим, когда нужно, удивительно страстное выражение, она может разжечь и самого хладнокровного зрителя. К исключительным достоинствам г<оспо>жи Цукки следует отнести ее манеру держать руки и корпус тела. В то время, как у большинства танцовщиц наглядно заметно, как они берут то, что на балетном языке называется форс, у г-жи Цукки все движения и па выходят одно из другого без малейших усилий. В техническом отношении в дивертисментах «Путешествие на Луну» г-жа Цукки не делает особенных трудностей, но двойные ранжаны[138], в особенности пуанты, с которых она не сходит во все время танцев, обратили на себя внимание специалистов балетного

[138] Имеется в виду rond de jambe – движение классического танца.

искусства. Вообще, г-жа Цукки имеет громадный успех, и каждый спектакль увеличивает ряды ее поклонников.

Л. Ф. [Фейгин Л. А.]. **Воскресные наброски // Биржевые ведомости. 1885. 16 июня. С. 1–2.**

<…> Но не одних только дачников смутила она, эта невероятная игра петербургских стихий, привела она в ужас и многих из тех счастливцев, которым почти никакого нет дела до погоды, так как обитают они в таких уютных и комфортабельных помещениях и передвигаются в не менее уютных каретах на резине, что никакой Борей с ними ничего не поделает. Те из этих благополучных граждан, которые состоят в списках редеющей, увы, день ото дня, фаланги балетоманов, пришли в положительный ужас от неприличного поведения петербургской погоды. Как раз в то время ожидался приезд божественной, очаровательной, обворожительной, единственной, а главное – самой что ни на есть настоящей (вопреки уверениям некоторых явно злонамеренных скептиков) и т. д. балерины Цукки.

Состав легиона наших балетоманов крайне разношерстен: тут есть и гремящие, и сверкающие сыны Марса, состоящие в специальном прикомандировании к штату кордебалета; и «штатские юнкера» из заведений для приготовления государственных младенцев, есть и разных званий и рангов люди, посвятившие себя con amore[139] на служение Терпсихоре, или, точнее, ее хорошеньким служительницам, но все-таки главный контингент состоит из убеленных сединами или раскрашенных разными «талисманными несмываемыми» красками старцев из вечно живущей породы «мышиных жеребчиков»[140]. Вся эта смесь рангов и возрастов не шутя всполошилась: как встретить «божественную дочь Авзонии счастливой» среди такой стужи? Забегали старцы, семеня ножками, засуетились юнцы и поставили вопрос: не поднести ли Цукки шубу? Думали, гадали, да, говорят, и решили – поднести. Началась подписка, но шла что-то тугонько, так как у закликал карманы пустоваты, а присяжный меценат по балетной части[141], которому в таких случаях обыкновенно приходится отдуваться

[139] Con amore (*ит.*) – с любовью.

[140] Имеются в виду престарелые балетоманы.

[141] Речь идет о Ф. И. Базилевском. О том, как он участвовал в подписках на подарки балетным артисткам, см: *Плещеев А.* Наш балет. СПб., 1899. С. 343.

тысячами, что-то целую неделю сидел взаперти, ни сам никуда, ни к себе никого. Так, говорят, и отсидели.

А между тем, ветер унялся, тучи пронеслись и солнце засияло как следует, так все и поуспокоилось немного и несравненная Цукки предстала нам среди «благорастворения воздухов». <…>

Зайдемте лучше туда, где, по крайней мере, светло хоть в буквальном смысле – например, хоть «на Луну» в «потешный сад Кинь грусть», куда ежедневно на всякий лад и манер отправляется масса народа созерцать ту же очаровательную Цукки, об которой была речь выше. Я не знаток всех тонкостей хореографического искусства, в которое меня на днях лишь на той же луне посвящал один добродетельный записной балетоман, и потому не могу восхищаться знаменитой балериной с точки зрения знатоков, но должно признаться, что трудно представить себе женщину миловиднее, грациознее и пластичнее ее. С первого взгляда поражает в ней то, чего я не видал у других балерин, – это постоянная игра лицом и глазами, которыми балетная дива говорит так красноречиво и ясно, как немногие скажут простым обыденным языком. Если вы еще не видали Цукки, то посмотрите и согласитесь со мной. <…>

Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 16 июня. С. 4.

По слухам, г. Лентовский, не ограничиваясь очаровавшею петербургских балетоманов г<оспо>жою Цукки, пригласил еще одну хореографическую знаменитость, г-жу Мори, которая в непродолжительном времени приедет в Петербург, чтобы чередоваться с г<оспо>жою Цукки.

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 18 июня. С. 3.

Балетмейстер труппы г. Лентовского г. Ганзен останется в Петербурге только до половины будущего июля месяца, а затем уезжает в Лондон для приготовления к постановке на сцене театра «Альгамбра» нового балета с участием трех первостепенных танцовщиц.

Театры и зрелища // Минута. 1885. 19 июня. С. 3.

В театре «Кинь грусть» идут в настоящее время деятельные репетиции новой феерии «Золотые яблоки», имеющей в скором време-

ни заменить феерию «Путешествие на Луну». Кроме роскошной и разнообразной постановки главной приманкой новой феерии будет, конечно, участие в ней г<оспо>жи Цукки. Итальянская балерина в короткое время сделалась настоящей любимицей публики, привлекая в «Кинь грусть» толпы народа. В «Золотых яблоках» г-жа Цукки, кроме классических танцев, с которыми мы уже познакомились, покажется в другом, в характерном па.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 20 июня. С. 3.

Первое представление трехактной оперетты Серпетта[142] «Фанфрелюш»[143] состоялось на сцене театра сада «Кинь грусть» во вторник 18 июня. <…> Постановка «Фанфрелюша» на сцене театра «Кинь грусть» была почти что вынужденною. Дело в том, что балерина Цукки заявила, что мол де вследствие различных причин она не может ежедневно участвовать в феерии «Необычайное путешествие на Луну», а потому г. Лентовский, не предвидевший этого внезапного казуса, волей неволей должен был дать наскоро какую-либо новинку, а так как декорации и костюмы для «Фанфрелюша» у него имелись, то выбор пал, разумеется, на произведение Серпетта, которое и было дано всего с одной или с двух репетиций.

Театр и музыка // Свет. 1885. 20 июня. С. 2.

В театре сада «Кинь грусть» в самом непродолжительном времени появится вторая балерина, пользующаяся на европейских сценах громкою известностью. Эта балерина едет к нам из Милана.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 21 июня. С. 3.

Несмотря на то что феерия «Путешествие на Луну» идет в театре сада «Кинь грусть» в 12 раз, вчера, 20 июня, театр был почти полон. Г-жа Цукки видимо находилась в хорошем расположении духа и потому танцевала лучше, чем когда-либо.

---

[142] Гастон Серпетт (Serpette) (1846–1904) – французский композитор, автор ряда оперетт.

[143] «Фанфрелюш» – оперетта Г. Серпетта. Первое представление состоялось в театре Renaissance (Париж) в 1883.

Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 23 июня. С. 3.

В театре «Кинь грусть» на будущей неделе состоится первое представление феерии «Золотые яблоки» с г<оспо>жою Марусиной в главной роли.

Театр и музыка // Свет. 1885. 23 июня. С. 2.

Прибыл из Варшавы польский балет, состоящий из 34 танцовщиц, которые будут подвизаться в театре «Кинь грусть». В феерии «Золотые яблоки» балет г. Лентовского появится во всей его красе во главе с г<оспо>жою Цукки.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 24 июня. С. 3.

В саду «Кинь грусть» в самом непродолжительном времени выступит одна из известнейших итальянских балерин, г-жа Джури, ангажированная г. Лентовским до конца нынешнего летнего сезона. Г-жа Джури, первая балерина варшавского императорского театра, танцевала главные партии в Ковентгарденском и Друриленском[144] театрах. В последнее время г-жа Джури находилась в Милане, где подготовлялась к главной роли в балете «L'Amore»[145], соч. Манцотти. Видевшие артистку утверждают, что она принадлежит к числу выдающихся балерин.

Театры и зрелища // Минута. 1885. 25 июня. С. 3.

Управлением сада «Кинь грусть» приглашена и выступит на днях первая знаменитая балерина варшавского императорского и лондонских Ковенгарденского и Друриленского театров г-жа Мария Джури. Видевшие ее отзываются весьма восторженно об ее искусстве и красоте. На зимний сезон г-жа Джури приглашена известным балетмейстером Манцотти на сцену миланского театра La Scala для исполнения главной роли в новом балете «Amore».

---

[144] Театр Друри-Лейн (Theatre Royal, Drury Lane) – старейший из непрерывно действующих театров Великобритании.

[145] Балет «Amore» («L'Amore», «Любовь»). Композитор Р. Маренко, хореограф Л. Манцотти. Премьера состоялась на сцене театра La Scala в 1886.

Театр и музыка // Новое время. 1885. 25 июня. С. 3.

В состав труппы театра «Кинь грусть» ангажирована новая, еще не известная петербургской публике, но пользующаяся известностью на европейских сценах, балерина г-жа Джури. Она одно время танцевала на сценах Ковентгарденского и Друриленского театров в Лондоне.

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 25 июня. С. 3.

Вчера нам сообщали, что г-жа Цукки будет приглашена в один из спектаклей в Красном Селе, в балетный дивертисмент.

Г. Лентовским ангажирована в состав труппы театра «Кинь грусть» европейски известная танцовщица Джури, танцевавшая на сценах лондонского Ковенгарденского и Друриленского театров. Г-жа Джури принадлежит к циклу первостепенных итальянских балерин. Она уже танцевала в Лондоне в Друриленском и Ковенгарденском театрах, а в прошлом году – в Варшаве, где ее видели управляющий театральным училищем г. Фролов и наш балетмейстер г. Петипа, ездившие за границу для приискания балерин. Г-жа Джури, как слышно, в последнее время сделала большие успехи в технике танцев и в будущем сезоне будет танцевать в театре La Scala в Милане новый балет «L'Amore» балетмейстера Манцотти, автора «Excelsior'а»; эта артистка будет чередоваться с г<оспо>жою Цукки.

Мимоходом // Петербургский листок. 1885. 25 июня. С. 2.

<…> В саду «Кинь грусть» попали к балету «Танец ласточек» (последний балет феерии «Путешествие на Луну»). Балетоманы по-прежнему остаются верны своему кумиру: г-же Цукки аплодируют до семи потов, набивая мозоли на ладонях.

Среди поклонников Терпсихоры идут оживленные толки и споры о долженствующей выступить здесь на днях второй балерине, г-же Джури. Вперед уже образуются партии: цуккистов и джуристов.

– Клянусь моим моноклем, – кипятится один балетоман, – что Цукки выше Джури.

– Ростом, хотите сказать, – иронически ответил другой балетоман.

– Вы всё аршином привыкли мерить!

– А вы в три глаза см*о*трите, и все-таки ровно ничего не видите! Цукки, Цукки!.. Все у вас на языке Цукки! А я говорю вам Джури, Джури и Джури! Ну?

Балетоманы так горячо заспорили, что принуждены были охладиться… шипучкой.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 25 июня. С. 3.

Балерина г-жа Джури приезжает в Петербург в четверг. Первый ее выход состоится на будущей неделе, в понедельник. Артистка будет чередоваться с г<оспо>жою Цукки как в феерии «Необычайное путешествие на Луну», так и феерии «Золотые яблоки», первое представление которых состоится на сцене театра сада «Кинь грусть» не позже конца текущей недели. В «Золотых яблоках» примут участие также и пантомимисты «Лаури-Лаури». <…>

В ночь с понедельника на вторник г. Лентовский возил на большом пароходе всех деятелей и деятельниц своей труппы, с музыкой и запасом питья и яств. Должно быть, было всем весело, ибо прогулка эта окончилась в 9 1/2 ч. утра.

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 26 июня. С. 3.

Вчера, 24 июня, в театре «Кинь грусть» дана была в шестнадцатый раз феерия «Путешествие на Луну». Феерия по-прежнему пользуется успехом. <…> Г-жа Цукки по-прежнему производит положительный фурор легкостью и грацией танцев. С сегодняшнего дня (среда 26 июня) цены на представление феерии «Путешествие на Луну» будут понижены до обыкновенных опереточных цен.

Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1885. 26 июня. С. 3.

Г. Лентовским приглашена для участия в спектаклях театра «Кинь грусть» новая балерина Мария Джури, исполнявшая первые роли в лондонском Друриленском и Ковентгарденском театрах и уже приглашенная в миланский театр La Scala, где она выступит зимой в главной роли нового балета «L'Amore». По слухам, г-жа Джури приедет

в Петербург 27 июня и выступит на сцене театра «Кинь грусть» в понедельник 1 июля.

Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1885. 27 июня. С. 3.

<…> Феерия Эд. Одрана «Золотые яблоки» пойдет в первый раз во вторник, 2 июля. В феерии примут участие 350 человек, в том числе до шестидесяти человек балета. В числе артистов выступит также труппа пантомимистов «Лаури-Лаури». Балет выступит в 3-х действиях и будет представлять большой интерес уже потому, что две известные балерины: г<оспо>жи Цукки и Джури будут чередоваться в ней.

По слухам, г. Лентовский с 1 июля распускает всю свою опереточную труппу, так как он впредь предполагает ставить только феерии, и она является для него совершенно лишней[146].

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 27 июня. С. 3.

В понедельник, 1 июля, выступает в театре г. Лентовского новая балерина г-жа Джури; наш балетмейстер г. Петипа сообщил нам, что эта артистка, несмотря на молодые годы, сделала значительные успехи. Особенно в танцах характерных.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 27 июня. С. 3.

Первое представление феерии «Золотые яблоки» на сцене театра «Кинь грусть» должно состояться во вторник, 2 июля. В феерии танцевать будут г-жи Цукки и Джури, а также участвуют и пантомимисты гг. «Лаури-Лаури».

Г-жа Джури, новая балерина театра сада «Кинь грусть», приезжает к нам сегодня. Артистка была бы среди нас ранее, если бы не была принуждена остановиться в Вене по причине паспорта, оказавшегося не в подлежащем порядке, для того чтобы беспрепятственно переехать границу России.

---

[146] Этот слух не подтвердился: М. В. Лентовский продолжал давать оперетты в течение всего летнего сезона 1885.

Театральный курьер // Суфлер. 1885. 27 июня. С. 1.

Феерия «Золотые яблоки» в первый раз будет поставлена в «Кинь грусть» в понедельник, 1 июля, в ней примут участие 350 человек, в том числе до шестидесяти человек балета, во главе которого будут стоять г-жа Цукки и Джури. <…>

Театры и зрелища // Минута. 1885. 28 июня. С. 3.

Если верить слухам, дальнейшая деятельность М. В. Лентовского в театре «Кинь грусть» сосредоточится *исключительно* на постановке *феерий*.

2 июля пойдет феерия «Золотые яблоки», пользовавшаяся успехом на московской сцене.

Вчера, в четверг вечером, судя по изведению, полученному администрацией сада «Кинь грусть», должен был состояться приезд в Петербург балерины Джулиа (Sic!). «Фанфрелюш», последняя новинка театра «Кинь грусть», дает очень слабые сборы. Бедная музыкальными красотами, бедная смыслом и содержанием, она должна уступить место феерии «Путешествие на Луну», которая до сих пор, несмотря на многократные представления, не лишена интереса для петербургской публики и дает сравнительно недурные сборы.

Театр и музыка // Новое время. 1885. 28 июня. С. 3.

1-й дебют известной танцовщицы Джури на сцене «Кинь грусть» состоится в понедельник, 1 июля. Она выступит в дивертисменте феерии «Путешествие на Луну» и будет чередоваться с г<оспо>жой Цукки. В готовящейся к постановке феерии «Золотые яблоки» также будет вставлено два дивертисмента, сочиненные балетмейстером г. Ганзеном. Г-жа Джури примет и в них участие. Балерина приехала сегодня в Петербург. Ей не более 20 лет. Особенным успехом она пользовалась в Риме.

Феерия «Путешествие на Луну» продолжает делать сборы, особенно теперь, при уменьшенных ценах. Вчера, несмотря на то, что феерия шла уже в 17 раз, театр «Кинь грусть» был почти полон. Г-жа Цукки имела большой успех. В числе публики находились представительницы нашего балета, г-жи Соколова[147] и Горшенкова.

[147] Евгения Павловна Соколова (в замужестве Минина) (1850–1925) – балерина Императорских театров, педагог.

Театральное эхо // Петербургская газета. 1885. 28 июня. С. 3.

В понедельник, 1 июля. На сцене театра «Кинь грусть» выступает в 1 раз известная балерина г-жа Джури, ангажированная г. Лентовским на вторую половину летнего сезона. Г-жа Джури еще очень молода, ей не более 20 лет. Она стройная брюнетка, с необыкновенно изящным торсом; лицо ее очень выразительно. По технике г-жа Джури считается также первой танцовщицей в Европе и подает надежду на еще большее развитие в будущем. Все балетмейстеры видят в ней восходящую звезду хореографии. Таково мнение гг. Манцотти и Ганзена. Когда дирекция Императорских театров задумала ангажировать одну из знаменитых иностранных балерин и по ее поручению эксперты ездили за границу, то их выбор, как говорят, остановился исключительно на Джури. Но к этому времени намерения дирекции уже изменились – г-жа Джури приехала в Петербург 26 июня вечером с 6-часовым поездом Варшавской железной дороги. Сперва она будет чередоваться с г<оспо>жой Цукки в «Путешествии на Луну», а потом выступает в феерии «Золотые яблоки», репетиции которой уже начались. В последней феерии будут две картины с танцами, поставленными г. Ганзеном. В первой из них будут заключаться танцы характерные и национальные, преимущественно венгерские; в другой же – большой дивертисмент, изображающий игры и жонглирование. После постановки «Золотых яблок» балетмейстер г. Ганзен уедет в Лондон, где его ждут к началу репетиций нового балета в театре «Альгамбра». Г-жа Джури была уже в пределах России: лет пять тому назад она танцевала с громадным успехом в Варшаве, будучи еще совсем ребенком. Затем ее ожидал необыкновенный успех в Риме и Лондоне.

В среду, 26 июня, в театре сада «Кинь грусть» давали в первый раз феерию «Путешествие на Луну» с уменьшенными ценами для зрителей. Несмотря на то, что феерия шла здесь уже в 17-й раз, театр был почти полон. Г-жа Цукки была в этот вечер в особенном ударе. Аплодисменты не умолкали в течение всего дивертисмента. В одной из лож бенуара мы заметили наших талантливых балерин, любимиц петербургской публики – Е. П. Соколову и М. П. Горшенкову. С ними в ложе находился и главный администратор нашего балета А. П. Фролов. Эти истинные знатоки хореографии много

аплодировали г-же Цукки, видимо, признавая в ней выдающуюся балерину.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 28 июня. С. 3.

Приезд балерины г-жи Джури. Вчера с поездом Варшавской железной дороги приехала из Милана (через Вену) балерина Мария Джури, ангажированная г. Лентовским для исполнения первых балетных ролей на сцене театра сада «Кинь грусть».

К приходу поезда, то есть к 6 часам, на дебаркадер съехались некоторые лица из администрации «Кинь грусть» с балетмейстером г. Гансеном во главе.

Г. Джури – молоденькая особа, лет 20-ти, если не менее, с крайне красивым и симпатичным личиком, имеющим в себе что-то детское. Пока ограничимся сказать лишь только то, что прибывшая к нам балерина ученица балетмейстера г. Мендеса[148], г-жи Баратти[149] (первая учительница балетных танцев в Милане) и г. Гансена, с которым она занималась в Лондоне в театре «Ковенгарден». Чтобы составить более или менее приблизительное о ее даровании мнение, достаточно указать на то, что г-жа Джури была избрана г. Мендесом и известным во всей Италии Манцотти, чтобы танцевать нынешней зимой первую роль в миланском театре Ла Скала в балете «L'Amor», музыка г. Манцотти. Это одно доказывает, какими хореографическими способностями обладает г-жа Джури, раз выбор таких строгих и требовательных знатоков балета, какими считаются гг. Мендес и Манцотти, пал именно на г-жу Джури.

По газетным слухам, г. Лентовский с 1 июля распускает всю свою опереточную труппу, так как он впредь предполагает ставить только феерии, и она является для него совершенно лишней.

Со вчерашнего дня цены на представления феерии «Путешествие на Луну» значительно понижены. Результатом этого удешевления было то, что в среду театр сада «Кинь грусть» был переполнен более

[148] Хосе (Иосиф, Жозеф, Джозеф) Мендес (Mendez) (1843–1905) – испанский танцовщик, балетмейстер, педагог. Работал в России в 1888–1898.

[149] Опечатка. Речь идет о Катарине Беретта (Beretta) (1839–1911), знаменитом миланском педагоге.

обыкновенного. Г-жа Цукки танцевала с этот вечер с редким увлечением.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 29 июня. С. 3.

Первое представление феерии «Золотые яблоки» навряд ли состоится во вторник, 2 июля, как это было заявлено первоначально. Феерия дана будет, по всему вероятию, не ранее четверга.

Г-жа Джури появится в театре сада «Кинь грусть» завтра или в понедельник. Она будет чередоваться с г<оспо>жою Цукки в балете-феерии «Путешествие на Луну», а затем обе балерины выступят вместе в «Золотых яблоках».

Театр и музыка // Свет. 1885. 29 июня. С. 2.

Первый дебют известной танцовщицы Джури на сцене «Кинь грусть» состоится 1 июля. Она выступит в дивертисменте-феерии «Путешествие на Луну» и будет чередоваться с г<оспо>жой Цукки. Балерина приехала сегодня в Петербург. Ей не более 20 лет. Особенным успехом она пользовалась в Риме.

Театральный курьер // Петербургский листок. 1885. 30 июня. С. 3.

Первый выход балерины Марии Джури состоится неотложно завтра, в понедельник. Артистка заменит г-жу Цукки в феерии «Путешествие на Луну».

Новый театр Л. Б. Яворской

С. А. Филиппова

Новый театр Л. Б. Яворской. Первый сезон

Новый театр открылся в Санкт-Петербурге 15 сентября 1901 г. в знаменитом Кононовском зале[1] на четвертом этаже дома 61 по набережной реки Мойки[2]. Антрепренерами выступили супруги – актриса Лидия Борисовна Яворская[3] (1869[4]–1921) и отставной военный, журналист, начинающий драматург князь Владимир Владимирович Ба-

---

[1] О театральных предприятиях в Кононовском зале см.: *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года / Обозрение-путеводитель. СПб., 1994. С. 214–225.

[2] Сейчас в здании находится Санкт-Петербургский государственный университет телекоммуникаций им. М. А. Бонч-Бруевича.

[3] О судьбе и творчестве Л. Б. Яворской (княгини Барятинской) см.: *Беляев Ю. Д.* Л. Б. Яворская. Критико-биографический этюд. СПб., 1900; *Литаврина М.* Г. Яворская, беззаконная комета. М., 2008; *Simpson J., Simpson J.* Princess of Dreams. The Life and Times of Lydia Yavorska, Princess Bariatinsky. Old Shoreham Publishing, 2016. В сезоне 1901/1902 Яворская исполнила роли Молодой актрисы («Новый театр»), Ариэля и Цереры («Буря»), Белесовой («Богатые невесты»), герцога Рейхштадтского («Орленок»), Зазы («Заза»), Веры Петровны («Ночи безумные»), Глори Квэйль («Христианин»), Кручининой («Перекаты»), Ирены («Когда мы, мертвые, воскресаем»), Леоноры («Загадка»), Генриетты («Преступление и преступление»), Ланской («Храм Мельпомены»), Рахили («Мадемуазель Фифи»), Паулины («Женщина с кинжалом»), Варвары Звягинцевой («Вампир»), Катрин Юбше («Madame Sans-Gêne»), Саши («Фома Гордеев»), Нелли («Карьера Наблоцкого»), Лигии («Камо грядеши»), Маргариты Готье («Дама с камелиями»), Нины Заречной («Чайка»).

[4] Яворская, как и многие актрисы того времени, пыталась скрыть свой истинный возраст, поэтому в качестве даты ее рождения ошибочно указывается 1871, в том числе в книгах об актрисе. Однако в РГИА, в ее личном деле как ученицы Драматических курсов (училась у В. Н. Давыдова), в перечне документов есть метрическое свидетельство, где указан 1869. См.: Об ученице драматических курсов Лидии Яворской // РГИА. Ф. 498. Оп. 1. Ед. хр. 4169. Л. 12.

рятинский[5]. Новый театр работал пять сезонов; последний спектакль зимнего сезона сыграли 12 февраля 1906 г. В марте того же года газета «Театр и искусство» сообщала, что Яворской удалось сохранить театр за собой на будущий сезон, однако этого не произошло. Пять лет Нового театра стали едва ли не рекордом для начала XX в., когда антрепризы, как правило, не могли продержаться более одного-двух сезонов. Вероятнее всего, финансово предприятие Яворской было обеспечено лучше, чем другие театры, что позволяло давать и множество благотворительных спектаклей.

Новый театр был общим детищем Барятинских, своеобразным продолжением дела закрытой в конце 1900 г. газеты «Северный курьер», что подтверждал актер М. С. Нароков[6]:

> Театр этот возник на развалинах газеты «Северный курьер», где князь Барятинский был редактором, а Яворская – вдохновителем всего дела[7].

Об увлеченности Яворской издательским делом вспоминала и Т. Л. Щепкина-Куперник[8]:

> К газете она относилась страстно. Когда случались заминки в деньгах, закладывала свои жемчуга, проводила ночи в типографии, всех будоража, словно опьяненная запахом типографской краски. Жила жизнью газеты, входила в мельчайшие ее подробности[9].

Яворской важно было ощущать себя в центре общественной жизни.

---

[5] Князь Владимир Владимирович Барятинский (1874–1941) – писатель, журналист. Печатался в газетах «Санкт-Петербургские ведомости», «Новое время». В 1899–1900 издавал газету «Северный курьер». Автор ряда пьес, в том числе поставленных на сцене Нового театра.

[6] Михаил Семенович Нароков (наст. фам. Якубов) (1879–1958) – актер, режиссер. В Новом театре выступал под фамилией Якубов. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Урса («Камо грядеши»), Резникова и Первого гостя («Фома Гордеев»), Констана («Madame Sans-Gêne»), Медведенко («Чайка»).

[7] *Нароков М. С.* Биография моего поколения. М., 1956. С. 119.

[8] Татьяна Львовна Щепкина-Куперник (1874–1952) – драматург, поэт, переводчик. Подруга и соратник Л. Б. Яворской. К открытию Нового театра сочинила одноименный Пролог в стихах (разговор в 1 д.), предшествовавший «Буре» У. Шекспира и обозначивший творческую программу театра. Переводы Щепкиной-Куперник пьес Э. Ростана являлись важной составляющей репертуара Нового театра. В репертуар первого сезона входили «Орленок» и «Романтики».

[9] *Щепкина-Куперник Т. Л.* Театр в моей жизни. М.; Л., 1948. С. 133.

1900 г. стал во многом переломным для Барятинских. Разразившийся в Театре Литературно-художественного общества скандал во время представления пьесы «Контрабандисты»[10] привел не только к закрытию газеты, но и к уходу Яворской из театра. Всё в том же году вышла книга Ю. Д. Беляева об актрисе[11], словно обозначив смену этапов ее творческого пути. Начало нового периода было напрямую связано с реализацией планов по руководству собственным делом. Но все попытки вернуться к изданию газеты оказались тщетны, и Яворская решилась создать Новый театр.

Очевидно, что идея собственного творческого дела занимала ее мысли постоянно. В октябре 1901 г., отвечая на вопрос корреспондента «Петербургской газеты» «Что бы вы сделали, если выиграли бы двести тысяч?», Яворская сказала: «Я употребила бы их или на издание газеты, или на улучшение театра»[12]. Стоит отметить, что из всех интервьюируемых в этом материале актеров и актрис Яворской дан самый короткий и четкий ответ. В письме к И. А. Гриневской[13] от 13 января 1902 г. актриса также признавалась, что хочет построить театр[14].

Что же представлял из себя Новый театр образца первого сезона? Какое место он занимал в Петербурге начала XX в.? Несмотря на отдельную главу в книге М. Г. Литавриной, посвященную этому детищу актрисы[15], обширных сведений о Новом театре с точки зрения сценического процесса по-прежнему крайне мало, а существующие свидетельства касаются в основном слухов и скандалов, связанных с именем княгини Барятинской.

[10] Речь идет о драме В. А. Крылова и С. К. Литвина-Эфрона «Сыны Израиля» (театр изменил название на «Контрабандисты»), играть в которой главную роль Яворская отказалась из-за ее антисемитской направленности, после чего всячески добивалась снятия пьесы с репертуара, спровоцировав скандал на премьере.

[11] См.: прим. 3.

[12] Петербургская газета. 1901. 7 окт. С. 3.

[13] Изабелла Аркадьевна Гриневская (1864–1942) – драматург, прозаик, поэт, переводчик, критик. В первом сезоне на сцене Нового театра шла одноактная драма Р. Бракко «Дон Пьетро Карузо» в переводе Гриневской; в 1903 – трагедия Г. Д'Аннунцио «Мертвый город».

[14] См.: Письма Яворской Лидии Борисовны (по мужу Барятинской) Гриневской Изабелле Аркадьевне // РГАЛИ. Ф. 125. Оп. 1. Ед. хр. 504. Л. 3.

[15] *Литаврина М. Г.* О Новом театре замолвите слово // *Литаврина М. Г.* Яворская, беззаконная комета. С. 137–214.

Название театра предполагало курс на новую драматургию, новый стиль самого устройства антрепризы, которая должна была стать не только сценической площадкой, но и одним из художественных ориентиров столицы. Новизну репертуара подчеркивали сами руководители театра, в том числе и через газетные публикации. Так, в анонсе спектакля «Перекаты» по пьесе Барятинского[16] отмечалось, что в комедии «затронуты новые сюжеты и новые темы»[17].

Готовясь открыть первый сезон собственного театра, Яворская, значившаяся на афишах как директор-распорядитель, полностью изменила внешний облик театрального зала, о чем сохранилось множество восторженных откликов в печати:

> От Кононовского зала и следа не осталось. Благодаря художнику г. Изенбергу[18] и энергии Л. Б. Яворской, он превратился в чрезвычайно изящный, милый, уютный театр-салон, в стиле модерн. Мягкие серо-зеленые тона ковров, желтый бархат лож и драпировок, светлый цвет стен и умело распределенная позолота отнимают у зрительного зала тот специфический театральный шаблон, который так надоел глазам. Изящная занавесь работы художника г. Изенберга в стиле парижских художественных плакатов красиво дополняет картину. С таким же вкусом отделаны просторные фойе, в которых масса бюстов, картин и богатой золоченой мебели[19].

Яворская и Барятинский хотели сделать свой театр-салон центром культурной и общественной жизни Петербурга. В первый сезон театр еще не совсем явственно обозначил свои протестные настроения, проявившиеся в последующие годы. Пока что зрительный зал заполняли преимущественно представители высшего общества:

> <…> Театр посещается элегантной публикой, и, например, на последнем представлении «Орленка» собралась полная зала публики, еще более фешенебельной, чем та, которая присутствовала в Михайловском театре в предшествующую субботу[20].

---

[16] Пьеса была отмечена на первом конкурсе Литературно-художественного общества.
[17] Новое время. 1901. 18 окт. С. 4.
[18] Константин Вильгельмович (Васильевич) Изенберг (1859–1911) – художник, скульптор; автор проекта памятника «Стерегущему».
[19] *М. Ф.* [Новый театр] // Петербургский листок. 1901. 16 сент. С. 5.
[20] Театр, музыка и искусство // Биржевые ведомости. 1901. 5 окт. С. 3.

Художественная коллекция театра в течение сезона продолжала пополняться. Так, к премьере «Фомы Гордеева» (23 ноября 1901 г.) в галерее появился портрет М. Горького работы И. Е. Репина. Известно, что в собрании живописи были работы Ф. Г. Бернштама[21], С. С. Егорнова[22], С. С. Соломко[23], полотно П. А. Брюллова[24] «Ночь», автопортрет Ю. Я. Лемана[25], портрет американского трагика А. Олдриджа[26] работы Т. Г. Шевченко и др. Также в фойе устраивались выставки молодых художников. Дирекция Нового театра анонсировала издание всех новых пьес, прошедших на сцене, отдельными книжками, озаглавленными «Новый театр»; были заведены анкеты для зрителей. И в театре, и дома у Барятинских на Лиговке, 65 устраивались литературные вечера, концерты, благотворительные спектакли. Об антрепренерстве актрисы, которое оценивалось неоднозначно, писали даже в ироническом ключе:

Искала всюду где могла
Самостоятельного дела я
И антрепризу начала
Я энергичная и смелая.
Твердили все, что риск большой
И жизнь трудна антрепренерская,
Но я театр люблю душой
И верю в свой успех.

Яворская[27]

Что касается устройства театрального дела, то по части музыкальной и художественной Яворской были собраны лучшие силы. Дирижером оркестра Нового театра стал знаменитый О. Беме[28]. Он написал музыкальные иллюстрации к пьесе «Буря» У. Шекспира, ко-

[21] Федор Густавович Бернштам (1862–1937) – художник.
[22] Сергей Семенович Егорнов (1860–1920) – художник.
[23] Сергей Сергеевич Соломко (1867–1928) – художник-акварелист, график.
[24] Павел Александрович Брюллов (1840–1914) – художник-пейзажист.
[25] Юрий (Егор) Яковлевич Леман (1834–1901) – художник-портретист.
[26] Айра Фредерик Олдридж (Ольридж, Aldridge) (1807–1867) – афроамериканский актер и режиссер, исполнитель шекспировских ролей. Много гастролировал по Европе, выступал в том числе и в России, где подружился с поэтом Т. Г. Шевченко.
[27] *Шутник [Земский Я. Д.?].* Театральные автографы // Эхо сезона. 1901. 4 нояб. С. 3.
[28] Оскар Беме (Böhme) (1870–1938) – немецкий трубач и композитор. С 1903 служил в оркестре Мариинского театра.

торой открылся театр. Художником был приглашен К. В. Изенберг, оформивший в том числе и лиловый занавес театра с надписью ars et labor[29]. О своей роли в руководстве театром Яворская писала в письме Л. Н. Вилькиной[30]: «Вы знаете, что вся хозяйственная и административная часть лежит на мне, кроме сцены»[31].

С режиссерской частью все обстояло сложнее. Авторы путеводителя «Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года» указывают[32], что режиссером был С. М. Ратов[33]. Однако фамилия режиссера в программках обозначалась не всегда. В Новом театре была принята следующая форма указания на постановщика спектаклей: «режиссировал(а)». Сохранившиеся в фондах СПбГМТиМИ программы спектаклей позволяют с уверенностью говорить о том, что режиссировали как сама Яворская, так и Барятинский, баронесса А. И. Радошевская (покинувшая театр уже в ноябре 1901 г.) и актриса М. И. Морская[34]. Видимо, когда режиссер не обозначен, имеется в

---

[29] Ars et labor (*фр*.) – искусство и труд.

[30] Людмила Николаевна Вилькина (Изабелла Вилькен, по мужу Виленкина) (1873–1920) – поэт, переводчик.

[31] Яворская Л. Б. – Вилькиной Л. Н. // Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 39. Оп. 3. Ед. хр. 824. Л. 24.

[32] См.: *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года / Обозрение-путеводитель. С. 217.

[33] Сергей Михайлович Ратов (наст. фам. Муратов) (?–1924) – актер, режиссер, педагог. До прихода в Новый театр выступал в комических и характерных ролях на сценах Петербурга, Риги, Гродно, Могилева. Помимо работы в режиссерском управлении Нового театра исполнил в сезоне 1901/1902 роли Калибана («Буря»), Натансона («Вава»), фон Обенауса («Орленок»), Малардо («Заза»), Фридриха Фюринга («Вечная любовь»), каноника Иэльси («Христианин»), Дона Пьетро Карузо («Дон Пьетро Карузо»), Проспера («Зеленый попугай»), Пономаря («Мадемуазель Фифи»), Луковенко («Перекаты»), Фуше («Madame Sans-Gêne»), Маякина («Фома Гордеев»), Яхонтова («Карьера Наблоцкого»), Хилона («Камо грядеши»), Ладыжкина («Жених из долгового отделения»), графа де Жире («Дама с камелиями»), Сорина («Чайка»).

[34] Мария Ивановна Морская (наст. фам. Овчаренко) (1872–1907) – актриса. Первая исполнительница роли Нины Заречной на Украине (труппа Н. Н. Соловцова, 1896). В Новый театр пришла после того, как не была принята в труппу Александринского театра. Исполнила роли Миранды («Буря»), Вавы («Вава»), Анны («Сфинкс»), Терезы («Орленок»), Наташи («Ночи безумные»), Клары Шпор («Вечная любовь»), Майи Рубек («Когда мы, мертвые, воскресаем»), Жизелы («Загадка»), Китти («Вампир»), Сильветы («Романтики»), Медынской («Фома Гордеев»), Эвники («Камо грядеши»). Покинула Новый театр по окончании первого сезона. Играла в Ярославе, Саратове, Казани, Киеве, Одессе. В 1905 открыла в Одессе свою драматическую школу.

виду Ратов: именно его как режиссера нередко упоминают в газетных публикациях и мемуарах, хотя критики преимущественно отмечают режиссерское управление, не обозначая конкретные фамилии.

Данные о порядках, царивших в театре, противоречивы. О регулярных опозданиях Яворской на репетиции на несколько часов на страницах мемуаров вспоминают актеры Нового театра, в том числе Нароков и М. И. Велизарий[35]. Актриса описывает неудобства, связанные с тем, что гримерные располагались этажом ниже зала. Только уборная Яворской находилась рядом, справа от сцены. Однако отмечались и некоторые прогрессивные нововведения: вслед за Московским Художественным театром было введено строгое правило – «не выходить на вызовы во время хода пьесы»[36]. На генеральные репетиции приглашались представители печати, во время премьерных показов велась фотосъемка.

Постановки готовились очень быстро. Режиссерское управление вместе с драматургами и переводчиками дорабатывало спектакли после премьеры. В «Новостях и Биржевой газете» можно было найти следующую информацию: Барятинский «читал сегодня артистам свою новую комедию “Перекаты”. Пьеса пойдет на будущей неделе»[37]. Премьера состоялась 22 октября, спустя 12 дней.

При таких темпах работы над постановкой кажется удивительным, что спектакли держались в репертуаре долго. Можно предположить, что это происходило во многом благодаря вносимым изменениям в уже готовый спектакль. Об этом существует как минимум два свидетельства:

> Последнее (режиссерское управление. – *С. Ф.*), по-видимому, находится в опытных и внимательных руках, что доказывает, например, второе представление «Вечной любви», где много мелочей исправлено, переделано, обновлено[38].

Н. И. Гарвей, побывавший на седьмом представлении «Христианина» Х. Кэна, писал:

---

[35] Мария Ивановна Велизарий (1864–1944) – актриса в третьем поколении, режиссер, педагог, автор мемуаров «Путь провинциальной актрисы». Ученица В. В. Самойлова. Приглашена в Новый театр вместо М. И. Морской. См. прим. 34.

[36] *Дед-Всевед [Гарвей Н. И.]*. Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 14 окт. С. 3.

[37] Театр и музыка // Новости и Биржевая газета. 1901. 10 окт. С. 3.

[38] *Д-ов О. [Перельман О. И.]*. Новый театр // Биржевые ведомости. 1901. 17 окт. С. 3.

Переводчица пьесы, З. Н. Журавская, помимо некоторых незначительных сокращений в прологе и первых трех действиях, совершенно исключила последнее, четвертое, действие, переведя картину смерти Сторма в конец третьего. От этой поправки драма во всех отношениях выиграла и смотрится с гораздо большим интересом. <…> Действие ведется быстро, лишний антракт не расхолаживает настроения, <…> приходится лишь пожалеть о том, что очевидная необходимость упомянутой переделки не была установлена до первого представления «Христианина»[39].

Подобный подход свидетельствует об определенном стремлении руководства Нового театра к профессионализации.

Труппу театра составляли знаменитые уже профессионалы и неизвестные актеры. По впечатлениям Ю. Д. Беляева, она была достаточно молодой[40]: возраст самых опытных и известных исполнителей едва достигал тридцати – тридцати пяти лет. В течение первого сезона на сцену Нового театра выходили А. Т. Альбинская[41], А. И. Арапова[42], П. М. Арнольди[43], Н. Т. Ашанина[44], А. А. Больская,

[39] *Д. В. [Гарвей Н. И.].* Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1902. 26 янв. С. 3.

[40] См.: *Ю. Б. [Беляев Ю. Д.].* [Открытие Нового театра] // Новое время. 1901. 17 сент. С. 3.

[41] А. Т. Альбинская в сезоне 1901/1902 исполнила роль второй Придворной дамы («Орленок»).

[42] Александра Ивановна Арапова (Барышева, Барышова) – актриса. Начала сценический путь в 1867 в Казани как драматическая инженю, дебютировала в Александринском театре (Кругина в пьесе «Без вины виноватые» А. Н. Островского). В конце 1890-х вернулась на сцену после перерыва, выступала в ролях гранд-дам и характерных старух. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Цыплуновой («Богатые невесты»), Гофмейстерины («Орленок»), Агаты («Вечная любовь»), Графини («Перекаты»), М-me Катерин («Преступление и преступление»), М-рс Каллендер («Христианин»), Анны Дмитриевны Кашневой («Вампир»), Г-жи Размаевой («Карьера Наблоцкого»), графини Бассано («Madame Sans-Gêne»), Помпонии («Камо грядеши»), Прюдансы («Дама с камелиями»), Полины Андреевны («Чайка»).

[43] Полина Михайловна Арнольди – актриса. В начале карьеры участвовала в любительских и домашних постановках. Профессиональную деятельность начала в 1893. Выступала в амплуа инженю-драматик и гранд-кокетт. Играла в Петербурге, Москве, Тифлисе, Баку. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Ириды («Буря»), Карелиной («Вава»), Эрцгерцогини («Орленок»), Головиной («Ночи безумные»), Марты Дорнах («Вечная любовь»), Маргариты («Дон Пьетро Карузо»), г-жи Киссингер («Перекаты»), Северины («Зеленый попугай»), Жанны («Преступление и преступление»), Натальи Павловны («Храм Мельпомены»), графини Роттеркопф («Вампир»), Принцессы Элизы («Madame Sans-Gêne»), баронессы Бильдерингсхоф («Карьера Наблоцкого»), Ольги («Драма в гарнизоне»), Олимпы («Дама с камелиями»), Аркадиной («Чайка»).

[44] Н. Т. Ашанина – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Полли («Христианин») и Любы («Фома Гордеев»).

А. В. Бежоева[45], А. В. Безродная[46], М. К. Борги[47], Д. В. Германовская[48], В. Н. Грибау[49], М. Л. Громова[50], В. К. Да(о?)лина[51], О. М. Дарская[52], А. Г. Зоринская[53], А. А. Иванова[54], В. И. Ильина[55], Е. И. Иосифова[56], Л. В. Кедрова[57], Т. Ф. Калита[58], А. В. Клейн, Н. А. Крас-

---

[45] А. В. Бежоева – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Бедонеговой («Богатые невесты»), Старой крестьянки («Орленок»), Анаис («Заза»), Анны Максимовны («Ночи безумные»).

[46] А. В. Безродная – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Глаши («Ночи безумные»), Фанни Эльслер («Орленок»), Клеретт («Заза»), Мишетты («Зеленый попугай»), Горничной («Карьера Наблоцкого»), Жюли («Madame Sans-Gêne»), Статинии («Камо грядеши»), Нанины («Дама с камелиями»), Горничной («Чайка»).

[47] Мария Карловна Борги (Цветаева) (1874–?) – актриса. В 1891 училась у С. М. Сосновского на драматических курсах Рапгофа. Играла на сценах Петербурга и пригородов (Ораниенбаумский театр, антреприза Дарского, Театр Литературно-артистического кружка), в Нарве, Пскове, Нижнем Новгороде. Неоднократно выступала в роли Гамлета. В сезоне 1901/1902 исполнила роли графини Камераты («Орленок») и Евы («Мадемуазель Фифи»).

[48] Дина Вениаминовна Германовская (наст. фам. Суриш?) – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Флиппоты («Зеленый попугай»), Курдюмовой («Вампир»), Ларуссот («Madame Sans-Gêne»), Веры («Фома Гордеев»), Силии («Камо грядеши»).

[49] Вера Николаевна Грибау (Пономарева) – актриса. Выступала в Новом театре вместе с супругом Н. Н. Пономаревым в амплуа драматической старухи. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Пелагеи Александровны («Ночи безумные») и Просительницы («Перекаты»).

[50] М. Л. Громова – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли первой Придворной дамы («Орленок»), M-me Дюфрен («Заза»), Нетти («Христианин»), Памелы («Мадемуазель Фифи»), герцогини Ровиго («Madame Sans-Gêne»).

[51] В. К. Да(о?)лина – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Терезы («Орленок») и Эвники («Камо грядеши»).

[52] Ольга Михайловна Дарская (наст. фам. Шаврова) – актриса. Ученица А. И. Южина и Вл. И. Немировича-Данченко (Московское театральное филармоническое училище). Дебютировала на сцене в 1897. Играла в Таганроге, Ярославле, Москве. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Сони («Ночи безумные»), Анны («Сфинкс»), Маши («Чайка») и Нишетты («Дама с камелиями»).

[53] А. Г. Зоринская – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли третьей Придворной дамы («Орленок»), Лизерон («Заза»), Матери («Камо грядеши»).

[54] А.(Л.?) А. Иванова в сезоне 1901/1902 исполнила роль Просительницы («Перекаты»).

[55] В. И. Ильина – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Симон («Заза»), Аманды («Мадемуазель Фифи»), Веры Петровны («Ночи безумные»), Рубрии («Камо грядеши»).

[56] Е. И. Иосифова в сезоне 1901/1902 исполнила роль Вассы («Фома Гордеев»).

[57] Л. В. Кедрова в сезоне 1901/1902 исполнила роль Дьякониссы («Когда мы, мертвые, воскресаем»).

[58] Т. Ф. Калита – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Мари («Вечная любовь»), Телегиной («Вампир»), Туанон («Madame Sans-Gêne»), Павлиньки («Фома Гордеев»), Кристенелы («Камо грядеши»).

нокутская[59], О. Я. Коврова[60], Л. М. Лидина[61], С. А. Львинцева[62], М. И. Морская, А. П. Муравьева[63], С. Г. Натанская[64], М. К. Ниркомская[65], Л. А. Нольде[66], А. Г. Норина[67], А. С. Петрова[68], А. Н. Пименова[69], Е. П. Ранцева[70], Н. Ф. Сербская[71], Е. А. Сеславина[72], Г. И. Славина[73], М. А. Сурская[74], А. З. Тамарина[75], Н. А. Темиро-

[59] Нина А. Краснокутская – актриса. В 1900 училась в Театральном училище. В сезоне 1901/1902 исполнила роль Кайюса («Камо грядеши»). (В программе спектакля – Кай Юс; в тексте пьесы – Кайюс.)

[60] Ольга Яковлевна Коврова (?–1914) – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Натали («Заза»), Лизы («Христианин»), Памелы («Мадемуазель Фифи»), баронессы фон Бюлов («Madame Sans-Gêne»), Актеи («Камо грядеши»). Играла также в театре Незлобина.

[61] Л. М. Лидина в сезоне 1901/1902 исполнила роль Ивановой («Вампир»).

[62] Станислава Александровна Львинцева – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Служанки («Преступление и преступление»), барабанщика Винегра («Madame Sans-Gêne»), Горничной («Фома Гордеев»), Кайюса («Камо грядеши»).

[63] А. П. Муравьева в сезоне 1901/1902 исполнила роль Грязовской («Жених из долгового отделения»).

[64] София Григорьевна Натанская – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роль Хризетемиды («Камо грядеши»).

[65] М. К. Ниркомская в сезоне 1901/1902 исполнила роли Маленького эрцгерцога и Крестьянки («Орленок»).

[66] Людмила Александровна Нольде (наст. фам. фон Глазер) – актриса. Выступала в амплуа гранд-кокетт. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Бороэ («Камо грядеши») и Анаисы («Дама с камелиями»).

[67] А. Г. (Л.?) Норина – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Мелани («Заза»), Христианки («Камо грядеши»), Луши («Жених из долгового отделения»).

[68] А. С. Петрова в сезоне 1901/1902 исполнила роль Рубрии («Камо грядеши»).

[69] А. Н. Пименова – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Зерницкой («Вава»), Матери («Сфинкс»), Элизы («Вечная любовь») и Квартирной хозяйки («Фома Гордеев»).

[70] Е. П. Ранцева в сезоне 1901/1902 исполнила роль Христианки («Камо грядеши»).

[71] Н. Ф. Сербская в сезоне 1901/1902 исполнила роль Адель («Дама с камелиями»).

[72] Екатерина Андреевна Сеславина (наст. фам. Яцимирская) – актриса. Выступала на клубных сценах Петербурга, в 1898 дебютировала в Театре литературно-артистического кружка. Исполняла драматические и характерные роли. В сезоне 1901/1902 исполнила роль графини Камераты («Орленок»).

[73] Г. И. Славина в сезоне 1901/1902 исполнила роли Горничной («Madame Sans-Gêne») и Служанки («Фома Гордеев»).

[74] Мария Алексеевна Сурская – актриса. Провела в Новом театре несколько сезонов. Выступала в амплуа гранд-кокетт. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Юноны («Буря»), графини Гробетти («Вава»), Марии-Луизы («Орленок»), Флориан («Заза»), Юлии Ивановны («Ночи безумные»), Бетти («Христианин»), Леокадии («Зеленый попугай»), Блондины («Мадемуазель Фифи»), Марии Каролины («Madame Sans-Gêne»), Пелагеи («Фома Гордеев»), Поппеи («Камо грядеши»).

[75] А. З. Тамарина – актриса. В сезоне 1901/1902 исполнила роли четвертой Придворной дамы («Орленок») и Джульеты («Заза»).

ва[76], Л. А. Тургенева, Н. Г. Чехова[77], О. Я. Шадорова[78], Л. Б. Яворская, К. Геннер[79] (детские роли), Козырева[80] (детские роли); И. С. Аристов[81], П. Г. Баратов[82], Б. Г. Бауер[83], В. С. Бельский[84], И. С. Васильев[85], А. С. Волин[86], А. Т. Гришин[87], М. Е. Дарский[88], В. Ф. Евдо-

---

[76] Надежда Алексеевна Темирова (Щербакова) – актриса. Выступала в амплуа второй гранд-кокетт. В сезоне 1901/1902 исполнила роли Летти («Христианин»), Нигидии («Камо грядеши»).

[77] Н. Г. Чехова в сезоне 1901/1902 исполнила роли Горничных («Ночи безумные», «Madame Sans-Gêne»).

[78] О. Я. Шадорова в сезоне 1901/1902 исполнила роль Актеи («Камо грядеши»).

[79] Клавдия Геннер (в других вариантах Эннер) исполнила роли школьника Матье («Madame Sans-Gêne»), Марион («Преступление и преступление») и Кайюса («Камо грядеши»).

[80] Козырева исполнила роль Тото («Заза»).

[81] И. С. Аристов в сезоне 1901/1902 исполнил роль Солдата («Камо грядеши»).

[82] Павел Григорьевич Баратов (Бреннер) (1874?–1951) – актер. В Новый театр пришел из МХТ, где служил с 1898. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Артура Верена («Сфинкс»), Немчинова («Вава»), Фламбо («Орленок»), Дюфрена («Заза»), Перелетова («Ночи безумные»), Джона Строма («Христианин»), Анри («Зеленый попугай»), Мориса («Преступление и преступление»), Ульфгейма («Когда мы, мертвые, воскресаем»), Жерара де Гуржирана («Загадка»), Капитана Кельвейнштейна («Мадемуазель Фифи»), Леонгарда («Женщина с кинжалом»), Сергея Наумова («Вампир»), Лефевра («Madame Sans-Gêne»), Фомы Гордеева («Фома Гордеев»), Наблоцкого («Перекаты» и «Карьера Наблоцкого»), Виниция («Камо грядеши»), Гастона Рье («Дама с камелиями»).

[83] Б. Г. Бауер в сезоне 1901/1902 исполнил роль Бороковского («Орленок»).

[84] В. С.(П.?) Бельский – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Ларса («Когда мы, мертвые, воскресаем»), Второго лакея («Вампир»), Лакея («Madame Sans-Gêne»), Юшнова («Фома Гордеев»), Бохориса («Камо грядеши»).

[85] И. С. Васильев в сезоне 1901/1902 исполнил роль Стрепсиада («Камо грядеши»).

[86] А. С. Волин – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Лакея Кручининой («Перекаты»), Тальберга и Фермера («Орленок»), Мартена («Заза»), Лебре («Зеленый попугай»), Лакея («Храм Мельпомены»), Кона («Madame Sans-Gêne»), Приемщика («Фома Гордеев»), Добродушного господина и Лакея («Карьера Наблоцкого»), Пизона и Демаса («Камо грядеши»).

[87] А. Т. Гришин в сезоне 1901/1902 исполнил роль Лакея («Загадка»).

[88] Михаил Егорович Дарский (Псаров) (1860–1932) – актер, режиссер. Сезон 1901/1902, проведенный Дарским в Новом театре, стал переходным периодом между службой в МХТ (1898–1899), руководством Ярославским театром (1900–1901) и поступлением в Александринский театр в 1902. В Новом театре исполнил роли Журналиста («Новый театр»), Меттерниха («Орленок»), Каскара («Заза»), Игнатьева («Ночи безумные»), Киссингера («Перекаты»), Арнольда Рубека («Когда мы, мертвые, воскресаем»), Маркиза де Неста («Загадка»), Наполеона («Madame Sans-Gêne»), Петрония («Камо грядеши»), Тригорина («Чайка»).

кимов[89], П. Н. Зверев, Г. П. Иванов[90], П. В. Казанский[91], Н. П. Карцев[92], А. И. Князев[93], М. Ф. Князев[94], К. Е. Колотилов[95], Г. И. Красов[96], Ф. М. Кукуев[97], С. В. Лесков[98], Н. А. Линевич[99], Д. Г. Литви-

[89] Василий Феоктистович Евдокимов (1873–?) – актер, драматург. Учился в Санкт-Петербурге на драматических курсах А. А. Бренко. Играл на сценах частных петербургских театров (Василеостровский театр, Петербургский театр Е. А. Шабельской). Известен как автор инсценировок по романам «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, «Фома Гордеев» М. Горького, «Воскресение» Л. Н. Толстого, «Обрыв» И. А. Гончарова, «Петербургские трущобы» В. В. Крестовского. Драма Евдокимова «Дети греха (Вечная трагедия)» была удостоена почетного отзыва на конкурсе имени А. Н. Островского. Со скандалом покинул Новый театр в середине первого сезона, успев сыграть роли Гонзало («Буря»), Садовника («Вава»), Дитрихштейна и Седлинского («Орленок»), Осломидова («Ночи безумные»), Филиппа Куновского («Вечная любовь»).

[90] Г. П. Иванов в сезоне 1901/1902 исполнил роль Номенклатора («Камо грядеши»).

[91] Петр Викторович Казанский (наст. фам. Смирнов) (1874–?) – актер. Потомственный дворянин; сделал успешную военную карьеру, но еще во время службы принимал участие в любительских спектаклях, выступал в характерных и комических ролях. В 1901 вышел в запас и вступил в труппу Нового театра, где в первый сезон исполнил роли Тринкуло («Буря»), Пирамидалова («Богатые невесты»), фон Гентца («Орленок»), Дюклу («Заза»), Сомова («Ночи безумные»), Альберта Реннингера («Вечная любовь»), Режиссера («Христианин»), Баскова («Перекаты»), Управляющего курортом («Когда мы, мертвые, воскресаем»), Маркиза де Лапсака («Зеленый попугай»), Ленского («Храм Мельпомены»), Поручика Фрица Шейнаубурга («Мадемуазель Фифи»), Михаила Петровича Кашнева («Вампир»), Савари («Madame Sans-Gêne»), Ефима и Лодочника («Фома Гордеев»), Самбарова («Карьера Наблоцкого»), Чежина («Жених из долгового отделения»), Фельдмана («Драма в гарнизоне»), Сен-Годана («Дама с камелиями»), Шамраева («Чайка»).

[92] Н. П. Карцев – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Доктора («Орленок») и Спора («Камо грядеши»).

[93] А. И. Князев в сезоне 1901/1902 исполнил роль Раба («Камо грядеши»).

[94] М. Ф. Князев в сезоне 1901/1902 исполнил роли Раба и Демаса («Камо грядеши»).

[95] К. Е. (В.?) Колотилов – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Швейцара («Орленок») и Работника («Фома Гордеев»).

[96] Григорий Иванович Красов – актер. Согласно его письму в театральное агентство Е. Н. Рассохиной, выступал в амплуа «комик-простак» (см.: РГАЛИ. Ф. 2492. Оп. 1. Ед. хр. 389. Л. 9). В сезоне 1901/1902 исполнил роли лакея Киссингера («Перекаты»), Монтенегро («Орленок»), Сторожа («Преступление и преступление»), лакея Звягинцевых («Вампир»), Жардена («Madame Sans-Gêne»), Зубова («Фома Гордеев»), Давуса и Афера («Камо грядеши»).

[97] Ф. М. Кукуев в сезоне 1901/1902 исполнил роль Князева («Фома Гордеев»).

[98] С. В. Лесков в сезоне 1901/1902 исполнил роль Консула («Камо грядеши»).

[99] Николай Александрович Линевич – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Боцмана («Буря»), Петра («Сфинкс»), Ковлея и Тирольца («Орленок»), Ле-Камю и Адольфа («Заза»), Комиссара («Зеленый попугай»), Второго актера («Храм Мельпомены»), Лористана и Деперо («Madame Sans-Gêne»), Званцева и Купчина («Фома Гордеев»), Спора («Камо грядеши»).

нов[100], Л. Л. Людомиров[101], Н. П. Мальский[102], А. А. Масальский[103], Г. Ф. Мартини[104], С. В. Назаров[105], Б. С. Неволин[106], И. И. Незванов[107],

[100] Д. Г. Литвинов в сезоне 1901/1902 исполнил роли Сенеки, Ватиния и Персея («Камо грядеши»).

[101] Людомир Людвигович Людомиров (наст. фам. – Слотвинский) – актер. Выступал преимущественно в ролях простаков и вторых любовников. Помимо Нового театра служил в антрепризе К. Н. Незлобина в Вильне, в Василеостровском театре. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Стефано («Буря»), де Бомбелля и Форести («Орленок»), Огюста («Заза»), Альфонса Вассермана («Вечная любовь»), Грена («Зеленый попугай»), Афанасия («Вампир»), Деперо («Madame Sans-Gêne»), Дьяка («Фома Гордеев»), Счастнева («Жених из долгового отделения»).

[102] Николай Петрович Мальский (наст. фам. Нечаев) (1874–?) – актер. Из потомственных дворян. Начинал как актер-любитель в благотворительных спектаклях под руководством П. И. Вейнберга. Во время учебы на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета участвовал в студенческих спектаклях, организованных В. Н. Давыдовым и М. И. Писаревым. Играл на клубных сценах. После первого сезона в Новом театре перешел в Театр Литературно-художественного общества. Выступал на сценах многих городов России, в том числе как рассказчик. В сезоне 1901/1902 исполнил роли «Короля фараона» («Христианин»), графа Фабрицио Фабрици («Дон Пьетро Карузо»), Графа («Перекаты»), Франсуа («Зеленый попугай»), графа Радлова («Храм Мельпомены»), графа Роттеркопфа («Вампир»), Жасмена («Madame Sans-Gêne»), Кононова («Фома Гордеев»), Варягина («Карьера Наблоцкого»), Нерона («Камо грядеши»), барона де Варвиля («Дама с камелиями»), Повара («Чайка»).

[103] А. А. Масальский – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роль Режиссера («Храм Мельпомены»).

[104] Густав Федорович Мартини (1881–1967) – актер, режиссер. Народный артист Дагестанской АССР. Дебютировал на сцене в 1901. Служил в театрах Петербурга, Смоленска, Пензы, Горького, Махачкалы, Калуги, Тулы, Симферополя, Сталинграда. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Антонио («Буря»), князя Борецкого («Вава»), Маршала Мармона и де Ларже («Орленок»), Соломона Антоновича («Ночи безумные»), Пастора Квэйля («Христианин»), Роллена («Зеленый попугай»), Первого актера («Храм Мельпомены»), Поручика Отто Гросслинга («Мадемуазель Фифи»), Бригода («Madame Sans-Gêne»), Ухтищева («Фома Гордеев»), Злобного господина («Карьера Наблоцкого»), Главка («Камо грядеши»), Доктора («Дама с камелиями»).

[105] Сергей Васильевич Назаров – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Отрантского и Моршена («Орленок»), Этьена («Зеленый попугай»), Лакея («Преступление и преступление»), Руссо и Корсо («Madame Sans-Gêne»), Робустова («Фома Гордеев»), Сенеция и Терезия («Камо грядеши»).

[106] Борис Семенович Неволин (наст. фам. Косой) – актер, драматург, критик. Выступал в амплуа второго любовника и драматического простака. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Франциска («Буря»), Леона («Сфинкс»), Портного («Орленок»), Эмиля («Преступление и преступление»), Брата Павла («Христианин»), Лели («Вампир»), Ежова («Фома Гордеев»), Аристарха («Камо грядеши»).

[107] И. И. Незванов в сезоне 1901/1902 исполнил роль Италикуса («Камо грядеши»).

И. С. Орлов[108], Д. С. Ольшанский, Н. Н. Пономарев[109], М. И. Попов[110], А. В. Ракитин[111], Д. И. Раменский[112], С. М. Ратов, П. Н. Рахманов[113], А. Е. Романовский[114],

[108] И. С. Орлов – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Адриана («Буря»), Гартмана, Гвардейца, Сержанта и Горца («Орленок»), Мишелена и Жюля («Заза»), Англичанина («Ночи безумные»), Мориса («Зеленый попугай»), Полицейского комиссара («Преступление и преступление»), денщика Перлихта («Мадемуазель Фифи»), Господина в вицмундире («Перекаты»), Коко («Вампир»), Вабутрена, Лористана, Корсо и Леруа («Madame Sans-Gêne»), Боброва и Третьего наборщика («Фома Гордеев»), Кротона, Центуриона и Персея («Камо грядеши»), Артура («Дама с камелиями»), Якова («Чайка»).

[109] Николай Николаевич Пономарев – актер. Выступал в ролях драматических любовников. В Новом театре служил вместе с супругой В. Н. Грибау. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Просперо («Буря»), Лартигю («Заза»), Кабанова («Ночи безумные»), концертмейстера Виттмана («Вечная любовь»), лорда Роберта Юра («Христианин»), Сцевола («Зеленый попугай»), Аббата («Преступление и преступление»), Лорана («Загадка»), Третьего актера («Храм Мельпомены»), Майора Фальсберга («Мадемуазель Фифи»), Канонвиля («Madame Sans-Gêne»), Игната Гордеева («Фома Гордеев»), Авла («Камо грядеши»).

[110] Михаил Иванович Попов – актер. Учился в Петербурге на Императорских драматических курсах у П. Д. Ленского (выпуск 1896). Выступал в амплуа драматического любовника и резонера. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Писателя («Новый театр»), Себастьяна («Буря»), Сулаева («Вава»), Гневышева («Богатые невесты»), Императора Франца («Орленок»), Дюбьюссона («Заза»).

[111] Алексей Владимирович Ракитин (наст. фам. Ланский) – актер. Свое амплуа определял следующим образом: «драматический любовник – неврастеник, фат в драме, в фарсе – простак, в оперетте – 2 роли» (РГАЛИ. Ф. 2492. Оп. 1. Ед. хр. 676. Л. 5). Помимо Петербурга играл в Крыму и Нью-Йорке. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Шкипера («Буря»), Губо и Камердинера («Орленок»), Куртуа («Заза»), Жюля («Зеленый попугай»), Сыщика («Преступление и преступление»), Первого лакея («Вампир»), Констана и Лакея («Madame Sans-Gêne»), Гущина («Фома Гордеев»).

[112] Д. И. Ра(о?)менский – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Фюрстенберга («Орленок»), Сторожа («Преступление и преступление»), Ящерова и Второго наборщика («Фома Гордеев»).

[113] Петр Николаевич Рахманов (наст. фам. Голицын, 1863–?) – актер. В 1893–1894 играл в Александринском театре.

[114] Александр Ефимофич Романовский – актер. В 1899 учился в Театральном училище. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Фердинанда («Буря»), Цыплунова («Богатые невесты»), Секретаря («Орленок»), Бюсси («Заза»), Вальтера Шубарта («Вечная любовь»), Горацио («Христианин»), Графа Фабрицио Фабрици («Дон Пьетро Карузо»), Эмиля («Зеленый попугай»), Виварса («Загадка»), Неведова («Храм Мельпомены»), подпоручика Вильгельма Эйрика (M-lle Фифи) («Мадемузель Фифи»), Владимира («Вампир»), графа Нейпера («Madame Sans-Gêne»), графа Дмитрия Талызина («Карьера Наблоцкого»), Лукана («Камо грядеши»), Персине («Романтики»), фон Прандау («Драма в гарнизоне»), Армана Дюваля («Дама с камелиями»).

Г. П. Ростов[115], С. Я. Семенов-Самарский[116], В. Н. Сибирский[117], В. Э. Солодов[118], Н. Н. Федоров[119], П. Г. Федоров, В. М. Шумин[120], М. С. Якубов и др.

Об актерском мастерстве труппы сохранились противоречивые свидетельства. Нароков вспоминал: «Мужской состав нашей труппы был довольно высокого качества, женский – несколько слабее: это естественно в театре, где директорствует актриса»[121]. В то же время газеты указывали на обратное соотношение, например, о спектакле «Буря» А. Р. Кугель писал: «Женский персонал – г-жи Яворская, Морская и Арнольди – сильнее мужского и со своей задачею справился удовлетворительно»[122].

Руководство театра нередко упрекали в неразборчивости при составлении репертуара. Кугель, один из самых строгих критиков Нового театра, заявлял, что у театра нет художественной программы, а

[115] Глеб Павлович Ростов (наст. фам. Распопов) – актер. Выступал в ролях драматических любовников. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Театрала («Новый театр»), Алонзо («Буря»), Кавалера фон Прокеш Остена («Орленок»), Отца Лампло («Христианин»), Грассе («Зеленый попугай»), Адольфа («Преступление и преступление»), Раймонда де Гуржирана («Загадка»), Краснова («Храм Мельпомены»), Страфореля («Романтики»), Аббата («Мадемуазель Фифи»), Хвалынского («Перекаты»), Ремиджио («Женщина с кинжалом»), Андрея Звягинцева («Вампир»), Циперошкина («Карьера Наблоцкого»), Гризфельда («Драма в гарнизоне»), Густава («Дама с камелиями»), Треплева («Чайка»).

[116] Семен Яковлевич Семенов-Самарский (наст. фам. Розенберг) (?–1911) – певец и антрепренер. Давал уроки драматического искусства. В сезоне 1901/1902 исполнил роли князя Черноярского («Карьера Наблоцкого»), Тигелина («Камо грядеши»), Жоржа Дюваля («Дама с камелиями»), Дорна («Чайка»).

[117] В. Н. (В. Л.?) Сибирский – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Мортимера («Madame Sans-Gêne»), Сонного господина («Карьера Наблоцкого»), Эврикия («Камо грядеши»), Комиссионера («Дама с камелиями»).

[118] В. Э. Солодов – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Начальника станции («Ночи безумные»), Альбина («Зеленый попугай»), Резникова и Первого наборщика («Фома Гордеев»).

[119] Н. Н. Федоров в сезоне 1901/1902 исполнил роли Могильщика и Феокла («Камо грядеши»).

[120] В. М. Шумин – актер. В сезоне 1901/1902 исполнил роли Старого крестьянина («Орленок»), Англичанина («Ночи безумные»), Просителя («Перекаты»), Гильома («Зеленый попугай»), Четвертого актера («Храм Мельпомены»), Жоликера и Рустана («Madame Sans-Gêne»), Лоцмана («Фома Гордеев»), Календия и Старика («Камо грядеши»), Штейна («Драма в гарнизоне»).

[121] *Нароков М. С.* Биография моего поколения. С. 122.

[122] *Homo Novus [Кугель А. Р.].* [Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 39. С. 690.

вся его роль – «несовершенная, неопытными руками сфабрикованная рамка для новых сценических опытов неутомимой артистки»[123]. Во многом поэтому до сих пор сохраняется предубеждение, что увлеченная личным успехом Яворская выбирала репертуар, только чтобы оправдать название театра и максимально привлечь публику актуальностью пьес, толком не разбираясь в особенностях драматургии. В то же время существует множество свидетельств, доказывающих, что Яворская была глубоко образована и обладала прекрасным вкусом; ее начитанностью восхищались. Б. А. Горин-Горяйнов, служивший в Новом театре несколькими годами позже, называл Яворскую «умной и энциклопедически образованной женщиной»[124].

Возвращаясь к репертуару Нового театра, можно условно разделить бо́льшую часть представленных в первый сезон пьес на несколько групп. Очевидно, что в репертуар должны были войти коронные роли Яворской, в первую очередь «Орленок» Э. Ростана, «Заза» П. Бертона и Ш. Симона и «Madame Sans-Gêne» В. Сарду и Э. Моро. Отдельную группу составляли пьесы о людях искусства. Сюда можно отнести драму «Вечная любовь» Г. Фабера о победе любви к искусству над чувствами к любимому человеку, комедию из театрального мира «Храм Мельпомены» С. Л. Рафаловича, пьесу «Когда мы, мертвые, воскресаем»[125] Г. Ибсена. В этом же ряду определенно должна была стоять «Чайка» А. П. Чехова, которая была заявлена Новым театром как одна из главных премьер первого сезона. Яворская была уверена, что может претендовать на постановку пьесы, которую Чехов писал в период их близкого знакомства[126], однако премьеру пришлось отменить.

Официально было объявлено, что Чехов не может разрешить постановку, поскольку пьеса принадлежит Московскому Художественному театру. Однако письмо К. С. Станиславского проливает свет на эту историю:

> Если будут нападать на нас за то, что мы не разрешили Яворской «Чайку», – заступитесь. Мы и не предполагали привозить эту пьесу, но

[123] *Homo Novus [Кугель А. Р.].* [Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 39. С. 691.
[124] *Горин-Горяйнов Б. А.* Мой театральный опыт. Л., 1939. С. 53.
[125] Так обозначено название в программе спектакля.
[126] См.: *Альтшуллер А. Я.* Л. Б. Яворская и другие // *Альтшуллер А. Я.* А. П. Чехов в актерском кругу. СПб., 2001. С. 72–84.

Чехов оскорбился, когда мы хотели уступить ее Яворской. Он боится этой пьесы в Петербурге[127].

Несколько месяцев спустя, во время весенних гастролей по провинции, Новый театр все-таки играл «Чайку» с Яворской в роли Нины Заречной.

Отдельную группу в репертуаре театра составляли комедии Барятинского «Перекаты» и «Карьера Наблоцкого», объединенные главным героем – Сержем Наблоцким, которого критика незамедлительно окрестила новым Молчалиным и Кречинским. По популярности эта едкая сатира Барятинского на современное общество превзошла все другие спектакли Нового театра в течение сезона.

Следующую группу составляли пьесы о нравственном падении человека, о развращающих и разрушительных законах общества на рубеже XIX–XX вв. К ним можно отнести «Ночи безумные» Л. Л. Толстого, «Дон Пьетро Карузо» Р. Бракко, «Преступление и преступление» А. Стриндберга, «Фому Гордеева» М. Горького и др.

С последней пьесой связана запутанная история о подготовке для сцены повести Горького. Изначально переделку готовил артист Нового театра Евдокимов, но за короткое время до премьеры он вышел из состава труппы и передал пьесу Петербургскому театру Е. А. Шабельской[128]. Руководители Нового театра, чтобы не отменять премьеру, за несколько дней подготовили другую инсценировку, подписанную неким «А.О.». Объявили, что под этим псевдонимом скрываются несколько авторов. Различия между новым вариантом и текстом Евдокимова были минимальны. В итоге пьеса «Фома Гордеев» практически одновременно предстала на сцене сразу двух петербургских театров в очень похожих инсценировках. Евдокимов, Яворская, Шабельская и Горький вынуждены были выступить в печати с официальными заявлениями[129]; разгорелась дискуссия

[127] В. В. Котляревской // *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1995. Т. 7. С. 426.

[128] Елизавета Александровна Шабельская (по мужу Шабельская-Борк) (1855–1917) – актриса, писатель, антрепренер. В 1900 открыла Петербургский театр на Офицерской ул., 39.

[129] См.: Письмо в редакцию // Петербургский листок. 1901. 17 нояб. С. 3; Б. н. // Эхо сезона. 1901. 24 нояб. С. 2; Письмо в редакцию // Петербургский листок. 1901. 24 нояб. С. 3; Письмо в редакцию // Петербургский листок. 1901. 26 нояб. С. 3–4; Письма в редакцию // Театр и искусство. 1901. № 49. С. 906.

относительно того, имеют ли право драматурги переделывать для сцены произведения, изначально для нее не предназначенные. Шабельской пришлось снять пьесу с репертуара, Яворской же удалось уговорить Горького дать разрешение на другую инсценировку, которую выполнил журналист, соратник Барятинского К. И. Арабажин под псевдонимом К. А. Однако судьба и этого спектакля была недолгой.

В воспоминаниях Нарокова есть эпизод, послуживший причиной снятия с репертуара спектаклей «Камо грядеши» и «Фома Гордеев» и высылки актера Неволина из Петербурга:

> Шла пьеса «Камо грядеши» – боевая пьеса сезона. Лидия[130] – Яворская, Винницкий[131] – Баратов и я – Урс. В тюрьме. <…> Звучат ржавые петли затворов, и к нам входит убеленный сединами старец Аристарх. <…> Вдохновенный старец – актер Неволин – говорит:
>
> – Я шел по дороге из Рима, спасаясь от нечестивых врагов моих. И вдруг я увидел грядущего в светлом облаке Христа. Я упал на колени и вопросил его: «Камо грядеши, господи?» И он сказал мне: «Я иду в Рим, который ты покинул, чтобы спасти народ мой … Так как всякое правительство есть организованное насилие…»[132]

После окончания картины Неволин признался, «что был на политической, видимо, анархистской, сходке и прямо оттуда приехал на спектакль. Что он сказал на сцене, решительно не помнит»[133].

Это был один из последних аккордов заканчивавшегося в феврале зимнего сезона, ставший предвестником дальнейших цензурных запретов, которых будет еще много в истории Нового театра. В течение первого сезона было дано, по разным данным, от 150 до 157 спектаклей. Формально первый сезон Нового театра закончился 30 апреля 1902 г. пятнадцатым представлением «Карьеры Наблоцкого». Но на самом деле сезон завершили триумфальные гастроли Нового театра во Франции в июне 1902 г.

Подводя итоги 1901 г., критик писал:

---

[130] Правильно – Лигия.

[131] Правильно – Виниций.

[132] *Нароков М. С.* Биография моего поколения. С. 122–123.

[133] Там же.

> Значительно перестроенный и видоизмененный Кононовский зал был арендован г<оспо>жою Яворской и окрещен названием «Новый театр». Благодаря исключительной энергии директрисы и интересному репертуару, дела этого театра шли очень удачно[134].

Н. Н. Евреинов, игравший в труппе Нового театра чуть позже, в 1903 г., в воспоминаниях называл его «самым передовым театром тогдашнего Петербурга»[135].

В сравнении с режиссерскими начинаниями тех лет Новый театр неизменно проигрывал. Даже соратник Станиславского режиссер Н. А. Попов не смог здесь надолго задержаться из-за разногласий с Яворской. Горин-Горяйнов вспоминал, что актриса «не могла репетировать и не режиссировать, хотя бы данный момент ее и мало касался»[136].

В то же время самая строгая критика преимущественно выделяла исполнительское мастерство Яворской, психологическую разработку ее ролей. Как руководитель театра княгиня Барятинская поддерживала многие театральные эксперименты. Так, в 1904 г. на сцене Нового театра была поставлена Ю. Э. Озаровским и оформлена Л. С. Бакстом «Антигона» Софокла, где главную роль под псевдонимом И. Л. Львовская играла И. Л. Рубинштейн.

Творческие искания Нового театра, безусловно, важны для понимания картины театрального Петербурга начала XX в. Очевидно, что Яворская опиралась на опыты Московского Художественного театра, стремилась, чтобы ее театр в какой-то мере им соответствовал. Не случайно в репертуаре появилась пьеса «Когда мы, мертвые, воскресаем», годом ранее поставленная в Москве Вл. И. Немировичем-Данченко; не случайно ведущими актерами Нового театра стали пришедшие из МХТ Баратов и Дарский. Но к приглашению режиссера, проповедующего принципы МХТ, актриса пришла только в 1903 г., а пока ее театр делал первые шаги.

---

[134] *Импр. [Бентовин Б. И.]* Театр в 1901 году // Новости и Биржевая газета. 1902. 1 янв. С. 4.

[135] *Евреинов Н. Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998. С. 123.

[136] *Горин-Горяйнов Б. А*. Мой театральный опыт. С. 53.

***

В периодической печати 1901–1902 гг. деятельность Нового театра отражена достаточно подробно во многом благодаря известности руководителей театра, в первую очередь Яворской. Основу настоящей публикации составляют материалы ключевых изданий начала XX в., таких как «Театр и искусство», «Новое время», «Биржевые ведомости», «Новости и Биржевая газета», «Петербургская газета», «Петербургский листок».

Среди собрания обзоров, заметок и рецензий выделяются материалы ежедневной иллюстрированной газеты театра, искусств и спорта «Эхо сезона» (редактор М. В. Шевляков), короткий период существования которой в течение полутора месяцев осенью 1901 г. совпал с началом деятельности Нового театра. В «Эхе сезона» публиковались стихи, эпиграммы и фельетоны.

Обширная палитра газетных и журнальных текстов позволяет детально восстановить хронику первого сезона Нового театра Яворской. Материалы периодической печати дополнены письмами Яворской и Барятинского из собрания Рукописного отдела ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

Репертуар

«Буря», драма в 5 д. У. Шекспира (пер. В. В. Барятинского) – 15 сентября 1901 г. «Режиссировала баронесса А. И. Радошевская» (обозначено на одной из первых программок).

«Новый театр», разговор в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник – 15 сентября 1901 г.

«Богатые невесты», комедия в 4 д. А. Н. Островского – 16 сентября 1901 г. Режиссер Л. Б. Яворская.

«Сфинкс», драма в одном действии К. Тетмайера[1] (пер. К. А. [К. И. Арабажина]) – 16 сентября 1901 г.

«Вава»[2], комедия в 4 д. С. А. Кеттлер[3] и В. А. Крылова[4] – 19 сентября 1901 г. Режиссер М. И. Морская.

«Орленок», драма в 6 д. Э. Ростана (пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник) – 24 сентября 1901 г. Режиссер А. И. Радошевская.

«Заза», комедия в 5 д. П. Бертона[5] и Ш. Симона[6] (пер. В. В. Барятинского) – 27 сентября 1901 г. Режиссер Л. Б. Яворская.

«Ночи безумные», драма в 5 д. Л. Л. Толстого – 8 октября 1901 г.

«Вечная любовь», драма в 3 д. Г. Фабера [Г. Гольдшмидта] (пер. П. Ш.) – 12 октября 1901 г. Режиссер С. М. Ратов.

«Мадемуазель Фифи», драма в 1 д. О. Метенье по новелле Ги де Мопассана (пер. А. И. Радошевской) – 12 октября 1901 г. Режиссер А. И. Радошевская.

«Дон Пьетро Карузо», одноактная драма Р. Бракко (пер. И. А. Гриневской) – 15 октября 1901 г.

---

[1] Казимеж (Казимир) Пшерва-Тетмайер (Przerwa-Tetmajer) (1865–1940) – польский поэт, романист, драматург. Драматическая фантазия «Сфинкс» впервые поставлена в 1893 в Кракове.

[2] Комедия, написанная на основе сюжета повести Г. де Мопассана «Иветта», впервые поставлена в Александринском театре в 1895.

[3] София Адольфовна Кеттлер – драматург, переводчик.

[4] Виктор Александрович Крылов (псевд. Виктор Александров) (1838–1906) – драматург, критик. Сотрудничал с изданиями «Вестник Европы», «Русская мысль», «Санкт-Петербургские ведомости». Служил начальником репертуарной части петербургских Императорских театров.

[5] Пьер Франсуа Самюэль Бертон (Berton) (1842–1912) – французский драматург.

[6] Шарль Симон – французский драматург.

«Перекаты», комедия в 4 д. В. В. Барятинского – 22 октября 1901 г. Режиссер В. В. Барятинский.

«Когда мы, мертвые, воскресаем», драма в 3 д. Г. Ибсена (пер. К. И. Арабажина) – 2 ноября 1901 г.

«Белые крылья», драма-элегия в 1 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник – 11 ноября 1901 г.

«Загадка», пьеса в 2 д. П. Эрвье (пер. А. З. Муравьевой и С. Л. Рафаловича) – 16 ноября 1901 г.

«Фома Гордеев», драматические сцены в 7 картинах, переделка А. О. по повести М. Горького – 23 ноября 1901 г.

«Зеленый попугай», шутка в 1 д. А. Шницлера (пер. З. А. Венгеровой) – 30 ноября 1901 г. Режиссер С. М. Ратов.

«Преступление и преступление», комедия в 4 д. А. Стриндберга (пер. А. Тавастшерна[7]) – 7 декабря 1901 г.

«Медовый месяц» («Голубки»), одноактная шутка Л. Л. Толстого – 10 декабря 1901 г.

«Вампир», драма в 4 д. Е. А. Зеланд-Дубельт[8] – 14 декабря 1901 г. (бенефис П. М. Арнольди)

«Храм Мельпомены», комедия в 4 д. С. Л. Рафаловича – 21 декабря 1901 г. (бенефис А. Е. Романовского)

«Madame Sans-Gêne» («Мадам Сан-Жен»), комедия в 4 д. В. Сарду и Э. Моро (пер. Ф. А. Корша) – 27 декабря 1901 г.

«Романтики», комедия в 3 д. Э. Ростана (пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник) – 3 января 1902 г.

«Христианин», драма в 4 д. с прологом Х. Кэна[9] (пер. З. Н. Журавской) – 4 января 1902 г. (бенефис Л. Б. Яворской)

«Фома Гордеев», драматические сцены в 5 д., переделка К. А. [К. И. Арабажина] по повести М. Горького – 13 января 1902 г.

«Карьера Наблоцкого», комедия в 4 д. В. В. Барятинского – 21 января 1902 г. (бенефис П. Г. Баратова)

---

[7] Карл Август Тавастшерна (Tavastsjerna) (1860–1898) – финский поэт, журналист, переводчик.

[8] Елена Александровна Зеланд-Дубельт (Дуббельт, Дуббельдт) (1860 – после 1937) – драматург, прозаик.

[9] Томас Генри Холл Кэн (Кейн, Caine) (1853–1931) – английский романист и драматург.

«**Камо грядеши» («Quo vadis»)**, историческая драма в 5 актах и 8 картинах, переделка Э. Моро (пер. А. З. Муравьевой) по роману Г. Сенкевича – 8 февраля 1902 г. (бенефис К. В. Изенберга)

«Жених из долгового отделения», комедия в 1 д. И. Е. Чернышева – 20 февраля 1902 г. (бенефис С. М. Ратова)

«Драма в гарнизоне», пьеса в 1 д. О. Э. Гартлебена[10] (пер. Н. Ростовой [Е. О. Нотович]) – 21 февраля 1902 г.

«Дама с камелиями», драма в 5 д. А. Дюма-сына (пер. В. И. Родиславского) – март 1902 г. (гастроли)

«Чайка», комедия в 4 д. А. П. Чехова – март 1902 г. (гастроли)

«Женщина с кинжалом», пьеса в 2 картинах А. Шницлера (пер. В. П. Буренина) – 27 апреля 1902 г.

«Мещане», драма в 4 д. М. Горького – июнь 1902 г. (гастроли в Париже)

[10] Отто-Эрих Гартлебен (Hartleben) (1864–1905) – немецкий писатель, поэт и драматург.

Публикации. Письма

Н-ов. **Театральное эхо // Петербургская газета. 1901. 16 сент. С. 4.**

Открытие Нового театра составило крупное событие в жизни Петербурга, и немудрено, что вчера залы Кононовского театра переполнились публикой.

Театральное зало переменилось к лучшему до неузнаваемости.

Масса света, везде всё ново, свежо и жизнерадостно.

Новая, очень красивая занавесь в декадентском стиле с бюстом Шекспира посередине.

Новая, изящная отделка стен материями, картинами и скульптурой, всё это составляло красивую, ласкающую глаз картину.

Во всём видны художественное чутье и любовь к красивому.

Новый театр под дирекцией известной артистки сгоревшего Малого театра[1] г-жи Яворской в зале Кононова открыл вчера свои двери «Бурей» Шекспира.

<…>

«Будет буря!.. мы поспорим и поборемся мы с ней», – могла бы пропеть энергичная директриса нового театра… и всякий присутствовавший вчера в театре мог бы сказать, что г-жа Яворская, безусловно, вышла из этой борьбы победительницей.

Для постановки «Буря» очень трудна, и надо иметь массу энергии и упорного труда для того, чтобы обставить эту пьесу хотя бы только прилично.

Один пролог чего стоит, когда в открытом море происходит под аккомпанемент свиста ветра и раскатов грома крушение корабля!

Нельзя не поставить в заслугу молодому делу смелую попытку познакомить петербургскую публику с полной поэзии сказкой Шекспира.

«Буря» дает простор не только фантазии декоратора и режиссера, но и уделяет место музыке, балету, и всё это соединяется с поэзией самой пьесы.

---

[1] Речь идет о пожаре в ночь с 19 на 20 августа 1901 в здании Малого (Суворинского) театра (наб. Фонтанки, 65; сейчас Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова).

Надо отдать полную справедливость дирекции, что сказка обставлена прекрасно, ни одна деталь не забыта, и разыграна она была так хорошо, что любая сцена могла бы позавидовать исполнению. В труппе хотя и нет «талантов», но в общем трудная пьеса была разыграна очень гладко, красиво и бойко. Хороший успех выпал на долю очень недурной балетной труппы, очень мило исполнившей в 8 картине «танец духов». Опытная режиссерская рука чувствовалась во всём.

Г-жа Яворская, игравшая роль духа «Ариэля» в весьма откровенном костюме[2], была очень красива по внешности и очень симпатична по тону, вполне простому и безыскусственному.

Дух у ней вышел изящным и красивым, таким же, как сама артистка, отделавшая свою роль до малейших деталей.

В начале спектакля очень бойко был прочитан разговор в стихах «Новый театр» Щепкиной-Куперник.

Смоленский [Измайлов А. А.]. **Новый театр // Биржевые ведомости. 1901. 16 сент. С. 2–3.**

<…> «Итак, еще теперь на нашем небосклоне», – таковы первые слова небольшого стихотворного пролога г-жи Щепкиной-Куперник, которыми впервые огласился вчера, 15 сентября, обновленный зал Кононова, отныне Новый театр г-жи Яворской. И по тому, что зал театра оказался переполненным, и уже на вышедших утром афишах появилось многозначительное примечание: «Билеты все распроданы», и по горячему приему, оказанному зрителями руководительнице театра при первом появлении ее на сцене, – можно заключить, что Новый театр вправе рассчитывать на внимание и симпатии петербургской публики. Открытие театра, таким образом, с внешней стороны должно быть названо удачным. Самый зрительный зал и фойе, заново отделанные, производят очень приятное впечатление.

Спектакль начался одноактным разговором Т. Л. Щепкиной-Куперник. Разговаривают писатель, журналист, театрал и актри-

[2] В том же номере Петербургской газеты есть следующее описание костюма Яворской: «<…> Коротенькая сквозная рубашечка, затканная серебром, звездочка в волосах и… больше ничего. “Ариэль” порхал, как действительно вероятно следует “духу воздуха”, так как секреты “балетных” приемов, а равно и танцев были показаны специально одним из известных артистов нашей балетной труппы» (Антракты // Петербургская газета. 1901. 16 сент. С. 4).

са по поводу возникновения нового театра, предлагая, так сказать, profession de foi[3] новой антрепризы. «Хорошие слова» о высоком значении театра, выраженные звучным и красивым стихом талантливой поэтессы, вызвали большое сочувствие зрительного зала, в особенности молодежи. Некоторый подъем настроения несомненно чувствовался в публике после того, как опустился занавес перед первым антрактом. К сожалению, нельзя сказать, что это настроение не понизилось в последней половине спектакля.

«Буря» – одна из очень своеобразных и, конечно, не первоклассных пьес Шекспира. <…> Задача автора подчинить зрителя этому настроению беззаботности и легкомыслия и унести его на миг от прозы жизни в волшебный мир, где явственно слышна музыка сфер и где летают духи на голубых крыльях мотыльков.

Как играть такую пьесу? Конечно, тут не может быть речи ни о каком реализме. Как могут быть реальны Калибан или Ариэль, когда они по существу своему сплошные фикции. Актер должен лишь выдерживать стиль грациозной сказки и, главное, не наскучить и не показаться многословным. Я не скажу, чтобы этот стиль был выдержан всеми исполнителями и чтобы не чувствовались длинноты диалогов. Грациозная сказка затянулась и под конец несколько утомила зрителя. Мы уже слишком положительны и взрослы, чтобы так долго вслушиваться в убаюкивающий лепет сказки…

Исполнители по самому существу пьесы не могли выказать реальной игры, и, конечно, об этом можно пожалеть. С первого спектакля зритель, таким образом, не унес отчетливого представления о силах труппы, организованной г<оспо>жою Яворской. Роль самой артистки (Ариэль) в ее средствах. Это, в сущности, в вольном смысле стиль «Принцессы Грезы»[4] – такой же изящный, поэтический, сотканный из грез и мечты образ. Г-жу Яворскую вызывали как после первой пьески, где она выступила в роли актрисы и «с огоньком» прочитала свой монолог, так и после многих эффектно исполненных сцен в «Буре».

---

[3] Profession de foi (*фр.*) – символ веры.

[4] Восточная принцесса Мелисинда в пьесе Э. Ростана «Принцесса Греза» – одна из коронных ролей Л. Б. Яворской. Впервые исполнена ею на сцене Театра Литературно-артистического кружка (1896).

Трудно определенно высказаться о новой труппе. Интересны г-жа Морская и г. Дарский; по-видимому, не лишен колоритности г. Ратов (Калибан). Шут Тринкуло мог бы выйти настоящею комическою фигурой в исполнении актера с ярко выраженным комическим дарованием, а у г. Казанского из него ничего не вышло. То же надо сказать и о г. Людомирове. Ключник Стефано – только пьяный ключник Стефано, а отнюдь не клоун. Женский персонал труппы выступил по пьесе в очень ограниченном числе. Кроме г<оспо>жей Яворской и Морской выступили г-жи Арнольди и Сурская, из которых первая не без эффекта произнесла монолог Ириды.

Постановка пьес роскошна. Картина бури в первом акте драмы исполнена чрезвычайно эффектно. В предпоследней картине красивое зрелище представляет танец духов.

Ars et labor – таков девиз новой антрепризы, изображенный на занавесе, можно пожелать, чтобы этот девиз нашел полное осуществление в жизни и деятельности Нового театра.

М. Ф. **[Новый театр] // Петербургский листок. 1901. 16 сент. С. 5.**

<…> Спектакль открылся драматическим прологом в стихах Т. Л. Щепкиной-Куперник. Как водится в таких случаях, действующие лица – на этот раз писатель, журналист и театрал – ведут разговор насчет театра, причем один отзывается о театральном искусстве неодобрительно, а другой берет его, т. е. искусство, под свою защиту. Тут кстати приходит «молодая актриса» (г-жа Яворская), которая заявляет, что «с давних лет ее мечтой единой» было «бороться с пошлостью и с узкою рутиной», и поэтому,

Когда случается прийти в театр порою
С тяжелой ношею своей глухой тоски –
Одно сознание, что все тебе близки,
Что всем, кто может быть, как ты – зовет забвенье,
Ты дашь его вполне, хотя бы в то мгновенье –
И с неба вдруг тогда слетает вдохновенье,
И чувствуешь в тот миг всем сердцем, чем живешь,
Что для других живешь, себя позабывая.

Словом, она смотрит с надеждою вперед.

Горячие тирады г-жи Яворской, как и следовало ожидать, произвели магическое действие, и театр застонал от рукоплесканий.

По окончании пролога артистка была вызвана бесчисленное множество раз, причем получила несколько букетов и цветочных корзин, а также серебряный венок.

В «Буре» на первом плане следует поставить г. Ратова, игравшего Калибана. Эта роль донельзя трудная и неблагодарная, так как артисту предстоит мудреная задача изобразить на сцене фантастическое существо «дикого и безобразного раба», не впадая в буффонаду.

Г. Ратов с честью вышел из затруднений и имел вполне заслуженный успех. Среди других исполнителей можно отметить г-жу Яворскую, игравшую Ариэль и Цереру, и г-жу Морскую, Миранду. Об остальных артистах можно лишь сказать, что они «не портили ансамбля», хотя желательно было бы, чтобы они тверже знали стихи.

Что действительно великолепно, это костюмы и декорации. Вообще, обставлена «Буря» безупречно во всех отношениях и с этой стороны вполне заслужила ту бурю восторгов, которыми публика наградила г-жу Яворскую и прочих артистов.

После 8 картины г-же Яворской снова было подано несколько цветочных корзин.

[Новый театр] // Петербургская газета. 1901. 16 сент. С. 4.

Новый театр

Короткие антракты… Масса публики еле успевала «доплестись» до выхода, как раздавался звонок и приходилось возвращаться на свои места, не рассмотрев всех «достопримечательностей» нового театра, а их много:

Гостиная, с очень красивой золоченой мебелью бледно-зеленого оттенка… вероятно «надежды»; затем очень красивый… кабинет Наполеона.

Здесь чудная мебель «empire» с развешенными эпизодами «Наполеоновской эпопеи» по стенам.

Здесь же бюст и «Madame Sans-Gêne» – Л. Б. Яворской, работы Аронсона[5], и ее портрет в роли «Орленка».

[5] Наум Львович Аронсон (1872/1873–1943) – скульптор. Среди известных работ бюсты Л. ван Бетховена и Л. Н. Толстого.

В этой же комнате публика любовалась действительно весьма ценным произведением искусства, а именно картиной – «оригиналом» Наумова[6] «Последние минуты Белинского»… Эта картина повешена, вероятно, в назидание критикам Нового театра…

Есть еще оригинальная комната при входе – «декадентская».

Ю. Б. [Беляев Ю. Д.]. **[Открытие Нового театра] // Новое время. 1901. 17 сент. С. 3.**

Вчера было открытие Нового театра г-жи Яворской. Обновленный Кононовский зал смотрит теперь нарядной гостиной вместо прежней серой и скучной казармы. На всем виден изящный вкус хозяйки, положившей много старания, чтобы как следует украсить свой салон. Гостей, т. е. публики, было вчера в салоне очень много, и на всех, кажется, обстановка произвела самое приятное впечатление.

Спектакли открылись «Бурей» Шекспира, а перед «Бурей» был еще стихотворный «разговор» г-жи Щепкиной-Куперник под заглавием «Новый театр». Разговор этот происходил между четырьмя лицами: писателем, журналистом, театралом и молодой актрисой. Они говорили очень хорошие вещи, и притом необычайно складно в довольно звучных стихах. Суть разговора заключалась в том, что Новый театр весь в будущем. Г-жа Яворская, исполнявшая роль «молодой актрисы», очень эффектно прочла заключительные строфы и, как говорилось в старину, «была аплодирована» всем театром.

Затем шла «Буря». Это пьеса, требующая необычайно сложной постановки. На маленькой сцене Нового театра ее не уместить, как тут ни старайся. Первая картина, изображающая палубу корабля, и вовсе немыслима в смысле технических приспособлений. Палуба должна качаться, а для этого нужны особые машины, которых в данном случае не было. Чтобы заместить этот недостаток, актерам было приказано шататься, как во время качки. Получилась какая-то невообразимая кутерьма. Люди падали друг на друга и кричали что-то такое, из чего нельзя было понять ни слова. Со второй картины дело пошло лучше. Г. Изенберг написал красивую декорацию волшебного острова, на котором разыгрывается действие пьесы, актеров одели в нарядные костюмы, и чудесная шекспировская фантасмагория нача-

[6] Алексей Аввакумович Наумов (1840–1895) – художник, мастер жанровой живописи.

ла проявляться, хотя немного, отдельными сценами… Всю ее поставить, повторяю, мудрено. Иные картины кажутся грубыми и непригодными для такого реального изображения, какое дает драматический театр. «Буря» могла бы послужить великолепным либретто для оперы, для балета «с превращениями», но слушать, как «с чувством, с толком, с расстановкой» беседуют «промеж себя» духи и смотреть, как неуклюже исполняют они какой-то доморощенный «chaconne»[7], право довольно скучно.

Актеры Нового театра, за исключением самой г-жи Яворской, для меня все неизвестны. Вероятно, это все молодой народ, которому никак не даются стариковские роли. А между тем в «Буре» стариков много, и все они говорили звонкими молодыми голосами, держались очень непринужденно и чуть только не бегали взапуски. Сказать о них в отдельности что-нибудь определенное пока очень трудно. Скажу, однако, несколько слов о г. Пономареве (Просперо) и о г-же Морской (Миранда). Первый совсем не умеет читать стихов, ибо делает такие странные ударения, так неожиданно меняет темп, что никак нельзя в толк взять, о чем он говорит. Г-жа Морская, напротив, стихи читает хорошо, и в игре ее чувствуется искренность.

Теперь об Ариэле. Им была г-жа Яворская. Веселый дух всё время шутил, смеялся и смешил всех. Материализация, таким образом, была удачная, что и требовалось доказать. Мне понравилось, как Ариэль читал стихи под аккомпанемент скрытой за кулисами музыки. Кроме того, хороши были и самые стихи и музыка…

X. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 17 сент. С. 3.**

Прежде чем говорить о постановке пьесы и об исполнении, нельзя не сказать нескольких слов об общем убранстве как театрального зала, так и фойе.

Театр стал положительно не узнаваемым; исчезла кричащая красная обивка мебели и лож, исчез вульгарный занавес, и вместо него явилось художественно расписанное талантливым К. В. Изенбергом полотно. Изящная надпись, девиз театра «Ars et labor», заблистала

[7] Chaconne (*фр.*) – чакона, народный карнавальный танец. Получил известность в Испании XVI в.

над занавесом, окруженная легким и красивым орнаментом. В зрительном зале всюду золотистая, бархатистая обивка, изящные корзинки второго ряда лож украшены скульптурными атрибутами театрального искусства… На всем – отпечаток вкуса, изящества.

В фойе – целый ряд произведений живописи и скульптуры. Тут статуэтки Чайковского и Рубинштейна, работы Гинцбурга[8] и две его знаменитые группы: «Заноза» и «Подсказывает». В так называемой наполеоновской комнате помещен прекрасно исполненный бюст Л. Б. Яворской работы Бернштама, против него висит знаменитая картина Наумова «Последние минуты Белинского» (оригинал). Изящные акварели Александровского[9], небольшие, но превосходно исполненные картинки Альфиери, С. Егорнова, Лемана, Овсянникова[10], Соломки превращают залы фойе в картинную галерею. Среди помещенных тут же гравюр обращают на себя особенное внимание превосходная английская цветная гравюра «Муза» и русская лубочная гравюра начала прошлого века, изображающая прибытие Наполеона на остров св. Елены с оригинальной подписью «Пребытие Наполіона на остров Святыя Елены». И в залах фойе всё обдумано, всё красиво, даже занавески на окнах сделаны из какой-то оригинальной тонкой материи, превращающей обыкновенные стекла в красиво расписанные цветные.

То же обилие вкуса и стремление к красоте сказалось и в постановке пьесы. Очень красиво и умно был обставлен кабинет писателя в прологе. Несмотря на небольшую сцену, первая картина «Бури», изображавшая корабль, была поставлена чрезвычайно эффектно. Свист ветра, гром и молнии и крики матросов – всё это сливалось в одно целое и производило сильное впечатление, нарушавшееся лишь полнейшей неподвижностью пола. Если бы можно было заставить его хоть немного качаться, эффект был бы полный.

«Буря» Шекспира – вещь весьма трудная для исполнения. Это фантастическая сказка, состоящая из целого ряда красивых картин.

---

[8] Илья Яковлевич Гинцбург (1859–1939) – скульптор, мастер жанровых и портретных статуэток (преимущественно деятелей культуры).

[9] Степан Федорович Александровский (1842–1906) – художник, мастер акварельной и портретной живописи. Один из основателей Общества русских акварелистов (1880).

[10] Валерий Павлович Овсянников (1862–1911) – художник-акварелист, график. Член-учредитель и экспонент Общества художников им. А. И. Куинджи (1909).

Тут и музыка, и танцы, и драма, и комедия, и всё это может иметь успех лишь при самой изящной артистической постановке каждой сцены. Без этого будет скучнейший балаган. Надо отдать справедливость режиссерской части, что, несмотря на тесноту сцены, недостаточность технических приспособлений, было сделано всё возможное, и весь спектакль представлял ряд красивых, умело сгруппированных, картин.

Из исполнительниц и исполнителей нельзя не отметить Ариэля (г-жа Яворская), изящный, шаловливый мальчишка – дух.

Миранда (г-жа Морская), грациозная красавица с нежными плавными движениями, наивное дитя природы. Среди артистов особенное внимание обращал на себя г. Ратов, изображавший Калибана. Богатый голос и разнообразная интонация этого артиста и тонкое понимание сцены делают из него весьма ценное приобретение для труппы Нового театра. Единственное, что, пожалуй, можно бы поставить ему в упрек, так это то, что он придал Калибану такие черты характера, которые невольно привлекали к нему симпатии публики. Его компаньоны: Стефано (г. Людомиров) и Тринкуло (г. Казанский) были вполне на своих местах и внесли в свои роли очень много грубоватого комизма. Тут весьма легко было впасть в пересол, но гг. Казанский и Людомиров во всем соблюли должную меру. К сожалению, нельзя сказать того же про Себастьяна (г. Попов), который, несомненно, переигрывал, выражая свое злодейство далеко не изящными извиваниями туловища. Не совсем хорош был и Антонио (г. Мартини), своей манерой читки напоминавший мелодраматического злодея и усиленно ворочавший белками. Фердинанда играл г. Романовский. Надо думать, что он лучше в ролях современного репертуара. В качестве сказочного принца он был слишком слащав, и не вполне правильное произношение буквы «л» ему также вредило. Весьма недурен был г. Евдокимов, игравший старого придворного Гонзало. Просперо, г. Пономареву, следовало бы вести свою роль не в таком мажорном тоне. Немножко более простоты, а главное, несколько воздерживаться от крика. Он сердится, он высказывает свою суровость, но не надо впадать в пересол.

В общем, пьеса была поставлена прекрасно, и что особенно бросалось в глаза – это превосходная срепетовка.

В прологе очень хорош был г. Дарский; это опытный, талантливый и умный артист. Недурен был и г. Ростов, несколько напоминавший своим гримом покойного В. С. Соловьева.

Начало сделано! И сделано вполне удачно.

Как пойдет дальше молодое дело, покажет будущее.

***М. Ф.* [Новый театр] // Петербургский листок. 1901. 17 сент. С. 3.**

Новый театр. – «Богатые невесты» Островского. Вслед за Шекспиром почтили старика Островского и поставили вчера, 16 сентября, «Богатых невест», комедию всецело рассчитанную на ансамбль.

В смысле сценичности это произведение значительно уступает другим комедиям Островского, но, как и все написанное им, подкупает диалогом, мастерской обрисовкой характеров и жизненностью. Люди, которых мы видим, знакомы нам, мы их уже встречали не раз в галерее типов автора «Грозы», не новы и чувства, которые их волнуют.

Но все-таки как много трогательной простоты в этом симпатичном юноше Цыплунове, и как мы рады, когда под влиянием его искренней любви спасается великая грешница Белесова. Трогает нас и матушка молодого человека, Анна Арсеньевна, эта милая, добрая, бесхитростная женщина, стоящая целой головою выше Гневышевых[11] и Бедонеговых, в обществе которых ей приходится жить. Речи ее и Юрия Михайловича – хорошие, дорогие «забытые слова», которые не худо почаще повторять – и с подмостков тем более…

В роли Цыплунова дебютировал г. Романовский, сумевший подчеркнуть именно то, что составляет слабую и вместе с тем сильную сторону таких натур: искренность, прямолинейную честность и ту кажущуюся грубость, сквозь которую чувствуется сердечность и страстная любовь к ближнему. Артист не гоняется за дешевыми эффектами, держится просто и не говорит заученные фразы, а так как вообще говорят в жизни. В этом отношении прекрасным партнером г. Романовскому явилась г-жа Арапова, игравшая Анну Арсеньевну. Оба они имели вполне заслуженный успех.

[11] В программе спектакля – Гневышев, в тексте пьесы – Гневышов.

Живым лицом вышла и Валентина, которую играет г-жа Яворская и, как всегда, выпукло, резко и своеобразно. Белесова-Яворская – заурядная женщина, павшая под влиянием медовых речей сластолюбивого пошляка Гневышева. Завязав, по совету своего любовника, роман с Цыплуновым, ей и в голову не приходит, что она в состоянии полюбить этого дикаря. Однако любовь творит чудеса, и эта женщина возвращает старому селадону деньги, отказывается от его роскошной обстановки и смело идет навстречу новой, трудовой жизни.

Лучший акт в комедии четвертый, и он оказался лучшим также по исполнению. Даже г. Попов, изображающий по пьесе «важного барина», действительного статского советника в отставке Гневышева, а в действительности – мелкого департаментского чиновника, здесь несколько воодушевился и… перестал бросать растерянные взгляды на суфлерскую будку.

Типичны были и г-жа Бежоева в роли богатой вдовы Бедонеговой и г. Казанский, игравший Пирамидова[12].

Поставлена комедия безукоризненно. Декорация первого действия очень хороша, хотя жаль, что зелень написана слишком плоско и шаблонно.

После «Богатых невест» поставлена была декадентская драма в одном действии Тетмайера. Эта скучнейшая канитель, в которой все герои, до слуги включительно, говорят замечательным голосом. Почему драма названа «Сфинксом», остается тайною для зрителя. Истеричную девицу Анну должна была играть г-жа Морская, но перед началом пьесы, после антракта, длившегося ровно сорок минут, режиссер объявил со сцены, что произошла ошибка: роль Анны исполнит г-жа Дарская. Разыгран был «Сфинкс» старательно.

Новый театр // Биржевые ведомости. 1901. 18 сент. С. 3.

<…> Второе представление в Новом театре, состоявшееся при полном зрительном зале, в воскресенье, 16 сентября, оставило не менее светлое впечатление, что и вечер открытия театра. Постановка бытовой пьесы дала возможность артистам многостороннее и пол-

[12] В программе спектакля – Пирамидов, в тексте пьесы – Пирамидалов.

нее проявить свои дарования, чем в фантастической драме Шекспира. Переполнение театра и шумные выражения симпатии публики явились свидетельством того, что Новый театр начинает при самых многообещающих предзнаменованиях и уже делает завоевания симпатий общества.

Для второго спектакля поставлена была комедия «Богатые невесты». Пьеса принадлежит к числу наименее заигранных, хотя и не лучших вещей русского драматурга. Островский, может быть, несколько повторился в ней и в подборе типов, и отчасти в психологических положениях. <…>

Львиная доля успеха выпала на долю г-жи Яворской, сумевшей ярко воссоздать образ симпатичной девушки, в силу печальных обстоятельств вышедшей на скользкую дорогу содержанки богатого старика. Нервная, богатая разнообразием интонаций игра артистки производила сильное впечатление. Прекрасно прошла сцена разрыва Белесовой с Цыплуновым и нового сближения молодых людей (4 акт) после убеждения Белесовой в пылкости чувства и подкупающей искренности своего жениха. Естественность исполнения почти не дала чувствовать зрителю некоторой недостаточности психологической мотивировки внезапного возникновения страсти в Белесовой к человеку, до момента разрыва не сумевшему ничем снискать ее симпатий.

Г. Романовский в драматических моментах был недурным партнером г-жи Яворской. В большую заслугу г-же Бежоевой (Бедонегова) и г. Казанскому (Пирамидалов) следует поставить то, что оба они сумели удержаться от карикатурности в изображении персонажей, огромное большинство исполнителей которых не может воздержаться от соблазна шаржировки роли. Г-жа Арапова дала правдивый и местами трогательный образ матери Цыплуновой, беззаветно любящей сына, но выше его счастия ставящей его честь. Недостаточно выдержанный образ сухого эгоиста старика Гневышева дал г. Попов.

Обставлена пьеса в высшей степени тщательно. Во всем видна рука опытного режиссера.

В заключение шла в первый раз драма Тетмайера «Сфинкс» – вещица с сильным декадентским оттенком.

Д.-В. [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 21 сент. С. 3.**

Вчера в Новом театре поставлена была четырехактная комедия Кеттлера[13] «Вава». Пьеса эта, сюжет которой заимствован автором из известного рассказа покойного Мопассана «Иветта», шла несколько лет тому назад в Александринском театре с г<оспо>жой Потоцкой[14] в главной роли.

Вчера роль Вавы исполняла М. И. Морская, которая, вместе с тем, и режиссировала спектаклем.

Роль девушки, остающейся чистой среди тлетворной обстановки материнского дома, дома великосветской куртизанки, хорошо провела г-жа Морская, обнаружив недюжинную сценическую опытность. Ей много аплодировали и вызывали по несколько раз после каждого акта.

Успех с г<оспо>жой Морской делила г-жа П. М. Арнольди, дебютировавшая вчера в роли Карелиной. Она замечательно верно изобразила разбитную даму, ярую ненавистницу мужчин.

Хороши были А. Н. Пименова (Зерницкая), С. М. Ратов (Натансон). Роль садовника, в участии которого в пьесе сам Мопассан никоим образом неповинен, типично повел г. Евдокимов. Вообще же, это действующее лицо, удивительно ходульное по замыслу, лишь затягивает действие.

Остальные артисты мало напоминали лиц высшего общества.

Театр, музыка и искусство // Биржевые ведомости. 1901. 21 сент. С. 3.

<…> На сцене Нового театра в этой роли [Вавы. – *С. Ф.*] выступила г-жа Морская. Артистке больше удались драматические моменты, чем передача того наивного веселья, каким Вава полна в первых актах. В сцене объяснения с избранником сердца Вавы молодая артистка проявила, может быть, излишний пафос, и восторг страсти вышел деланным и фальшиво-преувеличенным. Но сильно была проведена сцена объяснения с матерью, и удалась передача душевных томлений девушки. На долю артистки выпала львиная доля успеха.

---

[13] Имеется в виду София Адольфовна Кеттлер.

[14] Мария Александровна Потоцкая (1861–1938) – актриса. Более тридцати лет выступала на сцене Александринского театра.

С большим чувством меры и вкусом играла г-жа Сурская, хотя от графини Гробетти и ожидается меньше простоты и больше рассчитанной эффектности. Характерна г-жа Арнольди в роли ненавистницы мужчин, «дамы без предрассудков» Карелиной.

Гораздо слабее мужской персонал исполнителей. В соблазнителе Вавы, Немчинове, вероятно, должно быть и больше обаятельности, и больше аристократизма, чем оказалось в г. Баратове. Того же нельзя сказать о г. Попове – поклоннике графини Сулаеве. Типичный еврей-банкир Натансон – г. Ратов, недурны г-жа Ильина и г. Казанский. Невозможный князь Борецкий – г. Мартини, сделавший из себя юмористический персонаж. Г. Евдокимов и в комедии, и в предшествовавшем ей драматическом этюде «Сфинкс» играл стариков и говорил таким молодым голосом, что назначение его на подобные роли казалось явной иронией над ним.

Переделанная из повести Мопассана на русские нравы, пьеса не совсем согласна с русскою действительностью. То, что понятно и естественно во французской повести, кажется при переводе на наши нравы натяжкою. Графини Гробетти со своими салонами – если не вовсе не существующие у нас типы, то более редкие, чем белые вороны. Антиреальность некоторых сцен, однако, не ослабила интереса спектакля, имевшего несомненный успех. Исполнителей вызывали в особенности бурно после второго и третьего актов. Театр не был полон. <…>

[Новый театр] // Новости и Биржевая газета. 1901. 21 сент. С. 3.

Дирекция Нового театра, как известно, анонсировала, что к постановке готовится «*Чайка*», пьеса А. Чехова. «Чайка» должна была пойти на днях, но, желая поставить пьесу более тщательно, дирекция решила отложить первый спектакль.

Однако «отложить» «Чайку» пришлось совсем, так как дирекция Нового театра получила уведомление, что исключительное право на постановку «Чайки» принадлежит Московскому Художественному театру и, следовательно, она не может пойти на сцене Нового театра.

Как сообщила нам сегодня дирекция, она обратилась за разрешением в Москву, но получила отказ; тогда телеграфировали А. П. Чехову с просьбой разрешить постановку пьесы. А. П., со своей стороны,

уведомил дирекцию Нового театра, что он, к сожалению, разрешить не может, так как «Чайку» он передал Московскому Художественному театру.

Мы глубоко уверены, что вся эта история – результат простого недоразумения, так как не можем допустить предположения, чтобы образцовый Художественный театр, работающий не в интересах наживы, а исключительно в интересах искусства, мог не разрешить к постановке пьесы одного из лучших русских писателей.

Homo Novus [Кугель А. Р.]. **[Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 39. С. 690–691.**

Новый театр. В субботу, 15 сентября, открылся Новый театр, учрежденный г<оспо>жою Яворскою. И на занавесе, написанном художником Изенбергом в туманно лиловых тонах, с надписью сверху «ars et labor», и в рисунке букв «Новый театр», и во множестве других мелочей чувствуется, так сказать, стремление к новизне и оригинальности. Стремление похвальное, если в основании его лежат действительно какие-нибудь определенные художественные взгляды.

К сожалению, я, побывав на двух спектаклях, решительно ничего не уяснил себе в этом смысле. Правда, театр открылся специально написанным г<оспо>жою Щепкиною-Куперник стихотворным прологом. Но и пролог этот, на 16 страницах, предупредительно розданный публике первого представления и написанный в форме разговора «журналиста», «театрала», «писателя» и «молодой актрисы» (почему именно молодой?), мало помогает делу. Журналист восклицает: «Еще один театр!», но таким образом, что театрал замечает:

> Я что-то в вашем тоне
> Не слышу радости.

Могло быть и наоборот, т. е. что восклицание вышло бы из уст театрала, а журналист стал бы поддерживать в первом бодрость духа. Просматривая на следующий день рецензии газет, я пришел к заключению, что г-жа Щепкина-Куперник дала маху, что некоторая печать разочарования лежала на театралах, а никак не на журналистах, писавших о новом театре с таким видом, словно они именины сердца праздновали.

Но возвращаюсь к прологу, как к изложению profession de foi Нового театра. «Молодая актриса» говорит:

И что, как не театр, разбудит в нас мечту,
Что развивает ум и ясное сознанье,
Что к жизни вызовет любовь и доброту,
Что учит понимать к несчастным снисхожденье
И вечной правды мощь почувствовать дает?

Всё это совершенно справедливо, но программы я здесь не вижу. Далее актриса (молодая актриса) говорит:

О, было с давних лет моей мечтой единой
Бороться с пошлостью и узкою рутиной.
О, да! А та струя кипучая, живая,
Которую несет с собою молодежь,
В своих суждениях свободная, огневая?
О, этой обмануть не может. У нея
Свое особое и пылкое чутье.

И опять-таки я здесь не вижу художественной программы. Есть комплимент по адресу молодежи, очень чувствительной, как известно, к хорошим словам и охотно им рукоплещущей, – но строить театр нельзя ни на «струе кипучей, огневой», ни на «к несчастным снисхожденьи». На этом можно строить рифмы – и то неважные, что доказывает новое произведение г-жи Щепкиной-Куперник.

Один остроумный директор театра, когда его как-то спросил другой директор: «Чем же будет отличаться ваш театр?» – ответил: «Тем, что в нем будут хорошо играть». Кончилось, однако, тем, что театр остроумного директора скоро прекратил свое существование. Направление, тон, характер театра необходимо уяснить с самого начала. Драма? Комедия? Мелодрама? Фарс? Классический репертуар? Костюмно-исторический и обстановочный? Относительно театра г-жи Яворской затруднительно выразиться определенно. Сначала идет «Буря», потом «Богатые невесты» Островского, в третьих, «Вава». Затем обещаны «Орленок», т. е. приторно-патриотический вздор, «Quo vadis», т. е. феерия, и пр. Это тот же «смешанный репертуар», как и в большей части существующих театров.

Замечу, во всяком случае, что едва ли обстановочные пьесы на этой сцене дадут чаемые результаты: сцена мала, тесна, неудобна, лишена перспективных планов. Это доказала постановка «Бури» – очень тщательная в декоративном отношении, но не производящая впечатления. Пролог «Бури» всегда ставится таким образом, что корабль окружен волнами и видна не одна палуба, а всё судно, качаемое бурей. Такая постановка, давая эффект бури, в то же время позволяет действующим лицам играть и говорить, тогда как на сцене «Нового театра» вышло похоже на то, как будто пьяные матросы вращаются вокруг собственного центра, и ни одного слова из того, что они говорят, нельзя было разобрать. Я не виню режиссера Нового театра: невозможное невозможно. Но тогда незачем и ставить такие пьесы, как «Буря», да еще для начала, т. е. как бы предопределяя все направление театра. «Буря» – феерия с прекрасными строфами, стансами и блестящею местами риторикою. Никакого «символизма», на который указывают некоторые критики, я здесь не вижу, и хотя сэр Монтегю и полагает, что в «Буре» иносказательно изображена будто бы судьба театра, причем Просперо есть сам Шекспир и т. п., но думается, в этом не больше основания, чем в том, что «Буря» есть аллегория потопа.

Отметив тщательность постановки, хорошие костюмы и декорации, недурной балет, световые эффекты и пр., я должен сказать, во имя беспристрастия, что исполнение «Бури» было достаточно плохо. Просперо изображал некий г. Пономарев с очень зычным голосом, но слишком молодым для пожившего умудренного старика. Он не сделал ни одной паузы на всем протяжении пьесы и старался только о том, как бы поскорее отбарабанить роль. Если не считать г. Ратова, опытного актера, подходящего своими внешними данными к роли Калибана, но актера в то же время суховатого и монотонного, то остальные производят впечатление неопытных любителей. Женский персонал – г-жи Яворская, Морская и Арнольди – сильнее мужского и со своей задачею справился удовлетворительно. Костюм г-жи Яворской (дух Ариэль) представлял некоторый «sans aucune gêne»[15], как говорят французы. Надобности в такой откровенности я не вижу никакой, ибо всё условно, когда мы изображаем духов.

[15] Sans aucune gêne (*фр.*) – без затруднений.

Безотрадное впечатление оставила постановка «Богатых невест». Неужели дирекция Нового театра полагает, что с такими актерами, как г. Попов, изображавший генерала Гневышева, или г. Романовский – Цыплунов, сладостью голоса напоминавший амурчика, или г-жа Арапова, можно ставить Островского? Ведь это самообман. Говорю это с полною откровенностью и прошу верить моей искренности. «Люблю я новые театры» и желаю процветания театру г-жи Яворской, но нужно, чтобы это было на что-нибудь похоже, а уж «Богатые невесты», извините меня, решительно ни на что не были похожи. Да вот, и режиссерская часть. Ну, что это за павильон был в «Богатых невестах»? Очевидно, сделан был заново, а похоже на то, что пролежал в подвале 10 лет. Да и нет таких дачных комнат в природе, не бывает. В то же время декорация для одноактного «Сфинкса», скучнейшей немецкой канители в «новом», якобы, «стиле» превосходная, только повешена так, что торчат «паддуги» и все небо кажется с овчинку.

Я не касаюсь в этой заметке игры г-жи Яворской. Это артистка достаточно определившаяся. Но как бы поклонники ни ставили высоко манеру игры г-жи Яворской, – они не могут не видеть, что Новый театр есть не более, как очень несовершенная, неопытными руками сфабрикованная рамка для новых сценических опытов неутомимой артистки.

Для театра нужны прежде всего актеры. Пока не поздно и публика дарит новый театр своим вниманием, следует озаботиться привлечением артистических сил, упрочить репертуар и поскорее вывести театр из полулюбительского положения.

Дед-Всевед [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 26 сент. С. 2–3.**

Вчера, 24 сентября, в Новом театре шла в первый раз по возобновлении драма Э. Ростана «Орленок».

Несмотря на понедельник, день далеко не благоприятный для театральных антреприз, и на дурную погоду, театр был полон до последнего места. Новый театр, очевидно, пришелся по вкусу петербургской публике, и вчера, как и третьего дня, над кассой красовался любезный антрепренерскому сердцу аншлаг: «Билеты все проданы».

Пьеса шла с новым распределением ролей. Из исполнителей, участвовавших при первой постановке «Орленка» весною в Петербургском театре, выступили вчера лишь Л. Б. Яворская (герцог Рейхштадтский) и М. А. Сурская (Мария-Луиза).

Роль «Орленка» нужно считать одной из самых удачных в репертуаре г-жи Яворской, вполне соответствующей характерным чертам дарования артистки. Вполне освоившись в продолжение своего летнего турне по России с этой ролью, артистка вносит теперь в свое исполнение массу новых оттенков, свидетельствующих о неустанной работе ее над художественно верной передачей мечтательно-прекрасного облика несчастного принца.

Успех «Орленка» кроется, по моему мнению, не в одном лишь исполнении заглавной роли, но в значительной степени в близком современному человечеству образе героя, мечтающего сбросить с себя мертвящий гнет серой убийственной действительности в стремлении к светлому, живущему в душе каждого из нас идеалу.

Это та же борьба, даже менее того – попытка борьбы слабого духом идеалиста с неизмеримо сильнейшим противником. Возмущение мечты, страдающей под гнетом суровой действительности.

И не наполеоновский культ, не звуки Марсельезы, не подобие наполеоновского музея в фойе театра создают этой пьесе успех, а именно эта трагическая доля мечтателя юноши, падающего жертвой неумолимо жестокой среды, юноши, слишком идеального, для того чтобы слиться с ней, и слишком слабого, для того чтобы восторжествовать над нею.

Л. Б. Яворская почти не сходит со сцены, и нужно удивляться тому сильному нервному подъему, который один в состоянии удержать артистку на высоте принятой на себя задачи в течение шести долгих действий. Каждый выход артистки в этой роли – своего рода tour de force[16], и не думаю, чтобы можно было безнаказанно слишком часто повторять его.

Роль Орленка создана в Париже Сарой Бернар. Я не видал ее в этой роли, но в моих руках хорошая фотографическая карточка, изображающая «великую Сару» в австрийском мундире герцога Рейхштадтского. При всем почтении к замечательному таланту француз-

[16] Tour de force (*фр.*) – подвиг.

ской актрисы, я не могу скрыть того, что в роли Орленка она более походит на удрученного годами, но хорошо сохранившегося австрийского генерала, чем на юного наследника наполеоновской славы. Г-жа Яворская, с ее прекрасно усвоенной мужской походкой и умением носить мундир, дает нам юношески-стройный образ принца с его бледным, мечтательным лицом.

Особенно понравился мне М. Е. Дарский в значительной роли князя Меттерниха. Грим артиста прямо великолепен и близко подходит к изображению всесильного канцлера на известном портрете Т. Лоуренса[17]. М. Е. Дарский, которого мне доводится видеть в первый раз, очевидно, актер недюжинный, с несомненным дарованием и темпераментом. Но этот именно присущий артисту темперамент увлек его немного в роли спокойного в сознании своей силы князя. В словах Меттерниха не доставало того презрительного спокойствия и той холодной иронии, которые, противопоставленные юношескому пылу Орленка, должны производить на зрителя особенно сильное впечатление. В сцене перед зеркалом г. Дарский слишком увлекся, а потому не произвел того впечатления, которое, несомненно, произвел бы, если бы придал больше злой иронии и надменности изображаемому им лицу.

Небольшая роль барона фон Обенауса, преподавателя истории, выдвинулась на первый план в исполнении С. М. Ратова, замечательно типично передавшего полнейшую беспомощность придворного ученого, пораженного непредвиденными «сверхпрограмными» познаниями своего ученика.

Недурен был Б. С. Неволин в эпизодической роли портного.

П. Г. Баратов, изображавший гренадера Фламбо, роль, созданную в Париже любимцем петербургской публики Л. Гитри[18] и в Петербурге – Х. О. Петросьяном[19], оказался не на высоте своей задачи. Голос

---

[17] Томас Лоуренс (Lawrence) (1769–1830) – английский художник, мастер портретной живописи. Один из вариантов портрета К.-В.-Л. Меттерниха входит в коллекцию Государственного Эрмитажа.

[18] Люсьен Гитри (Guitry) (1860–1925) – французский актер, драматург. Во второй половине 1880-х выступал в Петербурге. Фламбо считалась одной из его лучших ролей.

[19] Христофор Иосифович Петросьян (Петросян) – актер, антрепренер. Сотрудничал с К. С. Станиславским в Обществе искусства и литературы, с В. П. Далматовым – в театре Парадиз.

артиста недостаточно силен для этой роли, в которой так превосходен был г. Петросьян, с его вибрирующим звучным голосом, с тем внутренним жаром, который увлекал слушателя и находил дорогу прямо к его сердцу. В исполнении г. Петросьяна Фламбо являлся истинным представителем старой гвардии, суровым, непреклонным воином, и если при виде своего «орленка» в жалком положении меттерниховского пленника слезы показывались на его глазах, то под этими слезами все-таки чувствовалась несокрушимая мощь сильной натуры. Фламбо – Баратов, с своим срывающимся на высоких нотах голосом, слишком подвижен и не в меру осторожен. Но под этой осторожностью чувствуется не разумная предусмотрительность, а что-то вроде трусости. Эти частые оглядки по сторонам, этот шепот так не подходят к безумно смелому Фламбо!

В роли Меттерниха восстановлена купюра-монолог с наполеоновской шляпой – выигрышное место для актера. С другой стороны, в сцене на Ваграмском поле не показываются более в земляной насыпи головы статистов, изображающих убитых воинов, и выкинуты возгласы их, производившие комичное впечатление. Это свидетельствует о том, что дирекция не оставляет без внимания указаний печати.

Незначительный размер сцены нового театра создает декоратору немало затруднений, но, тем не менее, желательно сократить продолжительность антрактов и начинать пьесу в 7 ½ часов, а то вчерашний спектакль закончился во втором часу ночи. Это – тоже своего рода tour de force, но уже со стороны публики…

Б. н. // Театр и искусство. 1901. № 40. С. 710.

Возобновленный 24 сентября в Новом театре «Орленок» Ростана[20] с г<оспо>жою Яворскою в роли герцога Рейхштадтского дал полный сбор, несмотря на то, что в конце прошлого зимнего сезона эта пьеса прошла в Петербурге пятнадцать раз. Подобный успех псевдоисторической канители, построенной на чисто внешних эффектах, какою несомненно является эта пьеса, заслуживает быть отмеченным как характеристика театральных вкусов нашей публики... Критический разбор подобных пьес надо начинать всегда с обстановки, играющей

[20] Впервые труппа Яворской играла «Орленка» в Петербургском театре Е. А. Шабельской (б. Театре В. А. Неметти, Офицерская ул., 39) 10 апреля 1901.

в них главную, если не первенствующую роль. Обставлен «Орленок» в Новом театре старательно, новые декорации художника Изенберга очень хороши, особенно левая гостиная Шенгаузенского дворца[21] в Вене (salon des laques[22]). Костюмы свежи и красивы. Режиссерских недочетов, однако, было немало, вроде отсутствия выстрелов и несвоевременной игры за сценою оркестра. Про исполнение роли Орленка г<оспо>жою Яворскою у нас было сказано в свое время. Остальной антураж «вдвойне несчастного» сына Наполеона I был вдвойне плох. Начиная с императора Франца, которого г. Попов изображал «заводным автоматом», и кончая всеми этими кавалерами, генералами, баронами, графами и даже герцогинями, исполняемыми гг. Мартини, Неволиными, Орловыми, г<оспо>жами Ниркомскими, Альбинскими, Зоринскими и другими, имена их, Ты, Господи, веси – все это представляло такое общество, среди которого герцогу Рейхштадтскому, действительно, ничего не оставалось более, как умереть. Исключение составлял г. Дарский в роли Меттерниха, очень отделанной и умно задуманной. Г. Баратов – Фламбо весьма слаб и много уступает г. Петросьяну, исполнявшему эту роль весною. Г-жа Арнольди, эрцгерцогиня, сцену с умирающим герцогом Рейхштадтским провела надлежащим образом и дала верный тон повторяемой тремя дамами фразе «Я люблю вас».

Спектакль затянулся до второго часа ночи.

М. Ф. **[Новый театр] // Петербургский листок. 1901. 9 окт. С. 4.**

Новый театр. «Ночи безумные», драма в 5 действ<иях>, графа Л. Л. Толстого. Наши драматурги впадают в большую ошибку: они пишут драмы, смахивающие больше на оперетку. Если бы «Старый дом» уснастить куплетами и переложить на музыку, то получилось бы необыкновенно эффектное опереточное произведение. «Ночи безумные» отличаются теми же достоинствами. «Тут всё есть, коли нет обмана»: и муж-неврастеник, и Неаполь с дымящимся Везувием, уличными певцами и гондолами, и слияние двух пылающих сердец в номере гостиницы, и падение под звуки музыки, и дебаркадер

[21] Очевидно, имеется в виду не берлинский дворец Шёнхаузен, а Дворец династии Габсбургов Шёнбрунн, расположенный в Вене, где и происходит действие пьесы Ростана.

[22] Salon des laques (*фр.*) – лаковая гостиная.

железной дороги, и свистки приближающегося поезда, и смерть на рельсах, и, наконец, сумасшествие героини. Не хватает лишь кордебалета…

<…>

Словом, кабы не желание Л. Л. Толстого непременно убить своего героя, вышла бы презабавная оперетка. И публика так именно взглянула на дело. В патетических сценах в зрительном зале слышался неумолкаемый смех и веселый говор. Редактора играл г. Дарский, и, надо отдать ему полную справедливость, замечательно шаблонно, ходульно и однотонно. У наших артистов раз неврастеник и кандидат в самоубийцы, так непременно оглашенный, сорвавшийся с цепи господин, на которого никакие резоны не действуют. Он разводит руками, хватается за голову, вращает зрачками и собирается прыгнуть с рампы в публику. Г. Дарский не только не скрасил промахов начинающего драматурга, но сделал из Игнатьева совершенно нелепый характер, лишенный всякого реального подобия. В противоположность г. Дарскому, игра г-жи Яворской отличалась простотою и чувством меры, благодаря чему получился живой человек, – правда, пассивный, бесцветный, но все-таки живой. Из роли Веры Петровны ничего больше, кажется, не сделаешь. Более благодарный материал оказался в руках г-жи Морской (Наташа), и она справилась с ним прекрасно, доказав лишний раз, что талант и сценический опыт в состоянии побороть все препятствия, какими бы автор ни загромоздил свое произведение. Сожаление о том, что Игнатьев уезжает, долго сдерживаемые рыдания, наконец, слова любви, с которыми Наташа обращается к Игнатьеву, ее безумное счастье при виде его колебания – все это было проведено горячо, правдоподобно и художественно, несмотря на то, что автор и здесь ухитрился впасть в мелодраматизм. Друг Игнатьева врач Перелетов (г. Баратов) изображал двигающуюся фигуру с окна парикмахера. На выставке мужских причесок его белокурый парик и борода удостоились бы, по крайней мере, «почетного отзыва». Впрочем, это лицо совершенно лишнее в пьесе, и г. Баратов держал себя именно как «лишний» человек. Раз только понадобился Перелетов – когда его друг бросился под поезд, но как раз тут врача не оказалось. Он укатил с веселящейся компанией… Г-жа Дарская в небольшой роли художницы Сони была типична.

Трех литераторов играли гг. Евдокимов, Пономарев и Мартини. Хороши они у автора драмы, но еще лучше вышли они в изображении вышеупомянутых артистов. Это были три переодетых разбойника из муромских лесов.

Во втором действии изображен залив с видом Неаполя и Везувия при вечернем освещении. Декорация г. Изенберга вызвала громкое одобрение. Жаль только, что освещенные окна в домах и цветные фонарики слишком ярки, вследствие чего отдает лубком, деланностью. Понравилось публике пение неаполитанцев в том же акте. «Santa Lucia» пришлось даже повторить.

В общем «Ночи безумные» смотрятся сравнительно легко. Пение неаполитанцев, дымящийся Везувий, платформа железнодорожного вокзала – всё это нравится беспритязательному зрителю, который в современном театре обречен на непроходимую скуку.

Артистов много вызывали. Слышны были также крики «автора», но последний не выходил[23]. Спектакль шел с аншлагом, а среди зрителей было много писателей.

Дымов О. [Перельман О. И.]. **[Новый театр] // Биржевые ведомости. 1901. 10 окт. С. 3.**

Новый театр. «Ночи безумные», драма в 5 д. Л. Л. Толстого.

Новая пьеса заинтересовала театральный Петербург главным образом своей подписью, но не оправдала ожиданий. Драма начинается дешевым шаблоном французского мастерства: разговором двух прислуг в доме героя; сметая пыль с мебели и картин, они своей болтовней вводят зрителей в круг действия. О, эти пьесы, которые начинаются с того, что публике пускают пыль в глаза!.. Вы не найдете в них «ни мысли плодовитой, ни гением начатого труда»[24].

Сумбурное содержание пьесы сводится к следующему. Борис Иванович Игнатьев (г. Дарский), редактор вновь возникшего декадентского журнала, заболел: «у него легкие не в порядке, бронхит, сердцебиение, нервы, ночные видения, боль в затылке»; кроме того, он слабонервен, бесхарактерен, суетлив и запутал дела издания. От всего этого его домашний врач и друг Перелетов (г. Баратов) советует

[23] Л. Л. Толстой на премьере не присутствовал.

[24] Строка из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дума».

ехать излечиваться в Неаполь. У редактора есть жена (г-жа Яворская) и трое детишек. С женой он за все семь лет супружества ни разу не разлучался, любит ее, и мысль о могущей произойти «беде» мешает решению ехать. Тем не менее, во втором действии мы встречаем редактора Игнатьева в Неаполе на берегу моря в сообществе своего друга доктора, нескольких шальных девушек и изящной кузины, друга детства (г-жа Морская). Под влиянием долгой разлуки с женой (это почти физиологически – грубо подчеркнуто автором), южного воздуха и пения итальянцев (по-русски) апухтинских «Ночей безумных»[25] между кузеном и кузиной возникает любовь. В то же время доктор Перелетов пользуется жизнью с откровенностью циника, прикрывающего свои действия модными веяниями ницшеанской морали. В одно из свиданий Игнатьева с кузиной в номер неаполитанской гостиницы входит жена редактора, почуявшая, что с мужем творится нечто неладное. Между супругами происходит бурное объяснение, после которого резюмируется, что ради детей «всё будет забыто и останется по-прежнему». Казалось бы, дело кончено, но слабонервному редактору декадентского журнала, объясняющемуся в течение 3-х минут в неизменной любви двум женщинам, понадобилось в пятом действии броситься под поезд железной дороги – тот самый поезд, которым уезжала пошаливающая и пустая кузина. Жена, неизвестно для чего тоже очутившись на вокзале, при виде мертвого мужа сходит с ума. Занавес падает, и из залы ясно слышится зловещее шиканье вперемешку с аплодисментами.

<…> Неясен интеллигент-доктор, издевающийся над письмом 8-летнего ребенка, неясны жена, кузина, помещик, дамы – неясны, как самое название пьесы. И только один-единственный раз повеяло некоторой искренностью и проблеском мысли – правда, не новой – в IV д., во время объяснения между супругами, да и то ненадолго…

Сильно страдает и язык пьесы, какой-то обрывистый, заминающийся, словно написанный для заик. Диалог тяжел, примитивен, изобилует шаблоном и частым повторением слов вроде «Это ты? ты? – Да, я. – Ты, Вера? Это ты? – Я»… – и пр.

Пьеса была разыграна слабо, да не может иначе исполняться: мертвое не оживает. Г. Дарский вместо того, чтобы возможно сгла-

[25] Романс П. И. Чайковского «Ночи безумные» на стихи А. Н. Апухтина.

дить автора, дал образ прямо-таки больного вздорного человека, с блуждающим взором и странной жестикуляцией. Для г-жи Яворской автор предоставил слишком мало, чтобы артистке возможно было дать фигуру. Хороша была местами г-жа Морская, игравшая очень неровно. Прочие исполнители стушевывались. Нам кажется, что грим у всех исполнителей слишком ярок, утрирован, неестественно колоритен. Очень понравились публике декорации (особенно берег моря) г. Изенберга и пение итальянцев. Зал был совершенно полон. Требовали вызывать автора, но он не появлялся.

Дед-Всевед [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 10 окт. С. 2–3.**

<…> М. Е. Дарскому, исполнявшему центральную роль Игнатьева, выпала на долю весьма неблагодарная задача: изобразить человека, полного противоречий и несообразностей, произносить скучные тирады дешевой морали, не находящие в зрителе ни малейшего сочувствия, напротив, вызывающие в нем смех. Понятно, что в подобном положении артисту трудно увлечься своей задачей. Г. Дарскому, кроме того, заметно мешало в роли редактора, хотя и декадентского, но все же русского журнала, его своеобразное произношение. Грим артиста, как я уже заметил выше, был не особенно удачен. Il n'avait pas le physique du rôle[26], – как говорят французы.

П. Г. Баратов, загримировавшийся в роли флиртующего врача каким-то Барбароссой, был, в общем, недурным Перелетовым.

Безусловно выделились Л. Б. Яворская (жена Игнатьева) и М. И. Морская (Наташа), их много вызывали, и они, в полном смысле слова, выносили пьесу на своих плечах. Немая сцена при внезапном прибытии жены (Л. Б. Яворской) была лучшим местом драмы.

Замечательно понравилась публике прекрасная декорация 2-го действия – Неаполитанский залив с дымящимся кратером Везувия. Вся зрительная зала разразилась громкими рукоплесканиями, и талантливого художника, К. В. Изенберга, вызывали несколько раз после окончания действия. В лице К. В. Изенберга дирекция Нового театра, несомненно, приобрела художественную силу, которой вправе позавидовать любой театр.

[26] Il n'avait pas le physique du rôle (*фр.*) – не соответствовал внешнему виду роли.

Известное настроение этому действию придавало участие настоящих итальянцев-певцов, исполнивших целый ряд романсов, из которых известную «Santa Lucia», по единодушному требованию публики, пришлось повторить.

Автор в театре не присутствовал.

Яворская Л. Б. – Толстому Л. Л. // Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 303. Ед. хр. 147. Л. 1–4 об.

10 октября 1901 г.

Многоуважаемый Лев Львович!

Вы к нам несколько несправедливы. Отрицательные отзывы газетных рецензентов – это почетные раны и для артистов, и для автора. Ваша пьеса не провалилась; она просто не понравилась тем господам, в чьих руках театральные рецензии. Она возбуждает много разговоров, споров – это уже есть успех. Кто из выдающихся русских писателей-беллетристов сразу вышел на арену драматургии, не вкусив терниев? Императорская сцена, располагающая гораздо большими средствами и возможностями обставлять пьесу, чем мы, не помешала «Чайке» Чехова провалиться. Отнеслась дирекция к Вашей пьесе с полным вниманием. Ради тщательности постановки она два раза была отложена, несмотря на некоторую убыточность этого для сборов. В режиссерском отношении поставлена пьеса безукоризненно, что, впрочем, констатировали газеты. Декорация II акта превосходна и была встречена аплодисментами. На этой маленькой сцене [нрзб.] (impossible!..)[27] Неаполитанская ночь дала ночную иллюзию – это говорила вся публика. Генеральная репетиция была обставлена как ни в одном частном театре для современных пьес не обставляется: даже с полным гримом артистов.

Люди, понимающие в театре не меньше рецензентов, находят в один голос, что Порянская была очень типична, Перелетов внес много оживления во всю пьесу, а собачка Ек<атерины> Вас<ильевны>[28] – такая деталь, которая нисколько не противоречит характеру ее роли. Впрочем, если Вы против собачки, то можно ее и не брать. Я об этом скажу.

---

[27] Impossible!.. (*фр.*) – невозможно.

[28] Роль Екатерины Васильевны Головиной исполняла П. М. Арнольди.

Генеральная репетиция была проверочной, и все недочеты были исправлены на другой день.

Лучшим доказательством, что Ваша пьеса не провалилась, служит то, что она дает превосходные сборы и едва ли есть на сегодня хоть один билет. Вся мыслящая петербургская публика, несмотря на нелепые и тенденциозные отзывы газет, заинтересована и осаждает театр. В III действии я с удовольствием Вам предоставлю романс «Безумные ночи»; но изменила это по совету Буренина – человека столь преданного нашим интересам.

Я очень жалею, что Вы нами недовольны и выражали Ваше неудовольствие нашими актерами в редакции «Нового времени» накануне спектакля. Вы сами знаете, что такое гипноз, и при некоторой предубежденности Театра и газеты Суворина[29] против Нового театра это придало им нежелательную развязность в суждении.

Повторяю: Ваша пьеса имеет успех, судя по тому, какое количество публики она заинтересовала. Это лучшее мерило. On fait ce qu'on peut[30]. Самые маленькие роли были обставлены лучшими силами из уважения к таланту автора. Я тоже играла небольшую роль, желая, хоть чем могу, быть полезной пьесе. Простите, если не угодила.

Последний момент у меня – не сумасшествие (как поняли газеты)[31], а состояние прострации, сменяющееся сильным нервным потрясением. Я не понимаю, как может такая цельная натура любящей женщины, как Игнатьева, спокойно перенести такой страшный удар, как самоубийство мужа. Сильные глубокие натуры гораздо тяжелее переносят такие удары… Она сломилась под нервным ударом.

Я решаюсь Вам противоречить, потому что никак не понимаю другой психологии.

Газетные отзывы одинаково нападают на Вас, как и на нас.

---

[29] Имеются в виду Театр Литературно-художественного общества и газета «Новое время».

[30] On fait ce qu'on peut (*фр.*) – сделано все возможное.

[31] Критики, действительно, единодушно восприняли эту мизансцену как сумасшествие героини: «Г-жа Яворская, как и всегда, обдуманно провела невозможную роль жены и имела успех, особенно в сцене моментального сумасшествия» (Б. н. // Петербургская газета. 1901. 9 окт. С. 4); «При виде мертвого мужа жена его лишается рассудка» (*Дед-Всевед [Гарвей Н. И.]*. Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 10 окт. С. 3); «Вбегает жена и сходит с ума. Занавес» (*Ю. Б. [Беляев Ю. Д.?]*. Пьеса гр. Л. Л. Толстого // Новое время. 1901. 10 окт. С. 4).

В несчастии люди раздражительны. Но надо мужественно переносить удары, как Вы этого требуете от Вашей героини. Не будем упрекать друг друга. Это было бы малодушно…

Такой искренний, идейный писатель, как Вы, знает лучше меня цену успеха и неуспеха.

Приезжайте посмотреть наш спектакль, и Вы убедитесь в том, что лучше быть не может постановка. Мы с полным уважением отнеслись к Вашей интересной пьесе. Искренно уважающая Вас,

Л. Барятинская.

Б. н. // Новости и Биржевая газета. 1901. 12 окт. С. 3.

Завтра, 12 октября, в Новом театре поставлены будут две интересные новинки:

1) *«Вечная любовь»*, соч. Фабера, пьеса молодого драматурга, переведенная почти на все европейские языки и всюду идущая с большим успехом, и 2) M-lle Фифи в переводе баронессы Радошевской. «Фи-фи» имеет свою интересную историю. Когда ее впервые ставили в Париже, то к директору театра явился представитель Министерства иностранных дел и заявил, что ввиду дружественных отношений с одной европейской державой (Германия) постановка этой пьесы является нежелательной. Тогда сообразительный директор заявил, что спектакля не будет, и стал назначать «генеральные» репетиции. Весь Париж перебывал на этих «генеральных» репетициях, пьеса имела успех, французы неистово аплодировали героине, которая, невзирая на свое двусмысленное положение и еврейское происхождение, мстит германскому офицеру за издевательство и шутки над ее родиной – Францией. Успех пьесы не давал покоя некоторым дипломатам, и «генеральные» репетиции были также воспрещены.

Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 13 окт. С. 3.

Картинная галерея Нового театра все более и более обогащается. Сегодня галерея пополнилась прекрасно исполненной картиной П. Брюллова «Ночь». Как мы слышали, некоторые из выдающихся французских художников и скульпторов обещали Л. Б. Яворской прислать для выставки Нового театра свои картины и скульптур-

ные работы. Внимание публики привлекает к себе единственный портрет выдающегося художника Лемана, писанный самим художником.

***С. С. [Эттингер О. Г.].* [Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 42. С. 749.**

Новый театр. «Ночи безумные» гр. Л. Л. Толстого. В. Гюго однажды сказал: «У вас был Наполеон Великий, хотите ли вы Наполеона Маленького?..» У нас есть Толстой Великий, нужен ли нам Толстой Маленький?.. Пьеса «Ночи безумные» собрала полный зал Нового театра. Жалкое впечатление, оставляемое этой quasi-драмой, усиливается тем, что сын, по-видимому, силится «восстать» против великого отца. Ничтожный пигмей смешно топорщится, чтобы превзойти колосса. Толстой Великий, видите ли, разрушил брак «Крейцеровой сонатой», отсюда разврат и мерзость, мир близок к погибели... Но тут является другой Толстой (маленький), ставит свою пьесу в Новом театре, восстановляет брак, и род людской спасен. Голуби живут парами, люди должны подражать, а если кто выскочит из парной запряжки, то погибнет... под колесами паровоза! Вот идея пьесы, если только в ней есть идея. Чтобы доказать ее, автор рассказывает нам следующую плачевную «историю». Высоконравственный и «невинный» редактор декадентского журнала «Деятель» по фамилии Игнатьев переутомился и по совету врачей уезжает отдыхать в Неаполь. Приехав в «dolce Napoli»[32], в эту «suol beato», благословенный край, где, по мнению почтенного автора, только и делают, что поют «жестокие» романсы да катаются на лодках, Игнатьев, достаточно поздоровевший для интрижки, начинает видеть «сны, не подобающие женатому человеку», и, возбужденный звуками цыганского романса, по-русски исполняемого итальянцами, позволяет троюродной сестрице Наташе «увлечь себя». Ночь безумная... День безумный... Обольщение редактора... Падение редактора... Занавес. Четвертый акт: «падший» редактор хочет сбежать домой, но в дверях появляется добродетельная жена. Следует сцена объяснения. Жена готова простить «заблудшую овцу», но редактор, чувствуя, что уже более не достоин жить, бросается под поезд. Жена моментально сходит с ума.

[32] Dolce Napoli (*ит.*) – прекрасный Неаполь.

Итак, в общем, это та же, одинаково неаполитанская песенка: «Маргарита, бойся увлеченья!..»

Хочется сказать, что гимназист средних классов лучше написал бы, что во всей пьесе нет ни одного нового наблюдения, слова, замечания, ни характеров, ни движения, что трудно представить себе что-либо более беспомощное и наивное по компоновке, по диалогу и т. д., что только перечитывая старых критиков, встречаешь у Белинского, реже у Добролюбова, отзывы о подобных произведениях, что не верится, чтобы в теперешней русской литературе что-нибудь подобное могло увидеть свет.

Впрочем, автор молод, вероятно, даже очень молод, чрезвычайно молод, и потому перечисленные грехи можно бы ему простить, тем более что не он один виноват в том, что пьеса его «увидела свет». Но за ним есть другая вина, и более тяжелая, – в пьесе много претенциозной пошлости: речи об импрессионизме, о декадентстве, об англичанах, о свободе воли – об англичанах в тоне мелкой прессы, об импрессионизме, с точки зрения франтика-кадета, и о свободной воле в немудрящем изложении гимназиста. Все это противно и оскорбительно. Передать характер этих речей своими словами невозможно: их надо слышать со сцены. Дальше – хуже: легкомысленно, с кондачка говорить о непротивлении злу насилием. То, до чего отец дошел годами мучительных душевных усилий, об этом сын говорит с беззаботностью «почти военного человека».

Такова новая пьеса графа Л. Л. Толстого. Странная штука – человеческая психология. Темно учение о наследственности.

Следует сказать, что пьеса исполняется тщательно, а поставлена, с режиссерской стороны, очень хорошо, насколько позволяют размеры сцены. Отличное впечатление производит декорация худ<ожника> Изенберга, изображающая Везувий; с большим вкусом и чутьем поставлена последняя сцена – вокзал железной дороги. Не знаем, кто режиссировал эту сцену, но ясно, что толковый и понимающий человек. Среди исполнителей выделяется г-жа Дарская в маленькой роли художницы – это положительно даровитая исполнительница характерных и бойких ролей. Г-жа Яворская исполнила весьма недурно нелепую роль жены. Единственное замечание – не следует так плакать в 4 акте: этот плач легко принять за смех. Г-жа Морская нам

не понравилась: напрасно она делает такие прыжки пантеры в сценах обольщения и переживает свои «ночи безумные» с таким трагическим видом. Слаб г. Дарский в роли Игнатьева: нечистая дикция, унылое однообразие речи, отсутствие чувства. Г. Баратов – бойкий доктор. Эти роли у него лучше выходят, чем роли любовников. По амплуа, это, очевидно, – фат-резонер. Упомянем еще г-жу Арнольди и г. Казанского.

Театральное эхо // Петербургская газета. 1901. 13 окт. С. 4.

<…> Пьеса «Вечная любовь» дала наконец возможность г-жам Морской и Арнольди выступить в ролях своего репертуара, и обе они, надо отдать справедливость, блеснули художественной отделкой этих ролей. Г-жа Морская вложила в исполнение Клары Шпор столько жизненной правды, что зрители невольно переживали с молодой девушкой, посвятившей себя искусству, все волнующие ее чувства. Ту нравственную борьбу между чувством к любимому человеку и к искусству, сопровождаемому восторгами публики, яд которых уже вкусила молодая дебютантка, борьбу, оканчивающуюся победой искусства, чрезвычайно тонко оттенила талантливая артистка. Живым лицом, провинциальной немецкой девушкой с любящим сердцем и честною прямою душою, гордой, но незлобивой, явилась в исполнении г-жи Арнольди Марта Дорнах, прямая противоположность Кларе Шпор, с которой на одной дороге сталкивает ее любовь к одному человеку. Талантливо провела артистка сцены объяснения с женихом и с Кларою Шпор, требующие большой обдуманности и меры. Обе артистки имели шумный и вполне заслуженный успех.

Этот успех с ними делили г. Ратов, чрезвычайно характерно и тепло проведший роль старого профессора, и г. Романовский, очень недурной Шуберт. Типичны были г. Казанский и г-жа Арапова, и все остальные исполнители содействовали ансамблю, в котором была видна опытная режиссерская рука. Пьесу ставил г. Ратов.

Огромный успех выпал на долю г-жи Яворской в роли Рахили в драме «Фифи». Самоуничижение падшей женщины, которое в Рахили, действительно, паче гордости, протест против отношения к ней как к животному, взрыв патриотизма и убийство за оскорбление – всё это было неподражаемо передано талантливой артисткой. Очень

хорош был в роли подпоручика Ейриха[33] г. Романовский и типичны г. Ратов (аббат) и г. Пономарев (майор Фальсберг).

Пьеса смотрится с большим интересом и в режиссерском отношении поставлена прекрасно – ставила пьесу переводчица бар<онесса> А. И. Радошевская.

***Дед-Всевед [Гарвей Н. И.].* Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 14 окт. С. 3.**

Поставленная 12 октября на сцене Нового театра трехактная пьеса «Вечная любовь» франкфуртского драматурга Германа Гольдшмидта, пишущего под псевдонимом Г. Фабер, считается, по праву, лучшим его произведением.

Клара Шпор (М. И. Морская), даровитая ученица преподавателя музыки Фюринга (С. М. Ратов), и молодой Шубарт (А. Е. Романовский) влюблены друг в друга, но благополучной развязке их отношений препятствуют как с одной, так и с другой стороны два сильных противника. Со стороны Шубарта – его невеста Марта Дорнах (П. М. Арнольди), семь лет ждущая того счастливого дня, когда служебное положение позволит ее нареченному жениться на ней; со стороны Клары – ее страстное влечение к искусству и независимый нрав, ужасающийся деспотизма будущего супруга, предлагающего ей на выбор брак или искусство. В самый день артистического триумфа Клары к Шубарту приезжает из родного провинциального городка его невеста. Марта сразу чувствует перемену в своем женихе, и сильное горе охватывает эту типично немецкую слегка перезрелую фрейлейн, мечтавшую в течение долгих лет о теплом гнездышке, бок о бок со своим любезным Вальтером. После довольно долгого объяснения, не лишенного некоторой доли сентиментальности, Шубарт и Марта расходятся. Чувствуя себя свободным, Шубарт возвращается к Кларе, но артистическая натура девушки восстает против брачного ига, даже с искренно любимым человеком. Ее властно влечет к обожаемому искусству, она только что испытала опьяняющее действие первого успеха, и мысль о предстоящей будничной жизни в бесцветной обстановке маленького городка ужасает ее. Сильную поддержку в этом отношении находит она в своем старом учителе, Фюринге, под давлением

[33] Правильно – Эйрика.

которого и подписывает условие с импресарио на долголетнее турне по Европе и Америке. Более сильная любовь восторжествовала!

М. И. Морская, в общем, старательно провела трудную роль добродушной, восторженной Клары, но, несомненно, произвела бы большее впечатление, если бы сумела отрешиться от досадного однообразия мимических приемов и легкого «подвывания» в патетических местах. Игра г-жи Морской немало выиграла бы в отношении естественности, и впечатление она производила бы более сильное. Это постоянное откидывание головы кверху, закрывание глаз, усиленное мигание ресницами, хмурение бровей – все это приемы, от которых симпатичной артистке следовало бы постепенно избавиться. Во всём слишком чувствовалась *игра*, и вполне овладеть зрительной залой артистке не удалось. Она слишком драматизировала роль веселой Клерхен, на которую борьба между любовью к Шубарту и искусству набегает подобно темной тучке в ясный день. Пронеслась туча, и снова засияло яркое солнце! Помнится, как бесподобно хороша в этой роли была Лотта Витт[34].

С. М. Ратов создал типичную фигуру старого Фюринга.

Во втором действии его единодушно вызывал весь театр, и, несмотря на правило дирекции – не выходить на вызовы во время хода пьесы, артисту пришлось исполнить настойчивое требование публики. В выигрышной сцене с концертмейстером, хорошо проведенной С. М. Ратовым, он не вполне совладал, по моему мнению, со своим голосом: отсутствовало постепенное повышение его к концу диалога.

Г-жа Арнольди не удовлетворила меня в роли обыденной провинциальной немецкой барышни, преданной, не без известной доли материальных расчетов, своему жениху. Она провела свою роль в сильно приподнятом тоне; в мимике и игре ее, в особенности в моменты уходов ее со сцены, было слишком много мелодраматических приемов.

Г-н Романовский, безусловно, старательный молодой актер, но он еще слишком неопытен, а потому лучше было бы для него не браться за такие ответственные роли, как роль Вальтера Шубарта, который почти не сходит со сцены.

---

[34] Лотте (Лотта) Витт (Witt) – немецкая актриса. Выступала в амплуа инженю. Первые гастроли актрисы в России состоялись в 1891.

Недурным Реннингером был П. В. Казанский.

Главный интерес собравшейся вчера многочисленной публики был, несомненно, сосредоточен на второй пьесе, шедшей после «Вечной любви», – одноактной драме О. Метенье, вполне удачно переведенной бар. А. И. Радошевской, – «Мадемуазель Фифи».

Кто не знает известного рассказа покойного Ги де Мопассана, в котором изображено убийство прусского лейтенанта, прозванного товарищами за его презрительное отношение ко всему окружающему мадемуазель Фифи?[35] Скучающие во время франко-прусской войны германские офицеры приглашают к себе в замок из соседнего города пять «рабынь веселья». Каждый получает свою избранницу. На долю надменного, жестокого в душе «m-lle Фифи» выпадает Рахиль (Л. Б. Яворская), которую, несмотря на ее еврейское происхождение, Мопассан изобразил пылкой патриоткой. На сцене происходит попойка, во время которой офицеры довольно непринужденно обращаются со своими подругами. Одна только Рахиль отрицательно относится к грубым заигрываниям «m-lle Фифи», и, выведенная из себя его нахальством, оскорбленная в своих патриотических чувствах, девушка закалывает молодого офицера.

Я не хочу вдаваться в подробности исполнения этого «произведения»; скажу только, что пошлая картина грубой оргии с «рабынями веселья» не может иметь возвышающего влияния на зрителя, идущего в театр, не основанный исключительно на коммерческом расчете, а стремящийся к осуществлению высших художественных идеалов!

«С давних лет моей мечтой единой – / Бороться с пошлостью и узкою рутиной!» – были слова молодой актрисы в прологе в день открытия Нового театра…

Дымов О. [Перельман О. И.]. **Новый театр // Биржевые ведомости. 1901. 14 окт. С. 3.**

<…> Поставлена «Фифи» очень хорошо. Много движения, шума, красок, веселья; хороши контрасты между недавним звоном бокалов и зловещим звоном колокола. Хорошо уловлено мопассановское настроение. Постановка делает честь режиссеру, его вкусу и пони-

[35] Рассказ «Мадемуазель Фифи» впервые издан в составе одноименного сборника новелл Ги де Мопассана (1882).

манию. Исполняется пьеса, в общем, также хорошо, живо, умело. Интереснее прочих, бесспорно, г. Ратов, давший трогательный образ пономаря. Г-же Яворской маленькое указание: она слишком неприступная Рахиль; г. Романовский должен поубавить резкость своих заигрываний. Грим действующих лиц сохранен по мопассановским указаниям. Один г. Попов (капитан Кельвейн-Штейн[36]) почему-то не пожелал воспользоваться следующими строками Мопассана: «Выстриженная под гребенку рыжая голова его казалась огненной и при известном освещении отливала фосфорическим блеском. Два передних зуба, выбитые во время попойки, настолько мешали его произношению, что порою его трудно было понять; он был лыс, но лишь с затылка (наподобие католических монахов), а кругом обнаженного места было множество блестящих, рыжеватых завитков». Кроме того, он – «маленький, пузатенький, румяный толстяк».

Д. В. [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 17 окт. С. 3.**

Вчера, 15 октября, в Новом театре поставлена была в первый раз одноактная драма Роберта Бракко «Дон Пьетро Карузо» в прекрасном переводе И. А. Гриневской.

Петербургу памятна эта пьеса со времени гастролей итальянского трагика Э. Цаккони[37] в конце 1898 года; он познакомил нас с этой тонкой, талантливо написанной вещью, заглавная роль которой – сущий клад для актера-трагика.

Дочь дона Пьетро, человека весьма темного поведения, пьяницы и картежника, Маргарита, сходится с молодым графом Фабрицио за спиной своего отца, находившегося с графом в деловых отношениях. Граф любит молодую девушку, но, беспокоясь за свою репутацию, боится тайком посещать дом дона Пьетро, а потому решает прекратить любовную интригу с Маргаритой. Дон Пьетро узнает истину от дочери и высказывает надежду, что граф женится на соблазненной

[36] В сохранившихся программах спектакля исполнителем роли Кельвейнштейна значится П. Г. Баратов.

[37] Эрмете Цаккони (Zacconi) (1857–1948) – итальянский актер. Среди известных ролей – Освальд («Привидения» Г. Ибсена), Гамлет («Гамлет» У. Шекспира), Макбет («Макбет» У. Шекспира), Кузовкин («Нахлебник» И. С. Тургенева), Никита («Власть тьмы» Л. Н. Толстого).

девушке. Но молодой фат заявляет ему, что на дочерях людей, подобных дону Пьетро, порядочные люди не женятся, и предлагает Маргарите сделаться его любовницей. Происходит разговор между отцом и дочерью. Маргарита соглашается на предложение графа. Дон Пьетро перерождается. Горе несчастного отца, чувство виновности перед дочерью. Тяжелая обида, нанесенная его самолюбию, и горькое сознание, что он лишний на этом свете, что он служит лишь помехой Маргарите, поражают его до глубины души. Он кладет в карман револьвер, трогательно прощается с дочерью и уходит из дому, чтобы никогда более назад не возвращаться.

С. М. Ратов прекрасно справился с трудной тонкой ролью беспутного дона Пьетро, проведя ее просто, жизненно, без малейших следов утрировки, и вследствие этого произвел на зрителей глубокое впечатление. Сцены с графом, диктовки дочери письма и прощания с нею особенно удались даровитому артисту.

Довольно гладко провела роль Маргариты г-жа Арнольди.

Перед пьесой Р. Бракко шла во второй раз трехактная «Вечная любовь», где г. Ратов и г-жа Арнольди, в особенности первый, заняты в больших ролях. Поэтому было бы во всех отношениях лучше, если бы «Дон Пьетро Карузо» шел в начале спектакля. После «Вечной любви», где г. Ратов играет главную роль, не особенно легко артисту выступать в другой, сильно драматической роли, притом в пьесе, идущей в первый раз.

Яворская Л. Б. – Толстому Л. Л. // Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 303. Ед. хр. 147. Л. 5–6.

19 октября 1901 г.

Многоуважаемый граф Лев Львович,

Ваше вчерашнее письмо, признаюсь, повергло меня в немалое изумление. Ввиду того, что договора письменного на Вашу пьесу с дирекцией не имеется, Вы имеете юридическую возможность снять ее с репертуара. Но сомневаюсь, чтобы Вы захотели воспользоваться этим и поступить несправедливо по отношению к театру, поставившему и обставившему пьесу возможно лучше.

Г. Попов ввел Вас в заблуждение. Вы никогда не видели его на сцене, и поэтому Ваше требование передать ему роль является для

нас совершенно невозможным. Дарский – актер с именем, он уже 20 лет на сцене и наносить ему подобное оскорбление, как отнимать роль, для дирекции немыслимо.

Да Вы и не видели, как он играет. Между игрой на генеральной репетиции и на спектакле всегда огромная разница. Убедительно прошу Вас посмотреть спектакль.

Что касается своей роли, то с удовольствием в среду передам ее г-же Ильиной[38], кто, может быть, более усвоит себе то спокойствие, с которым переносит смерть мужа Игнатьева, которое Вы находите желательным. Искренно уважающая Вас,

Л. Барятинская

С. Сутугин [Эттингер О. Г.]. **[Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 43. С. 769–770.**

Новый театр. Оскар Метенье переделал в одноактную драму рассказ Мопассана «Фифи». Метенье – даровитый автор, но со стремлением доводить реализм до крайних пределов. Я видел, например, его одноактную вещицу, названия которой сейчас не припомню, где господствует «свальный грех» и где самое добродетельное лицо – девица, qui fait le trottoir[39]. Можно судить о том, каковы остальные. В рассказе Мопассана Метенье тоже прельстила реальная грубость положений: прусские уланы, скучающие близ Руана в каком-то старинном замке, устраивают для развлечения вечер с публичными женщинами, причем легкомысленный и пошлый офицер, прозванный Фифи, оскорбляет французских женщин, происходит скандал, и в результате одна из девиц, Рахиль, убивает офицерика. В это время звонит колокол, который упорно молчал, в знак траура. Молчание колокола – месть, придуманная пламенным патриотом, аббатом.

Пьеска недурно поставлена на сцене Нового театра. Хороша декорация замка, довольно много движения сообщено пьесе режиссером.

---

[38] В одном из следующих писем Л. Б. Яворская приглашала Л. Л. Толстого оценить исполнение роли Ильиной: «Вы хотели посмотреть г-жу Ильину в “Ночах Безумных”. Сегодня она играет, и директорская ложа к Вашим услугам» (Барятинская Л. Б. – Толстому Л. Л. // Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 303. Ед. хр. 147. Л. 11). Роль Веры Петровны Яворская передала Ильиной уже в октябре (см. программы Нового театра).

[39] Qui fait le trottoir (*фр.*) – которая стоит на панели.

Темпы взяты верные. Но есть и промахи, и довольно странные. Например, мундиры какого-то неведомого гусарского полка, напоминающие маскарадный мундир гусара в «Цыганских песнях»[40]. Публичные девицы одеты в бальные платья, а Рахиль, которую изображала г-жа Яворская, выходит на сцену в прелестном темном, с белыми букетами, платье, которое больше идет герцогине, нежели девице, говорящей про себя: «je ne suis pas femme, je suis une créature»[41].

Среди исполнителей можно отметить г-жу Яворскую, выразительно говорящую несколько слов своей роли, отчасти гг. Пономарева, Баратова и Ратова. Г. Ростов – аббат весьма старательно выкрикивает свои монологи, но крик еще не дает выразительности. Г. Романовский – Фифи – образчик сценической неопытности и неспособности.

«Пьетро Карузо», драму в одном действии Бракко в переводе И. Гриневской, давали 15 октября. С пьесой, напечатанной в приложении к нашему журналу, наши читатели знакомы. Когда я ее читал, меня с самого начала заинтересовали отношения отца (Пьетро Карузо) к дочери – и в этих отношениях всего жизненнее обрисованное полное непонимание героем низости своего нравственного уровня и общественного положения. Понимай он это, он не мог бы быть таким сентенциозным, таким требовательным. В дальнейшем автор, увлекшись драматическими эффектами положения Пьетро Карузо, после сознания дочери, меньше обращает внимания на литературную обработку сюжета. Но это в чтении, на сцене же Нового театра просто видишь сначала людей, разговаривающих о чем-то без выкриков – и это скучно; затем начинаются выкрики, это не так скучно, но неинтересно по-прежнему. Оказывается, пьеса «сокращена», т. е. всё литературное, с точки зрения театральных людей, неэффектное и к действию не относящееся, выкинуто, а что осталось – исполнителями не отмечено. И таким образом, из очень хорошей пьесы остались скучные разговоры и выкрики. До сих пор гг. актеры и прочие театральные люди никак не поймут, что литература – не слуга им и что распоряжаться ею им не дано. Карузо г. Ратов «играл» местами недурно.

---

[40] Вероятнее всего, имеется в виду оперетта в 2 д. Н. И. Куликова (текст) и В. А. Михалека (аранж. и сост. музыки) «Цыганские песни в лицах» (1881).

[41] Je ne suis pas femme, je suis une créature (*фр.*) – я не женщина, я шлюха.

Перед «Пьетро Карузо» давали переведенную с немецкого пьесу «Вечная любовь» в трех действиях. Пьеса доказала, что «вечная любовь» – скучная история, по крайней мере – немецкая вечная любовь. Пьеса поставлена, очевидно, для г-жи Морской, у которой там большая «выигрышная» роль. Героиня имеет все достоинства, которые в интерпретации молодой артистки должны так нравиться: она шаловлива, игрива, талантлива, добра, влюблена, бойка, великодушна и, наконец, умна: отказывается от любви обожателя (довольно-таки пустого) из любви к искусству, будучи скрипачкой. Всё перечисленное было г<оспо>жой Морской в точности передано, хотя ее исполнение мало нам понравилось. Прежде всего г-же Морской следовало бы обратить внимание на темп: он у нее обыкновенно слишком быстрый. А вообще, надо меньше «играть» и больше «познать самое себя».

Дымов О. [Перельман О. И.]. **Новый театр // Биржевые ведомости. 1901. 24 окт. С. 3.**

«Перекаты», комедия в 4 действиях князя В. В. Барятинского.

22 октября эта комедия, о которой много говорили в театральных кругах, впервые увидела свет рампы и имела шумный и вполне заслуженный успех.

<…>

Ярко, метко, остроумно написанная комедия полна знания быта и тонкой наблюдательности. Печать интеллигентности, изящества и благородства лежит на этом произведении, большей своей частью посвященном изображению лжи и порока. Автор почти не заметен, стушевывается, но выписанные им фигуры поставлены в такие положения, что сами говорят за себя – своими действиями, поступками, лживыми клятвами и повторением слов прописной морали. Это не комедия, как назвал ее автор, а сатира, если не очень глубокая, то местами беспощадная, злая и тонкая, как жало осы.

Бесспорно, из действующих лиц наиболее дурен секретарь Наблоцкий. Это прямой потомок Молчалина, и по занимаемому положению, и по качествам. Негодяй с головы до ног, корыстолюбивый и бессердечный, он хитер, умен, проницателен и красив. Он делает карьеру верно, не спеша и не уклоняясь в сторону; обольстительный и изящный, он допускает любовь лишь как одно из главных средств к

обогащению, не задумываясь жертвовать любящей, а может быть, и любимой женщиной ради своей карьеры. Подобный тип хорошо известен по Мопассану (Cher ami[42]), но Наблоцкий – наш, родной, русский близкий – родственник Кречинского, именно Кречинский, освободившийся от клуба и делающий карьеру. Очень удался автору и Киссингер, к которому он почему-то более жесток, чем к его секретарю. В его характеристике, впрочем, есть отзвуки Достоевского («Дядюшкин сон»). Несколько слабее и как-то «общее» очерчены обе женщины – Киссингер и Кручинина. Конечно, и то: писать в наш век положительные типы (Кручинина[43]) – труд почти неимоверный. Управляющий Луковенко и журналист Басков очерчены беглыми, но удачными абрисами, чего, однако, нельзя сказать о Хвалынском, лице бледном.

Общий ход действия завязан очень хорошо, остроумно и жизненно; мастерски сгруппированы сцены, и эффектны контрасты между делом Кручининой и делом Киссингеров. Что особенно следует отметить, это удивительно характерную и изящно переданную психологию действующих лиц. Ярок и остроумен диалог героев, местами, однако, несколько рискованный и растянутый. Лучший из них, бесспорно, разговор Наблоцкого с Луковенко – выигрышное место актеров. Язык комедии – гибкий, точный, красивый – может почти служить образчиком современного литературного языка.

Поставлена пьеса с любовью и большим старанием под режиссерством автора. Интересны и изящны новые декорации, специально написанные К. В. Изенбергом. Общее исполнение удачное, вдумчивое, улавливающее дух комедии. Очень большой успех имела г-жа Яворская, эффектно исполнившая роль Ольги Кручининой; игра ее прерывалась аплодисментами. Г. Баратов верно наметил роль Наблоцкого. По внешним данным это великолепный Наблоцкий. Роль Киссингера, в общем, удалась, г. Дарскому; к сожалению, он вел ее однообразно и давал мало нюансов. Г-жа Арнольди не совсем подходила к роли жены Киссингера. Также не в ударе был г. Ратов (Луковенко).

---

[42] Имеется в виду Жорж Дюруа, герой романа Ги де Мопассана «Милый друг».

[43] Можно предположить, что фамилию героини Барятинский намеренно заимствовал у героини комедии А. Н. Островского «Без вины виноватые».

Автора стали вызывать после второго действия, а по окончании пьесы он вместе с исполнителями должен был выходить несчетное количество раз. Зал был переполнен.

С особенным удовольствием отмечаем это вполне литературное произведение и уверены, что среди господствующего, рекламой раздутого репертуара настоящая грациозная и талантливая комедия займет подобающее ей место.

Дед-Всевед [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 24 окт. С. 3.**

<…>

Г-жа Яворская в совершенстве передала роль Ольги Кручининой. В меру кокетливая в сцене с Киссингером в 1-м действии, она вложила много сердечной теплоты в тонкий диалог с Наблоцким. Горячо сказано было приветствие ученицам. Не менее удачна была сцена объяснения с женою Киссингера, эти видимые усилия подавить чувство оскорбляемого самолюбия, вырвавшееся наружу, благородное признание в связи с Наблоцким и борьба честной натуры лицом к лицу с очевидностью обмана. Заключительные слова пьесы были сказаны с редким одушевлением. Нужно вполне слиться со своей ролью, нужно целиком войти в душевное настроение изображаемого лица, для того чтобы придать своим словам такой искренний тон, такое неподдельное воодушевление!

Здесь я позволю себе сказать несколько слов по адресу автора. По моему мнению, благородная личность Кручининой в значительной степени выиграла бы в цельности, достигла бы чисто классической красоты и законченности, если бы автор освободил свою героиню от необходимости состоять в интимной связи с проходимцем Наблоцким. Идея пьесы, несомненно, выиграла бы, если бы Наблоцкий был только помощником, товарищем Кручининой в ее благотворительной деятельности. Обмануть женщин кручининской складки возможно даже для таких очевидных мерзавцев, как Наблоцкий, но лишь тогда, когда сердца подобных женщин безучастны. Обойти ум Кручининых Наблоцким еще, куда ни шло, под силу, но завладеть сердцем их и завладеть им вполне вряд ли под силу таким господам! Впрочем, оговариваюсь: возможно и это! Но как-то больно становится за этот

цельный, прекрасный тип русской женщины! Неужели в способности нравственной оценки окружающих между Кручининой и женой Киссингера так мало разницы! Неужели женщина с таким светлым умом, с таким высокоразвитым нравственным чувством ни разу, никогда не подметила фальши в словах своего возлюбленного, в его взглядах, в тоне его голоса?

Г-н Дарский загримировался слишком моложавым Киссингером. По ходу пьесы это, как я уже заметил выше, выживший из ума старик, без личной инициативы, действующий под влиянием жены и своего секретаря. Под более соответствующим гримом г. Дарский найдет возможность лучше оттенить старческое вырождение, физическую и духовную немощность изображаемого лица. В настоящей же интерпретации г. Дарского чувствуется некоторый оттенок карикатурности, а этот оттенок никоим образом не входил в расчеты автора, писавшего настоящую высокую комедию нравов.

Г-н Баратов по фигуре и по манерам своим мало подходил к роли Наблоцкого, к типу вкрадчивого, медоточивого, вылощенного светского проходимца, Молчалина с виду, Кречинского в душе! Но по ненасытности своей алчной натуры, по широте замыслов, безжалостности и гнусности Наблоцкий оставляет далеко за собою обоих своих предшественников. В игре г. Баратова были весьма счастливые моменты, но цельного впечатления он не сумел произвести.

В небольшой роли Луковенко был замечательно типичен г-н Ратов. Нельзя также не отметить г. Ростова в роли Хвалынского, г. Казанского в роли Баскова и г-жи Арнольди в ответственной роли жены Киссингера.

В заключение не могу обойти молчанием того свежего бодрящего чувства, которое вызывает в зрителе талантливая пьеса кн. Барятинского.

<…> Это бодрящее настроение особенно дорого в наш век неверия, апатии, сомнений.

Сутугин С. [Эттингер О. Г.]. **[Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 44. С. 789–790.**

«Перекаты», ком<едия> В 4 д. кн. В. В. Барятинского. Комедия эта имела весьма крупный успех на первом представлении 22 октяб-

ря. Содержание «Перекатов» заключается в следующем: Киссингер (г. Дарский) – важное лицо – имеет жену и секретаря Наблоцкого. Киссингер – полнейший рамоли[44], реагирующий только на два-три воздействия, и преимущественно на направление ветра, чтобы по нем нос держать, и на хорошеньких женщин. Кручинина (г-жа Яворская) – хорошенькая женщина – вдова богатого купца, княжна по происхождению и окончившая высшие женские курсы – хочет устроить в этом городе фельдшерские курсы и добивается содействия Киссингера. Не сочувствуя в идее предприятию Кручининой, Киссингер не может отказать хорошенькой женщине. Первый акт происходит у Киссингера в часы приема – сцена представляет две комнаты: одну – кабинет Киссингера, другую – приемную. Самый «прием» просителей секретарем Наблоцким (г. Баратов) поставлен в режиссерском отношении очень удачно и написан автором не без наблюдательности и юмора. Зрительный зал смеется тем «лукавым» смехом, которым смеялся и на возобновлении «Мишуры». Второе действие в доме Кручининой. Декорация богатая, роскошная гостиная, нарисованная г. Изенбергом в стиле «modern». Разрешение на открытие курсов получено. Курсы открываются, и по этому случаю Кручинина устраивает раут. Здесь же мы узнаем, почему пьеса названа «Перекаты» – слово, которое в последнее время как раз часто встречалось в газетах по поводу затруднений на волжских перекатах. Последние затруднения устранены, и автор пьесы «Перекаты» утешает нас, что живая река поборет и всякие другие перекаты, и временные задержки. Наблоцкий уговаривает патрона сказать речь курсисткам. Тот и говорит – длинную, путанную, беспомощную, характерную – местная публика аплодирует; одна Кручинина с трудом удерживает смех. Некоторою искусственностью отличаются у автора отношения такой милой и просвещенной женщины, как Кручинина, к такому господину, как Наблоцкий – чистокровный Молчалин. Выбор в высокой степени неудачный. Наблоцкий – знакомый тип секретарей-красавцев, кокодесов[45], негодяев. Наблоцкий одновременно «амурничает» и с m-me Киссингер (г-жа Арнольди), и, вероятно, поэтому последняя застает его в очень интимном tête-à-

[44] Ramolli (*фр.*) – паралитик, человек, страдающий слабоумием.

[45] Cocodès (*фр.*) – фат, представитель «золотой молодежи».

tête' с Кручининой. Занавес. В третьем акте – действие происходит в гостиной Киссингер – объяснение Наблоцкого с m-me Киссингер. Ловкому молодому человеку удается оправдаться. Ревность толкает взбешенную соперницу уговорить мужа закрыть курсы Кручининой, что ей удается. Киссингер посылает за Кручининой, чтобы объявить ей, будто на закрытие курсов получено приказание из Петербурга. Следует очень горячее объяснение сначала о курсах, потом о любовнике. Кручинина заявляет, что Наблоцкий уже три года ее «гражданский муж»; m-me Киссингер – что он с ней в интимных сношениях, без всякого «гражданского элемента». Четвертое действие происходит в помещении Наблоцкого, в доме Киссингер. Наблоцкий занят составлением доклада о закрытии курсов. Является m-me Киссингер, которую Наблоцкий уверяет в своей любви, истинной и неизменной, затем еще несколько лиц и, наконец, по уходе их, Кручинина, которой Наблоцкий тоже напевает любовные песни. Кручинина жалуется ему на неудачи с курсами и просит его помощи. Наблоцкий говорит, что он тут ни причем – он даже не осведомлен о ходе дела. Но тут вбегает общий приятель (г. Ростов) с просьбой к Наблоцкому от Киссингера немедленно представить составленный им доклад о курсах. Кручинина поражена, бросается к письменному столу, после борьбы вырывает у Наблоцкого свеженький доклад о курсах в «известном направлении». «Гражданский муж» обрисовывается во всей своей дрянности, Кручинина убегает, предварительно ударив его по лицу этим самым докладом. «При свидетелях!» – восклицает Наблоцкий. Занавес.

Пьеса имела, как мы уже отметили, шумный успех, чему кроме бойкой манеры автора и известного остроумия весьма содействовали «гражданские мотивы» пьесы и горячие тирады Кручининой на темы, близкие образованному русскому обществу. Это пьеса скорее обличения, нежели интриги, хотя и интрига ведется ловко и находчиво. Пьеса горячо протестует против затхлости общественной атмосферы и для этой цели не пренебрегает некоторыми искусственными эффектами. Думается, что и выражение «гражданский муж» едва ли мыслимо при данных условиях в устах благовоспитанной и просвещенной женщины и что это скорее вызов, брошенный условной морали, нежели черта художественного объективизма, но, быть может,

именно потому, благодаря хорошей тенденции, от «Перекатов» веет свежим, чистым воздухом гражданского сознания. Диалог, в общем, живой и бойкий, местами страдает некоторою наивностью; так автор прибегает иногда к манере играть словами: называют, например, героиню синим чулком и возражают на это, что она не синий чулок, а скорее ажурный и т. д. Но не будем говорить о недостатках. Общее впечатление от пьесы приятное, высчитывать недостатки – дело слишком легкое.

Г-же Яворской весьма удаются роли вроде Кручининой. Она дает монологам «гражданского характера» нужную стремительность и необходимый пафос. Киссингер – г. Дарский хорошо загримировался, находил местами удачные интонации, но переигрывал. Не следует так стараться. Г. Баратов-Наблоцкий, актер с хорошими данными, прекрасной фигурой, свободным жестом, уменьем придумывать эффекты и передавать их, но он все это портит неприятной манерой относиться к зрителю. Объяснюсь. В семьях, где много и неумело балуют детей, они привыкают, чтобы каждым их словом, жестом восхищались, восторгались, ахали и охали. Вне семьи такие дети – недалекие, имеют привычку оглядываться за каждой своей фразой, каждым жестом, чтобы посмотреть, какое они произвели впечатление, рассчитывая полюбоваться вызванным восторгом. Г. Баратов скажет слово и сейчас же спрашивает: joli[46]?

О. Д. [Перельман О. И.]. **Новый театр // Биржевые ведомости. 1901. 3 нояб. С. 3.**

2 ноября на сцене Нового театра была представлена драма Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, воскресаем» в переводе К. И. Арабажина. Ни разу еще не исполненная в Петербурге, пьеса собрала полный зал публики. Чрезвычайно туманные мысли автора и его своеобразный символизм, доведенный до пределов возможного воспроизведения его на сцене, вряд ли сделают пьесу репертуарной. Следует с похвалой отозваться о серьезной вдумчивой работе и добросовестном внимании исполнителей и режиссера. Постановка, несмотря на небольшие размеры сцены, прямо поразительна по своей эффектности. Великолепен туман в горах, обвал, заход солнца и др. Г-жа Яворская

[46] Joli (*фр.*) – прелестно.

умно и с выразительной сдержанностью провела трудную и ответственную роль Ирены и имела крупный успех. Всех исполнителей шумно вызывали, особенно после третьего действия. Перевод сделан вполне литературным языком. Подробности за поздним временем отлагаем до завтра.

М. Ф. **[Новый театр] // Петербургский листок. 1901. 3 нояб. С. 3.**

Новый театр. «Когда мы, мертвые, воскресаем», драма в 3-х действиях Ибсена.

С тяжелым чувством выходит зритель из театра после ибсеновской драмы. Точно он выбрался из подземелья на свежий воздух и снова увидел небо и солнце… <…> Мертвечиною веет от этих бесконечных диалогов. В них нет главного, без чего сценическое произведение – абсурд, нет движения, действия… <…> Всё содержание драмы сводится к тому, что знаменитый скульптор Рубек (г. Дарский), женившись на простой и пустенькой Мае (г-жа Морская), потерял способность к творчеству. Вдохновение покинуло его с той минуты, как он расстался с моделью, с которой лепил группу «День воскресения мертвых». Случайно он встречается с моделью (г-жа Яворская) в курорте, в горах, и в нем вновь просыпается художник, артист. Модель, которую зовут Иреною, «умерла», как она выражается, умерла в тот момент, когда Рубек расстался с нею. Она приглашает скульптора еще раз подняться на вершину горы и испытать полное счастье. Рубек охотно принимает ее предложение, благо его жена, пустенькая Мая, увлеклась «охотником на медведей», грубым, скотоподобным Ульфгеймом. Однако художник, желающий творить, не смеет думать о чувственной любви. Когда он и Ирена поднялись на вершину горы, налетает буря и оба погибают под грудою обрушившихся камней. А Мая, ушедшая с «охотником на медведей», поет за кулисами: «Свободна, свободна». Итак, Ирена – искусство, которое зовет артиста вверх, увлекает <…>

Однако чтобы это сказать, нечего заставлять своих марионеток проделывать разные антраша на балконах, лестницах, горных тропинках и воздушных мостах. Вместо того чтобы следить за ходом пьесы, зритель всё время думает преимущественно о том, не свалит-

ся ли, Боже упаси, герой вниз и не придется ли прибегнуть к медицинской помощи. В драме «Когда мы, мертвые, воскресаем» актер должен быть не только немножко философ, но и гимнаст – иначе идея произведения может быть не понята вследствие отсутствия надлежащего «настроения».

Само собою понятно, что останавливаться на игре артистов незачем, да и это вряд ли возможно. Можно критиковать игру, но не чтение бесконечных диалогов. В этом отношении все артисты вчера, 2 ноября, были на высоте своей задачи, и пьеса прошла с ансамблем.

Г-жа Яворская была похожа на видение. По сцене ходило говорящее мраморное изваяние, вдобавок загипнотизированное. Г. Баратов рычал, как дикий вепрь. Г-жа Морская была кокетливой Маей. Любовная сцена Ульфгейма с Маей в третьем действии, или «pas de deux[47] на Чертовом мосту», были исполнены превосходно. Г. Дарский лез из кожи, чтобы Рубек не был похож на живого человек и не говорил, а пел[48].

Зато заслуживает безусловной похвалы постановка. Декорации прекрасны, и нужно только удивляться умению г. Изенберга достигать таких эффектов на сравнительно маленькой сцене. Декорация третьего акта – вершина горы – очень удачна. То же следует сказать о декорациях в остальных актах. Артистов много вызывали. Театр был переполнен.

Старый. **Новый театр // Эхо сезона. 1901. 3 нояб. С. 2–3.**

Вчера с 8 ч<асов> в<ечера> до 12 ч<асов> н<очи> разбиралось уголовное дело по обвинению Ибсена, Яворской и Арабажина в терзании с заранее обдуманным намерением нервов многочисленной публики, собравшейся посмотреть драму «Когда мы, мертвые, воскресаем?» Председательствовал здравый смысл, обвинение поддер-

[47] Pas de deux (*фр.*) – па-де-де.

[48] Несмотря на ироничный тон относительно игры актеров, свидетельства критика позволяют говорить об определенном единстве манеры исполнения, которая всячески подчеркивала непохожесть главных героев драмы Г. Ибсена (Ирены и Рубека) на обычных людей и тем явственнее противопоставляла их Мае и Ульфгейму. Об этом, в частности, свидетельствует отклик рецензента Петербургской газеты: «Другую чисто “реальную парочку” как контраст “идеальной” очень хорошо воспроизвели г-жа Морская и г. Баратов» (См.: Б. н. // Петербургская газета. 1901. 3 нояб. С. 4).

живал театральный зал, защищали подсудимых: Ибсена – его имя, Яворскую – жажда сбора[49] и Арабажина – лавры переводчика.

По отобрании капельдинером входных билетов суфлер прочел обвинительный акт приблизительно следующего содержания: в купальном курорте скульптор беседовал с своей женой о том, что дома сидеть лучше, чем путешествовать, но путешествовать все-таки лучше, чем сидеть дома. Серьезную беседу эту прервала медленно идущая дама в белом, за которой еще медленнее следовала дама в черном. Скульптор узнал даму в белом, и оба они дали клятву терзать всем нервы, не щадя никого и ничего. Публика в недоумении, некоторых нервно передергивает, дамы принимают успокоительные капли.

Скульптор уходит в горы, пробует присоединить к заговору жену свою, но та оказывается не на высоте задачи, ее сменяет дама в белом и, несмотря на беспрерывный кашель в партере, вовсю играет на нервах. За дамой в белом является дама в черном.

Публика зевает, вздыхает, даже стонет. Две нервные барыни, задыхаясь от слез, кричат bis.; кавалер их просыпается и удивленно смотрит на всё и всех.

Скульптор с белой дамой уходят в горы всё выше и выше; не только их речи и рассуждения, но и их самих окутывает горный туман. Вихрь, буря, свист ветра, удары грома, нервы напряжены до крайнего предела, виновники проваливаются в бездну, и на вершине появляется дама в черном, которая решается наконец раскрыть рот, чтобы сказать «pax vobiscum»[50]. Все с изумлением смотрят друг на друга и расходятся.

На основании вышеизложенного подсудимые предаются суду театральной публики.

На вопрос о виновности подсудимые ответили:

Ибсен (мрачно). Я всегда уношусь вдаль, витаю в области философии, и чем туманнее выражения, тем глубже идея, но я достигну совершенства тогда лишь, когда не только никто из публики, но и

[49] Принимая во внимание жанр фельетона, в котором написан текст, необходимо отметить, что в случае с этой постановкой «жажда сбора» никак не могла двигать Л. Б. Яворской. Драмы Ибсена с трудом воспринимались критикой и публикой того времени (что подтверждают и фрагменты приведенных рецензий), о чем Яворская, безусловно, знала и рассчитывать на популярность спектакля не могла. Постановка пьесы была огромным риском и своего рода вызовом.

[50] Pax vobiscum (*лат.*) – мир с вами.

сам я не пойму ничего. Виновным я себя не признаю. Виновата сама публика, которая, зная, какие пьесы я пишу, все-таки увлекается названием их и затем претендует.

Яворская (с пафосом). Нет, не признаю. За меня имя автора. В наш больной нервный век только с такими пьесами и можно делать дело. Я эффектно ходила, красиво позировала, замогильно говорила и поэтому считаю себя совершенно правой.

Суд, по выслушании показаний, приговорил сдать драму в архив с запрещением когда бы то ни было являться на сцены столичных и даже провинциальных театров.

Я. **Когда мы, мертвые, просыпаемся! // Эхо сезона. 1901. 3 нояб. С. 3.**

Хвалам газетным вопреки,
Сказать я должен прямо, честно:
«Проснется ль мертвый – неизвестно, –
А вот живой умрет с тоски!»

Дымов О. [Перельман О. И.]. **Новый театр // Биржевые ведомости. 1901. 4 нояб. С. 3.**

<…>

В главных чертах, конечно, улавливается мысль автора, но многие подробности, может быть и существенные, остаются скрытыми. Так, например, трудно понять, что, собственно, означает черная женщина, неотступно следующая за Иреной. Во всяком случае, сценическое воспроизведение драмы ничуть не способствует ее выяснению; даже наоборот – скрадывает достоинства и резче оттеняет недостатки. У сцены, по крайней мере нашей современной сцены, есть свои, в сущности, тесно ограниченные рамки, свои требования, задачи и целый ряд условностей, вводить куда новые, пожалуй, лишнее. Говорят, при чтении на норвежском языке, пьеса производит чарующее впечатление; это – точно стихотворение в прозе; двумя-тремя словами, тонкими штрихами передается настроение, овладевшее поэтом; читатель всецело подчиняется влиянию Ибсена. При переводе же на чужой язык и еще более – на грубый, в сущности, язык сцены, драма частенько приводит зрителя в полное недоумение. <…>

Мы уже говорили о великолепных декорациях и о высокохудожественной игре г-жи Яворской. Остается добавить немного. Профессора Рубека играл г. Дарский, вложивший в роль много старания, но ему мешало некоторое однообразие тона и приемов. Г. Баратов был очень недурен в роли помещика Ульфгейма, хотя она и не в его амплуа, хорошо сказавшемся в исполнении Наблоцкого («Перекаты»). Г-жа Морская провела роль не без успеха, но, по-видимому, мало чувствует Ибсена. Еще раз отметим стремление к ансамблю и жизненности; звуки рожка, лай собак, музыка за сценой были реально воспроизведены, хотя нельзя не заметить, что эти подробности, в сущности, мало помогают уяснить себе такого автора, как Ибсен.

***Г.* [Новый театр] // Новое время. 1901. 4 нояб. С. 4.**

Во время вчерашнего представления в Новом театре драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, воскресаем» при афишах раздавалось объяснение пьесы, сделанное французским критиком Лихтенберже[51]. Стало быть, даже те лица, которые ставили пьесу, боялись, что зритель ее не поймет, т. е. не самой пьесы не поймет, а того внутреннего содержания, символического смысла, который будто заключается в драмах Ибсена. <…>

Громкое название, которое уже само по себе действует как блестящий шарик на нервного человека. Далее – обстановка. В первом акте на фоне фьорда дачные балконы. Актеры разговаривают на трехаршинной высоте. Вам кажется, что это неспроста, что, вероятно, с балкона или с галереи второго этажа кто-нибудь бросится или вообще случится что-нибудь ужасное. Вы уже загипнотизированы. Вдруг появляется женщина в длинном белом платье, с белым крепом, за нею движется черная фигура другой женщины. Лица у обеих бледные, страшные, точно они вышли из мертвецкой. Потом белая женщина останавливается, пристально глядит на героя пьесы, сидящего на балконе, а черная женщина еще ужаснее глядит на белую. Что будет дальше? <…>

Я не цитирую объяснения, которое вчера раздавали и которое написано одним из французских толкователей Ибсена, потому что мне кажется, что этот толкователь говорит высокопарным языком Бог

[51] Анри Лихтенберже (Lichtenberger) (1864–1941) – французский германист.

знает что такое «о живой теплоте, покинувшей оледенелое сердце, о мертвеце, возложенном на парадном ложе», и т. д. По моему мнению, все эти толкования очень рискованны, а главное, никому не нужны.

Там, под огромными вековыми соснами, среди диких гранитных скал и над глубокими, сонными и мрачными норвежскими фьордами, может быть, Ибсен понятен. Но мы не склонны к мрачной философии: русский человек по натуре своей никогда не был и никогда не будет пессимистом; он всегда стремился на юг, к солнцу, к теплым морям, зеленым полям и привольным степям. Он любит ширь и раздолье, и у нас его много, и Ибсен нам чужд со своей гористой Норвегией и фьордами.

Исполнение пьесы было очень недурным. Г-жа Яворская изобразила пластично Ирену. Говорю – пластично, ибо нельзя же было живо сыграть мертвую, а Ирена ведь мертвая, которая воскресает, но, воскресая, вновь умирает. Г-жа Морская была мила, г. Баратов тоже мил. Скульптора Рубека играл г. Дарский. Мне он не понравился своим манерничаньем и искусственностью, но, мне кажется, он менее виноват, нежели автор. Актеров много вызывали, декорации хороши.

Сутугин С. [Эттингер О. Г.]. **[Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 46. С. 826.**

Новый театр. С фабулой ибсеновской драмы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», поставленной в первый раз 2 ноября в Новом театре, читатели нашего журнала знакомы (статьи С. Людина[52] и Г. Лихтенберга[53] в [журнале] «Т<еатр> и иск<усство>» за нынешний год). Это скорее философский трактат, чем пьеса, трактат, который следовало бы назвать[54] «Мы – мертвые», а не так, как он теперь назван. Ибо недостаточно убедительно и недостаточно ясно говорится о том, когда

[52] См.: *Людин С. [Грузенберг С. О.]*. Когда мы, мертвые, пробуждаемся? // Театр и искусство. 1901. № 31. С. 554–556; № 32. С. 570–571. Семен (Соломон) Осипович Грузенберг (1876–1938) – историк философии, критик, специалист по философии А. Шопенгауэра.

[53] Правильно: Лихтенберже. См.: *Лихтенберг Г.* Пессимизм Ибсена // Театр и искусство. 1901. № 37. С. 650–653; № 38. С. 666–669.

[54] Прим. С. Сутугина: «Кстати. Едва ли правильно переводят название пьесы: “Erwecken” – значит и воскресить, и воскреснуть. Точный смысл названия скорее такой: “Когда мы воскресим своих мертвецов”».

мы воскресаем; зато красноречиво утверждается, что мы – мертвые. И это утверждение находит отзвук в сердце зрителей: вероятно, жизнь, которую они ведут, кажется им ничтожной (мертвой) в сравнении с той, какая рисуется их воображению, желается, предчувствуется.

Худого в том, что в пьесе много философии, конечно, нет. И когда Ибсену удается найти для выражения своих идей жизненные образы или движения души, то зритель получает прекрасные, возвышающие впечатления. Но когда часами разбираются специальные тонкие вопросы об отношениях художника к своему произведению и о том, как он может или как он должен любить живую женщину, или она только модель, то делается скучно. На меня вообще производит неприятное впечатление, когда писатель любовно занимается описанием своих тонких психологических чувствований – все равно, делает ли он это откровенно, выводя писателя, или скрыто – под видом художника, музыканта, скульптора. От этого всегда отдает какою-то нескромностью. Думаю, что среднему зрителю оно нравится еще менее.

В пьесе Ибсена множество символов. Хорошая вещь – символы. В них есть нечто обобщающее, лишающее жизненные явления обидной случайности и эпизодичности. Но именно это обобщающее их свойство – вместе с тем и их недостаток. Слишком легко делать произвольные обобщения, слишком трудно проверить основательность обобщений. И потому, мне кажется, что символы хороши только тогда, когда они сами, так сказать, напрашиваются, сами выступают наружу и что они теряют raison d'être[55] при малейшей искусственности и сочиненности. Преломляя – если можно так выразиться в лучах поэтического зрения какое-либо жизненное явление, автор имеет основание лишь слегка, совсем слегка направить наше внимание на символичность его, отнюдь не превращая его в чистый символ. В последнем случае обрываются корни, прикрепляющие явление к жизни; в глазах одних оно теряет интерес, становясь скучным, другим оно теперь внушает мало доверия.

И все же «Когда мы, мертвые, воскреснем» – интересное зрелище. Аскетический аристократизм сурового Ибсена не сказался так полно ни в одной его вещи, тот своеобразный – его аскетизм, который отрицает не радость и не удовольствие, а пошлость в радости и пошлость

[55] Raison d'être (*фр.*) – суть.

в удовольствии; который готов отказаться от всякой радости жизни, если только к ней примешана тень пошлости. Тогда он уходит от них на горные высоты, где так опасно, где высятся такие крутизны гор, где стонет резкий ветер, но где в то же время так упоительно свежо и вольно.

Г-жа Яворская дала выразительный образ «мертвой» Ирены. Кроме соответственной внешности – в новом стиле – г-жа Яворская нашла удачный тон.

Декорации г. Изенберга, по обыкновению, хороши, а декорация последнего действия – на вершине горы – прямо прекрасна и сама по себе, одна, дает настроение ибсеновских горных высот.

Пьеса дается в хорошем переводе К. И. Арабажина.

Негорев Н. [Кугель А. Р.]. **Б. н. // Театр и искусство. 1901. № 46. С. 826–827.**

По поводу той же пьесы Ибсена мы получили обширную статью под названием «Постановка или станиславщина?», из которой извлекаем некоторые отрывки.

Некоторые газеты отмечают «прекрасную постановку» в Новом театре пьесы Ибсена «Когда мы, мертвые, воскреснем». В последнее время не только у нас, в Петербурге, но и во всей провинции избитый стереотип «остальные поддерживали ансамбль» еще чаще заменяется фразой «поставлена пьеса хорошо». И выходит, что до того, как в Московском Художественном театре загоготали гуси и запищали сверчки, в России пьесы вовсе не обставлялись или о постановках их совсем не заботились. Но появился г. Станиславский и стал просвещать дикарей, ибо театр это совсем не Щепкин, Мочалов, Сосницкий, Мартынов, а «колеблющиеся занавески», «колокольчики», «павильоны».

И словно в древней сказке по всей Руси загоготали закулисные гуси и заколебались занавески – безразлично, в ветер или в тихую погоду.

Хорошо. Пусть необходимы закулисные звуки; пусть надо, чтобы при словах «а вот он едет» слышались колокольчики. Пусть. Предположим, что у публики уменьшилась способность воображения и ей нужно разжевать и в рот положить. Но полагаете ли вы, что и Ибсен,

и Гауптман, и Чехов, и А. Толстой – все нуждаются в одинаковой постановке? Сшиты ли они по одному образцу? Разве не меньше разнятся они друг от друга, чем члены труппы? Ведь не заставите вы хорошенькую ingénue играть «Отелло». Почему же вы думаете, что индивидуальность авторов должна исчезнуть в общем шаблоне станиславщины?

Нельзя взять фразу из Островского и вставить ее в текст «Дяди Вани» или «Дикой утки». Но без больших забот можно взять бубенчики у «Дяди Вани» (благо он добрый) и одолжить их на вечер профессору Рубеку. В «Дяде Ване» бубенчики хороши, они на месте, они почти необходимы. Нервные, впечатлительные герои Чехова не разбираются в окружающей обстановке; они слабее ее, они ниже ее, они в ее власти. Кто знает, не играет ли в настроении дяди Вани главную роль то, что в продолжение 25 лет у него над ухом хлопала дверь и невыносимо скрипел блок. Герои Чехова не столько нервны, сколько становятся нервными от *шума жизни*. Для них этот шум жизни, скрип ее колес заменяют всю симфонию жизни, потому что они рабы мелочей, эпизодов, случайностей.

Но Ибсен… Таков ли Ибсен? Герои Ибсена не боятся звуков жизни; они выше обстановки, выше среды. Они уже не аналитики, а скорее синтетики; они выше *шума жизни*; они группируют события, рассматривая их сверху, с гор, куда не доносится надоедливое позвякивание житейской бутафории. В противность героям Чехова, они почти бесплотны… Рубек говорит: «Можно слышать беззвучное». Герои Ибсена именно слышат беззвучное – не потому, что кругом всё молчит, а потому, что для них все эти будничные звуки действительности не существуют; они их не слышат, они им ничего не говорят… Зачем же в таком случае представлять, как сзывают собак, как пастух играет на рожке, зачем такие реально модные, пестрые панталоны на Рубеке?

Надо проследить внимательно, каково отношение каждого данного автора к окружающему, к обстановке, к шуму жизни, и давать на сцене именно это отношение автора, а не звук рожков, может быть и настоящий, и не диких уток, может быть и живых. Потому что для искусства мертвы живые утки, а живое отношение к миру никогда не существовавших людей – фантазии поэтов. Надо условиться, что не

та постановка хороша, которая изобилует гусями, утками и прочей живностью, а та, что передает автора.

Преходяща станиславщина, а вечно искусство. А всякому кренделю дилетантской фантазии – свое место.

Смоленский [Измайлов А. А.]. **«Загадка», пьеса П. Эрвье (Новый театр) // Биржевые ведомости. 1901. 17 нояб. С. 3.**

Только что поставленная на сцене Литературно-художественного театра пьеса Поля Эрвье «Загадка» в пятницу, 16 ноября, прошла с большим успехом в Новом театре. Драма идет здесь в переводе графини Муравьевой и С. Рафаловича – безукоризненно литературном, точном и сравнительно более полном. Поставлена пьеса тщательно и выдержанно. В деталях видна работа вдумчивого и чуткого режиссера, умеющего не только пунктуально выполнить ремарки автора, но и согласовать внешние подробности с духом и настроением пьесы. По всей справедливости, успех спектакля в Новом театре нужно признать заслуженным и законным.

В исполнении актеров Нового театра много своеобразия сравнительно с исполнением пьесы в театре Панаевском. Прежде всего это нужно сказать об исполнительнице главной роли драмы – г-же Яворской. Талантливая артистка ведет роль Леоноры нервнее, порывистее, возбужденнее. В сущности, по смыслу пьесы Леонора все время играет. Она не обыкновенная женщина, но актриса, хотя ей и приходится играть не на театральных подмостках, а в собственном доме, и играть, надо сознаться, скверную роль. Она проста и естественна только до того момента, пока не заходит разговор на жгучую тему о преступных женах. С этой минуты она вся настороже, вся – воплощение подавляемой тревоги. Это грешница, трепещущая уличения, но настолько обладающая тактом женщины света, чтобы не выдать себя некстати сказанным словом, вдруг вырвавшимся восклицанием или порывистым жестом. И г-жа Яворская с большим художественным чутьем отмечает этот кризис в Леоноре. Во время рокового разговора она уже не та, что в первых явлениях. Ее рука нервно водит иглой по своему шитью, и вы с несомненностью угадываете, что ее стежки выходят неправильными. В последней половине пьесы артистка с не меньшим тактом подчеркивает

решимость Леоноры лгать до конца. Сейчас она еще колеблется, и трепещет, и не знает, что говорить, но еще мгновение – и она становится наглой и смелой до дерзости. Это совершенно верно психологически и вполне соответствует духу роли. Именно такой момент должна пережить женщина, которая ради оправдания себя готова принести даже ложную клятву. Обратный драматический процесс – отчаяние Леоноры после сознания неудачи попытки – артистка передала с силой и чувством. Последняя сцена, после ружейного выстрела, полна настроения и драматизма.

Исполнители мужских ролей: Раймонда – г. Ростов и Жерара – г. Баратов – производили далеко не то же впечатление.

Г-ну Ростову совсем не удалось передать ту суровость, какая необходимо должна быть в обоих владельцах старого дома, верных его традициям, обещающих мстить оскорбителю смертью и, без сомнения, говорящих эти слова не на ветер. Интонации г. Ростова слишком мягки и доброжелательны. Ярче и соответственнее роли г. Баратов.

Г. Дарскому, придавшему маркизу де Нест характер старого эстета без утрировки и слащавости, удалось превосходно подчеркнуть один момент в объяснении с Виварсом. Допрашивая молодого человека о предмете его любви, он бросает ему в вопросе имя Жизели в надежде поразить собеседника неожиданностью и заставить его выдать себя мимикой или восклицанием.

– Кто она? – спрашивает он: – Жизель?..

И когда маневр оказывается бесплодным, он, уже несколько смущенный, безнадежным голосом договаривает:

– Или Леонора?

Эта деталь, выдающая большую артистическую вдумчивость в актере, ускользнула от внимания исполнителя той же роли в театре Литературного общества.

Г-жа Морская дала грациозный образ Жизели. В очень трудной роли Виварса г. Романовский если не проявил большого искусства, то и не оказался не на месте.

Внешняя обстановка пьесы также оригинальна. Эффектен вид сада, в который выходят двери из дома Гуржиранов. Невысокие две-

ри дома, за которыми чудятся узкие и темные коридоры, соответствуют стилю мрачной родовой усадьбы героев драмы.

Театр был почти полон. Исполнителей шумно вызывали после каждого акта.

Б. н. // Эхо сезона. 1901. 17 нояб. С. 3.

С «Фомой Гордеевым» большие приключения. Должен он был идти в Новом театре в переделке г. Евдокимова. Даже уже анонсировался. Вдруг г. Евдокимова переделка «Фомы Гордеева» появилась на анонсе «Петербургского театра» г-жи Шабельской, а афиши Нового театра вновь оповещают о постановке «Фомы Гордеева», но уже, очевидно, в другой переделке. Фигаро тут, Фигаро там!

Из состава труппы Нового театра вышел г. Евдокимов, а из Петербургского – г-жа Арлани.

Письмо в редакцию // Петербургский листок. 1901. 17 нояб. С. 3.

М<илостивый> г<осударь>, г. редактор! Вследствие массы запросов о причине снятия с репертуара «Нового театра» переделки моей из повести Максима Горького «Фома Гордеев» покорнейше прошу вас, г. редактор, известить чрез посредство вашей многоуважаемой газеты, что названную переделку я передал дирекции с<анкт>-петербургского театра Е. А. Шабельской, так как не мог согласиться с постановкой режиссировавшего эту пьесу в Новом театре актера г. Ратова, который настаивал после *нескольких репетиций* переделанное мною переделать во второй раз и уже *по-своему* (?), для чего придумал массу новых эффектов, положений и проч. (Эффекты, может быть, и эффектные, но… «рассудку вопреки и наперекор стихиям»…)

Примите и проч.

Актер *В. Евдокимов*

Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1901. № 47. С. 850.

В Новом театре происходит в настоящее время «раскол». Принимавшая близкое участие в делах театра и режиссерском управлении баронесса А. И. Радошевская оставила Новый театр и, по слухам, ведет переговоры с г<оспо>жой Шабельской.

Б. н. // Эхо сезона. 1901. 24 нояб. С. 2.

Максим Горький сетует «письмом в редакцию» (С.-П<етербургские> вед<омости>) на переделывателей его повести «Фома Гордеев». Он пишет, что его почитатели «жалуются и негодуют также на то, что разные господа переделывают мои рассказы в драмы, а я это разрешаю. Каюсь: однажды – года полтора тому назад – я разрешил кому-то, забыл, кому именно, переделать в драму мой рассказ “Фома Гордеев”. Но и в этом случае отклоняю от себя всякую ответственность за достоинства переделки. Обращалось ко мне еще несколько лиц, в том числе и г. Евдокимов, но разрешения никому я не давал. Считаю, что, разрешив однажды переделку “Фомы Гордеева” в драму, я тем самым совершил непростительную ошибку, так как полагаю, что подобных переделок не должно быть и что право каждого автора говорить с публикой в той форме, в какой он находит это удобным, должно быть признаваемо неприкосновенным».

Письмо в редакцию // Петербургский листок. 1901. 24 нояб. С. 3.

М<илостивый> г<осударь>, г. редактор! Не откажите напечатать в вашей уважаемой газете нижеследующее письмо.

«Ввиду возникшей в газетах полемики по поводу повести М. Горького “Фома Гордеев”, дирекция Нового театра считает нужным заявить, что переделка “Фомы Гордеева”, идущая в Новом театре, не имеет ничего общего с таковою же господина Евдокимова.

Правда, первоначально была принята переделка г. Евдокимова, но при ближайшем ознакомлении с нею выяснилось, что г. Евдокимов не внес в свою переделку многое весьма существенное из повести, а с другой стороны, кое-что присочинил к Горькому. Дирекция держалась того убеждения, что всякая переделка, уже по существу всегда малоблагоприятная первоначальному тексту, может быть оправдываема только при условии ее полной близости к оригиналу. На этой почве и пришлось разойтись с г. Евдокимовым.

Не касаясь по существу вопроса о праве переделывать, дирекция Нового театра считает долгом разъяснить, что она со своей стороны нашла возможным принять другую переделку “Фомы Гордеева” по следующим основаниям: 1) дирекции было известно, что г. Горький

(как видно и из его вчерашнего письма) еще раньше разрешил кому-то переделку Фомы Гордеева; 2) г. Евдокимов тоже заявил, что получил разрешение от г. Горького; 3) г. Головинский[56] по возвращении от г. Горького из Нижнего Новгорода сообщил дирекции, что автор "Фомы Гордеева" разрешает переделку его повести под личной ответственностью и редакцией князя В. В. Барятинского; 4) переделка, идущая на сцене Нового театра, сделана несколькими писателями, пожелавшими скрыть свои фамилии на афише, но заранее отказавшимися от авторского гонорара в пользу с<анкт-петербургского> Общества вспомоществования недостаточным студентам и частью в пользу вспомогательной кассы наборщиков.

Таким образом, авторы переделки имели в виду исключительно общественное значение для сцены повести г. Горького.

Примите и проч.

Л. Яворская

23 ноября 1901 г.»

Дымов О. [Перельман О. И.]. **Фома Гордеев. (Новый театр) // Биржевые ведомости. 1901. 25 нояб. С. 3.**

23 ноября в Новом театре были представлены драматические сцены в 8 картинах из повести М. Горького «Фома Гордеев», передел<ка> А. О.

Не желая впасть в ошибку Петербургского театра, закончившего спектакль с таким же наименованием в третьем часу ночи, дирекция Нового театра начала представление в половине восьмого. Публика, невнимательно заглянувшая в афишу, поэтому собралась лишь ко второму акту. Впрочем, нечего грех таить, она потеряла немного. Первые четыре картины (к слову сказать, почти одинаковые с переделкой г. Евдокимова) смотрелись без интереса, вяло. Видно стремление г. А. О. (как явствует из вчерашнего письма г-жи Яворской, псевдонима собирательного) по возможности ускорить ход действия, сузить рамки рассказа, приспособив широкий размах повествования автора к небольшой сцене Кононовского зала. Намерение, если уж говорить о переделках, как о сценическом явлении, во всяком случае благое и разумное, но в значительной мере неудавшееся. Так, напри-

[56] Матвей Васильевич Головинский (1865–1920) – журналист, сотрудник французской газеты «Le Figaro».

мер, уж слишком скоропостижна смерть старика Игната; со стороны может даже показаться, что как только Фома выпил в присутствии отца рюмку коньяку, тот с горя умер. Впрочем, это впечатление как-то подчеркивает г. Пономарев, по-видимому, не понявший образа старого Гордеева. Несколько поднимает интерес и настроение зала сцена у Софьи Медынской; но здесь, к сожалению, на долю Фомы отпущено слишком мало, и потому «бой», бой между сильным мужчиной и изломанной женщиной, неравен, да и нескладен. Далее – длинная сцена на берегу Волги. Фома кутит вовсю в веселом обществе прожигателей и прожигательниц жизни. Слышится песня, заунывная русская песня, которую так прекрасно описывает Максим Горький. Кем-то рассерженный Фома вдруг решает рубить плот и пускает всю компанию «вниз по матушке по Волге». Одна Саша бросилась в воду и доплыла до берега. Следует длинный диалог между сильно опьяневшим Фомой и Сашей. Оба в исступлении, оба спешат «выпростать» душу. Бестолковая беседа, кажется, во всю ночь не привела, разумеется, ни к чему «настоящему», и Саша уходит. Является Маякин, и следует известная ссора между крестным и крестником. Эта картина, по-видимому, произвела сильное впечатление. Страстный, яркий, эффектный монолог г-жи Яворской (Саши) был прерван долгими рукоплесканиями, а по окончании картины исполнительница должна была выходить на бурные вызовы до шести-семи раз.

Настроение и интерес, вызванные этою сценой, повышались в следующих двух картинах. Чрезвычайно понравились публике хоровое пение наборщиков и полные муки и бессильных страданий речи фельетониста Ежова. Когда же г. Неволин, исполнитель этой роли, с большим чувством и каким-то «надрывом» поистине в стиле Горького запел: «Она безнадежно больна» – впечатление, произведенное им на зрительный зал, было потрясающее, и в задних рядах с кем-то случилась истерика, и ясно послышались женские рыдания.

Последнее действие на палубе освещаемого парохода и известная речь Фомы, обличающего купцов. Занавес падает при словах Маякина «Всегда наша возьмет», произносимых над бессильно рыдающим Фомой.

Таким образом, переделка резко раскалывается ровно посередине на две совершенно не одинаковые по возбуждаемому ими интересу

части. Было бы желательно, чтобы г. А. О. по возможности уменьшил число первых четырех картин, от чего вся переделка только выиграла бы. Так, думается, без особого ущерба можно соединить воедино вторую и третью картины на пароходе Гордеева.

Из исполнителей прежде всего надо, разумеется, говорить о г-же Яворской, давшей своеобразное и жизненно-реальное воплощение жрицы любви, погибшего, но милого создания – Саши. Ее страстные речи и сильный монолог производили сильное впечатление. Может быть, идеею артистки было не буквальное воспроизведение данного Горьким образа, но создание типа в духе и стиле его героев. Различные слова, фразы, предложения, разбросанные в тексте, соединены, конечно, не без труда в длинный монолог, имевший особенно в передаче г-жи Яворской шумный успех. Артистка не следовала, так сказать, букве повести, а творила тут же на сцене.

Фому Гордеева играл г. Баратов, даровитый артист. Исполнение его было неровное в зависимости от неравного достоинства картин переделки. Сцена на пароходе (последняя картина) проведена им с большой силой, выразительностью и умом. Пожалуй, не мешало бы в сцене объяснения с Сашей поубавить хмель, пожертвовать реализмом ради мысли автора: иначе выходит, что все страдальческие наболевшие мысли есть не более, как бред пьяного человека. С толкованием роли г. Ратова я не могу согласиться; вряд ли Маякин с такой искренностью произносит свой тост: ведь, кругом, помнится, раздаются голоса: «Умел с купцами поговорить». Маякин – не убежденный спикер, а из тех, что «мягко стелет, да жестко спать». Кроме того, грим Маякина не верен. Тем не менее, он, как и г. Баратов, имел шумный успех и был многократно вызван. Достаточно слаб г. Пономарев (Игнат Гордеев), и своеобразно-интересна г-жа Морская (Медынская), блеснувшая изящным и оригинальным туалетом. С особой похвалой следует отметить исполнение г. Неволина (Ежов); в его игре чувствовались мука, страдание «невыплаканных слез» и надорванной груди. Местами особенно он был трогательно хорош, прямо захватывая и увлекая своими горячими речами. Неудивительно, что на его долю выпала целая буря аплодисментов.

Поставлена пьеса хорошо, со старанием и вкусом. Эффектна картина пирушки на берегу, и хороша в режиссерском отношении сцена

попойки на палубе. Думается, однако, что пускать настоящий дым в публику, пожалуй, и излишне. Это отвлекает внимание, порождая юмористические замечания и вызывая кашель.

Добавим еще, что для исполнителей переделка, как и самая повесть М. Горького, представляет большие трудности, и надо удивляться, что труппа Нового театра в такой короткий срок справилась со своей задачей.

В фойе театра появился портрет М. Горького работы И. Репина. По злободневности интереса, какой представляют оба эти имени, нельзя не приветствовать внимательности и тактичности дирекции.

Дед-Всевед [Гарвей Н. И.]. **Новый театр. «Фома Гордеев» Максима Горького // Новости и Биржевая газета. 1901. 25 нояб. С. 3.**

Я не буду останавливаться на содержании и достоинствах вчерашней переделки для сцены достаточно всем известного романа М. Горького. Ни в произведении г. Евдокимова, которое я видел на днях в Петербургском театре, ни в произведении А. О. в Новом театре никакой *переделки* я не вижу. Это не что иное, как ряд сцен, выписанных с буквальной точностью из романа М. Горького и сгруппированных в несколько картин. На эту «полную близость к оригиналу» указывает в своем сегодняшнем письме в нашу редакцию и директриса Нового театра. Поэтому как-то странно слышать, что несколько писателей, сделавших переделку, идущую на сцене Нового театра, «заранее отказались от авторского (?) гонорара в пользу с<анкт-петербургского> Общества вспомоществования недостаточным студентам и вспомогательной кассы наборщиков». При этой «полной близости к оригиналу» было бы гораздо логичнее со стороны гг. А. О. предоставить авторский гонорар единственному законному обладателю его – г. М. Горькому, который сумел бы распорядиться им по своему собственному усмотрению.

Шесть первых картин «Фомы Гордеева» прошли, не вызвав особого оживления. Видимо, типы популярного у нас писателя куда образнее изображены в самом романе, чем сумели изобразить их на театральной сцене гг. артисты, недостаточно проникнувшиеся намерениями автора. Но замечательно удачно скомпонованная седьмая кар-

тина «Пирушка наборщиков у фельетониста Ежова» наэлектризовала публику и в полном смысле слова выручила пьесу. Группа наборщиков, прекрасно изображенных статистами, с любовью отнесшимися к своей задаче, хоровое пение, вызвавшее бурю рукоплесканий, прочувствованная речь неудачника Ежова в исполнении Б. С. Неволина – всё это создало этой картине выдающийся успех.

Б. С. Неволин – безусловно, даровитый актер, которого мне неоднократно приходилось отмечать в своих предыдущих отзывах. К сожалению, он не особенно часто выступает, а если и выступает, то в незначительных ролях. У него есть темперамент, хорошая дикция, и если иногда в драматических местах ему как будто не хватает голосовых средств, то это объясняется присущей молодому артисту горячностью, мешающей ему как следует распорядиться своим голосовым материалом. Успех, выпавший на долю г. Неволина, был большой, хотя нескончаемые вызовы и единодушные аплодисменты в немалой степени следует отнести и к «хорошим словам» в речи Ежова, и к общему благоприятному впечатлению, полученному от всей картины.

Большой успех имела и Л. Б. Яворская, хотя небольшая эпизодическая роль рабыни веселья Саши, по моему мнению, не совсем подходит к дарованию артистки. М. А. Сурская хорошо справилась с ролью работницы Пелагеи. Я помню г-жу Сурскую в «Малке Шварценкопф»[57], где она была прямо-таки бесподобна. Очевидно, бытовые роли составляют настоящее амплуа этой артистки.

С. М. Ратов был очень типичен в ответственной роли Маякина и хорошо сказал свой спич к купцам. Нельзя не отметить Н. Н. Пономарева в роли Игната Гордеева и Н. П. Мальского – типичного купца Кононова.

П. Г. Баратов весьма старательно провел главную роль, Фомы Гордеева, но он играл своего Фому, а не Фому г. Горького. В этом отношении куда ближе к подлиннику был исполнитель этой роли в Петербургском театре – г. Агарев[58]. Г. Баратов изображал не истер-

[57] Комедия в 5 д. Г. Запольской.

[58] Анатолий Аполлинариевич Агарев (наст. фам. Цеханович) (1864–1909) – актер. Помимо Петербургского театра Шабельской служил в Театре Литературно-художественного общества.

занного нравственно, в бесплодных поисках смысла жизни юношу, ослепленного сильными лучами солнца, юношу, глухой ум которого не сумел разобраться в убийственном противоречии между житейской подлостью и теми светлыми идеями, которыми он, не подготовленный ни средой, ни образованием, не в силах был вполне овладеть. Г. Баратов изобразил какого-то буйствующего купчика в полосе запоя и мало оттенил глухую душевную борьбу и бессильные муки, терзающие этого бесплодно прозревшего человека. Артист местами сильно злоупотреблял своим голосом и положительно оглушал слушателей своими громовыми речами.

В заключение отмечу красивые декорации, специально нарисованные для «Фомы Гордеева», хотя самая интересная из них, изображающая волжский ледоход с медленно плывущими льдинами, была почему-то тщательно заслонена от публики группами статистов. В этой же первой картине зрителей немало занимала непослушная шуба Игната Гордеева, при каждом движении слезавшая с его плеч и с непреклонным рвением вновь водворяемая на свое место услужливым статистом. Во второй картине весьма тщательно изображена обстановка парохода с паром и искрами, вылетающими из трубы.

Письмо в редакцию // Петербургский листок. 1901. 26 нояб. С. 3-4.

М<илостивый> г<осударь>, г. редактор. Ввиду опубликованного вчерашними газетами письма г. Горького считаю своим долгом довести до сведения публики, что я снимаю с репертуара переделку «Фомы Гордеева». Не входя в оценку недоразумения, благодаря которому г. Евдокимов счел себя вправе «переделывать» чужую повесть, заявляю только, что мне было категорически сообщено о согласии автора «Фомы Гордеева» на принесенную мне переделку. Без этого формального заявления я никогда бы не поставила ни одной «переделки», глубоко уважая право собственности писателя, на что у нас, в России, к сожалению, и так слишком мало обращают внимания досужие «переделыватели» и переводчики. Нет буквально ни одной пьесы, на которую не накидывались бы два-три подобных писателя-ремесленника, компрометируя не только автора оригина-

ла, но и театр, поверивший заявлениям об «единственном» переводе или переделке.

Я лично считаю неприличным играть в другом переводе или переделке пьесу, за которую какой-либо другой театр уже заплатил гонорар, и ни разу этого не сделала, хотя мне предлагали и «Орленка», и «Педагогов», и мало ли еще что в более или менее удачной подделке после признанного где-либо успеха первой попытки. Еще недавно отказала я в постановке новой перекройки «Петербургских трущоб». И впредь буду поступать так же.

«Фому Гордеева» мне принес автор переделки, г. Евдокимов, сам лично, без всякой просьбы с моей стороны. Пьесы я не знала, как не знала и самой повести, но видя анонсы на афишах театра г-жи Яворской, спросила г. Евдокимова, не связан ли он контрактом или словом, что для меня еще крепче контракта, с дирекцией Нового театра. Г. Евдокимов объявил мне в присутствии многих свидетелей, что он имеет не только юридическое, но и нравственное право перенести пьесу в другой театр, так как он ставил условием постановки исполнение роли Гордеева г. Петросьяном. По словам г. Евдокимова, г-жа Яворская обещала ему устроить так, чтобы г. Петросьян играл роль Гордеева в Новом театре, и не сдержала своего слова, освобождая тем автора от обязательства относительно ее.

Прочтя пьесу «Фома Гордеев», я сразу видела, что она не может иметь никакого успеха, так как психологические тонкости повести на сцену перенести невозможно. К сожалению, моего убеждения никто не хотел разделить. Напротив, все поголовно уверяли меня в успехе, и я уступила, не считая себя непогрешимой. Горький опыт доказал г. Евдокимову, как и всем почитателям г. Горького, что не всякая хорошая повесть может быть перекроена для сцены. Я очень рада, что сам г. Горький признал это, избавляя тем свои работы от коверканий и провалов, нас, театральных директоров, от необходимости читать массу бездарных переделок, делать непроизводительные расходы, а публику – от смертельной скуки, которой веет от большинства переделок хороших повестей в скверные драмы.

С глубоким уважением.

Е. Шабельская

Сутугин С. [Эттингер О. Г.]. **[Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 49. С. 902.**

Новый театр. «Фома Гордеев» драматические сцены в 7 картинах из повести Максима Горького, перед<елка> А. О., были представлены в «Новом театре» в первый раз 23 ноября. Едва ли годится начинать «сцены» при жизни Игната Гордеева (на характеристику коего и раннего юношества Фомы уходят целых 3 картины), а начать прямо со сцены у Медынской: связной пьесы все равно из этой повести сделать нельзя, а как отдельные эпизоды первые 3 картины и слишком коротки и недостаточно занимательны. Первым 3 картинам публика выражала даже некоторое неодобрение – четыре же последних (у Медынской, на плоту, у Ежова и обед купцов) имели известный успех – в особенности сцена у Ежова, где публика, кстати, воодушевилась студенческими песнями, которые там поются. Г. Баратов («Фома Гордеев»), отрешившись от «своей» манеры, был, очевидно, стеснен «чужим» тоном и поэтому играл сдержанно и умеренно. Эта приятная перемена г. Баратова напоминает рассказ г. Станиславского, как он режиссировал «Ревизора» по просьбе какой-то маленькой труппы актеров подмосковной дачной местности. «И первое, что я сделал, – рассказывал г. Станиславский, – спрашивал каждого: вы привыкли во время этого монолога сидеть? – Да. – Ну, так встаньте. – А вы привыкли вести эту сцену стоя? – Да. – Ну, так сядьте. И так далее. И лишь только гг. актеры так поступили, как дело у нас сразу пошло по-другому. Появились натуральные интересные интонации, жесты, восклицания, движения. Дело в том, что их нужно было хоть внешним образом заставить выйти из рутины».

Ежова хорошо играл молодой актер г. Неволин. Пономарев был весьма плохой Игнат Гордеев так же, как и г. Ратов, досадно шаблонно изобразивший прелестную колоритную и широко написанную фигуру Маякина.

Письма в редакцию // Театр и искусство. 1901. № 49. С. 906.

М<илостивый> г<осударь>, г. редактор! Вследствие письма директрисы Нового театра Л. Б. Яворской, напечатанного в нескольких столичных газетах, покорнейше прошу дать место на страницах Вашего уважаемого журнала моему заявлению.

Переделка моя анонсировалась и репетировалась в Новом театре до того момента, когда я вдруг (?) явился на одну из репетиций и громко (!), при всей труппе, заявил режиссировавшему эту пьесу актеру Ратову, что переделка моя в Новом театре идти не может, так как я передал таковую в театр Е. А. Шабельской. Самой г-жи Яворской по случаю ее болезни в театре не было. После продолжительной паузы удивления и недоразумения (Sic!) всех репетировавших со стороны актеров Ратова и Баратова на меня посыпались резкие вопросы и упреки, но я не пожелал отвечать на них. Князю Барятинскому я объяснил мотивы своего поступка: несогласие мое с Ратовым, который самовольно, без моего разрешения, не только сокращал пьесу, но стал придумывать ненужные, по моему мнению, эффекты и ремарки, целые сцены, не обращая внимания на мои заявления, что при такой постановке переделка моя не пойдет; неисполнение словесного условия моего с дирекцией поставить пьесу не позже 17 октября и много других мелких инцидентов, сообщать о которых значило бы выметать сор из избы; не будучи связан никакими письменными обязательствами с Новым театром, я передал свою переделку в другой театр. На все вновь предложенные дирекцией Нового театра условия я уже не мог согласиться, связанный письменно с другим театром.

Я не знаю, насколько *близко* г-жа Яворская была знакома с моей переделкой, прежде чем решила поставить ее в своем театре, но знаю только одно, что переделку мою она читала и давала читать ее нескольким другим компетентным лицам и в том числе одному известному литератору и критику, который по прочтении лично, в присутствии всей труппы Нового театра, дал самый лестный отзыв о моей переделке.

Да и сам г. Горький, мне кажется, давая просимое разрешение через г. Головинского, главным образом руководствовался тем же самым достоинством переделки, за которое ему ручался князь Барятинский.

Наконец, помимо всяких доводов и соображений невольно является еще и такой вопрос: каким образом могла дирекция Нового театра более месяца анонсировать пьесу, изготовить новые для нее декорации, костюмы, парики, бутафорию и проч., не придя к окончательному решению и соглашению с автором относительно самой постановки?

Не могла же, в самом деле, дирекция наперед предвидеть, что если переделка Евдокимова почему-либо не пойдет, то «несколько» писателей в две ночи ей сделают другую переделку и сделают так, что те же самые декорации, костюмы, парики, бутафория как раз пригодятся и для новой переделки «нескольких писателей»? Я был на втором представлении переделки «нескольких писателей». В новой компанейской переделке, как пишет г-жа Яворская, ничего общего не имеющей с переделкой г. Евдокимова, я, Евдокимов, имел удовольствие видеть те самые декорации, которые талантливый художник г. Изенберг писал по моим планам и наброскам. Я видел даже в последней картине совершенно созданный (!) мною тип «купчика», которого в повести М. Горького нет и которого для оживления акта я действительно – по выражению г-жи Яворской – *присочинил*. Эту роль даже играл тот самый г. Линевич, который репетировал его и в моей переделке.

Мало того, в одной картине, а именно в сцене Фомы с Медынской, взятой мною, а также и «несколькими писателями» целиком из повести, я слышал, как исполнитель Фомы, Баратов, сказал весь монолог, который я имел смелость тоже «присочинить», чтобы закончить сцену и сделать для артиста эффектный уход. Вот точные слова этого монолога: Фома, расставаясь с Медынской, говорит: «Жалеть меня не надо… Не смейтесь только надо мной... И над слезами моими не смейтесь... Это я так... Уж очень обидно и тяжело мне... Больше я к вам не приду и ни к кому не пойду теперь... Никого у меня теперь нет... Теперь я чувствую, что пропал... Свалился куда-то... Порвалась струна... Прощайте!..» Этих слов в повести М. Горького нет... Это мои слова, которые я «присочинил» и крайне был поражен, каким образом они попали в переделку «нескольких писателей»? Да и весь текст повести М. Горького в переделке «нескольких писателей», за малым исключением, тот же, что и в переделке актера Евдокимова. Что за совпадение? Я потратил не менее года, изучив чуть не наизусть всю повесть. Между тем маловероятно, чтобы «несколько писателей» до того, как я передал свою переделку в другой театр, сидели сообща за столом над повестью М. Горького, и тем не менее они в две ночи преуспели в этом, Бог им в помощь!

Прим<ите> и проч. актер *Василий Евдокимов*

М. Ф. **[Новый театр] // Петербургский листок. 1901. 1 дек. С. 3.**

Новый театр. «Зеленый попугай», шутка (?) в одном действии Артура Шницлера[59]. «Действие, – гласит авторское пояснение, – происходит в Париже, вечером 14 Июля 1789 г.» – иначе говоря в день взятия Бастилии. <…>

Венский драматург задался целью просто поразить зрителя. Он вводит его в кабачок якобы для того, чтобы показать ему посредственных комедиантов, а на самом деле показывает героев 89 года.

И нужно отдать ему справедливость: «Зеленый попугай» производит сильное впечатление. Он все время держит театральный зал в напряженном состоянии.

Содержание «шутки», в которой произносят грозные речи, точат ножи, режут людей, таково:

Бывший директор театра Проспер (г. Ратов) вследствие плохих дел вынужден был открыть кабачок, в котором даются импровизированные спектакли, привлекающие знать, продажных женщин и вообще всякий сброд. Здесь как бы подготовляется 14 Июля. Среди актеров первое место занимает экзальтированный юноша Анри (г. Баратов), страстно влюбленный в актрису Леокадию (г-жа Сурская), но она ведет более чем легкомысленный образ жизни. Собираясь увезти ее в деревню, Анри решается в последний раз принять участие в спектакле у Проспера и придумывает эффектную сцену. Он приходит в кабачок и рассказывает о том, что только что убил любовника своей жены герцога де Кардиньяка (г. Романовский). Присутствующий здесь комиссар принимает его рассказ за чистую монету и хочет его арестовать. Защищая Анри, Проспер проговаривается о связи Леокадии. Анри поражен в свою очередь. Он думал удивить посетителей, а между тем сам узнал страшную истину… На беду приходит герцог, желающий послушать знаменитого актера. Анри закалывает его. В это минуту с улицы доносится набат и рев толпы: «Бастилия взята!» – кричит народ, врываясь в кабачок. Занавес падает.

Главное достоинство «Зеленого попугая» – сжатость и быстрота действия. Перед вами проходит масса лиц, более двадцати, и всё это

[59] Новый театр планировал поставить всю трилогию А. Шницлера, в которую входили также «Подруга жизни» (пер. З. А. Венгеровой) и «Парацельс» (пер. О. Н. Чюминой).

в течение какого-нибудь получаса. Героев нет. Вся суть в движении этой живой массы. Драма в «Зеленом попугае» – как бы фон картины, на которой вырисовывается силуэт Бастилии.

Поставленная на сцене Нового театра вчера, 30 ноября, пьеса Шницлера имела заслуженный успех. Она поставлена с обычной тщательностью и, по всей вероятности, нескоро сойдет с афиши. Среди исполнителей следует отметить гг. Баратова и Казанского и г-жу Арнольди. Г. Баратов горячо ведет сцену с актерами, а в рассказе о мнимом убийстве очень удачно передает свое душевное состояние, предчувствие приближающейся катастрофы.

Г-жа Арнольди, играя маркизу де Лапсак, отрешилась от своего обычного ходульного мелодраматического тона и потому дает живое, оригинальное лицо.

Проспер, директор театра и вместе с тем содержатель кабачка, – комический элемент в драме, и можно было думать, что в изображении г. Ратова он займет в ней подобающее место. К сожалению, артист не знал достаточно твердо роли, что сильно отразилось на игре. Незнание роли – хронический недостаток русского актера, вынужденного играть чуть ли не ежедневно новую роль. Однако в таких пьесах, как «Зеленый попугай», где всё основано на ансамбле, недостаточно твердое знание роли сильно вредит успеху пьесы.

Отметим еще типичную игру г. Ростова (философ) и г. Людомирова (мошенник Грен).

Прекрасна декорация таверны.

Артистов много вызывали.

Дед-Всевед [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1901. 9 дек. С. 3.**

«Преступление и преступление» Августа Стриндберга.

<…>

В своем последнем произведении, переведенном с рукописи А. Тавастшерна, Стриндберг проводит основную мысль, что кроме преступлений, наказуемых законом, бывают преступления, единственным судьей которых, и судьей безжалостным, является собственная совесть преступника.

<…>

В кратком газетном отчете нет возможности подробно остановиться на деталях пьесы, имеющих важное значение в разработке основной мысли произведения даровитого автора. «Преступление и преступление» страдает некоторыми длиннотами, подчас мешающими стройному развитию действия; встречаются места, где, в ущерб сценичности пьесы, драматург подавляется мыслителем, но, несмотря на все это, последняя новинка «Нового театра» представляет большой литературный интерес, и факт ознакомления с нею петербургской публики, несомненно, следует отнести в заслугу дирекции[60].

Постановка, к сожалению, носит следы досадной поспешности, роли выучены не особенно старательно и твердо. Впрочем, некоторым извинением не совсем стройной постановки могут служить, как я слышал, болезненное состояние в день спектакля одного из главных исполнителей и отказ двух актеров от своих ответственных ролей незадолго до дня первого представления.

Г-жа Яворская, в несколько дней разучившая роль Генриетты, была положительно хороша, и на долю ее выпали знаки единодушного одобрения со стороны публики. Сложный тип нервной женщины, бросающейся в круговорот веселья под постоянным опасением грозящей ей за некогда содеянное преступление кары, женщины, незнакомой с угрызениями совести, но, тем не менее, бессознательно их испытывающей, – всё это было превосходно передано премьершей Нового театра, которая по праву может причислить созданный ею тип Генриетты к лучшим ролям своего обширного репертуара[61].

---

[60] Газета «Новое дело» называла постановку «Преступления и преступления» в Новом театре «быть может, самым значительным, что пока дал нынешний театральный сезон» (*Л. В.* Многосложная драма. Из театральных впечатлений // Новое дело. 1901. 16 дек. Стб. 27). Среди переводов новых пьес в статье отмечались «Заместительницы» Э. Брие, «Загадка» П. Эрвье, «Зеленый попугай» А. Шницлера и «Когда мы мертвые просыпаемся» Г. Ибсена. Таким образом, в первый же сезон Новым театром были поставлены четыре из пяти новинок современной драматургии. Под псевдонимом Л. В. скрывалась Л. Н. Вилькина, близкая к Новому театру Л. Б. Яворской.

[61] Аналогичную оценку игре Л. Б. Яворской давала Л. Н. Вилькина: «Говоря об исполнении, мы главным образом имеем в виду г-жу Яворскую, создавшую одну из самых ярких ролей своего репертуара. Мимикой и страстностью игры она заставила забыть несимпатичность образа Генриетты и вызвала в публике то одобрение, которое обыкновенно выпадает лишь на долю выигрышных ролей» (*Л. В.* Многосложная драма. Из театральных впечатлений // Новое дело. 1901. 16 дек. Стб. 29).

Сутугин С. [Эттингер О. Г.]. **[Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 51. С. 950.**

Новый театр. «Преступление и преступление» – комедия в 4 действиях А. Стриндберга (перев<од> со шведского А. Тавастшерна) давали в первый раз 7 декабря, причем пьеса оказалась не только в 4 действиях, но и в 8 картинах. О последнем обстоятельстве в афишах ничего сказано не было, и известили о сем со сцены словами: «В пьесе 4 действия и 8 картин». – Итого двенадцать! – острили в ужасе зрители.

О Стриндберге и его подвигах одно время много говорили – ожидался поэтому интересный спектакль. Но o fallacem hominem spem! (о, обманчивая надежда человека!)[62] – как восклицает Кулыгин – я обманулся: целых 5 часов (пьеса кончилась около часу ночи) пришлось сердиться – надо бы было смеяться – так много глупостей нагромоздил там автор. – Но глупость некстати тем дурна, что возбуждаемый ею смех неприятен.

Первые три картины – рассказывать содержание этой пьесы не стоит – еще возбуждали некоторые надежды на то, что дальше будет интересно: автор взял героиней девицу – даму в самом последнем жанре – с новоницшеанскими взглядами, формулированными ею довольно рельефно в следующей фразе: «Надо жить *выше и вне естественных законов* – такая только жизнь чего-нибудь да стоит»; заодно героиня совершила какое-то преступление, о чем она, согласно новейшему завету, говорит с гордостью и удовольствием, ибо «совершить преступление» – это «стать выше общественных условий». Выходки эти теперь уже, правда, не новы, но всё же было любопытно, куда же автор нас дальше поведет и как он «накажет» за эти преступления. Оказалось, что пока он пел с чужого голоса, готовыми мыслями, выходило еще кое-как, но когда ему пришлось самому придумывать, стало совсем худо. Пошли банальности, гимназическая наивность мотивировки, непереваренные перепевы всего «последнего» – там, на родине у автора, – Достоевского, Толстого, Ибсена, Ницше. В трактовании же жизненных условий есть такие «классические» шедевры, которые стоит отметить: девочку отравля-

[62] Реплика из диалога Цицерона «Об ораторе». В пьесе А. П. Чехова «Три сестры» ее произносит Кулыгин.

ют «новым ядом, который не оставляет при вскрытии трупа никаких следов», – это тогда, когда надо было по ходу пьесы, чтобы не было следов; затем «девочка умерла в ¼ часа от болезни, *названия которой я не упомню*». Вообще же несообразностей непочатый уголь.

Симпатично желание дирекции Нового театра знакомить с пьесами т<ак> н<азываемого> нового искусства, но постановкой таковых без разбора можно скорее дискредитировать «новое искусство», чем сделать ему пропаганду, в особенности у нас, когда публика и без того относится к нему недоверчиво, чуть ли не враждебно.

***М. Ф.* [Новый театр] // Петербургский листок. 1901. 22 дек. С. 3.**

Новый театр. «Храм Мельпомены», комедия в 4 действиях С. Л. Рафаловича.

Молодой писатель Неведов написал драматическую пьесу, которую решился поставить. Это ввело его в храм Мельпомены. Сначала им увлекалась актриса Любимцева, разойдясь по этому случаю с театральным критиком Красновым, потом в него влюбилась актриса Ланская. Любовь восторжествовала над увлечением – и Любимцева вернулась к Краснову, а театральный завсегдатай граф Радлов по окончании пьесы, имевшей шумный успех, пригласил труппу к себе домой на ужин, где все действующие лица принялись выражать свои взгляды на жизнь, любовь и искусство в приподнятых речах. После всех говорил счастливый автор Неведов, и занавес опустился.

Г. Рафалович раньше перевел «Загадку». «Храм Мельпомены», поставленный в первый раз 21 декабря в бенефис г. Романовского, если не ошибаюсь, первое его самостоятельное произведение. Это не могло не отразиться и на построении пьесы. В ней много лишнего и в то же время много недоговоренного. Характеры героев едва намечены, хотя отдельные сцены подкупают правдою; лучший акт – третий, в котором искренно и живо набросана картина закулисного мира в момент начала спектакля. Четвертый акт лишен движения и совершенно не нужен. В сущности, ситуация вполне выясняется предыдущим актом.

Разыграна была пьеса очень старательно и с ансамблем. Г-жа Яворская сумела выдвинуть небольшую, в сущности, роль

Ланской, создав живое лицо из того скудного материала, который ей дал автор.

Прекрасно справилась со своей ролью г-жа Арнольди (Любимцева[63]). Я тем более рад отметить ее успех, что до сих пор мне приходилось относиться отрицательно, что объясняется пристрастием артистки к подчеркиванию, неестественному тону и не совсем чистому акценту.

Вчера г-жа Арнольди не переигрывала, держалась просто и имела заслуженный успех.

Типичен был г. Мальский в роли графа Радлова. Он внес много оживления в третий акт и почти вывез на своих плечах четвертый, где хорошо разыграл роль жизнерадостного мецената-сибарита.

Неведова играл бенефициант г. Романовский, которого можно упрекнуть в однообразии. Этот артист во всех пьесах играет самого себя и даже не прибегает к гриму.

В лице г. Казанского Новый театр имеет добросовестного и талантливого комика. В роли директора театра Ленского артист сильно смешил.

Автора вызывали после третьего и четвертого акта.

***С. С. [Эттингер О. Г.].* [Новый театр] // Театр и искусство. 1901. № 52. С. 970.**

Новый театр. Драма в 4 действиях г-жи Зеланд-Дубельт «Вампир» давалась в 1 раз 14 декабря, в бенефис г-жи Арнольди. Сама пьеса «Вампир» не представляет собой ничего замечательного: пьеса дамского пера, но самый спектакль в Новом театре 14 декабря был замечательный: еще несколько таких «премьеров», и публику, что называется, «калачом не заманишь» в театр.

К чему вообще так много новинок? Кому, например, могла понадобиться постановка этого «Вампира», представляющего тяжелое зрелище, которое я сразу не осилил и смотрел в два приема?

«Вампир» имеет кроме общих недостатков, свойственных неудачным пьесам, еще и свои специальные: говорится об очень высокой морали, и при этом имеется намерение купить пьесе успех сомни-

[63] В программе спектакля фамилия героини не указана.

тельными средствами: отцом семейства, страдающим какой-то очень тяжелой и очень «скверной» болезнью, и его сыном-эпилептиком, поставленным в пьесе так, что каждую минуту боишься, чтобы с ним не случился припадок, а в 4 действии есть и такая фраза: «Надо его скорее увести, а то с ним случится припадок».

***М. Ф.* [«Madame Sans-Gêne»] // Петербургский листок. 1901. 28 дек. С. 4.**

«Madame Sans-Gêne» – одна из популярнейших французских пьес, обошедших весь земной шар, благодаря своим сценическим эффектам, на которые такой мастер Викторьен Сарду. В ней нет плохих ролей или незначительных сцен. Она смотрится с возрастающим интересом до конца и, что всего важнее, не делает смешным Наполеона, которого драматург выводит в его домашней обстановке. Изумительное знание сцены и блестящий диалог Сарду ведут к тому, что зрителю кажется, будто так оно и было на самом деле и всё, что говорят герои «Мадам Сан-Жен», – историческая правда.

Поставленная 27 декабря комедия Сарду собрала полный театр и прошла с большим успехом. Специально для нее написаны декорации и сделаны роскошные костюмы времен Первой империи. Превосходная внутренность прачечной в первом действии, служащем прологом к комедии, хороша также комната Наполеона в последних двух действиях. Настоящая мебель той эпохи и многочисленные аксессуары дополняют иллюзию картины.

Катерину Юбше, превратившуюся по прихоти «великого корсиканца», или, вернее, драматурга, в герцогиню Данцигскую, играет г-жа Яворская. Это неглупая разбитная женщина, одна из тех героинь, которыми полна история великой революции, сорвиголова, не стесняющаяся в выражениях и смело бросающая вызовы раболепным господам, окружающим Наполеона. Лучшим моментом следует признать ссору с королевой неаполитанской, которой она говорит, что была маркитанткой и вместе с великой армией прошла всю Европу, добывая корону императору. Прекрасно ведет г-жа Яворская сцену свидания с Наполеоном, которому предъявляет счет в шестьдесят франков за починку белья.

Г. Дарский удачно загримировался Наполеоном и провел свою роль с искусством, делающим честь его артистическому чутью. Его много вызывали.

Г. Баратов – типичный Лефевр, храбрый рубака, сержант, нашедший на полях битв маршальский жезл.

Хитрого Фуше играет г. Ратов – как всегда тонко и продуманно, а бездарного министра полиции Ровиго – г. Казанский, в лице которого труппа Нового театра имеет серьезного и талантливого комика.

Г-жа Сурская, величественная королева неаполитанская, хотя речам ее недостает придворного лоска. Сестра Наполеона не позволит себе открыто издеваться над той, кого ее брат сделал герцогиней.

Г. Романовский – вполне приличный граф Нейпер. В его голосе меньше плаксивых нот, и это послужило ему в пользу.

Г. Мальский был бы хороший дворецкий, если бы слегка не переигрывал. Такие дворецкие более уместны в водевиле.

В общем, «Сан-Жен» идет с большим ансамблем и смотрится легко, вызывая после каждого акта горячие рукоплескания.

После второго действия г-же Яворской была поднесена роскошная цветочная корзина.

Д.–В. [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1902. 5 янв. С. 3.**

Вчера, 3 января, в Новом театре были поставлены «Романтики» с М. И. Морской в роли Сильветы.

Эта веселая, написанная звучными стихами комедия автора «Принцессы Грезы» и «Орленка» шла на нашей французской сцене в январе 1896 г., в бенефис любимицы петербургской публики Жанны Томассен[64], а потому многим более или менее знакома.

Действие происходит в доброе старое время золототканых камзолов и напудренных париков. Сильвета и Персине, дети соседей-приятелей, – романтические головы. Их отцы, стремясь устроить свадьбу своих детей, притворяются непримиримыми врагами и запрещают детям под страхом строгого наказания видеться друг с другом. Уловка вполне достигает цели, и молодые люди, встречающиеся

[64] Жанна Томассен (Thomassin) – артистка французской труппы Михайловского театра.

ежедневно тайком у каменной стены, разделяющей владения их отцов, влюбляются и клянутся во взаимной любви. Некто Страфорель устраивает по уговору с хитроумными стариками нападение на Сильвету, и Персине спасает романтическую девушку от мнимых бандитов. Однако хитрость родителей обнаруживается, и молодая обрученная чета охладевает друг к другу. Персине убегает из родительского дома искать по свету романтических приключений. Страфорель, не получивший уплаты за разыгранное нападение вследствие несостоявшегося брака юных романтиков, является к Сильвете под видом маркиза и представляет ей романтическую любовь в таком непривлекательном свете, что разочарованная девушка с радостью встречает возвратившегося в образе печального рыцаря Персине. В результате – счастливый брак излеченных от романтических бредней молодых людей.

«Романтики» – забавная вещица; она понравилась публике, награждавшей исполнителей дружным хохотом и аплодисментами. М. И. Морская и А. Е. Романовский весьма хорошо провели роли Сильветы и Персине. Г. Романовский, несмотря на свое нездоровье, возвещенное перед началом спектакля, с большим чувством и выражением читал стихи Ростана. Отцов играли гг. Пономарев и Казанский, причем последний вошел лучше в тон своей роли. Сравнительно слабым Страфорелем явился г. Ростов. Роль Страфореля, сильно комическая (в Михайловском театре ее играл г. Лортер), очевидно, не соответствует характеру дарования г. Ростова.

«Романтики» шли в прекрасном переводе присяжной переводчицы ростановских произведений Т. Л. Щепкиной-Куперник.

В театральном зале // Биржевые ведомости. 1902. 6 янв. С. 2–3.

Бенефис Л. Б. Яворской, и, конечно, аншлаг: «Все билеты проданы» – аншлаг такой радостный для артистки-директрисы.

Зал имеет весьма торжественный вид: всюду красивые светлые туалеты дам, много лиц из высшего столичного общества, кавалеры во фраках; стоящие в разных местах зала приготовленные для подношения роскошные корзины живых цветов еще более придают в антрактах общей картине фойе вид блестящего раута.

Среди присутствующих:

Гр<аф> Стенбок-Фермор, сенатор гр<аф> Тизенгаузен с супругой, бар<он> Дистерлоо, с<анкт>-п<етербургский> комендант ген<ерал> Крылов, гр<аф> Муравьев, гр<афиня> Коновницына, бар<он> Била, светл<ейший> кн. Грузинский с супругой, г-жа фон Гюббенет и др.

Из мира адвокатуры: гг. Карабчевский, Герард, Миронов, Бинович и др.

Из представителей литературы и журналистики: В. И. Немирович-Данченко, В. П. Буренин, кн. В. В. Барятинский, Д. А. Далин (Линев), гр. Л. Л. Толстой с супругой, Н. Ф. Соловьев (профессор СПб. консерватории), г. Минский и др.

Из художественного мира: гг. Новоскольцев, Репин, Галкин и др.

***

Новая пьеса оказалась пьесой «с пением, танцами, полетами» (полет голубя в «прологе») но… без превращений, а главное – без *провалов!..*

В первом действии бенефициантка, явившаяся в прелестном белом марокском костюме с голубым отложным воротником и такого же цвета шапочкой, с большим успехом станцевала под известную английскую музыку «джиг» вместе с г<оспо>жой Ашаниной и г. Романовским.

«Балетному дивертисменту» очень много аплодировали и даже кричали «бис»…

Танцам обучал г-жу Яворскую артист нашей балетной труппы г. Лукьянов[65], и обучил… в один урок!

***

Во втором действии «Вечер в… Казино» в Лондоне. На сцене кафешантан, причем в числе трех местных «граций» более всего подходила к изображаемому типу М. А. Сурская, бывшая в очень эффектном сильно декольтированном сером бархатном туалете с красными цветами.

---

[65] Сергей Иванович Лукьянов (1859–1911) – танцовщик, артист балетной труппы Императорских театров (1879–1907).

Исполненная за сценой шансонетка «Alsa» не удостоилась повторений, но зато, как только вышла на сцену как бы «исполнившая» ее г-жа Яворская, аплодисменты публики на сцене и публики в театре очень эффектно слились в одну общую овацию. <…>

***

Масса цветов в виде снопов, букетов, корзин, ваз и пр. Много футляров и ящиков с весьма ценными бриллиантовыми, золотыми и серебряными вещами.

От артистов поднесен адрес, прочитанный г<оспо>жой Араповой, и роскошная бронзовая статуэтка работы Гинцбурга, освещенная электрическими «цветами», изображающая музу, которая начертывает на скале: «Лидии Борисовне Яворской от артистов Нового театра». Подарок был передан при чтении стихотворения, написанного местным артистом г. Неволиным и прочитанного автором.

Вот это стихотворение:

В твоем венце есть бриллиант
С великолепною оправой:
Он называется – талант;
Оправа же зовется – славой.
И камень так же светл, лучист,
Так чистотою безупречен,
Как путь сценический твой чист,
Печатью гения отмечен.
Тяжел тот путь… Но он таков
Для многих лучших в наши годы,
Когда растет число врагов
И для сценической свободы.
Но, не поддавшись силе зла,
Рутины, пошлости суровой,
Дорогой новой ты пошла
И создала театр нам новый.
Благодарим! Талант и труд
Твой благодатный, светлый гений
Тебя в грядущем сберегут
От недостойных нападений.

От жала гнусной клеветы.
Вдали от жизненной напасти
Жить для театра будешь ты,
Полна святой, высокой страсти…
Привет, привет и в этот год
«Театра Нового» царице!
Да, гордо шествует вперед
Она в победной колеснице…

***

В заключение – маленькая статистика всех полученных счастливой бенефицианткой-директрисой подношений:

Корзин и букетов – тридцать, футляров – семнадцать, ящиков – пять, ваз – семь, статуэтка – одна, аплодисментов… предоставляем вывести эту цифру «присяжным» статистикам!..

Д.–В. [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1902. 6 янв. С. 3.**

«Христианин» – драма Холль Кэна.

Любовь духовного лица к кафешантанной певице на фоне прогрессивного движения в социально-церковной области современной Англии – вот тот исключительный по замыслу, необычный на сцене сюжет, который послужил Холль Кэну материалом для его известного романа, переделанного им же впоследствии в драму.

<…>

Л. Б. Яворская с большим нервным подъемом провела роль Глори. Особенно удались ей сцена решения в прологе и сцена свидания с Стормом в храме. П. Г. Баратову пришлось немало потрудиться над ролью «христианина», крайне трудною вследствие двойственности положения изображаемого лица. В некоторых местах артист слегка переигрывал, но, в общем, он недурно справился со своей задачей.

Н. Н. Пономарев в роли лорда Юра не отличался особенной типичностью. Артист усвоил себе весьма досадную привычку немилосердно растягивать слова, чем он немало мешает своим партнерам, ведущим диалог в более живом темпе.

Н. Т. Ашанина была очень мила в небольшой роли Полли Лев.

С. М. Ратов совершенно не понял изображаемой им роли каноника Уэльси. Перед нами был не старший член духовного капитула, а какая-то карикатура. Люди, подобные Уэльси, – народ весьма умный, и уж, во всяком случае, не станут же они держать себя так беспомощно в присутствии прихожан, как держал себя каноник, изображенный г. Ратовым. Впечатление от сцены получилось бы сильнейшее, если бы г. Ратов вложил больше достоинства в изображение каноника. Постоянные повторения одних и тех же слов, вызывавшие смех со стороны невзыскательной части публики, – эффект весьма дешевого свойства, и лучше было бы вовсе отказаться от него.

О выдающихся овациях, выпавших на долю бенефициантки, и о массе цветочных подношений было уже сообщено у нас вчера. Дополним, что после окончания спектакля публика долго не расходилась и без конца вызывала Л. Б. Яворскую.

Яворская Л. Б. – Брюллову П. А. // Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 119. Оп. 3. Ед. хр. 8. Л. 15. [13 января 1902 г.]

Многоуважаемый Павел Александрович,

Сегодня идет в 1-й раз новая переделка пьесы М. Горького «Фома Гордеев», переделка, сделанная К. И. Арабажиным и одобренная М. Горьким. Эта литературная обработка должна быть интересна всем тем, кто любит Горького. Посылаю Вам 1 билет.

Кн. Л. Барятинская

***М. Ф.* [Новый театр] // Петербургский листок. 1902. 14 янв. С. 3.**

Новый театр. «Фома Гордеев», драматические сцены в 5-ти действиях и 6-ти картинах, в новой переделке К. А. – Это третья переделка повести Максима Горького, и надо отдать полную справедливость г. К. А., – в настоящем своем виде «Фома Гордеев» прежде всего вполне литературное произведение, что особенно важно ввиду шума, поднятого в печати по поводу сценических переделок. Можно соглашаться или не соглашаться насчет того, поддаются ли такие произведения, как повесть Максима Горького, обработке для сцены

вообще. Но если оставить в стороне этот спор, то следует сказать, что переделыватель вполне сохранил дух подлинника и дал ряд удачных *иллюстраций* к «Фоме Гордееву». Важно, что сам автор, к которому ездил г. К. А. в Крым и читал свое произведение, дал свое согласие на постановку, несмотря на свое известное письмо, написанное несколько времени тому назад.

Поставленный «в первый раз в новой переделке» вчера, 13 января, «Фома Гордеев» привлек полный зрительный зал и прошел с большим успехом. Фому по-прежнему играет г. Баратов, Маякина – г. Ратов, Сашу – г-жа Яворская, Ежова – г. Неволин, а Медынскую – г-жа Морская. В действие введено новое лицо: Люба, дочь Маякина. В ней выступила г-жа Ашанина, в лице которой труппа обрела безусловно полезную и талантливую артистку.

Артистов много вызывали и, судя по этому приему, «Фома Гордеев № 3-й» должен дать ряд полных сборов.

Только жаль, что спектакль опять затянулся до третьих петухов. Нельзя ли как-нибудь сократить антракты? Я думаю, что в пьесе можно было еще кое-что посократить или выкинуть без всякого для нее ущерба. Ведь всё равно это не комедия и не драма, а просто ряд сцен. А чем сцена короче, компактнее, тем лучше и для артистов, и для зрителей…

См. [Измайлов А. А.]. **Бенефис г. Баратова (Новый театр) // Биржевые ведомости. 1902. 22 янв. С. 3.**

Новая пьеса князя В. В. Барятинского «Карьера Наблоцкого» собрала в понедельник, 21 января, полный театр. Вторая часть драматической трилогии молодого драматурга прошла с бурными выражениями одобрения публики. Много аплодировали автору, которого начали вызывать с первого акта, бенефицианту г. Баратову, выступившему в заглавной роли, и г-же Яворской. Огромный успех имел г. Ратов, исполнивший эпизодическую роль униженного и оскорбленного сельского учителя с такою теплотою чувства, неподдельною нервностью и ярким реализмом, что на созданную им фигуру почти нельзя было смотреть без трогательного чувства. Вот настоящее артистическое дарование, которым может гордиться Новый театр.

Пьеса князя В. В. Барятинского изображает дальнейшее поступательное движение карьериста Наблоцкого, со всеми его новыми победами и новыми поражениями, впрочем, всегда кончающимися для него благополучно. Комедия носит тот же сильно сатирический характер, как и «Перекаты», рисунок ее не чужд резких грубоватых штрихов и шаржа, положения порою водевильны, мораль и протест против жизненной кривды благородны, но слишком элементарны. Автору удаются некоторые типы (княжна Нелли – слегка шаржированный абрис), диалог его местами остроумен и легок, и в комедии есть внешний интерес, до конца поддерживающий к ней внимание. Самый тип Наблоцкого, уже определенно обрисованный в «Перекатах», в новой пьесе, выражаясь специальным языком, несколько «передержан». Сгущены краски, утолщены линии, отчего реальность образа поколебалась…

Бенефицианту поднесено много венков и ценных подношений. Автору бросали цветы из боковых лож.

Дед-Всевед [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1902. 10 февр. С. 3.**

Бенефис К. В. Изенберга. «Камо грядеши».

Вчера, 8 февраля, даровитый художник К. В. Изенберг, заведующий художественной частью Нового театра, справлял свой бенефис, и выбор его, разумеется, должен был остановиться на обстановочной пьесе, каковою, по существу, и оказалась поставленная вчера «историческая» драма в 8 картинах, переделанная по известному роману Генрика Сенкевича «Quo vadis» Э. Моро, одним из авторов не менее известной «Madame Sans-Gêne».

При постановке этой пьесы, требующей от художника-декоратора большого труда, вчерашний бенефициант вновь выказал свои недюжинные способности, стяжавшие ему, по справедливости, общие симпатии публики за истекающий первый сезон Нового театра. Несмотря на незначительные размеры сцены бывшего Кононовского зала, крайне затрудняющей постановку сложных декораций, г. Изенбергу вполне удалась его нелегкая задача. Очень хороши декорации Палатинского дворца и декорация 4 картины – «В Транстевере», где художник щегольнул такой реально поставленной стеной из дикого

камня, что даже на близком расстоянии от сцены сохранялась полная иллюзия действительности. Картина пожара Рима не совсем удалась по причинам, всецело зависящим от из рук вон плохих световых эффектов Кононовского зала, не раз уже разрушавших работу декораторов Нового театра. Очень хорошо поставлена картина амфитеатра с подиумом, где восседают Нерон с Поппеей и близкими приближенными, и постановка этой картины делает большую честь бенефицианту, вполне заслужившему многочисленные подношения и прочие знаки симпатии, выпавшие на его долю. <…>

Д.–В. [Гарвей Н. И.]. **Новый театр // Новости и Биржевая газета. 1902. 23 февр. С. 3.**

Сегодня, 22 февраля, в Новом театре состоялось в пользу дома трудолюбия утро, посвященное Н. В. Гоголю. Литераторы Баранцевич[66], кн. Барятинский и Ермилов читали отрывки из произведений Гоголя; артист Мальский, известный рассказчик, очень удачно имитировал одного популярного петербургского актера в роли слуги Хлестакова Осипа. Очень живо разыграны были гоголевские «Тяжба» и «Разговор двух дам» господами Казанским и Ратовым и госпожами Арнольди и Яворской. Особенный успех выпал на долю директрисы Нового театра, выглядевшей очень мило в изящном костюме добрых старых времен. Большой восторг вызвала замечательно удачная постановка живой картины «Гоголь среди своих героев», заключившей собою гоголевское утро. Театр был почти полон. Преобладала учащаяся молодежь: миниатюрные кадетики и гимназисты восторженно хлопали в ладоши и, не жалея легких, без конца вызывали особенно понравившихся им исполнителей.

Вчера, 21 февраля, перед 40 представлением «Перекатов», была в первый раз поставлена небольшая пьеса в 1 действии современного берлинского драматурга О. Э. Гартлебена «Драма в гарнизоне» («Abschied vom Regiment»), с которою читатели «Новостей» уже знакомы: перевод, принадлежащий перу нашей сотрудницы Наташи Ростовой[67], был недавно помещен в «Петербургской жизни». Пьеса эта

---

[66] Казимир Станиславович Баранцевич (1851–1927) – писатель, журналист.

[67] Вероятнее всего под этим псевдонимом скрывалась драматург Евгения Осиповна Нотович.

с огромным успехом исполнялась в Германии и на сцене Александринского театра труппой Бока[68]. На сцене же Нового театра постановка и исполнение пьесы оказались ниже всякого ожидания, чему и нужно в значительной степени приписать холодный прием, выпавший на долю произведения Гартлебена со стороны публики, которую игра второстепенных актеров, конечно, не могла удовлетворить.

Между тем две главных роли, мужа и жены, дают исполнителям богатый материал, и при более удачном замещении этих ролей «Драма в гарнизоне», несомненно, была бы иначе принята публикой. Гусарские мундиры – fantaisie из «Мадемуазель Фифи» – производили не особенно выгодное для режиссерской части Нового театра впечатление на плечах офицеров-пехотинцев.

Отто Эрик Гартлебен, принадлежащий к числу лучших стилистов молодой Германии, получил недавно за свою комедию «Rosenmontag»[69] венскую премию Грильпарцера[70], что весьма знаменательно, так как премированный автор принадлежит к берлинским литературным кругам.

Б. н. // Петербургская газета. 1902. 27 февр. С. 3.

Артисты Нового театра во главе с Л. Б. Яворской также отправляются в артистическую поездку по провинции. В состав труппы вошли г-жи Арнольди, Грибау, Дарская, Темирова и др., гг. Баратов, Дарский, Казанский, Мальский, Ратов, Романовский и др. Репертуар: «Заза», «Христианин», «Перекаты» и «Карьера Наблоцкого».

Б. н. // Новости и Биржевая газета. 1902. 28 февр. С. 3.

Первый зимний сезон Нового театра Л. Б. Яворской закончился 41-м представлением «Перекатов» кн. В. В. Барятинского. Новый театр, основавшийся при самых неблагоприятных условиях, пережив свой первый сезон, теперь может спокойно смотреть в будущее, так как оно для него обеспечено. Материальный успех театра вы-

[68] Филипп Бок (Bock) – немецкий актер и режиссер. Служил в Немецком театре Петербурга. После закрытия немецкой труппы продолжил сотрудничество с Императорскими театрами и ежегодно привозил из Германии спектакли своей труппы.

[69] Драма Гартлебена «Rosenmontag» («Понедельник роз») (1900).

[70] Премия им. драматурга Франца Грильпарцера за лучшую немецкозычную пьесу, поставленную на сцене. Утверждена в 1872.

ражается 114 тысячами рублей, собранными за 150 спектаклей; на круг это почти 750 р. за спектакль – цифра значительная и многозначащая.

Артистический успех – еще больше. Некоторые пьесы прошли по 15, 20, 25 раз, но особенный успех выпал на долю пьес князя В. В. Барятинского «Перекаты» и «Карьера Наблоцкого», из которых первая, поставленная в конце октября, прошла 41 раз. «Карьера Наблоцкого» в течение месяца прошла 11 раз при полных сборах. Эти две пьесы закрепили ту связь между публикой и театром, которая единственно делает театр жизнеспособным. В посту Л. Б. Яворская играть в Петербурге не будет; она едет со своей труппой в Киев, Одессу, Ростов-на-Дону и Новочеркасск. Гвоздем поездки будут пьесы кн. Барятинского, которые, где позволит время, будут сыграны и по два раза. Кроме них будут поставлены «Заза», «Христианин» и «Орленок»; для последнего везутся декорации и костюмы. К Святой труппа возвратится в Петербург и будет играть в Новом театре до первых чисел мая.

Семенов Е. [Коган С. М.?]. **Представления Л. Б. Яворской в Париже // Новости и Биржевая газета. 1902. 16 июня. С. 3.**

От нашего корреспондента. Париж, 10 (23) июня.

Когда мы узнали, что Лидия Борисовна Яворская со своей труппой приезжает в Париж на гастроли, нас взяло некоторое сомнение. Зная нашу даровитую артистку, мы понимали, что ее затея – не коммерческое предприятие, по примеру прежних, печально кончившихся попыток гг. Деркача[71] и т. п., – что ею может руководить только идейное побуждение. Выбор пьес был лучшим тому доказательством. <…> пьесы «Карьера Наблоцкого», «Перекаты», «Чайка», «Мещане» служили лучшей характеристикой гастролей Яворской, особенно в Париже.

Но именно потому что дело шло о Париже, мы тревожились за успешные результаты труппы Яворской: французы русского языка не знают, пьесы им незнакомы, артистка им еще неизвестна. Кто же пойдет смотреть ее? Но с первого же представления наши опа-

[71] Георгий Иосифович Деркач (наст. фам. Любимов) (1846–1900) – актер, антрепренер. Гастролировал со своей труппой во Франции (1893–1894).

сения улеглись. Кроме русской колонии – на сей раз чуждые друг другу право- и левобережные половины ее сошлись на нейтральной почве – были и французы. Оказалось, что Яворская вовсе не является величиной неизвестной для французских артистов и писателей-драматургов.

Так, например, Поль Муне[72] из «Comédie Française» в восторге от ее игры (он видел Л. Б. еще в России) и приглашал ее сыграть с ним какую-нибудь пьесу. На первом представлении здесь («Перекаты») он неистово аплодировал и говорил мне, что он в восторге от исполнения Яворскою роли Ольги Кручининой. Его восторг разделяла и новая знаменитость французского театра, перешедшая из театра Антуан в «Comédie Française», Сюзанна Депре[73], не пропускающая ни одного представления Яворской. Автор «Заза», г. Бертон, видевший ее в России, уверяет, что она играет лучше и оригинальнее эту роль, чем сама Режан[74]. Оказывается также, что французы видели Л. Б. Яворскую в пьесах и Ростана и Александра Дюма. Несколько месяцев тому назад был даже устроен в «Gaulois» своего рода обзор пьесам Ростана и их исполнению. Первыми исполнительницами в этих пьесах были признаны Сара Бернар и Яворская. Несколько лет тому назад, будучи проездом в Париже – у старика Александра Дюма, Лидия Борисовна по его настоянию исполнила перед ним несколько сцен из «Дамы с камелиями». Автор был очень растроган: «Как вы вошли в душу и поняли мою Маргарит Готье». Тут же случайно находилась и первая Маргарита Готье, артистка Эжени Дош[75], которая в восторге от игры Лидии Борисовны, подарила ей тот венок из камелий, который она носила на первом представлении знаменитой пьесы Александра Дюма.

---

[72] Поль Муне (Mounet) (1847–1922) – французский актер театра и кино, педагог. Младший брат актера Ж. Муне-Сюлли.

[73] Сюзанна Депре (Desprès) (наст. имя и фам. Шарлотта Бувалле, Bouvallet) (1874–1951) – французская актриса театра и кино. Играла у А. Антуана. Снялась более чем в двадцати кинокартинах.

[74] Габриель Режан (Réjane) (наст. имя и фам. Шарлотта Режю, Réju) (1856–1920) – французская актриса. Неоднократно гастролировала в России и Европе. С 1906 возглавляла Театр Режан.

[75] Эжени Дош (Doche) (наст. имя и фам. Мари-Шарлотт-Эжени де Планкетт, de Plunkett) (1821(1823?)–1900) – французская актриса, первая исполнительница роли Маргариты Готье (Театр Водевиль, 1852).

Таким образом, образованнейшие ценители мирового искусства заинтересовались благородной попыткой Яворской и близкого ей автора первых поставленных ею пьес «Перекаты» и «Карьера Наблоцкого». Эти первые два представления прошли с отличным ансамблем. Но героинею обоих была, конечно, Лидия Борисовна, которую друзья и поклонники – старые и новые – чествовали овациями, цветами и беспрерывными вызовами. Пьесы слишком знакомы нашим читателям, чтобы мы о них специально говорили; для французов были вложены в программы коротенькие изложения содержания пьес на французском языке. Пьесы имели также огромный успех, и на втором представлении публика потребовала автора и устроила ему шумную овацию.

Яворская Л. Б. – Буренину В. П. // Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 36. Оп. 2. Ед. хр. 523. Л. 22–24 об.[76]

Дорогой Виктор Петрович,

Наконец-то моя мечта осуществилась, и Новый театр играл в Париже.

Серия спектаклей закончилась положительно огромным успехом «Дамы с камелиями». Мне самой неловко, но Вы знаете, что я всегда искренна: меня прерывали среди монологов, без конца вызывали, словом, это был настоящий хороший успех. Нечто подобное я имела в «Принцессе Грезе» в Петербурге. Так как мое артистическое «я» несколько Ваше создание (я знаю, Вы будете смеяться над этим выражением), то я спешу поделиться с Вами скорее моими триумфами, потому что знаю, что Вам будет приятно, что я не скомпрометировала Вашего вкуса, Вашего доверия… Вдова Дюма мне прислала цветы с карточкой и надписью о том, что она жалеет, что ее муж не видит такого воплощения «de son rêve»[77]… Кроме русской колонии присутствовал весь артистический Париж, историк Ramboud Paul Mounet прислал мне цветы. Дамы бросали мне букеты из первых рядов. После сцены смерти меня вызвали 10 раз, что для Парижа очень много.

[76] Можно предположить, что письмо написано Л. Б. Яворской в июне 1902, до 24 июня, когда был дан банкет в ее честь.

[77] De son rêve (*фр.*) – своей мечты.

Claretie[78] присутствовал и поздравил меня с успехом, он и Comedie устраивает какой-то банкет в мою честь… У меня нисколько не кружится голова от этого успеха; но я сознаю, что это чего-нибудь стоит в Париже иметь такой успех. Дорошевич[79] был на двух спектаклях и, вероятно, выругает. Но к его выходкам не привыкать стать. «Мещане» имели здесь колоссальный успех, как пьеса так и исполнение. Посылаю Вам вырезку из «Фигаро»[80]. Были бы ангелом, если б поместили выдержку. И посылаю их «Écho»[81]. Порядочно устала от всех волнений. У меня отняли перо, простите, дорогой друг, катаю карандашом. Как мне было грустно, что не присутствовали на спектакле «Дамы». Если б я была в Париже вместе с Вами! Ради Бога сохраните вырезки из газет, я хочу их сохранить. Очень по Вас соскучилась, это не банальная фраза, а крик моего сердца.

Всей душой Ваша и всегда Вас любящая

Лидия

Таня просит Вам передать, что целует Вас, т<ак> к<ак> меня.

Приколю Вам письмо мужа

Барятинский В. В. – Буренину В. П. // Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 36. Оп. 2. Ед. хр. 28. Л. 16, 20.

Дорогой Виктор Петрович,

Прилагаю и я к посланию великой артистки (теперь она так горда, после парижских триумфов, что ни с кем и разговаривать больше не хочет!) сей скромный полулист[82].

Что Вы делаете в Петербурге в это время года? Это даже подозрительно! Неужели Вы не поедете за границу? Мы, кажется, отсюда

[78] Жюль Кларети (Claretie) (1840–1913) – журналист, писатель, критик, директор Комеди Франсез.

[79] Влас Михайлович Дорошевич (1865–1922) – прозаик, публицист, театральный и художественный критик.

[80] «Фигаро» («Le Figaro») – одна из старейших французских газет. Основана в 1826.

[81] «Эхо Парижа» («L'Écho de Paris») – одна из крупнейших и наиболее влиятельных французских газет конца XIX– первой половины XX в. (1844–1944).

[82] Предположительно, именно это письмо В. В. Барятинского, написанное в июне 1902, не позднее 24 числа, Л. Б. Яворская приколола к своему посланию В. П. Буренину.

едем в Эмс, по крайней мере, таковы – впредь до новых распоряжений – намерения жены.

В Петербург она хочет вернуться в середине июля, дабы начать подготовлять следующий зимний сезон. Словом, энергия ее ни на каплю не уменьшилась; парижский успех еще более воодушевил ее.

Присылаю Вам заметку (вернее, «заметищу») о парижских спектаклях. Осчастливьте – напечатайте. Хотя заметка и длинна, но в кои веки раз можно и длинную напечатать; все-таки для русского театра событие: первые русские спектакли в Париже. Возьмите под свое покровительство! Крепко жму Вашу руку. До свидания. Всего, всего лучшего.

В. Барят

Л. Б. Яворская, сыгравшая, как известно, на днях в Париже, в Театре Antoine[83], пять спектаклей со своей труппой СПб. Нового театра, имела там выдающийся успех. Чтобы не быть голословными, приведем несколько отзывов, посвященных лучшими местными газетами разбору игры нашей талантливой артистки.

Г. Катулл Менде в «Journal»:

Я любовался не только туалетами. Вся труппа, по моему мнению, очень хороша, играет жизненно и с воодушевлением, в особенности, конечно, сама г-жа Яворская, одаренная истинным драматическим талантом, одновременно чарующим и могучим, искренним, к которому примешивается большой опыт.

В «La Nation»:

Серия представлений русской труппы, звездой и руководительницей которой является г-жа Яворская, блестяще продолжается в театре Antoine'a. Автор и исполнители имели выдающийся успех в «Перекатах», превосходной пьесе кн. Барятинского. Шумные аплодисменты приветствовали артистов, и в особенности г-жу Яворскую, чей выдающийся и оригинальный талант вызвал общее одобрение.

В «Gaulois»:

Г-жа Яворская грациозна, изящна и красива. Ее голос горяч, сильного тембра, с певучестью, свойственной русскому говору. Она пре-

[83] Театр Антуана (Théâtre Antoine) открыт режиссером Андре Антуаном в Париже (1897).

красно держится на сцене и по дарованию своему напоминает г-жу Режан. В общем, это очень интересная артистка.

В «Écho de Paris»:

Г-жа Яворская выше всех похвал. Красивая, изящная, с проникающим в душу голосом с редкими и захватывающими жестами, она заставляет зрителей переживать драму изображаемого ею лица; это очень гибкий и разносторонний талант: очаровательно кокетливая и шаловливая в «Карьере Наблоцкого», умная, серьезная и искренняя в «Перекатах», она обворожительна девической грацией и трогательной грустью в «Чайке». Будет в высшей степени интересно посмотреть ее в «Даме с Камелиями».

Г. Эл. Арен в «Figaro»:

Я буду говорить о представлениях г-жи Лидии Яворской, чей возраставший с каждым днем огромный успех был уже отмечен нашей газетой. Я видел знаменитую артистку в ее интересном и разнообразном репертуаре, но ждал «Дамы с Камелиями», прощального спектакля, пьесы, по которой нам гораздо легче судить и ценить артистку.

Г-жа Яворская имела огромный успех, который еще тем более делает ей честь, что она играла на незнакомом языке; нужен был весь ее талант, вся ее выразительная мимика, ее полное драматизма и красоты лицо, чтоб совершить то чудо, которое она совершила: заинтересовать парижскую публику представлением на непонятном наречии.

Этот последний вечер достойно завершил, при полном [нрзб] зале, серию представлений г-жи Лидии Яворской, и мы приносим нашу признательность симпатичной и выдающейся артистке, доказавшей нам, что между нами и ее соотечественниками существует еще связующее звено – искусство.

В заключение отметим, что парижские литераторы и артисты устраивают на днях в честь Л. Б. Яворской большой банкет под председательством академика и администратора Comédie Française известного писателя г. Жюля Кларети.

***Семенов Е. [Коган С. М.?].* Банкет в честь Л. Б. Яворской в Париже // Новости и Биржевая газета. 1902. 20 июня. С. 3.**

Париж, 13 (26) июня. От нашего корреспондента

Вчера в светлом зале ресторана Жульена – со сценой в глубине, там, где через год будет выстроен новый театр Гитри, – состоялся литературно-артистический банкет под председательством директора Comédie Française академика Жюля Кларети в честь Л. Б. Яворской. На банкет собралось много писателей (в числе их Жюль Кларети, Лео Кларети[84], драматурги: Симон, Бертон и др.), артистов (Муне-Сюлли[85], Поль Муне, Рашель Буайе, Жениа, супруги Дюар) и журналистов.

Трех длинных столов, заполнивших зал, едва хватило на всех гостей. Цветы и букеты, присланные парижскими артистами и артистками, пришлось поместить на сцене, где была поставлена также корзина с цветами с розовой лентой, на которой красовалась следующая надпись: «A la grande artiste Lydia Jaworskäia. Souvenir du banquet du 24 juin 1902 ses admirateurs parisiens»[86]. Банкет прошел очень оживленно.

Во время банкета академик Жюль Кларети произнес следующую речь:

«Madame, я весьма счастлив выразить вам, какой восторг вызвал в нас прекрасный драматический праздник, которым обязан вам Париж, и я благодарю поклонников вашего редкого таланта, которые сделали мне честь поручить мне выразить от их имени всю их признательность.

Я имел удовольствие, madame, видеть вас и аплодировать вам только в “Даме с камелиями”. Ваш плач, ваша печаль, ваш голос, в котором звучала столь мучительная и, вместе, очаровывающая человечность, напомнили мне следующие слова самого Дюма-сына: “Маргарита Готье – женщина, прежде всего и главным образом женщина, и пока будут женщины, она всегда будет заставлять плакать и зрителей, и зрительниц”. Не нужно никаких переводов, чтобы понять улыбку любви или боль агонии. Вы явили нам, madame, очаровательное и

[84] Лео Гектор Кларети (Claretie) (1862–1924) – французский писатель, журналист и критик.

[85] Жан Муне-Сюлли (Mounet-Sully) (1841–1916) – французский актер, выдающийся исполнитель трагедийных ролей (Гамлет, Отелло и др.). Гастролировал в России (1894, 1899).

[86] Великой артистке, Лидии Яворской. На память о банкете 24 июня 1902 года от ее парижских поклонников (*фр*.).

трогательное видение, и рядом с французской и итальянской “Дамой с камелиями” в нашей памяти будет жить теперь поэтический образ русской “Дамы в камелиях”, напоминая мне стихи поэта, вашего соотечественника, писавшего на французском языке прекрасные стихи, князя Э. Мещерского[87], воспевавшего свою родину <…>

Но прежде чем показать нам, парижанам, этот образ страдалицы-парижанки, вы представили нам произведения вашей родины, полной жизненных соков зреющей идеи, и вы не только открыли нам, но оживили произведения Чехова, захватывающего Горького и также и того, имя которого благодаря вам приветствуется вдвойне, – князя Барятинского. Это останется для нас незабвенным воспоминанием.

Нам, французам, часто ставят в вину недостаток интереса к тому, что непосредственно нас не касается, не касается нашего маленького города – если мы провинциалы, и – если мы парижане – наших бульваров. Это не совсем основательный упрек. Загляните в витрины наших книгопродавцев, вы найдете там и г. Сенкевича, которого девственную Лигию вы должны были так прекрасно воплотить; Ибсена, которого играете вы так же, как “Бурю” Шекспира, “Заза” или “Орленок”… Вы найдете книги Стивенсона, Редьярда Киплинга, Догауцаро[88], Д’Аннунцио, М. Серао[89] рядом с великолепным Достоевским и утешающими и глубокими творениями вашего великого Толстого.

И когда знаменитый иностранный артист делает нам честь приехать к нам, мы принимаем его с великой благодарностью. Вы, княгиня, как Новелли[90], как Мария Баркани[91] и как Мария Герреро[92],

[87] Элим Петрович Мещерский (1808–1844) – диломат, поэт, переводчик.

[88] Возможно, имеется в виду Франческо Даль’Онгаро (Dall’Ongaro) (1808–1873) – итальянский писатель.

[89] Матильда Серао (Serao) (1856–1927) – итальянская писательница и журналистка. Автор романов и новелл, основатель и редактор газеты «Il giorno».

[90] Эрмете Новелли (Novelli) (1851–1919) – итальянский актер, автор мемуаров «Страницы, рассказывающие о моей жизни».

[91] Мария Баркани (1862–?) – немецкоязычная актриса еврейского происхождения; ученица Л. Барная. Играла в гамбургском Thaliatheater и в берлинском Hoftheater; с успехом гастролировала в России и Европе. После исполнения немецких пьес на Всемирной парижской выставке 1900 награждена званием офицера Французской академии.

[92] Мария Герреро (Guerrero) (1863(1868?)–1928) – испанская актриса и режиссер. Со своей труппой гастролировала в Европе; выступала на сцене Комеди Франсез.

как Эл. Дузе[93], – вы послы искусства, отправленные к нам с миссией поэтами на коронование народов. Я говорю это так, как мой друг Семенов[94], переводчик “Мещан”, которого я так хотел увидеть, рассказывал мне о том, как вы организовали в Петербурге ваш Новый театр, который своим направлением вполне оправдывает свое имя. Новые идеи, новые формы! Прием сердечный всему, что молодо и энергично!

Вы не только гуманны – высшая добродетель артиста на сцене – вы, с помощью того, кто идет рядом с вами, гуманитарны, в полном смысле этого слова в жизни.

Сегодня нам выпала радость приветствовать артистку, сердце которой полно доблести и веры, и княгиню, мысль которой смела и свободна.

И как та принцесса “Греза”, которую вы когда-то воплотили, вы тоже принцесса поэзии, далекая от нас, но эта принцесса приблизилась на несколько часов к нашему Парижу, и Париж приветствует ее. От имени всех тех, которые чествовали вас в прошлый вечер, осыпая цветами русскую даму с камелиями, от имени французских артистов и поэтов, также и ваших соотечественников в Париже, я возглашаю от всего сердца тост за процветание Нового театра, за славу Л. Яворской – княгини в жизни, королевы на сцене».

Речь эта прерывалась и закончилась взрывами аплодисментов.

Вторая речь была Муне-Сюлли:

«Милостивая государыня!

С самого того дня, как газеты известили нас о вашем намерении показаться на подмостках парижского театра, вы уже победили заранее всю публику, полную непреодолимой симпатии к вам, – публику знавшую, какое дело вы осуществили в Петербурге с таким успехом, публику, к которой имя ваше явилось уже сопровождаемое громкой известностью.

---

[93] Элеонора Дузе (Duse) (1858–1924) – итальянская актриса. Среди знаменитых ролей Маргарита Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), Нора («Кукольный дом» Г. Ибсена), Гедда Габлер («Гедда Габлер» Г. Ибсена). Неоднократно гастролировала в России, Европе, США и Южной Америке.

[94] Евгений Петрович Семенов (наст. имя и фам. Соломон Моисеевич Коган) (1861–1944) – политический деятель, журналист, издатель.

Я принадлежу к тем, которые от всего сердца приветствовали вас еще издали и ждали только вашего приезда, чтобы выразить вам свою симпатию и восхищение и сейчас в качестве старейшего члена Comédie Française я имею честь говорить с вами от имени нашего театра и высказать вам наши поздравления и пожелания счастья выдающейся артистке. И главным образом поэтому я и стремился быть в числе тех, которые чествуют вас сегодня.

Вы явились к нам. Вы имели редкую смелость – простительную только сильным – играть перед нами на языке, недоступном нашему знанию, и вы восторжествовали. Не всегда понимая прямой смысл слов, мы услышали ваш прекрасный язык, гибкий и гармоничный, полный ласки и очарования. И мы были побеждены вашей прелестью, проникнуты вашей чарующей чувствительностью и счастливы встретить в вас не только артистку, которая естественно светская женщина, но еще и княгиню, которая умеет быть простой, доброй и правдивой. И мне кажется, по непосредственному приему, какой оказал вам Париж, по радости, с какой он аплодировал вам, что вы должны были порою чувствовать себя совершенно дома, так как с первого соприкосновения Париж признал в вас ту чистую художницу, какой вы являетесь повсюду, где пробуждаются умы, где бьются сердца, где голоса возглашают о горестях и радостях, рождается симпатия, пожимаются руки, сближаются души и общий порыв влечет непреодолимо к тем вершинам идеала, которым имя: красота, добро, правда. Так как одна их привилегий искусства – выходить из берегов родины и разрушать произвольное разделение на расы и народы, позвольте мне приветствовать в вас, княгиня, одну из гражданок мирового искусства!

Я не могу также забыть, откуда, из какой страны явились вы, какой народ прислал вас к нам; я знаю святую Россию, Петербург и Москву, и моя память хранит дружеский прием, который у вас оказали французским артистам. Если бы я не имел национальных причин любить нашу дорогую родину, я привел бы вам те личные причины, которые заставляют меня выразить самую чувствительную, нежную благодарность.

Итак, мы чествуем в вас вместе и ту великую страну, которую такие узы связали с нашей, и русское искусство, которое вы представ-

ляете так великолепно. Не забудем также, что ваша жизнь соединена с жизнью князя, которого рождение и искусство вдвойне увенчали, так как когда мы аплодируем “Перекатам” и “Карьере Наблоцкого”, то наш привет направляется к вам, артистке, как и к нему, автору.

Подымая мой бокал в вашу честь, я пью за всё русское и за мировое искусство».

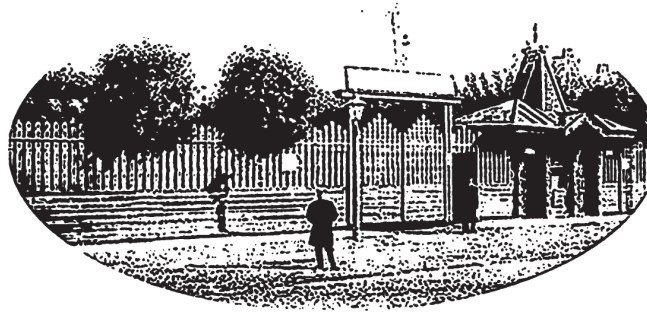
Аплодисменты, долго не смолкавшие, наградили это слово doyen à Comédie Française[95]… Затем были речи и тосты за труппу, за артистов, от имени которых говорили гг. Ратов и Баратов.

От имени французских драматургов говорил г. Бертон. Князь Барятинский произнес речь в честь французских драматургов. Г-жа Щепкина-Куперник, по общему требованию, сказала несколько слов; она говорила о влиянии французской литературы и театра на русскую литературу и русский театр, о Франции и т. д. Молодая писательница говорила как прекрасный поэт и как милая женщина и имела громадный успех. Поль Муне потребовал представления на сцене Comédie Française русских пьес.

Наконец, при громе аплодисментов задушевное благодарственное слово собравшимся, Парижу, французам сказала г-жа Яворская.

[95] Doyen à Comédie Française (*фр.*) – глава Комеди Франсез.

Первый Василеостровский театр



Т. Д. Исмагулова

Первый Василеостровский театр под руководством Н. А. Попова (1902 год)

Считалось, что режиссер и актер Николай Александрович Попов (1871–1949) на сцене Василеостровского театра осуществил попытку создания так называемого народного театра. В небольших биографических справках его называют руководителем Народного театра в Петербурге (1902–1907, с перерывом).

Н. А. Попов родился в Москве 19 (31) октября 1871 г. в купеческой семье. Его дед, Максим Ефимович Попов, «суконный король», перебравшийся в Москву из Рязани, в юности был завзятым театралом и рассказывал внуку об игре П. С. Мочалова. Отец будущего режиссера, Александр Максимович, с успехом продолжил семейный бизнес[1]. Живописью, литературой и театром увлекалась мать, Ольга Тимофеевна. Мальчик рано заинтересовался театром, даже выучился «читать по театральным афишам»[2]. Сочинял пьесы (в том числе «Дамон и Пифий»; из жизни древних греков; инсценировка «Вия» Н. В. Гоголя), которые разыгрывал с братьями на домашней сцене. С 1883 г. обучался в классической гимназии; через четыре года из-за слабого здоровья был переведен в реальное училище, но бросил его незадолго до окончания. В 1891–1892 гг. служил приказчиком и кассиром, параллельно как вольнослушатель посещал лекции в Московском университете и брал уроки древних языков.

В 1892 г. Попов уехал в Иваново-Вознесенск, где не только занимался земскими делами и бытом фабричных рабочих, но и организовывал на-

[1] См.: Суконщики Поповы: «Записки о московской жизни» и не только / Вступ. ст., сост., подгот. текстов и примеч. Н. А. Круглянской, предисл. М. С. Стукаловой. М., 2010.

[2] См.: *Заскальный С. Д.* Николай Попов. Театрально-общественный профиль. М., 1927. С. 49.

родные спектакли. В 1893 г. юноша бросил службу, вернулся вольнослушателем в университет; принял попечительство над земской школой в Московской губернии и уже серьезно занялся народным театром.

В начале 1890-х гг. Н. А. Попов сблизился с К. С. Станиславским, участвовал в его спектаклях в Московском обществе искусства и литературы, играл в постановках «Жорж Данден» по комедии Ж. Б. Мольера и «Уриэль Акоста» по пьесе К. Гуцкова (1894) – роли слуги де Сильвы и Бен-Акибы[3]. Эти пьесы он поставил и на сцене Василеостровского театра, равно как и «Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого, которые играл на любительской сцене вместе с Провом Садовским-младшим.

В 1895 г. Попов совместно с Н. Н. Арбатовым (в будущем известным режиссером) и Г. С. Бурджаловым организовал в имении Е. В. Лавровой в селе Кривцово (Орловская губерния) серию спектаклей для крестьян, сопровождавшихся выставкой (при участии Н. И. Тимковского), посвященной народному театру (в числе посетителей был Л. Н. Толстой). По ее материалам был выпущен сборник «Народный театр» (М., 1896), куда вошла статья Попова «О репертуаре народного театра».

Во второй половине 1890-х гг. Попов издал свои пьесы, написанные для народной сцены на фольклорной основе («Шемякин суд» М., 1896, 1900; «Гость Терентьище», 1898 и др.); опубликовал статьи «Ивановская суконная фабрика в Звенигородском уезде Московской губернии» (о спектакле «Параша Сибирячка» Н. А. Полевого; сцене в корчме из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина; чтении «Василия Шибанова» А. К. Толстого) (*Б.п*. Артист. 1893. № 26), «“Скоморох” как общедоступный театр» (Театрал. 1895. № 41) и др.

В 1896 г. Попов посетил Италию и Францию: изучал местные народные театры, слушал лекции по истории французского средневекового театра[4]; продолжил работу как драматург, опубликовав пьесы для детей (большинство из них вошли во второй том трехтомника «Маленький театр»»[5]).

Как нам представляется, понятие «народный театр» объединяет Василеостровский театр, находившийся на Большом проспекте Ва-

[3] РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 875 (м/ф).

[4] См.: Письма из Парижа // Театрал. 1896. № 94–96.

[5] *Попов Н*. Маленькое собрание сочинений. Т. 1. Мягкий диван. Бесконечные рассказы моего дяди. Т. 2. Маленький театр. Т. 3. День да ночь – сутки прочь. Повесть. М., 1909.

сильевского острова, 71–73 (сейчас это место дома 79) против Косой линии (не сохранился) и Зал В. Н. фон Дервиз, где располагался Новый Василеостровский театр (Средний пр., 48). В обозрении-путеводителе И. Ф. Петровской и В. В. Соминой он называется «Театр сатиры»[6]**.** Сейчас здесь работает Театр на Васильевском (Средний проспект В.О., 48).

Здание двухэтажного деревянного театра на Васильевском острове, располагавшегося в саду с летней открытой сценой, было одной из последних построек архитектора К. К. Андерсона[7] (1826–1888). Театр носил название «Василеостовский для рабочих» и был открыт 6 февраля 1887 г. По отзыву И. Л. Щеглова, публика его была «самая смешанная»[8], но все-таки большую ее часть составляла «развлекающаяся интеллигенция»[9]. Сюда кроме василеостровцев приходили и жители Петербургской (Петроградской) стороны.

Частные антрепренеры П. А. Денисенко[10], А. Ф. Макаров-Юнев[11] брали театр в аренду. Ставили А. Н. Островского, У. Шекспира, Ж. Б. Мольера, Ф. Шиллера; здесь шли и мелодрамы (в том числе переводные).

6 мая 1894 г. «постоянная комиссия по управлению театром передала его Обществу дешевых столовых и чайных и домов трудолюбия»[12].

---

[6] *Петровская И. Ф.*, *Сомина В. В.*Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года / Под общ. ред. И. Ф. Петровской. СПб., 1994. С. 294.

[7] К. К. Андерсон закончил Петербургскую академию художеств по классу А. Брюллова. Во второй половине 1840-х служил помощником Г. Боссе, перестраивавшего в это время особняк на Исаакиевской пл., д. 5. В середине 1870-х реконструировал Демутов трактир на р. Мойке; корпус по Большой Конюшенной включал театральное здание (ныне Театр эстрады им. А. Райкина).

[8] Цит. по: *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года. С. 252.

[9] См. Там же. С. 253.

[10] Павел Александрович Денисенко (Денисов) – провинциальный актер. В 1886 создал журнал «Дневник русского актера», который редактировал сам. Опубликовано семь выпусков.

[11] Александр Федорович Макаров-Юнев (наст. фам. Федоров) (1842–1911) – артист Василеостровского театра (1887–1888) и антрепренер (1889–1892). Служил и в Александринском театре (1879–1886). Для драмы Л. Н. Антропова «Ванька-ключник» (1888) сочинил песню «Кукушечка», которую сам же и исполнял.

[12] *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года. С. 255.

Вскоре руководителем театра стал Е. Е. Ковалевский[13]. Пост режиссера занимали Я. И. Шмитов (в 1903 г. он сменил Попова на посту руководителя Василеостровского театра – см. ниже) и С. А. Светлов (Марковецкий)[14]. Светлов ставил инсценировки развлекательных и авантюрных романов; В. Дюканжа и Ф. Шиллера: «Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа (1900), переработку комедии Ж. Ф. Реньяра «Игрок», «Хлеба и зрелищ, или Сытые и голодные» Н. И. Собольщикова-Самарина (по роману А. Михайлова «Хлеба и зрелищ») (1901), «Червонная дама» Чембера и Стефенсона (1901), «Бродяга-мститель Джэк» (переделка М. Б.) (1901), «Новый мир» Баррета (о римском императоре Нероне) (1902) и т. д.

В 1902 г. Василеостровский театр, имевший вполне достойную репутацию, вошел в состав Василеостровского общества народных развлечений, которое пригласило Попова на должность антрепренера и режиссера. По словам А. Р. Кугеля, «сердце невольно радовалось за этот добропорядочный уголок театрального Петербурга»[15].

К тому времени, осенью 1901 г., Попов собрал в Санкт-Петербурге группу любителей и профессионалов для устройства благотворительных спектаклей под лозунгом «Ars»[16]. Группа, целью которой было «заинтересовать публику не своими талантами», а «своеобразным выбором пьес и своеобразной постановкой»[17], выступала в зале А. И. Павловой. Критика отмечала «присутствие в кружке опытного даровитого режиссера, сумевшего из крайне пестрой, случайной труппы, где наряду с опытными исполнителями-профессионалами имеются и совсем “зеленые” любители, создать нечто целое, дать известный ансамбль, а главное обратить “любительство” на серьезную художественную работу <…>»[18] Фамилии артистов в афишах и про-

[13] Е. Е. Ковалевский – антрепренер. Ангажировал также театры в Москве и Минске.

[14] С. А. Светлов (Марковецкий) – врач, актер и режиссер (1900–1902). Ранее режиссировал спектакли в Невском обществе устройства народных развлечений.

[15] *Н[ото] nov[us][Кугель А. Р.]* Хроника. Нам довелось… // Театр и искусство. 1898. № 45. С. 804.

[16] Ars (*лат.*) – искусство.

[17] Цит. по: История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. С. 295.

[18] *Тамарин Н.* Зал Павловой // Театр и искусство. 1901. № 51. С. 950.

граммках не указывались[19]. Во втором спектакле вечера «Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» Э. Ростана в роли Коломбины «экстренно, с 2–3 репетиций»[20], выступила Мария Андреевна Ведринская[21], вскоре ставшая не только актрисой Василеостровского театра, но и женой его главного режиссера.

Работу в Василеостровском театре с сентября по декабрь 1902 г. Попов считал для себя очень важной. На своей фотографии того времени он сделал надпись: «№ 1. Начало профессионального театральства на Васильевском острове в 1902 году»[22].

С молодыми артистами Попов заключил контракты по образцу Императорских театров (контракты с Ведринской – жалованье 100 руб. в месяц «при точном исполнении обязанностей»[23]; Е. А. Алашеевским[24] – оклад 120 руб.; А. В. Трофимовым[25] «неклассным художником» В. В. Трофимовым[26] сохранились в фонде Попова[27]).

---

[19] В афише, сохранившейся в РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 891 (альбом М. А. Ведринской), значится: «актеры его труппы», «актрисы его труппы». Фамилия и инициалы Ведринской вписаны простым карандашом в программу «Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» Э. Ростана.

[20] РГАЛИ. Ф. 837 (Н. А. Попов). Оп. 2. Ед. хр. 891. Обложка.

[21] Мария Андреевна Ведринская (1877–1948) – актриса Василеостровского театра, Нового театра, театра В. Ф. Комиссаржевской в Пассаже. С 1906 актриса Александринского театра. В эмиграции выступала на сцене Рижского театра драмы; гастролировала в Германии (Берлине), Франции, Финляндии, Югославии. См.: *Исмагулова Т.* «Символ гонимой русской судьбы…» Актриса Мария Ведринская // Берега. 2003. Вып. 2. С. 13–18.

[22] Альбом Н. А. Попова. Фото Н. А. Попова 1872–1910 // РГАЛИ. Ф. 837. Оп.2. Ед. хр. 875, м/ф. (листы нрзб.).

[23] Там же. Лл. 1, 1 об., 2.

[24] Евгений Александрович Алашеевский (наст. фам. Крыжин) (1866–?) – артист и режиссер провинциальных драматических театров. Исполнял в театре главным образом «возрастные» роли (в «Зимней сказке» У. Шекспира – роль Леонта, короля Сицилии). Фонд документов Алашеевского: ГЦТМ. Ф. 7. 7 ед. хр. 1900–1927. Официальный договор Василеостровского общества народных развлечений с Алашеевским 11 ноября 1902 г.: архив Попова. РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 687. Лл. 1, 2.

[25] Александр Васильевич Трофимов – артист. В труппу Василеостровского театра поступил со своим братом, режиссером.

[26] Василий Васильевич Трофимов – «неклассный художник», режиссер. Поставил «с редкой тщательностью» фарс Д. Мансфельда «С места – в карьер», который шел при «гомерическом хохоте залы» (*Сутугин С.* Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 45. 3 нояб. С. 880).

[27] РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 687.

В новую труппу были также приглашены К. Т. Бережной, М. П. Дагмаров[28], М. М. Климов[29], Б. С. Неволин[30], Н. Н. Урванцев[31] и др.; заведующим труппой стал С. Л. Рафалович[32].

Для открытия театра Попов выбрал «Зимнюю сказку» Шекспира. Беллетрист и критик Ю. Д. Беляев писал:

> Как пьеса это едва ли не самая сложная, самая трудная для сценической постановки. Драматический элемент слишком легко переплетается в ней с элементом комическим и живые страсти с игрушечной буколикой. Тут и трагедия, и фарс, и пастораль, и если даже музыкальный темп пьесы будет усвоен актерами, то останется еще много работы для общего

[28] М. П. Дагмаров – артист на роли лирического героя. Играл младшего из братьев в «Гибели “Надежды”» («Пучине») Г. Гейерманса (Х. Хейерманса), Клитандра в «Жорже Дандене» Ж. Б. Мольера, Леона в «Мюзотте» Ги де Мопассана и др. Ранее выступал в Василеостровском театре в спектаклях С. А. Светлова (Гарри Бургес в «Червонной даме»).

[29] Михаил Михайлович Климов (1880–1942) – артист. По некоторым источникам, служил в Василеостровском театре еще до Н. А. Попова, но в афишах спектаклей С. А. Светлова его фамилия не указана. В театре Попова играл Антигона в «Зимней сказке», господина Припре в «Мюзотте», главную роль, Репгольда, в «Госте» Э. Брандеса, Симона в «Пучине». После ухода Попова из театра участвовал в постановках по пьесам М. Горького; отмечен рецензентами в роли Васьки Пепла в пьесе «На дне». Впоследствии работал в Малом театре; снимался в кино, главным образом в фильмах Я. А. Протазанова. Народный артист СССР (1937).

[30] Борис Семенович Неволин – актер, театральный критик, драматург, антрепренер, режиссер и кинорежиссер, сценарист. В Василеостровском театре исполнял главные «героические» роли: принца Флоризеля в «Зимней сказке», Жана Мартинеля в «Мюзотте», Нергора, мужа героини в «Госте», Герта, старшего брата, в «Пучине». В 1918–1919 издавал газету «Театральный курьер». В 1913–1915 возглавлял Интимный театр на Литейном пр. (Ленинград), где ставил пьесу Н. А. Попова «Первый почин».

[31] Николай Николаевич Урванцев – артист. В Василеостровском театре играл комические и драматические роли, в том числе Клоуна, сына пастуха, в «Зимней сказке»; Кобуса в «Пучине». О Н. Н. Урванцеве Н. А. Попов писал: «Актер, драматург, режиссер, ближайший мой сотрудник в первые годы моей профессиональной работы. Родом из казанской купеческой семьи. Наши отцы были связаны долголетней полудружбой, полувековыми отношениями. Познакомился с ним уже в Петербурге. Никто из его семьи не пошел в торговлю, один брат был врачом – я встретился с ним в Минске, где он долго жил и работал. Другой брат (чиновник) известен как драматург» (РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 1. Ед. хр. 362. Л. 48).

[32] Сергей Львович Рафалович (1875–1943) – поэт, драматург, автор нескольких поэтических книг и сборника «Театр. Пять пьес» (СПб., 1913); деятель Русского Зарубежья. Окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета.

тона исполнения. Как надо играть: реально или условно, в приподнятом выражении? Над этой задачей бились и бьются режиссеры, и не далее как вчера я был свидетелем новой, интересной работы в этом отношении[33].

Чрезвычайно благожелательно оценили дебют молодого режиссера журнал «Театр и искусство» А. Р. Кугеля и газета «Новое время» А. С. Суворина, да и не только они. 16 октября 1902 г. «Петербургская газета» писала: «Некоторые газеты расхвалили постановку в Василеостровском театре “Зимней сказки” У. Шекспира <…>»[34]

Режиссер применил в спектакле принцип «просцениума» (по мнению и Ю. Беляева и С. Сутугина, заимствованный у немецкого театра), необычайно удачный для постановок с множеством сцен (этот же принцип Попов использовал через год, поставив в Новом театре трагедию «Антоний и Клеопатра» Шекспира). Разделение сцены на две части («глубина сцены несколько повышена и между нею и авансценой имеется занавес»[35]) давало возможность быстро разыгрывать отдельные эпизоды.

Ведринской Попов поручил необычную роль, роль самого Времени. «На просцениуме появилось “Время” в виде хорошенькой женщины (г-жа Ведринская), заседавшей на гигантских песочных часах. Она очень толково объяснила, что ей ничего, ничего не стоит перескакивать с одного события на другое, от драмы к комедии и от слез к смеху», – писал Беляев[36]. Отметил актрису и рецензент «Театра и искусства»: «Женский персонал, особенно г-жи Сумбатова и Ведринская, был очень недурен»[37]. Вероятно, это было одно из первых выступлений актрисы в интермедийных ролях. В дальнейшем она играла главные роли в «Мюзотте» Г. де Мопассана, «Госте» Э. Брандеса, «Воздушных замках» Н. И. Хмельницкого.

---

[33] *Беляев Юр.* Зимняя сказка // Новое время. 1902. 6 (19) нояб.

[34] *Б. п.* Около театра // Петербургская газета. 1902. 16 окт. Кроме упоминавшейся «Новой газеты», две восторженные рецензии на постановку опубликовали «Новости и Биржевая газета». См.: *М. Г.* «Зимняя сказка» // Новости и Биржевая газета. 1902. 24 сент. (7 окт.); *Иг. Е.* Василеостровский театр. «Зимняя сказка» // Новости и Биржевая газета. 1902. 27 сент. (10 окт.).

[35] *С. С. [Эттингер О. Г.].* Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 40. С. 720.

[36] *Беляев Юр.* Зимняя сказка // Новое время. 1902. 6 (19) нояб.

[37] *С. С. [Эттингер О. Г.].* Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 40. С. 720.

Интересно, что «Зимнюю сказку», поставленную через год на сцене Александринского театра, постигла неудача, главным образом потому что темп спектакля был медленным и режиссура традиционной: «театральная рутина проявилась тут во всем своем блеске», богемцев невозможно было отличить от сицилийцев, обезличенными оказались и главные персонажи, даже в исполнении первых актеров (Мичуриной, Стравинской, Ге). Только Варламов в роли Автолика «заставил улыбаться», и Юрьев в образе Флоризеля «был идеально красив, и вся внешность его дышала такой человеческой весной, что если бы он даже ни слова не произнес во весь вечер, любой из зрителей поверил бы, что он именно тот Флоризель, который в порыве юношеского увлечения готов был променять трон Богемии на любовь пастушки»[38]. Спектакль был не выстроен, а «собран» из разнородных декораций, костюмов и актеров.

В период руководства Василеостровским театром, с 25 сентября по 15 декабря 1902 г., Попов осуществил постановку шестнадцати пьес[39]. По рабочим материалам режиссера (РГАЛИ. Ф. 837) репетировались в том числе спектакли «Спаньолетто» М. Кучиниелло, «Помолвка в Галерной гавани» В. Щигрова[40], «Волшебный вальс» А. М. Шмидтгофа (должен был играться в фойе), «Победителей не судят» Н. В. Самойлова, «Подруга» Э. Брие, «Ундина» (переделка П. А. Висковатого по повести Ф. де Ла Мотт Фуке в переводе В. А. Жуковского), «Венецианская актриса» В. Гюго и др.

Критика сразу отметила новизну постановок Василеостровского театра и «внешние заимствования у МХТ»[41]. «Влияние московского художественного театра <…> на Василеостровской сцене <…> выразилось не только внешне, но и внутренне в толковом оригинальном изложении духа пьесы», – писал Беляев[42]. Сценическое оформле-

[38] *А-в П.* Зимняя сказка // Театр и искусство. 1903. № 17. С. 351–352. Рецензия Н. А. Попова на спектакль Александринского театра «Зимняя сказка». Машинопись. 1903. 3 л. (РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 129).

[39] См.: Репертуар Василеостровского театра, публикуемый ниже.

[40] Владимир Романович Щиглев (псевд. В. Щигров) (1840–1903) – поэт-юморист, драматург.

[41] *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года. С. 257.

[42] *Беляев Юр.* Зимняя сказка // Новое время. 1902. 6 (19) нояб.

ние (занавес «Зимней сказки» был выполнен по рисунку Е. Е. Лансере[43]) также вызвало одобрение. По репетиционным листкам видно, что массовые сцены Попов готовил с большой тщательностью. «Все эти разнородные элементы так искусно сливались вместе, что в общем давали сложную и оригинальную прелесть шекспировских комедий», – замечал Беляев о «Зимней сказке»[44]. «Жоржа Дандена» Ж. Б. Мольера, которого Сутугин считал лучшей постановкой театра, показали как «прелестную, милую, и картинную – не комедию, а буффонаду»[45].

Работу со сложными «архитектурными» декорациями облегчали Попову занятия с Ф. О. Шехтелем (его дядей), «строителем Московского художественного театра и сподвижником театральных затей М. В. Лентовского»[46]. Сам Попов легко набрасывал эскизы костюмов и проекты декораций[47]– сказывались занятия рисованием в детстве; историей культуры; изучение старого и нового быта. Как и Станиславский, он редко сам выходил на сцену, но его роли запоминались. Была отмечена роль главного героя в «Госте» Э. Брандеса (судя по афише, там он заменил заболевшего М. М. Климова). В спектакле «Уриэль Акоста» по пьесе К. Гуцкова Попов играл второстепенную роль Бен-Акибы. Рецензии, написанные на спектакль, почти целиком посвящены актерской работе руководителя театра: «Сюрпризом в полном смысле этого слова для зрителей был непредвиденный афишей выход г. Попова в роли Бен-Акибы. Говорят, в Москве г. Попов исполнял часто эту роль, в Петербурге он в ней выступает впервые. Подобным художественным исполнением даже одной единственной роли можно составить себе славу. Игра г. Попова была выше всяких похвал, а потому вместо всяких излишних слов скажу одно, поезжайте в Василеостровский театр и подивитесь на девяностолетнего беззубого старца, на потухший огонь его некогда орлиных очей, на старческое дрожание бессильных рук, на эту живую развалину, в которой всё

---

[43] Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) – художник. С 1899 – член объединения «Мир искусства».

[44] *Беляев Юр.* Зимняя сказка // Новое время. 1902. 6 (19) нояб.

[45] *Сутугин С.* Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 42. С. 761.

[46] См.: *Заскальный С. Д.* Николай Попов. Театрально-общественный профиль. [М., 1927]. С. 67.

[47] См.: Репетиционные тетради Василеостровского театра (РГАЛИ. Ф. 837).

еще жив мощный дух великого раввина, – и вы убедитесь, что более идеального перевоплощения актера в изображаемое им лицо нельзя достигнуть. Это была одна из тех сцен, когда зрители сдерживают дыхание, не отрывают взгляда от актера, когда они боятся упустить малейшее движение, еле уловимый жест, шепотом произносимое слово исполнителя. Дуновение истинного таланта невидимой волной пронеслось по зале, и охватившее публику впечатление разразилось в громе единодушных, долго не смолкающих рукоплесканий»[48]. «Если вы любите драматическое искусство, я вам посоветую непременно посмотреть г. Попова – Бен-Акибу, и если вам дорого время, поезжайте в театр к 10-му часу, к четвертому действию, где выступает Бен-Акиба», – писал критик «Театра и искусства»[49].

Не менее громкой стала последняя работа Попова на сцене Василеостровского театра. «Пучина» (другое название «Гибель “Надежды”») Г. Гейерманса в оригинальном переводе баронессы А. И. Радошевской) – вероятно, одна из первых постановок этой пьесы в России. Рецензент «Театра и искусства» предположил, что жестокими сценами новый спектакль способен привлечь зрителя, именно поэтому он и был выбран. О постановке Поповым «Гибели “Надежды”» А. В. Тыркова-Вильямс (А. Вергежский)[50] писала:

> Каждому актеру дан удивительно верный тон, что создает общее впечатление правдивости, жизненности. При этом сохранена и индивидуальность в игре <…> Тонкое и верное понимание каждым актером духа и смысла пьесы, которое зависит прежде всего от режиссера, создало, в общем, нечто цельное и прямо захватывающее. В драме, где каждый неверный звук прямо мучительно может бить по нервам, эта тонкость и чуткость постановки сказалась с особенной осязательностью[51].

По словам А. В. Тырковой-Вильямс, маленькая рыбацкая деревушка в спектакле – «своего рода <…> символическое обобщение

---

[48] *Д.-В. (Дед-Всевед) [Гарвей Н. И.].* Василеостровский театр. «Уриэль Акоста» // Новости и Биржевая газета. 1902. 27 нояб. (10 дек.)

[49] *С. С. [Эттингер О. Г.].* Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 49. С. 929.

[50] Ариадна Владимировна Тыркова-Вильямс (1869–1962) – писатель и критик, пушкинист, деятель русского зарубежья.

[51] *Вергежский А. [Тыркова-Вильямс А. В.].* Петербургские письма // Северный край. 1902. 19 дек. С. 2.

всех мрачных, тяжких сторон теперешней общественности»[52]. По требованию цензуры, «пьеса ставилась без картины бунта деревни, возмущенной гибелью рыбаков на заведомо негодном судне»[53].

«В подлиннике последняя картина поставлена иначе, чем в русском переводе. Там, вся деревня, возмущенная гибелью этих рыбаков, которых жадность хозяина обрекла почти на верную смерть, является в контору и выражает свое негодование. И слезы осиротевших женщин звучат только как отдельные ноты в этом заключительном и негодующем аккорде» – писал рецензент[54]. А здесь, «в русской постановке, эти слезы, искренность и глубина этого горя, с одной стороны, и буржуазная пошлость и грубость как поступков, так и взглядов в семье самого хозяина – с другой заканчивают драму»[55].

Спектакли Попова были популярны среди интеллигенции, однако не привлекали местную публику, приученную к чувствительным мелодрамам в постановках его предшественника Светлова, отдававшего дань «старушке-мелодраме, которая создала успех этому театру»[56]. Сборы театра, особенно при приближении зимы, когда добираться на окраину столицы становилось затруднительно, ощутимо уменьшались. «Вкладывать в дело такую массу труда, знания, любви и прямо даровитости, а потом играть в полупустом зале – для этого надо много стойкости <…> Вероятно, если бы дело продолжалось, оно завоевало бы в конце концов публику» – сожалел рецензент[57].

Существуют различные версии ухода Попова из театра: «Попов расторг договор и покинул театр» – пишут авторы книги «Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года»[58]; «Попов

[52] *Вергежский А. [Тыркова-Вильямс А. В.].* Петербургские письма // Северный край. 1902. 19 дек. С. 2.

[53] *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года. С. 258.

[54] *Вергежский А. [Тыркова-Вильямс А.В.].* Петербургские письма // Северный край. 1902. 19 дек. С. 3.

[55] Там же.

[56] *В. Л-ий [Вакулин В. А.].* Василеостровский театр // Театр и искусство. 1900. № 44. С. 785.

[57] *Вергежский А. [Тыркова-Вильямс А.В.].* Петербургские письма // Северный край. 1902. 19 дек. С. 2.

[58] *Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года. С. 258.

терпел большие убытки и был вынужден прервать сезон, уплатив труппе неустойку», – резюмируется в «Истории русского драматического театра»[59].

В фонде Попова хранится конспект его переговоров с Правлением Василеостровского общества народных развлечений[60]. Общество попыталось ограничить режиссера в правах по контракту с правлением, хотя «смету в своих раскладах» Попов «не переступал и даже затрачивал временно собственные деньги». Режиссер выяснил, что Общество совершило «значительный *перерасход*» (выделено Поповым. – *Т. И.)* в процессе ремонта театра. Кроме того, обнаружилось, что его собственный контракт и «контракты с труппой» были заключены без «журнального постановления» на общем собрании, что требовалось по уставу Общества. Попов послал казначею Общества телеграмму:

> Если общее собрание журнальным постановлением *утвердит* мой контракт без изменений, то предлагаю обществу ссуду в пять тысяч рублей на покрытие дефицита до конца сезона. Требую уничтожения в моем контракте пункта о моем принудительном удалении с выплатой мне неустойки. Озаботьтесь *оформить* контракты с актерами. Попов[61] (выделено Поповым. – *Т. И.*).

Контракты не оформили, и Попов «через день по возвращению из Москвы» заявил о своем намерении «оставить театр», предварительно обеспечив труппу привезенными деньгами, ибо «кончать сезон <…> без правильных контрактов находил легкомысленным»[62].

Он сделал еще одну попытку договориться с Правлением, требуя должного оформления актерских контрактов, но уже не настаивал на оформлении своего контракта в общем собрании[63]. Правление согла-

---

[59] История русского драматического театра: В 7 т. Т. 7. С. 296.

[60] [Письмо] Н. А. Попова членам Правления Василеостровского общества народных развлечений об его уходе из Василеостровского театра и об условиях расчета с артистами. Черновик. Автограф. Ноябрь 1902 г. // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 688.

[61] [Письмо] Н. А. Попова членам Правления Василеостровского общества народных развлечений об его уходе из Василеостровского театра и об условиях расчета с артистами. Черновик. Автограф. Ноябрь 1902 года // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 688. Л. 1.

[62] Там же. Л. 3.

[63] См.: Там же.

силось на предложение, однако законно оформить контракты с артистами не торопилось. Тогда режиссер отправил в Правление Василеостровского общества народных развлечений заявление:

> <…> Я пришел к выводу, что созданный мной строй дела ведет общество к большим убыткам и, кроме того, не удовлетворяет потребностей местного населения к театральным зрелищам. Сам я поставить иначе дела не могу и поэтому с 30 ноября слагаю с себя обязанности режиссера <…>[64]
>
> Условием предоставления в распоряжение Правления пяти тысяч рублей было обеспечение всех членов сформированной мной труппы, которые *не пожелают продолжать службу после моего ухода* (выделено Поповым. – *Т. И.*), получают <…> все жалованье до 1 февраля 1903 года в размере, указанном в контракте каждого из них[65].

Из документа следует, что главной причиной ухода режиссера из театра было несоблюдение Правлением Общества прав артистов. (Убытки, в значительной степени связанные с перерасходами на ремонт театра, также были приняты во внимание.) Конечно, никакой неустойки Попов не выплатил, а сам добровольно внес в Правление Общества 5 000 рублей для обеспечения выполнения актерских контрактов. Вместе с Поповым и Ведринской театр покинул Неволин. Попов вел переговоры о создании театра для В. Ф. Комиссаржевской, поставил для ее гастролей в Москве «Монну Ванну» М. Метерлинка[66], но дело откладывалось, и он с Ведринской и Неволиным перешел в Новый театр Л. Б. Яворской.

До осени 1903 г. Василеостровский театр с вновь набранной труппой возглавлял Я. И. Шмитов, а потом А. П. Константинов-Мрачный[67]. Отзывы прессы на их постановки немногочисленны и

---

[64] [Письмо] Н. А. Попова членам Правления Василеостровского общества народных развлечений об его уходе из Василеостровского театра и об условиях расчета с артистами. Черновик. Автограф. Ноябрь 1902 года // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 688. Л. 4.

[65] Там же.

[66] См.: *Заскальный С. Д.* Николай Попов. Театрально-общественный профиль. С. 97.

[67] Вероятно, руководство взял на себя «член правления Общества, окончивший Санкт-Петербургский университет, Александр Петрович Константинов», присвоивший себе дополнительный безвкусный псевдоним. См.: РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 687. Л. 2.

неблагоприятны. Наибольший интерес вызвали спектакли по пьесам М. Горького.

К. Т. Бережной, как и Попов, ориентировавшийся на спектакли МХТ, осенью 1903 г. создал и возглавил труппу, которая несколько сезонов (1903–1905) выступала в Василеостровском театре. Периодически появлялись слухи, что Попов собирается вернуться, но этого не случилось. Тем не менее в театре служили многие его бывшие артисты. В спектаклях участвовали: А. И. Аркадьев, сам Бережной, Б. А. Горин-Горяйнов[68], Н. А. Молчанов, Неволин и др.

В последующие годы театр занимал антрепренер К. Федотов (1905), затем, в 1906 г., Попечительство о народной трезвости, преобразовавшее Василеостровский театр в еще одну сцену для своей труппы (дублирующую Народный дом), а с 1916 г. – театральная рота лейб-гвардии Финляндского полка.

Дальнейшая судьба театра неизвестна. Здание не сохранилось.

По-видимому, свое начинание на Большом проспекте Попов продолжил в Антрепризе Нового Василеостровского театра на Среднем проспекте Васильевского острова, где он работал с 17 сентября 1906 г. до весны 1907 г. Помимо актеров, с которыми Попов сотрудничал раньше, труппу составило новое поколение молодых актеров, закончивших курс в частной театральной школе под руководством самого Попова. Туда же вошли некоторые выпускники студии при Александринском театре (курс М. Е. Дарского)[69]. Сам же маэстро успел в промежутке поработать в Новом театре Л. Б. Яворской (1903–1904) и первом Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (1904–1906) в Пассаже. Именно Попов должен был служить главным режиссером второго Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской ул., но из-за ссоры с директором вынужден был уйти, и на его место был приглашен В. Э. Мейерхольд.

---

[68] Борис Анатольевич Горин-Горяй(и)нов (1883–1944) – актер театра и кино, Народный артист РСФСР (1935). С 1901 играл на сцене Гатчинского и Василеостровского театров. С 1911 и до конца жизни – артист Александринского театра. В 1934 в фильме А. М. Файнциммера «Поручик Киже» исполнил роль графа Палена.

[69] По мнению И. Ф. Петровской, в труппу также вошли выпускники студии при МХТ (*Петровская И. Ф., Сомина В. В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года. С. 295).

***

Короткий сезон 1902 г., когда в Василеостровском театре шли спектакли под руководством Попова, получил постоянную рубрику и постоянного рецензента в издании «Театр и искусство» А. Р. Кугеля. Почти на каждую постановку «островитян» отзывался известный театральный критик журналист и драматург Осип Григорьевич Эттингер, писавший под псевдонимом «Сергей Сутугин», или «С. Сутугин», тексты которого и составили основу настоящей публикации.

Репертуар

«Зимняя сказка», трагикомедия У. Шекспира (пер. А. Л. Соколовского) – 25 сентября 1902 г.

«Золотая Ева», комедия в 3 д. Фр. фон Шентана и Фр. Коппель-Эльфельда (пер. В. Саблина) – 26 сентября 1902 г.

«Польский еврей», драма в 3 д. Эркмана-Шатриана[1] (пер. П. И. Вейнберга) – 26 сентября 1902 г.

«Мюзотта», пьеса в 3 д. Ги де Мопассана (автор перевода не указан. – *Т. И.*) – 3 октября 1902 г.

«Жорж Данден», комедия в 3 д. Ж. Б. Мольера (пер. Е. Лавровой) – 7 октября 1902 г.

«Волки и овцы», комедия в 5 д. А. Н. Островского – 14 октября 1902 г.

«Гость», драма в 2 д. Э. Брандеса (автор перевода не указан. – *Т. И.*) – 21 октября 1902 г.

«Зеленый попугай», шутка в 1 д. А. Шницлера – 30 октября 1902 г.

«Пучина» («Гибель “Надежды”»), драма Г. Гейерманса (пер. А. И. Радошевской) – 11 ноября 1902 г.

«Цыганка Занда» драма в 4-х действиях Л. Ганггофера и М. Бросинера (автор перевода не указан. – *Т. И.*) – 15 ноября 1902 г.

«Уриэль Акоста», трагедия в 5 д. К. Гуцкова (автор перевода не указан. – *Т. И.*) – 25 ноября 1902 г.

«Воздушные замки», комедия в 1 д. Н. И. Хмельницкого – 26 ноября 1902 г.

«За чем пойдешь – то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова»), комедия в 3 картинах А. Н. Островского – 26 ноября 1902 г.

«Из-за мышонка», комедия в 1 д. А. Розо. Переделка Л.К.М. (Людвига Казимировича Маевского, псевд. – Людвигов)

«Предложение», шутка в 1 д. А. П. Чехова

«С места в карьер», фарс в 1 д. Д. А. Мансфельда

«Угасшая искра», драм. сцены в 1 д. О. Н. Чюминой

«Шато-Икем», комедия в 1 д. Н. Северина[2]

---

[1] Литературное имя двух писателей – Шарля Луи Гратьена Александра Шатриана (Chatrian) (1826–1890) и Эмиля Эркманна (Erckmann) (1822–1899).

[2] Н. Северин – псевд. Надежды Ивановны Мердер (1839–1906).

Публикации

С. С. [Эттингер О. Г.]. **Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 40. С. 720.**

Н. А. Попов, которого Василеостровское общество народных развлечений пригласило режиссером, дебютировал в качестве такового «Зимней сказкой» Шекспира, поставленной 25 сентября для открытия сезона. Официальному открытию предшествовала генеральная репетиция, на которую были приглашены многие «представители литературного и артистического мира».

Судя по разговорам и газетным отзывам, спектакль «представителям» понравился, причем г. Попов был назван в некоторых рецензиях, появившихся сейчас после генеральной репетиции, «учеником Станиславского», между тем как, насколько мне известно, г. Станиславский преподавателем режиссерского искусства нигде не состоит. Что касается г. Попова, то он действительно был одно время помощником г. Станиславского. Во всяком случае, г. Попов, как и всякий человек, должен быть судим «по делам его», а не по случайной кличке «ученика Станиславского», которою его окрестили.

«Зимняя сказка» поставлена старательно. В режиссерском отношении есть и нововведение, заимствованное у мюнхенцев: глубина сцены несколько повышена и между нею и авансценой имеется занавес. Когда его спускают, то можно играть на авансцене, переменяя в это время в глубине декорацию, и таким образом продолжать действие беспрерывно. Это очень удобно для пьес с большим числом картин. Костюмы – свежи. Аксессуары, декорации – хороши. Исполнение молодой труппой – вдумчивое и оживленное. Я хотел бы употребить в похвалу молодым артистам как характеристику их игры определение «доверчивая» игра. Это требует пояснения. Часто бывает, что присутствуешь на спектакле, где играют превосходные артисты и исполняется прекрасная пьеса, а между тем смертельно скучаешь. В таких случаях обыкновенно говорят «вялое исполнение». На самом же деле скучно потому, что исполнители «не верят» словам автора, не верят, что они на самом деле те, кого они изображают, не верят в успех спектакля и в интерес к нему зрительной залы.

Совсем другое впечатление выносишь от исполнения молодой труппы, которую составил г. Попов. Едва ли единственный так называемый опытный актер – это г. Алашеевский, который, быть может, менее других удовлетворил нас. Женский персонал, особенно г-жи Сумбатова[1] и Ведринская[2], был очень недурен. Приятное впечатление оставил г. Неволин в роли лирического любовника. Не останавливаясь в отдельности на исполнителях, скажем, что спектакль, несмотря на некоторую архаичность самой «сказки», мог доставить удовольствие образованному зрителю. Насколько такой репертуар удовлетворит «народ» – не знаем.

С. С. [Эттингер О. Г.]. **Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 41. С. 739–740.**

На этой неделе состоялись две новые постановки: «Польский еврей» Эркмана-Шатриана и «Золотая Ева»[3]. Обе пьесы поставлены очень хорошо. В 3-м акте «Польского еврея» сильное впечатление оставляет сон бургомистра, когда ему представляется, что его судят за совершенное им 22 года тому назад убийство. Вместо того чтобы просто изобразить суд, как гласит ремарка в пьесе, представлено то, что страшного в суде рисует тяжелый кошмар. Это удачно достигнуто странными костюмами, придушенными голосами и преимущественно своеобразно-плавными движениями участвующих в кошмаре лиц. Особенно сильно в этом смысле действует плавность движений то приближающихся друг к другу, то расходящихся членов суда, одетых в красные широкие бархатные мантии и в напудренные с длинными локонами парики. При царствующей на сцене темноте кажется, что привидения в старинных замках должны являться именно в таком виде, ночью, когда замок полон летучих мышей.

---

[1] Вероятно, имеется в виду г-жа Южина, исполнявшая в спектакле роль Гермионы, жены Леонта. Возможно, это супруга А. И. Сумбатова-Южина баронесса Мария Николаевна Корф (р. 1859).

[2] Ведринская исполняла в спектакле роль Времени (другое имя персонажа – Хор). В переводе П. П. Гнедича: «Входит Время, изображающее Хор» (Собр. соч. В. Шекспира / Под ред. С. А. Венгерова: В 5 т. СПб., 1902–1904. Т. 4. С. 405).

[3] Авторы Франц фон Шентан (von Schönthan, von Pernwald) (1849–1913) и Франц Коппель-Эльфельд (Koppel Ellfeld) (1838–1920).

В «Золотой Еве» очень хороши, даже роскошны аксессуары и костюмы. В этой пьесе действие происходит во время расцвета немецкой художественно-ремесленной промышленности; и именно близость ремесла к художеству в эту эпоху дала возможность авторам вести интригу, составляющую главную прелесть этой милой комедии. Поэтому прекрасные аксессуары, которыми щеголяет Василеостровский театр, оказали особенную услугу «Золотой Еве», а так как и разыграна была пьеса в верном тоне, то в общем получилось то, что называют выдержанным стилем, и стиль этот был истинный и нужный.

Из исполнителей выделился г. Мартов[4], веселый Ганс фон Швейцинген. Господин Бережной хорошо сделает, ежели будет менее нажимать педаль.

Сутугин С. [Эттингер О. Г.]. **Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 42. С. 760–761.**

Василеостровский театр. «Мюзотта» драма в 3-х д. Гюи де Мопассана, поставленная в 1-й раз 3 октября, едва ли удержится на репертуаре. История свадебного дня художника Мартинеля рассказывается сначала (в 1-м действии) с мопассановской жизненностью и радикальной простотой в постановке тревожных вопросов, но в 3-м действии почему-то все вдруг оказываются добрыми, сердечными, тонко понимающими и только и делают, что ведут взаимную борьбу великодушия. Трогательно и невероятно. Несложная интрига заключается в том, что художник Мартинель (г. Неволин) в день, когда он женится на Жильберте Птипте (г-жа Безродная) получает письмо от доктора бывшей своей любовницы Мюзотты (г-жа Ведринская), где сказано, что она умирает, сейчас умрет и немедленно желает его видеть. Мартинель едет со свадьбы к Жильберте (К Мюзотте? Или от Жильберты? Или с Жильбертой? – *Т. И.*) (2-е действие) – трогательное объяснение с умирающей любовницей, причем он узнает, что она

[4] Мартов – артист театра. Исполнял в «Зимней сказке» У. Шекспира роль Архидама; в «Предложении» А. П. Чехова – роль Чубукова; в «Волках и овцах» А. Н. Островского – Лыняева; в «Мюзотте» Г. де Мопассана – Мартинеля; в «Жорже Дандене» Ж. Б. Мольера – заглавную роль; в «Пучине» Г. Гейерманса – роль судовладельца господина Боса.

умирает, родив ему девочку, которую в 3-м действии хотят удочерить наперерыв его жена и все ее буржуазные родственники.

Из исполнителей следует отметить г. Панова, на очень жизненном тоне сыгравшего эпизодическую роль доктора. Хорошо справилась со своей ролью г-жа Ведринская; милая невеста г-жа Безродная[5] и пылкий жених г. Неволин.

7 октября в 1-й раз шел «Жорж Данден» Мольера. По тону, по оживленности, по оригинальности трактования Мольера, оригинальности, с которой как-то сразу соглашаешься, т. е. признаешь ее за надлежащую, – это лучшая постановка Василеостровского театра. Прекрасны костюмы, хороши детали (например, рассвет, медленно наступающий после темной ночи).

Смотря на эту прелестную, милую и картинную не комедию, а буффонаду, с ее добродушными сценическими приемами и наивным на – нашу оценку – сюжетом, приходишь все же к утешительному выводу, что мы далеко шагнули вперед в смысле развития сценической техники.

Разыгран «Жорж Данден» всеми исполнителями превосходно. Диалог вели легко, без излишних ударений и пауз и вместе с тем давали много «игры» мимикой, жестами, движениями. Особенно понравился мне г. Мартов в заглавной роли Дандена. Г. Дагмарову (Клатандр) удалось выразить изнеженную слащавость и беспардонную лживость рыцаря, покорителя дамских сердец.

Сутугин С. [Эттингер О. Г.]. **Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 43. С. 779.**

14 октября здесь давали «Волки и овцы». Вопреки принятому в этом театре обыкновению, на афише не отмечено, кто ставил пьесу[6]. Это сделано ненапрасно. Спектакль на самом деле не отличался той вдумчивою и тщательною постановкою, к какой приучил нас г. Попов. Играли с одушевлением, но едва ли это был Островский. Впрочем, и то сказать: Островского, как это ни странно, вообще разучи-

[5] Безродная – артистка Василеостровского театра. В «Зимней сказке» играла юную героиню Пердиту (Утрату), в «Мюзотте» – Жильберту.

[6] В репетиционных записях Н. А. Попова значится работа над спектаклем «Волки и овцы». Вероятно, Попов был не единственным его постановщиком.

лись играть. Может быть, не столько разучились, сколько попросту «не хотят» его как следует играть, говорят даже, что он устарел, будто репертуар его не может интересовать современное русское общество. А между тем потерять Островского для нашего театра – значит потерять почву, то, на чем стоишь.

Думается, тот режиссер, который сделает для Островского то, что г. Станиславский сделал для Чехова, – т. е. откроет ключ для его надлежащей постановки – окажет величайшую услугу русскому театру. Весь этот разговор об Островском и о том, как желательно бы видеть его разыгранным и поставленным да не послужит укором молодым деятелям Василеостровского театра. Тем более что «Волки и овцы» смотрятся там не без удовольствия. Отмечу г-жу Несвечину, рельефно изображающую Анфису Тихоновну, г-жу Багрянскую, выразительную и кокетливую Глафиру, и г-жу Николину, очень мило передавшую сердечную сладость – от доброты и «белотелости» Купавиной. Бережной – колоритный Мурзавецкий. К сожалению, артист не может равнодушно переносить «одобрения» публики – так и чувствуется, что его подмывает прибавить, чтобы ее ублажить. Г. Мартов был бы совсем хорошим Лыняевым, коли придал бы ему больше барственности. Типичны г. Карпов (Горецкий) и г. Урванцев (дворецкий).

Сутугин С. [Эттингер О. Г.]. **Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 45. С. 880.**

30 октября шел в первый раз на здешней сцене «Зеленый попугай» А. Шницлера. В нашем журнале было отмечено уже хорошее исполнение этой пьесы труппой под управлением г-на Попова в прошлом году в зале Павловой. В Василеостровском театре «Зеленый попугай» шел за немногими исключениями с тем же самым составом исполнителей.

«З<еленому> попугаю» предшествовала драма в 2-х действиях «Гость» Брандеса. Драма написана на излюбленную скандинавской литературой (датская по основным своим мотивам близко к ней примыкает) тему об ответственности полов при грехопадении. Бьерстерне-Бьернсон отсюда делает заключение, что молодые люди должны так же дорожить своей чистотой, как дорожат ею девушки,

Брандес в «Госте», что женщины не должны подвергаться за потерю этой чистоты большему наказанию или осуждению, чем мужчины. Этот тезис в «Госте» удачно драматизирован, и пьеса «смотрится с возрастающим интересом». Соблазнителя – «гостя» – играл г. Попов. Автор нарисовал довольно заурядного любителя легких и приятных ощущений. Как на оригинальную черту можно указать разве на то, что Рейнгольд («гость») старается обосновать свое пенкоснимательство и возвести его в теорию, в культ, расширить сферу его действия. Он уверяет, что и в еде находит поэзию. Роль эта задумана г. Поповым своеобразно[7]. Мне понравился ускоренный темп речи, движений, что дает впечатление бодрости, энергии, отсутствия рефлекса – всё вместе. При быстром своем жизненном темпе, Рейгольд самоуверен, в меру спокоен и решителен. Одним словом, это ловкий человек и вы верите, что он с успехом выполняет заданную им себе задачу – высасывать эссенцию жизненной сладости. В конце концов, такой молодец-соблазнитель возбуждает – вопреки, вероятно, желанию автора – большие симпатии, чем добродетельный кисляй-муж. С этим – что же поделать? Мужа, с свойственным этому артисту темпераментом и теплотой, сыграл г. Неволин. Соблазненная – г-жа Ведринская дала несколько удачных и тонких интонаций в диалоге.

Спектакль закончился фарсом Д. Мансфельда[8] «С места – в карьер», с редкой тщательностью поставленным г. В. Трофимовым. Фарс бойко разыгрывается и идет при гомерическом хохоте залы. Тут все на своих местах (г-жи Зорина и Несвечина, гг. Лачинов, Климов, Урванцов и Морозов), но особенно рельефен г. Карпов (мальчик-сапожник).

---

[7] Автор рецензии посвятил исполнению роли Н. А. Поповым большую часть текста, не обратив внимания, что режиссер заменил в этой роли артиста М. М. Климова. В афише фамилия Попова вписана чернилами: «играл Попов» (РГАЛИ. Ф. 837. Оп.2. Ед. хр. 891. Л. 22).

[8] Дмитрий Августович Мансфельд (1851–1909) – драматург, издатель. Учился в Московском коммерческом училище. Литературную деятельность начал в «Одесском вестнике» и «Новороссийском телеграфе». Автор пьес и переделок «Разрушение Помпеи», «С места в карьер», «Нина» и др. (См.: Драматические сочинения и переводы. М., 1886–1891. Т. 1–3.) Издатель и редактор журналов «Лира» (1879), «Радуга» (1884–1888) и «Эпоха» (1886–1888).

Беляев Ю. **Театр и музыка // Новое время. 1902. 6 (19) нояб.**

Зимняя сказка.

Эту сказку рассказывал северный холодный ветер, дувший из Гавани, с темных далеких буянов...

Было холодно, вьюжно и темно. Небо бежало над головой в драных и грязных облаках. Под ногами месилась каша из мокрого снега и грязи. Еле-еле плелась старая извозчичья кляча, волочившая меня по дальним линиям Васильевского острова. Надо было сидеть скорчившись, рукав в рукав, и с поднятым воротником. А ветер бил прямо в лицо, посылая навстречу ледяные брызги и последние листья василеостровских садов. Он дул щеки, как дурачок-клоун, и дразнил воображение старой теплой сказкой.

Он рассказывал, что давно-давно в несчитанные времена в невиданных странах жили-были два короля. В сказках королей ведь всегда больше, чем простых смертных, так чтобы не смешать их с другими королями, одного называли королем Сицилии, а другого королем Богемии. Если верить слухам, то политика существовала и в то время, а короли были большие политиканы и все время ездили друг к другу в гости. В один из таких визитов и случилась беда. У короля Сицилии была жена, кроткое святое существо, которое он приревновал к королю Богемии. Был отдан тайный приказ отравить богемца, а ни в чем не повинную королеву бросили в темницу. Королева была беременна, и на тюремной соломе прежде времени родила (в тексте – понесла. – *Т. И.*) девочку. Гнев ревнивого короля только распалился от этого. Он приказал отвезти ребенка в чужие страны и бросить его на произвол судьбы. Но сказочная Фата-Моргана всегда благоволит к несчастным, и вот в одну из ночей, подобной вчерашней, когда на море свирепствовала буря и вода сливалась с небом «так, что между ними не просунешь острия иголки», когда гибли корабли, «протыкавшие месяц мачтой» и «погружавшиеся в бездну, точно пробка, брошенная в бочку с пенящимся пивом», в такую ночь выбросило на берег старого придворного, которому было поручено отвезти маленькую принцессу. Он положил ее где-то у прибрежных скал, а сам скрылся. Девочку нашел старый пастух с придурковатым сыном, которому и имя-то было дурацкое – «Клоун». Он взял девочку и воспитал из нее очаровательную черноокую пастушку. В нее влюбился молодой

принц, сын богемского короля, и желал жениться на ней против родительской воли. Влюбленная парочка бежала к королю Сицилии, где раскрылась тайна происхождения пастушки-принцессы и где всё завершилось веселой свадьбой. Но сказка не кончилась на этом. Еще случилось нечто необычайное. Несчастная королева, которую все считали умершей, оказалось, была жива и явилась к тому самому времени, когда старые сказочники начинают обыкновенно тянуть: «И я-я та-ам был, ме-ед-пи-иво пил…»

Сказку эту облюбовал когда-то Шекспир. Он вступил тогда во второй благополучный период жизни и проживал заправским помещиком у себя в Стрэдфорде, в уютном домике, окруженном фруктовым садом. Здесь в зимнее время, отдыхая вечером у камина за кружкой эля и с книгой Гримовских новелл, он прочел эту сказку. А северный холодный ветер, стучавшийся в окна, настраивал его фантазию, и мысли роились в голове поэта. Появилась «Зимняя сказка», зимняя может быть потому, что была написана зимой, или за свой покладистый миролюбивый характер, пригодный для рассказывания в долгие зимние вечера. Как пьеса это едва ли не самая сложная, самая трудная для сценической постановки. Драматический элемент слишком легко переплетается в ней с элементом комическим и живые страсти – с игрушечной буколикой. Тут и трагедия, и фарс, и пастораль, и если даже музыкальный темп пьесы будет усвоен актерами, то остается еще много работы для общего тона исполнения. Как надо играть: реально или условно, в приподнятом выражении? Над этой задачей бились и бьются режиссеры, и не далее, как вчера, я был свидетелем новой, интересной работы в этом отношении.

Был я в Василеостровском театре. Вы уже сделали большие глаза и улыбаетесь. Но позвольте. Если и был ведом вам этот театр, то между тем, что было раньше и что есть теперь, нет никакого сходства. Там бывало процветала «убийственная» мелодрама, конечно, с французского и, конечно, в допотопном русском переводе. И говорят, дела делали. Теперь театр отдан в заведывание любителю-режиссеру Н. А. Попову, известному по сценическому сотрудничеству с г. Станиславским. Влияние Московского Художественного театра прежде всего сказалось и на Василеостровской сцене. И это влияние выра-

зилось не только внешне, но и внутренне в толковом оригинальном изложении духа пьесы. Вся процедура: поднимания занавеси, система звонков и урегулирования света также заимствованы. Но есть и новинка, правда, тоже подражательная, по иностранным образцам. Это «просцениум» мюнхенского театра, очень пригодный для шекспировских пьес. Все мелкие сцены происходят здесь, нося характер, так сказать, междудействия. Пьеса идет, таким образом, целиком, сохраняется много времени, затрачиваемого обыкновенно попусту на перемену декораций, и нет несуразного слияния мелких сцен в одну, что сплошь да рядом делают с Шекспиром.

Вам показывают сказку. Это надо помнить. В маленьком деревянном театре, поражающем своей простотой, чисто и до некоторой степени даже уютно. Нарядна красная матерчатая занавесь, сделанная по рисунку художника Лансере.

После двух или трех звонков, когда в зале убавляют свет, занавесь эта разлетается на обе стороны, сбирается в красивые складки, и действие происходит на просцениуме или за ним в специальной декорации.

Сначала вас поражает, когда два актера на просцениуме без всякой декорации становятся у самой рампы и, обводя глазами зрительный зал, уверяют вас, что «здесь чудесный воздух и очень жарко». Но ведь они воображают себя в Сицилии, и все должны верить им на слово. В театре «Глобус» на первом представлении «Зимней сказки» они, вероятно, встречали полное сочувствие зрителей. Теперь это наивно и архаично, но этим самым представлению сообщается как бы исторический колорит.

Впрочем, имеются и декорации. Их три: зал дворца, скалы и пасторальный пейзаж, писанный в голубоватых тонах à la Ватто.

Актеры, из которых большинство молодежь, отлично справляются со своим делом. Здесь нет крупных талантов – это правда, но уверяю вас, что и эта скромная обстановка, и архаический просцениум, и отсутствие отдельных величин даже идут к тону шекспировских комедий. Королей изображали два актера, гг. Алашеевский и Юратов, не то, чтобы очень толстые, но и не очень тонкие, нельзя сказать, чтобы очень талантливые, но и не совсем бесталанные. Они с чувством читали стихи и, по-видимому, держали в ежовых рукави-

цах своих приближенных. Королева, г-жа Южина, была преисполнена достоинств и возбуждала сострадание. У нее прекрасной фрейлиной была г-жа Украинцева, дама во всех отношениях решительная. Когда разыгралась драма, потрясающая только в пределах обычного семейного скандала, действие умиротворилось и перешло сначала в фарс, а потом в пастораль. На просцениуме появилось «Время» в виде хорошенькой женщины (г-жа Ведринская), заседавшей на гигантских песочных часах. Она очень толково объяснила, что ей ничего, ничего не стоит перескакивать с одного события на другое, от драмы к комедии и от слез к смеху. Затем выбежали забавные шуты и скоморохи, острившие и кривлявшиеся, как и подобает старым английским шутам, в надежде на шумный успех у публики. Шуты накувыркались вволю и открылась декорация сельского вида с миловидной пастушкой по фамилии г-жа Безродная и с пылким принцем в образе г. Неволина. Дух пасторали был передан превосходно. Легкие полутени перебегали по сцене в соответственном чередовании. Оживление не покидало действия. Все завершилось легким фейерверком шалости, к которому неожиданно примешалось внезапное появление королевы.

Общий тон исполнения был легкий, нарочный, напоминающий тон, каким рассказывают страшные сказки, которые ровно никого не пугают.

Король был ревнив, жесток, но, по-видимому, ему было предписано возможно менее «терзать страсть на куски». Ведь ревность Леонта не есть ревность, способная увлечь зрителя. Отелло бы увидал в нем себя в уродливом виде, как в потешном зеркале. Королева была величава, держалась с достоинством, но не душила своей добродетелью окружающих.

Ее придворная дама была строга, читала мораль, но опять-таки в тоне, граничащем с комизмом. Грациозна и проста была пастушка, увлекателен принц. Клоуну и Автолику было велено играть «во всю», кувыркаться через голову, строить гримасы, чтобы придать этой части представления самую грубую форму ярмарочного балаганства.

И все эти разнородные элементы так искусно сливались вместе, что в общем давали сложную и оригинальную прелесть шекспировских комедий.

Представление кончилось, и впечатление было именно как от сказки.

И это была та самая сказка, которую рассказывал свирепый ветер, записал англичанин из Страдфорда, а представили молодые русские актеры на крохотной сцене Василеостровского театра.

Сутугин С. [Эттингер О. Г.]. **Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 47. С. 890–891.**

В прошлом году на сцене Василеостровского театра давали смешанный репертуар, и публика посещала его довольно усердно. Г. Попов начал сезон «литературными» пьесами – публики в театре стало меньше. Из этой дилеммы г. Попов старается найти выход таким образом, что он ищет в литературном репертуаре пьесы с «жестоким» содержанием. Такова «Гибель “Надежды”» («Пучина») Хейерманса, перевод с голландского бар<онессы> А. И. Радошевской[9], поставленная на этой неделе.

«Надежда» – это название корабля, и он гибнет со всеми матросами в бурную ночь. Этого мало. Не только от бури он гибнет, а потому что кораблик старый, дырявый, прогнивший.

У каждого из погибших моряков есть жена, невеста, дети, родственники, и все они случайно собрались в ту самую страшную ночь, когда свирепствовала отчаянная буря, потопившая «Надежду». Есть и еще отягощающие обстоятельства: среди утонувших моряков было два брата – Герт и Баренд. В первом действии Герт приходит только что выпущенный из тюрьмы, где он просидел 6 месяцев за то, что ударил «старшего», отозвавшегося постыдным образом о его невесте. В тюрьме Гертом овладел дух раздражения и протеста, и в первый же приход домой ему представляется случай выразить свой обозленный протест: Бос, богатый человек местечка и владелец множества суден, позволяет себе вмешиваться в частную жизнь Герта, и, к ужасу окружающих, Герт резко запрещает ему это. Но лишенный права продолжать службу в королевском флоте, Герт принужден поступить матросом к этому самому Босу, хозяину имеющей погибнуть «Надежды» (Sic! – *Т. И.*). А его брат, совсем еще юноша, по-детски надрывается

[9] Александра Игнатьевна Радошевская, баронесса – переводчица и драматург. Автор романса «Хризантемы».

плачем, не желая идти на «Надежду» – ему старый плотник сказал, что «Надежда» скверное судно и, наверное, погибнет. Книртия, мать братьев, боясь ослушаться сильных, сама материнскими ласками и убаюкиванием склоняет сына пойти на корабль… Захлебываясь от неудержимых слез, уходит бедный юноша, растроганный нежностью матери, на верную смерть.

Чтобы еще больше сгустить ужас и возмущение, хозяин Бос интересуется только получением страховки за погибшее судно и остается равнодушным к участи погибших рыбаков и оставленных ими близких. Сухой и чрезвычайно жестокий человек.

Трогательны представленные в пьесы ужасы, но цели, для которой они в таком количестве нагромождены друг на друга, – вызвать возмущение против Боса и ему подобных – автору не удалось достигнуть. Является мысль, что ежели бы в Голландии существовал закон, устанавливающий денежную ответственность хозяина за смерть рабочего при исполнении им своих обязанностей, то пропали бы в пьесе все элементы, могущие вызвать протест.

Пьеса поставлена по обыкновению старательно, но, кажется, она не совсем готова. Есть однотонность в исполнении вторых персонажей. В четвертом акте автор заставляет плакать большое количество женщин. Надо это или сократить или придумать как-нибудь поразному.

Должен, впрочем, отметить, что на 3-м представлении пьесы я нашел указанные недочеты в постановке более или менее устраненными: паузы и темпы – вернее и выдержаннее – в четвертом действии много меньше «надрывают сердце слезами». Кстати, в этот вечер имела большой успех г-жа Николина в роли невесты Герта. Артистка сыграла ее действительно хорошо, в красивом верном тоне и с должным темпераментом.

Герта играет г. Неволин с большим подъемом. В похвалу этому актеру надо еще заметить, что в его игре всегда видна вдумчивая работа, благодаря которой ему удается избегать присущего его манере пафоса. Г. Мартов не без успеха старался изобразить буржуа Боса. Трогателен г. Дагмаров – Баренд. Г-же Горской (жена Боса) едва ли можно поручать ответственные роли.

***С. С. [Эттингер О. Г.].* Василеостровский театр // Театр и искусство. 1902. № 49. С. 929.**

Василеостровский театр. Роль Бен-Акибы в «Уриэле Акоста» оригинально и живо сыграна г. Поповым. Если вы любитель драматического искусства, я вам посоветую непременно посмотреть г. Попова – Бен-Акибу; и если вам дорого время, поезжайте в театр к 10-му часу, к четвертому действию, где выступает Бен-Акиба.

Кому неизвестно знаменитое «всякое бывало» Бен-Акибы? Какой интересный тон нашел для этих слов г. Попов!

Что такое «всякое бывало»? Когда Бен-Акиба, выслушав обвинительный акт против Акосты, говорит «Всякое бывало», он отнимает остроту негодования против обвиняемого, ту излишнюю остроту, вызывающую чувство несправедливой мести, которая происходит от молодого или неразумного удивления перед каждым новым фактом, перед его «небывалостью». Глубокие годы и разум научили Бен-Акибу верному взгляду. Рядом с мудрецом вы видите и старика, одряхлевшего от лет, с почти детскими жестами и детской непосредственностью, и этот образ вас глубоко трогает и умиляет. Благодаря жизненности образа, вы ему верите. Вас поражает, что Бен-Акиба так прост. Вы начинаете думать, что глубокий разум и должен быть простым, добрым, незлобивым, как Акиба. И все другие вам кажутся неискренними, вычурными, с чувствами, исходящими из неглубоких и недостаточно чистых источников. Все кругом – и дышащий гневом против Акосты синклит мстительных раввинов, и сам Акоста.

Акосту играл г. Неволин. Актер, видимо, много работал над ролью и, кажется, главное внимание обратил на то, чтобы сделать Акосту искренним, простым. Ему это более или менее удалось, но зато образ потерял значительную долю своей выразительности. Неудачен грим артиста. Обставлена пьеса прекрасно.

На другой день после «Уриэля Акоста» я смотрел «Женитьбу Бальзаминова». Не могу сказать, чтобы этот спектакль доставил мне много удовольствия. Лучше других были дамы – г-жи Алтайская, Багрянская, Николина, Зорина.

Потом давали старинную одноактную комедию в стихах «Воздушные замки»[10]. Грациозная пьеска была разыграна в соответствующем

[10] «Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого (СПб., 1818) – вольная переделка комедии Коллена Д'Арлевиля.

эпохе стиле, с своеобразной грацией, несвободной от ужимок, но как раз такой, какая рисуется нашему воображению, когда мы представляем себе этих людей с фижмами, кружевами и пропитанных запахом пудры.

Г-жи Казина и Ведринская, гг. Бережной, Лачинов, Юратов заслуживают всяческой похвалы. Но особенно хороша была г-жа Ведринская – настоящая старинная фарфоровая статуэтка, и такая легкая и грациозно подвижная.

Вергежский А. [Тыркова-Вильямс А. В.]. **Петербургские письма // Северный край. 1902. 19 дек. С. 2–3.**

На днях я видел удивительную пьесу в редком исполнении. Она шла в маленьком деревянном Василеостровском театре, на краю Петербурга, чуть ли не у самого взморья. В этом году спектаклями в нем заведовало Василеостровское общество народных развлечений. Это молодое общество с небывалой энергией и быстротой затеяло целый ряд просветительных начинаний. О них я поговорю как-нибудь подробнее. Но сейчас мне хочется рассказать об их театре.

Петербуржцы, которые так часто ворчат, и совершенно справедливо, что театров у нас тьма, а идти некуда, умудрились проглядеть этот новый театр. Не было рекламы, не было завыванья. Газеты молчали или говорили мимоходом несколько слов. Вероятно, если бы дело продолжалось, оно завоевало бы в конце концов публику.

Театр всегда и всюду добьется внимания. А талантливость режиссера Н. А. Попова, который руководил всем делом, вне сомнения.

Но, к сожалению, он отказался от дальнейшего руководительства, а без него дело не может идти, спектакли прекращаются. Я не знаю точно мотивов его отказа, но думаю, что его заставило бежать равнодушие зрителей.

Вкладывать в дело такую массу труда, знания, любви и прямо даровитости, а потом играть в полупустом зале – для этого надо много стойкости.

Н. А. Попов работал раньше в Москве, в театре Станиславского. И это чувствуется в его умении поставить общие сцены, сохранить цельность колорита пьесы. Каждому актеру дан удивительно верный тон, что создает общее впечатление правдивости, жизненности. При

этом сохранена и индивидуальность в игре, а это не всегда можно сказать об актерах Станиславского. Между тем эта индивидуальность необходимая вещь при сколько-нибудь ярких сильных сценах. Надо заметить, что в труппе Василеостровского театра нет выдающихся крупных талантов. А если они и есть, то только в будущем, так как большинство артистов – молодежь.

Но тонкое и верное понимание каждым актером духа и смысла пьесы, которое зависит прежде всего от режиссера, создало в общем нечто цельное и прямо захватывающее.

В драме, где каждый неверный звук прямо мучительно может бить по нервам, эта тонкость и чуткость постановки сказались с особенной осязательностью.

Когда смотришь в их исполнении такие вещи, как «Пучина», драма голландского писателя Гейерманса, то чувствуешь, как впечатление нарастает благодаря слиянию двух художественных воздействий – тонкой обдуманной и в то же время горячей игры и таланта.

Драма написана из жизни рыбаков (Sic! – *Т. И.*). Простые люди, простая обстановка, обыденные происшествия. Но именно в этой обыденности и заключается тот ужас трагедии современной человеческой жизни, который от начала до конца держит зрителя под своей властью.

Эта реалистическая драма, где перед вами проходят обыкновенные люди, с обыкновенными мыслями, чувствами, поступками. И в то же время в ней есть своего рода то символическое обобщение всех мрачных, тяжких сторон теперешней общественности. Переводчица очень удачно назвала пьесу «Пучина», хотя по-голландски она, кажется, называется иначе[11]. Пучина, бездна, с холодной жестокостью поглощающая свои жертвы, – это главное действующее лицо драмы, – то страшное привидение, которое царит над небольшим рыбацким селом, давит своей тяжелой стопой этих простых, малосознательных, а потому беспомощных людей.

Море, то ласковое, то яростное, но всегда коварное, всегда могучее, – это только реальная бездна, слепая сила, разрушающая счастье,

[11] Другое название пьесы Г. (Х.) Гейерманса – «Гибель “Надежды”». На сцене Василеостровского театра она шла под названием «Пучина»; в «Зале Павловой» 27 марта 1903 Попов показал ее под названием «Гибель “Надежды”» (См.: РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 891. Л. 24).

надежды людей. А за этой бездной есть вторая, более страшная, более жестокая, власть человека над человеком.

У самого синего моря стоит домишко старой Каиртии[12]. Много уже горя принесла старухе безжалостная стихия. И муж, и двое старших сыновей спят там на дне. Правда, у нее осталось еще два сына, но они не столько радуют, сколько пугают ее. Покорная, приниженная жизнью, она привыкла гнуться, прислушиваясь то к грозному вою бури, то к еще более грозным шагам всесильного владыки – голода.

И вдруг оба ее сына оказываются протестантами. Каждый по-своему. Баренд, шестнадцатилетний мальчик, болезненный и чудаковатый, готов во всем повиноваться матери, готов работой кормить ее и себя, но с одним условием – никогда не пускаться в море. Пучина, ежегодно пожирающая на его глазах самых отважных, самых опытных рыбаков, внушает ему безграничный, суеверный ужас.

Но какую же работу она может ему достать? Они исконные рыбаки. Их деды и прадеды гибли там, в волнах, и мальчику не вырваться из беспощадных тисков необходимости. Жалкий, почти истерический протест, в котором чувствуется бессилие, не спасет его. Как не спасет он и старшего брата. Герт, молодой, здоровый, жизнерадостный, горячий, гибнет так же бесполезно и жестоко, как гибнут десятки людей около него и десятки тысяч там, за пределами его маленькой общины, в темном просторе жизни человечества. И такая смерть тяжела именно своей бесполезностью: он даже не успел израсходовать тех боевых сил, которые могли бы хоть расчищать место для других, помогать им устроить свою жизнь справедливее и яснее.

А понятия справедливости и несправедливости, правды и бесправия уже пробудились в душе этого полуграмотного рыбака. Ему было время подумать о личности, когда морской суд присудил его к шестимесячному одиночному заключению. Фельдфебель военного корабля, где Герт служил матросом, позволил себе дерзкую шутку над его невестой. Молодое сердце вскипело: Герт ответил на грубость ударом.

Мы видим его, когда он, озлобленный, разбитый, измученный, возвращается домой, стараясь скрыть под напускной грубостью свое

[12] Возможно, опечатка. В афише: «Книртия, вдова рыбака». В других переводах – Книртье.

смущение, самолюбие и страх перед возможными попреками и насмешками соседей. Тюрьма, этот «университет преступности», не успела испортить его. Но она научила его думать.

В прекрасном по простоте и силе монологе Герт рассказывает матери и невесте свои тюремные ощущения. Его, привыкшего к морскому простору, к жизни, полной опасности, но зато и удалому сознанию свободы, хотя бы физической, стены одиночки давили как стенки гроба. Запертая дверь, отсутствие солнца и воздуха, и над всем этим унизительная мысль о своем бессилии, оторванности, отброшенности…

Точно крик злобы, негодования и тоски раздается его отрывистая несвязная речь. Тюрьма разбудила в нем дремавшую мысль, обострила в нем сознание человеческого достоинства. Теперь всё зависит от жизни – даст ли она исход этим пробудившимся силам или изломает, исковеркает их в борьбе за кусок хлеба, потушит вспыхнувшую было искру самосознания.

При первом же столкновении с хозяином, богатым судовладельцем, на которого работает весь поселок, молодой рыбак показывает свои когти (в тексте – кости. – *Т. И.*).

В доме старухи идет оживленное прощальное угощение. Молодежь уходит в море, на промысел. Невеста Герта, бодрая, стойкая. Но и другие молодые девушки торопятся наговориться со своими женихами. Бог весть, суждено ли им вернуться? Но они прячут тоскливые предчувствия, чтобы не отравлять последние минуты.

И вдруг хозяин грубым резким окриком нарушает их веселье. Герт не менее резко дает ему отпор.

– Ты купил наш труд и думаешь, что купил и нас самих. Вон отсюда! Здесь я хозяин.

– Ага, так-то ты платишь мне за все мои благодеяния. Я кормлю всех вас, а вы смеете огрызаться, – со злобой кричит хозяин.

– Кто, ты нас кормишь? Да ты с ума сошел! Мы тебя кормим, рискуем жизнью для твоих проклятых барышей, мокнем и мерзнем, терпим опасности и лишения, чтобы ты набивал себе карманы. И ты смеешь еще вмешиваться в мою жизнь? Вон!

– Вот ты каким вернулся из тюрьмы? Когда «Надежда» вернется в порт, я рассчитаю тебя. Такие нам не нужны.

Но она не вернется. Это ветхое, насквозь прогнившее судно, и старый плотник, чинивший его, предупреждал об этом хозяина. Купец ответил ругательством. Раз «Надежду» страхует агент, значит, она еще может плавать. В душе он отлично понимает, что старик прав, знает, какой чудовищной опасности подвергает своих рыбаков. Но рыба уже идет. Каждое судно должно дать хороший доход. И призрак барыша закрывает все остальные соображения.

Бедняга Баренд должен идти на «Надежде». Но он видит в трюме воду, зловещие гнилые пятна по стенам и в паническом страхе бежит с этой роковой шхуны. Жалкий, бледный, растерянный, прокрадывается он в материнский дом и, как ребенок, весь дрожа, со слезами, умоляет спрятать его, не выдавать хозяину.

Она мать, ей жаль его. Но ведь они подписали контракт, она взяла задаток. Перед ней встает не барыш, а голод, нужда, бессилие перед властным хозяином. И старуха подавляет в себе жалость, бранит его трусом, дармоедом, требует, чтобы он пересилил себя, взялся за ненавистный ему труд рыбака.

Бедняга цепляется за мать, точно уже чувствует, как холодные волны настигают его. Но спасенья нет. Он уже запродал себя, ему уже нет выбора. И мать, тоже ослепленная страхом, только страхом борьбы за существование, сама отдает своего несчастного сына в руки жандармов, которые уводят его на «Надежду».

И вот над морем разражается буря. Она бушует, неистовствует, хохочет вокруг домика, и каждый новый порыв ветра, новый раскат грома тоской и ужасом отзывается в сердце жен и дочерей рыбаков. Может быть, это и есть тот роковой удар, который навсегда лишит их дорогого человека?

Чтобы чем-нибудь заглушить нестерпимое чувство тоски, они начинают болтать, вспоминать прошлое. Но у каждой, и у молодой, и старой, все те же воспоминания – море, безжалостная пучина, унесшая уже столько дорогих жертв. И под насмешливый свист шторма, при ярких вспышках разгулявшейся грозы трагической безнадежностью веет из их безыскусственных рассказов. Точно злая судьба заключила их в заколдованный круг, где кусок хлеба для семьи добывается не только потом, но и кровью, ценой жизни в буквальном смысле слова.

Там, за тонкой стеной, бьется и стонет стихийная бездна. Она ужасна, главным образом потому, что человеческая несправедливость вошла в союз с ней и топит в ее глубине всех, кто еще не умеет постоять за себя.

Женщины, собравшиеся в крохотной комнате вдовы, вздрагивая от страха, прислушиваются к буре, но даже тут негодующие мысли не приходят им в голову. Они привыкли нести ярмо, они боятся за себя, за детей, за те жалкие удобства и радости, которые все-таки дает им жизнь.

– Дорого платим мы за рыбу, – повторяют они с тупой покорностью, уверенные, что в такой расплате есть что-то роковое.

И на этот раз бездна победила. «Надежда» не вернулась. Никто не узнал, как и когда она погибла. Но рыбаки нашли привязанный к лестнице труп младшего сына вдовы. Море выбросило его, точно не хотело хранить в своих недрах того, кто так боялся, так пугливо ненавидел коварство бездны.

В конторе хозяина только что получено известие о гибели «Надежды». Бухгалтер читает листок погибших. Он звучит точно похоронная служба, точно скорбный синодик по безвременно загубленным душам.

Хозяин взволнован и раздражен. Ему и жаль их, и он с досадой думает о всех укорах, слезах, воплях, которыми разразятся жены, сестры, невесты, дети утонувших рыбаков. И его раздражение тем сильнее, что в душе он сознает, что виноват в их гибели. Но тем с большей яростью возражает он на укоры старого плотника.

– Ведь я говорил, что «Надежда» не годится для плавания, – в отчаянии говорит старик.

– Тебе это приснилось, старый пьяница, – грубо отвечает хозяин.

– Да ведь бухгалтер и ведь барышня, ваша дочка, слышали, – уже растерянно настаивает плотник.

Но бухгалтер, старая лиса, развращенная долгой рабской службой у сурового и не очень-то щепетильного хозяина, отрекается, как настоящий Иуда. Он ничего не знает.

А барышня? Молоденькая, добренькая, она сочувствует бедным рыбакам, навещает больных, любит поболтать с ними, даже поплакать над их горем. Она умоляла отца не отправлять «Надежду» в

море. Что же она скажет теперь, что будет в ней сильнее – чувство правды или страх перед отцом?

Низко наклоняет она голову и дрожит от волнения и стыда, чуть слышно говоря:

– Я… не помню…

И на эту слабую душу пучина несправедливости наложила свою каинову печать.

В подлиннике последняя картина поставлена иначе, чем в русском переводе. Там вся деревня, возмущенная гибелью этих рыбаков, которых жадность хозяина обрекла почти на верную смерть, является в контору и выражает свое негодование. И слезы осиротевших женщин звучат только как отдельные ноты в этом заключительном и негодующем аккорде.

В русской постановке эти слезы, искренность и глубина этого горя, с одной стороны, и буржуазная пошлость и грубость как поступков, так и взглядов в семье самого хозяина – с другой заканчивают драму.

Купец великодушно обещает старухе поддержать ее и ее племянницу Lo, невесту погибшего Герта.

– Благодарю вас, г. Босс, – говорит несчастная мать. – Теперь у меня осталось одно утешение, одна надежда, – ребенок, которого ждет Lo.

– Ребенок? – с негодованием спрашивает хозяин. – И ты так спокойно говоришь об этом! Разве ты не знаешь, что я помогаю только лицам безукоризненного поведения?

«Старинный театр»

А. Ю. Ряпосов

«Старинный театр». Средневековый цикл

Основателями театра, получившего название «Старинный», стали М. Н. Бурнашев[1], Н. В. Дризен[2] и Н. Н. Евреинов[3].

О первоначальных планах «Старинного театра» репортер журнала «Театр и искусство» сообщал в разделе «Хроника»:

> Театр этот ставит себе целью представить в хронологической последовательности развитие драматической литературы и сценической постановки. При этом особенное внимание предположено обратить на археологическую и историческую правдивость исполнения. Спектакли должны переносить зрителей на несколько столетий назад. Порядок намечен следующий: античный театр (греческий и римский), *эпоха века* (Средневековья) (мистерии, миракли, уличный театр), эпоха Возрождения (ложноклассицизм, испанский театр, арлекинада, балет), театр эпохи Шекспира и театр Мольера (курсив мой. – *А. Р.*)[4].

Организаторы театра в письме в редакцию журнала «Театр и искусство» писали:

> К услугам нашего общества в деле его эстетико-исторического образования имеются музеи, картинные галереи, нередко исторические концерты, специальные сочинения по истории живописи, скульптуре и пр.; но где то учреждение, где та русская книга, которые знакомили бы нас с

[1] Михаил Николаевич Бурнашев (1882–1928) – литератор, театральный деятель.

[2] Николай Васильевич Дризен, барон (1868–1935) – историк театра, мемуарист, театральный деятель (цензор драматических сочинений при Главном управлении по делам печати и главный редактор «Ежегодника Императорских театров»).

[3] Николай Николаевич Евреинов (1879–1953) – драматург, режиссер, теоретик театра, театральный деятель.

[4] Хроника // Театр и искусство. 1907. № 21. С. 340.

эволюцией сцены, с актерским искусством, с художественным, воспитательным или просто «потешным» значением театра прошедших веков? Единственная доступная изучению область истории театра – это драматическая литература, и та с пропуском такой важной для театра эпохи, как Средние века (достаточно сказать, что нет ни одной средневековой пьесы в переводе на русский язык)[5].

Иными словами, «Старинный театр» задумывался как сценический аналог музея, в котором могли быть представлены в исторически достоверном виде спектакли прошедших эпох. Организаторы театра сообщали:

<…> Кружок лиц, близко стоящих к сценическому искусству и его литературе, задался целью путем ряда исторических спектаклей представить в хронологической последовательности не только историю драматической литературы, но и эволюцию сценической постановки (в связи с историей театрального танца и музыки), воспроизведения, воплощения (игры), костюмировки, грима и пр. Археологическая и историческая правдивость постановки и передача духа и характера эпохи в данном случае должны иметь решающее значение[6].

После консультаций с историками Е. В. Аничковым[7] и Л. А. Саккетти[8], бесед с практиками театра (Н. Н. Арбатов[9], В. И. Немирович-Данченко, Ю. Э. Озаровский[10], К. С. Станиславский, Ю. М. Юрьев[11], Н. А. Попов[12], И. А. Сац[13] и др.) и знатоками

[5] *Бурнашев М. Н., Дризен Н. В. бар., Евреинов Н. Н.* Проспект спектаклей «Старинного театра» (Письмо в редакцию) // Театр и искусство. 1907. № 22. С. 359.

[6] Там же.

[7] Евгений Васильевич Аничков (1866–1937) – историк литературы, литературовед.

[8] Ливерий Антонович Саккетти (1852–1916) – историк и теоретик музыки, музыкальный критик, педагог, заслуженный профессор Санкт-Петербургской консерватории.

[9] Николай Николаевич Арбатов (наст. фам. Архипов) (1869–1926) – режиссер, театральный педагог.

[10] Юрий (Георгий) Эрастович Озаровский (1869–1924) – драматический актер, педагог, театровед, режиссер.

[11] Юрий Михайлович Юрьев (1872–1948) – актер Александринского театра – Ленинградского государственного академического театра им. А. С. Пушкина (1893–1918, 1921–1928, 1935–1948), «Театра трагедии» (1918), БДТ (1919–1921).

[12] См. статью Т. Д. Исмагуловой «Первый Василеостровский театр под руководством Н. А. Попова (1902 год)», публикуемую в настоящем издании.

[13] Илья Александрович Сац (1875–1912) – композитор, дирижер, виолончелист.

сценического искусства (Н. Н. Долгов[14], Э. А. Старк[15] и др.) была определена программа:

> 1-й вечер – *античный театр* (греческий и римский), 2-й вечер – *Средние века* (мистерии, миракли, уличный театр и пр.), 3-й вечер – *эпоха Возрождения* (ложноклассицизм, испанский театр, арлекинада, балет и пр.), 4-й вечер – *театр эпохи Шекспира* (в Англии) и 5-й вечер – *театр Мольера*[16] (курсив авторов проспекта – *А. Р.*).

Однако по мере практической подготовки к открытию театра планы организаторов менялись. В сезоне 1907/1908 гг. «Старинный театр» подготовил и показал *Средневековый цикл* представлений, разделенных на *два вечера*. Это связано с тем, что профессор Аничков и некоторые другие историки считали, что корни европейского театра следует искать отнюдь не в античности, а во «тьме Средневековья»[17]. Выбор тех или иных произведений был связан помимо прочего с проблемами цензуры[18] – до Февральской революции 1917 г. в России не разрешалось переносить на сцену библейские и евангельские сюжеты.

Из книги Старка известно, что Бурнашев ездил в Париж и Кельн и привез материалы по средневековому театру; барон Дризен посетил швейцарские монастыри, ездил в Мюнхен, Нюрнберг и Ротенбург с целью поиска изобразительных материалов по театру Средневековья; Евреинов оставался в России и был занят разработкой стиля будущих представлений Средневекового цикла[19].

Участникам будущего «Старинного театра» были прочитаны лекции: по истории средних веков – Аничковым; по истории музыки – Саккетти; по иконографии Средних веков – М. В. Добужинским[20]; о средневековом актере – Евреиновым[21].

---

[14] Николай Николаевич Долгов (1877–1923) – филолог, историк литературы и театра, театральный критик.

[15] Эдуард Александрович Старк (псевд. Зигфрид) (1874–1942) – искусствовед, музыкальный и театральный критик, историк театра.

[16] *Бурнашев М. Н., Дризен Н. В. бар., Евреинов Н. Н.* Проспект спектаклей «Старинного театра» (Письмо в редакцию) // Театр и искусство. 1907. № 22. С. 359.

[17] *Старк Э. А. (Зигфрид)*. Старинный театр. Пб., 1922. С. 10.

[18] См.: Там же. С. 11.

[19] См.: Там же. С. 12.

[20] Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) – живописец, график и театральный художник.

[21] См.: *Старк Э. А. (Зигфрид)*. Старинный театр. С. 14.

В статье И. Ф. Петровской «Старинный театр»[22] (обозрение-путеводитель «Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года») приводятся основные сведения и о представлениях Средневекового цикла в сезоне 1907/1908 гг., и о спектаклях Испанского цикла в сезоне 1911/1912 гг.

Б*о*льшая часть сведений почерпнута из книг Старка: в первом издании «Старинного театра» речь шла только о Средневековом цикле[23], второе издание включило в себя материалы по Средневековому и Испанскому циклам[24]. Эти издания – важный источник для изучения «Старинного театра»; фотографии и эскизы, публикуемые в них, являются значимыми иконографическими материалами.

Представления давались в Кононовском зале (Мойка у Полицейского моста, 61). Заведующим режиссерской частью и труппой был А. А. Санин[25]; заведующими музыкальной частью – А. К. Глазунов[26], Л. А. Саккетти и И. А. Сац; заведующим хореографической частью – М. М. Фокин[27]. Оформление спектаклей предстояло осуществить А. Н. Бенуа[28] (по его эскизу был сделан занавес театра), И. Я. Билибину[29], М. В. Добужинскому, Е. Е. Лансере[30], Н. К. Рериху[31], В. Я. Чемберсу[32] и В. А. Щуко[33]. В труппу входили: М. И. Берсенева, Н. И. Бутковская, З. А. Дмитренко, Е. К. Дукшинская, Е. Г. Зотова, Е. А. Классовская, М. А. Королькова, М. Н. Локтева, Е. А. Полоцова,

[22] См.: *Петровская И., Сомина В.* Театральный Петербург. Начало XVIII века – октябрь 1917 года: Обозрение-путеводитель. СПб., 1994. С. 310–314.

[23] См.: *Старк Э. А.* Старинный театр. СПб., [Б.г.].

[24] См.: *Старк Э. А. (Зигфрид).* Старинный театр.

[25] Александр Акимович Санин (наст. фам. Шенберг) (1869–1956) – актер, театральный режиссер, педагог.

[26] Александр Константинович Глазунов (1865–1936) – композитор, дирижер, общественный деятель, профессор Санкт-Петербургской консерватории.

[27] Михаил Михайлович Фокин (1880–1942) – артист балета, балетмейстер.

[28] Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) – живописец, график, театральный художник, историк искусства, художественный критик.

[29] Иван Яковлевич Билибин (1876–1942) – график и театральный художник – книжный иллюстратор, театральный оформитель, участник объединения «Мир искусства».

[30] Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946) – художник.

[31] Николай Константинович Рерих (1874–1947) – художник, сценограф, философ-мистик, писатель, путешественник, общественный деятель.

[32] Владимир Яковлевич Чемберс (1877(1878) – около 1934) – график, театральный художник, участник объединения «Мир искусства».

[33] Владимир Алексеевич Щуко (1878–1939) – архитектор, театральный художник.

К. К. Потемкина, М. А. Риглер-Воронкова, В. А. Щеголева; И. М. Березняков, В. О. Вреден, А. Н. Григорьев, И. М. Ильин, Ф. Н. Курихин, Б. Х. Кастальский, М. Н. Каракаш, В. А. Карнеев, К. М. Миклашевский[34], Н. И. Орлов, В. Н. Позняков, С. П. Перелыгин, суфлер А. А. Мирошникова.

Первый спектакль был показан 7 декабря 1907 г., последний – 13 января 1908 г.

В состав *Первого вечера* (7 декабря 1907 г.) вошли:

«Три волхва», литургическая драма[35] – «пролог и картина представления в XI в. Евреинова (по рукописи)». Постановка Санина и Бурнашева. Художник – Рерих. Музыка – Сац;

«Действо о Теофиле», миракль[36] французского поэта второй половины XIII в. трувера Рютбефа[37], перевод – А. А. Блока. Постановка Дризена и Санина. Художник – Билибин (он «дал на редкость красивую и выдержанную декорацию в стиле миниатюр XII в.»[38]).

Спектакль показывался ежедневно – с 7 декабря по 13 декабря.

В состав *Второго вечера* (15 декабря 1907 г.) вошли:

«Нынешние братья», моралите[39] XV в., «сочиненное христианином Николаем в городе Париже, в улице Notre Dame, в доме под гербом Франции»[40]. Перевод С. М. Городецкого[41]. Постановка Дризена и Санина (отмечалось, что они уделили особое внимание жесту актеров)[42]. Художник – Щуко (декорации, костюмы и бу-

---

[34] Константин Михайлович Миклашевский (1886 – 1944) – актер, театровед, режиссер.

[35] Литургическая драма – термин, появившийся в XIX в. и обозначающий жанр средневековых представлений, появившихся во Франции в X в. и являвшихся вставками в праздничные церковные службы (литургии) эпизодов из Священного писания, а также парафраз из библейских сюжетов.

[36] Миракль (франц. miracle – «чудо») – жанр средневековой пьесы XIII в. и соответствующего типа представления.

[37] См.: *Старк Э. А.* Старинный театр. С. 25. Рютбеф (Рютбёф) (около 1230 – около 1285) – французский трувер, один из самых ярких представителей французской поэзии в эпоху Людовика XI.

[38] *Старк Э. А. (Зигфрид)*. Старинный театр. С. 20.

[39] Моралите – жанр средневековых нравоучительных представлений; среди действующих лиц наряду с людьми могут присутствовать отвлеченные понятия (Зависть, Лицемерие, Совесть и т. д.).

[40] *Старк Э. А.* Старинный театр. С. 30.

[41] Сергей Митрофанович Городецкий (1884–1967) – поэт, переводчик.

[42] См.: *Старк Э. А.* Старинный театр. С. 24.

тафория Щуко – «квинтэссенция старинной миниатюрной живописи, отражающая дух и наивность чисто детского свойства»[43]);
«Игра о Робене и Марион», пастораль (пастурель) трувера XIII в. Адама де ла Галя, прозванного «горбуном»[44] (Адама де ла Аля). Перевод Бенедикта (Н. Н. Вентцеля)[45]. Постановка Евреинова и Санина. Художник – Добужинский («представил сценическое решение как часть рыцарской залы, где все приготовлено для игры», «слева и справа расположились менестрели с их музыкальными инструментами»[46]). «Пастурель задумано было представить так, как она могла разыгрываться в современном ей рыцарском замке во время вечернего пиршества»[47]. Лошадь рыцаря выезжала на сцену мордой вперед, а при отъезде рыцаря лошадь уезжала задом;
«Очень веселый и смешной фарс о чане» (перевод А. Н. Трубникова[48]), «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче» (перевод барона Н. Н. Врангеля[49]) – фарсы XV–XVI вв. Сочинения Жана Дабонданса, королевского нотариуса города Пон-Сент-Эспри. Постановка Бурнашева и Санина. Художник – Чемберс. Представление было достаточно грубым. Старк писал:

> На сцене был воспроизведен типичный средневековый балаган с двумя ложами по бокам, где сидели шуты. Эти два характерных представителя средневекового театрального веселья еще лучше довершали представление. Великолепно загримированные и одетые, они то сидели в своих ложах, то выскакивали оттуда на сцену, кувыркались, прыгали, галдели, щелкали погремушками, трясли помост так, что весь балаган ходил ходуном, приставали к актерам и вообще столь виртуозно исполня-

[43] *Старк Э. А.* Старинный театр. С. 24.
[44] Там же.
[45] Николай Николаевич Вентцель (псевд. Бенедикт, Н. Н. Юрьин, Н. Н. Ю-н, Н. В. Фуриозо, Жак-Меланхолик и др.) (1855/1856–1920) – поэт, прозаик, драматург, переводчик. Брат педагога и философа К. Н. Вентцеля.
[46] *Старк Э. А. (Зигфрид).* Старинный театр. С. 25.
[47] Там же.
[48] Александр Николаевич Трубников (1853(1856)–1922) – государственный и военный деятель, переводчик.
[49] Николай Николаевич Врангель (1880–1915) – барон, искусствовед, переводчик.

ли свои крайне трудные роли, что больше всего благодаря им возникало в нас странное неожиданное чувство: точно приоткрылась дверь, и мы осторожно, со страхом, заглядывали в даль веков[50].

Премьера Второго вечера состоялась 15 декабря 1907 г., последнее представление – 13 января 1908 г.; представления Второго вечера шли не каждый день и были повторены меньшее количество раз.

В конце декабря 1907 г. в двух утренних спектаклях были даны «Действо о Теофиле», «Нынешние братья» и «Игра о Робене и Марион».

«Старинный театр» не представил «Уличный театр» («зрелища и забавы XIV в.»). Евреинов сочинил драматическую сюиту «Ярмарка на индикт Св. Дениса». В «Маленькой хронике» сказано:

Действие происходит возле люпанария[51]. Его жрицы открыто ведут переговоры с охотниками до живого товара и затем уходят в дом отдаваться восторгам земной любви. Тем временем площадь продолжает жить своей шумной жизнью. Театр марионеток сменяется жонглерами и певцами chansons des jestes[52]. Дикий разгул переходит в общий пантомимный танец. Раборти – танец, оставлявший за собой самые смелые фигуры позднейшего французского несалонного танца. Как заключительный аккорд – появление процессии с останками святого и благоговейный трепет толпы[53].

Предполагалось, что эскиз декораций выполнит Лансере, эскизы костюмов – Бенуа.

По окончании сезона 1907/1908 гг., во время Великого поста, состоялись гастроли «Старинного театра» в Москве, в театре «Эрмитаж». В Первый вечер, 23 марта 1908 г., были сыграны: «Действо о Теофиле»; «Игра о Робене и Марион»; «Очень веселый и смешной фарс о чане».

---

[50] *Старк Э. А. (Зигфрид)*. Старинный театр. С. 28.

[51] Люпанарий (правильно: лупанарий, лупанар, лат. lupānar или lupānārium) – публичный дом в Древнем Риме, размещенный в отдельном здании.

[52] Правильно: chanson de geste, буквально «песнь о деяниях»; «жеста» – жанр французской средневековой литературы эпического содержания. Самая известная жеста – «Песнь о Роланде».

[53] Маленькая хроника // Театр и искусство. 1907. № 45. С. 735.

Во Второй вечер, 25 марта 1908 г., были представлены «Нынешние братья»; «Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче»; «Игра о Робене и Марион»[54].

Старк писал: «<…> в “Старинном театре” <…> трепетал нерв подлинного художественного творчества»[55].

К. Л. Рудницкий включил анализ деятельности «Старинного театра» в раздел «Традиционализм» монографии «Русское режиссерское искусство» (1898–1907; 1908–1917) и сопоставил устремления организаторов театра с экспериментами, например английского режиссера У. Поула[56]. Такое расширительное рассмотрение театральных явлений было характерно для исследователя. Именно широта охвата театральных процессов первых двух десятилетий русского режиссерского театра и комплексное их изучение сделало этот фундаментальный труд исследованием уникальным и не утратившим своей актуальности до настоящего времени. Конечно, выбор того или иного ракурса рассмотрения имеет свои сильные и слабые стороны и чреват не только обретениями, но и потерями. Вот и применительно к «Старинному театру» подход Рудницкого и справедлив, и, вместе с тем, не вполне справедлив.

Искания «Старинного театра» стали одним из свидетельств неудовлетворенности сценических деятелей – и теоретиков, и практиков – современным состоянием театра реалистического и натуралистического направлений. Обращение к прошлому, изучение достижений театра прошлых веков мыслилось как средство обогащения сценического языка театра современного. И в этом смысле эксперименты «Старинного театра» находились в одном русле и с деятельностью Поула, с одной стороны, и с исканиями В. Э. Мейерхольда традиционалистского периода творчества – с другой.

Стоит ли удивляться, что при оценке деятельности «Старинного театра» Рудницкий опирался на мнение Мейерхольда[57].

---

[54] *Старк Э. А. (Зигфрид).* Старинный театр. С. 32.

[55] Там же. С. 42.

[56] См.: *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство, 1908–1917. М., 1990. С. 19–20. Уильям Поул (1852–1934) известен постановками 1880-х гг. пьес Шекспира и его современников. Он пытался воспроизвести приемы елизаветинского театра. Спектакли Поула стали предвестием сценического традиционализма.

[57] См.: *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство, 1908–1917. С. 23.

Режиссер приветствовал появление «Старинного театра» в качестве одного из вариантов проявления важной современной сценической тенденции обращения к искусству примитива:

> Как постоянное внимательное рассматривание средневековых миниатюр может повлиять на технику художника, в особенности художника-декадента, слишком игнорирующего значение рисунка и привыкшего всецело отдаваться лишь во власть «музыки» красок, – так и тот театр, постановки которого строго подчинены приемам традиционных театров, может благотворно повлиять на технику других театров, даже и в том случае, когда последние не включают в свой репертуар пьес старых театров[58].

Выражаясь современным языком, ошибка «Старинного театра» заключалась в том, что создатели его спектаклей использовали одновременно два *режиссерских метода* постановки – *метод исторической реконструкции* и *принцип стилизации*. Или, по выражению Мейерхольда, «Старинный театр сел <…> между двух стульев»[59].

Режиссер писал:

> Старинный театр мог выбрать два пути: или 1) взяв пьесы старых театров, подчинить инсценировки этих пьес методу археологии, то есть заботиться прежде всего о точности сценической реконструкции. Или 2) взяв пьесы, написанные *в манере* старых театров, инсценировать их в свободной композиции на тему примитивного театра (иными словами, стилизовать их, что и сделал Мейерхольд при постановке стилизованной под средневековый миракль пьесы М. Метерлинка «Сестра Беатриса» в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской, 1907 г. – *А. Р.*)[60].

«Старинный театр», по утверждению Мейерхольда, не сделал ни того, ни другого. Классическое определение режиссера следующее:

> Под «стилизацией» я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С понятием «стилизация», по моему мнению, неразрывно связана

[58] *Мейерхольд В. Э.* VII. «Старинный театр» в С.-Петербурге (первый период) (1908 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. 1891–1917. С. 189.
[59] Там же. С. 190.
[60] Там же. С. 189.

> идея условности, обобщения и символа. «Стилизовать» эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения[61].

Стоит добавить, что принцип стилизации в качестве режиссерского метода предполагает создание нового современного сценического произведения, но не путем копирования той или иной исторической эпохи или какого-либо художественного стиля, а с использованием лишь самых существенных, самых характерных черт данной эпохи или стиля.

Развивая доводы и аргументы Мейерхольда, автор исследования «Русское режиссерское искусство» подробно показывает, что постановщики «Старинного театра» в основном опирались на подлинные тексты старинных драматических произведений самых разных жанров, но неизбежно вместе с художниками создавали стилизованные под старину сценические площадки, ведь в их распоряжении была одна и та же архитектура сцены-коробки арендованного Кононовского зала. В плане актерского исполнения реконструкция была невозможна хотя бы потому, что о технике средневекового актера устроителям «Старинного театра» ничего не было известно. Евреинов приписывал средневековым исполнителям лишь два свойства – наивность и дилетантизм, а в качестве современного образца такого исполнительского примитивизма предлагал игру детей и солдат в любительских спектаклях[62].

Т. С. Джурова в статье «Актер в театре Н. Н. Евреинова: режиссура и теория» констатировала:

> Николай Евреинов – автор многочисленных работ по теории и истории театра, теоретик, режиссер и драматург – на протяжении своего достаточно долгого творческого пути так и не был уличен во внимательном отношении к основному звену театрального искусства. А именно – к актеру[63].

---

[61] *Мейерхольд В. Э.* К истории и технике театра (1907 г.) // Там же. С. 109.

[62] См.: *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство, 1908–1917. С. 20–24.

[63] *Джурова Т.* Актер в театре Н. Н. Евреинова: режиссура и теория // Русское актерское искусство XX века: Коллективное исследование / Российский институт истории искусств. СПб., 2018. С. 222.

Вместе с тем, было бы несправедливо утверждать, что устроители «Старинного театра» и, в частности, Евреинов совсем не уделяли внимания проблеме реконструкции средневекового актера. Евреинов в рамках статьи «Старинный театр»[64] посвятил проблеме исполнительства старинных театров первый раздел – «Об актере средних веков». Но в процессе практической работы «Старинного театра», по справедливому замечанию Джуровой, «столкнулись три разнонаправленные тенденции: реконструкция, стилизация и исторический натурализм. Евреинов стремился дать идеальный образ Средневековья вообще и его актера, в частности. Дризен и Бурнашев – музейную реконструкцию. А Санин реконструировал не художественный стиль эпохи, а саму эпоху в мейнингенском варианте»[65]. Или, по другой формулировке автора статьи, «Евреинов, вооружившись собственной фантазией, выстроил фантастический образ средневекового актера»[66].

Иными словами, Евреинов *сочинил* образ средневекового актера. В основе исполнения волонтера-любителя – *вера* и *наивность чувств*. Такой любитель, минуя какую-либо технику и опираясь лишь на собственное воображение, становился соответствующим героем.

Увы, непосредственно исполнители «Старинного театра» ни такого рода верой, ни подобной наивностью чувств не обладали.

> Труппа, набранная из актеров-любителей (главным образом учеников Академии художеств), своей неподготовленностью могла посрамить лелеемую Евреиновым примитивность техники средневековых исполнителей[67].

Но вот что не могли сделать исполнители этой труппы – совершить чаемый Евреиновым акт непосредственного превращения в играемый образ. Наивность предложенных средневековых образов неизбежно сталкивалась с *иронией* актера – представителя иной эпохи, а значит, такие черты средневекового актера, согласно

[64] *Евреинов Н.* Старинный театр // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 837–841.
[65] *Джурова Т.* Актер в театре Н. Н. Евреинова: режиссура и теория // Русское актерское искусство XX века. С. 227.
[66] Там же. С. 224.
[67] Там же. С. 228.

но концепции Евреинова, как, например, наивность, «приходилось стилизовать»[68].

Утопический характер теории старинного театра Евреинова в еще большей степени сказался при воплощении на современных подмостках средневекового зрителя. Так, Рудницкий писал:

> Наименее успешно выполнялась задача «реконструкции зрителя»: жиденькая толпа на сцене «Старинного театра» очень уж напоминала банальные массовки оперных статистов[69].

Не спасало даже почерпнутое в раннем МХТе умение Санина выстраивать индивидуализированную массовку по образцу мейнингенцев. Ведь двигала средневековым зрителем, по мысли Евреинова, все та же *наивная вера* в подлинность происходящего на сцене, которую исполнителям «Старинного театра» также приходилось стилизовать.

«Старинный театр», при всей неоднородности и противоречивости его концепции и непосредственных результатов сценических постановок Средневекового цикла 1907–1908 гг., сыграл важную роль в становлении русской режиссуры и особенно того ее направления, что связано с формированием методологий Условного театра. Спектакли «Старинного театра» показали ограниченность возможностей *метода исторической реконструкции*. Подлинные исторические тексты драматических сочинений и полученные в результате научных изысканий сведения об устройстве необходимых для их воплощения сценических площадок адаптировались под условия современной сцены-коробки. Неизбежная в этом случае *стилизация* в работе художников и особенно актеров явилась не результатом осознанной режиссерской методологии, а художественным паллиативом при решении конкретных разнородных, порой противоречивых задач. Стилизация как методология, позволившая обогатить язык современного театра за счет приемов и методов старинных сцен подлинно театральных эпох, была реализована уже в рамках сценического *традиционализма*, когда стилизуется не просто та или иная историческая эпоха

[68] *Джурова Т.* Актер в театре Н. Н. Евреинова: режиссура и теория // Русское актерское искусство XX века. С. 228.

[69] *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство, 1908–1917. С. 22–23.

или некий художественный стиль, но определенная форма старинного театра и конкретная актерская техника. Традиционалистский период творчества В. Э. Мейерхольда, традиционалистские спектакли Ф. Ф. Комиссаржевского, традиционалистские опыты В. Н. Соловьева – важнейший этап в становлении не только русской, но и мировой режиссуры.

***

Представленный публикационный материал включает тексты разных жанров (информационные заметки, программные заявления организаторов «Старинного театра» и его режиссеров, рецензии на спектакли; попытки аналитического разбора и т. д.) и позволяет познакомиться с широким спектром взглядов, точек зрения и оценок сценического явления.

Репертуар

«Действо о Теофиле», миракль трувера XIII в. Рютбефа (пер. А. А. Блока) – 7 декабря 1907 г. Постановка барона Н. В. Дризена и А. А. Санина.

«Три волхва», литургическая драма по рукописи XI в. (пролог и картина представления Н. Н. Евреинова) – 7 декабря 1907 г. Постановка ритуала «действа» М. Н. Бурнашева, пролога и народных сцен – А. А. Санина.

«Игра о Робене и Марион», пастораль (пастурель) XIII в. – 15 декабря 1907 г. Постановка Н. Н. Евреинова и А. А. Санина.

«Нынешние братья», моралите XV в., «сочинение христианина Николая в городе Париже, на улице Notre Dame, в доме под гербом Франции» (пер. С. М. Городецкого) – 15 декабря 1907 г. Постановка барона Н. В. Дризена и А. А. Санина.

«Очень веселый и смешной фарс о чане», фарс XV–XVI вв. Ж. Дабонданса, королевского нотариуса города Пон-Сент-Эспри (пер. барона Н. Н. Врангеля и А. А. Трубникова) – 15 декабря 1907 г. Постановка М. Н. Бурнашева и А. А. Санина.

«Очень веселый и смешной фарс о шляпе-рогаче», фарс XV–XVI вв. Ж. Дабонданса (пер. барона Н. Н. Врангеля и А. А. Трубникова) – 15 декабря 1907 г. Постановка М. Н. Бурнашева и А. А. Санина.

«Действо об Адаме». Неизвестный автор. Не осуществлена.

«Ярмарка на индикт св. Дениса», драматическая сюита Н. Н. Евреинова. Не осуществлена.

Публикации

Старинный театр // Театр. 1907. 19 сент. С. 11–12.

В Петербурге возникает «Старинный театр», задавшийся целью представить эволюцию театрального действия.

Инициаторами этого оригинального предприятия являются М. Н. Бурнашев, барон Н. В. Дризен и Н. Н. Евреинов.

Наш театр ошибочно называют историческим, – сказал сотруднику «Петербур<гской> газеты» барон Дризен, – его смешивают с Навроцким[1], который ставил пьесы своего сочинения.

Мы задаемся совсем другими целями.

Цель наша представить в хронологической последовательности не только историю драматической литературы, но и эволюцию сценической постановки (в связи с историей театрального танца и музыки), воспроизведения, воплощения, костюмировки, грима и т. д.

Это, так сказать, наш «лейтмотив».

Археологическая и историческая правдивость постановки и передача духа и характера эпохи в данном случае должны иметь решающее значение.

Равным образом каждый из этих спектаклей должен перенести зрителей в театр той или иной эпохи...

Является даже существенным представить в связи с лицедейством на сцене и отношение к нему зрителя соответствующей эпохи.

По этому поводу происходит целый ряд заседаний, где дирекция ознакомилась с взглядами Е. В. Аничкова, П. П. Гнедича, профессора Саккетти, режиссеров Арбатова, Немировича-Данченко, Озаровского, Станиславского, Санина и др<угих> специалистов по вопросам театра.

Результатом такой совместной работы была выработка общей программы исторических спектаклей.

Первый вечер предполагается посвятить античному театру, второй – Средним векам, третий – эпохе Возрождения, четвертый английскому театру эпохи Шекспира и пятый – театру Мольера.

---

[1] Александр Александрович Навроцкий (псевд. Н. А. Вроцкий) (1839–1914) – военный юрист, издатель, поэт, писатель, драматург.

Время театра Мольера совпадает с временем появления театра на Руси и, таким образом, в дальнейшем вполне естественным является переход от западноевропейского театра к нашему, отечественному.

– В каком порядке программа будет выполняться?

– В силу некоторых условий в нынешнем сезоне предположено ограничиться всего двумя вечерами. Из эпохи средних веков в таком порядке:

Первый вечер: пролог и drame liturgique, мистерия XII века и пастораль XIII века.

Второй вечер: Moralite XIV века, фарс XV века и уличный театр XIV–XV века с тем потешным действием, которыми тогда увлекались.

Спектакли, конечно, будут повторяться…

– Вы не боитесь, что ваш театр покажется публике скучным?

– Я не верю в возможность скучать...

Театр, где будет изображена сцена на сцене, где толпа, зараженная мистицизмом, будет реагировать на игру актеров, разве это скучно?

A moralite, где будут символические фигуры зависти, угрызения совести, любви и т. д.?

В фарсе XV века можно будет видеть, как нынешний фарс недалеко ушел от той эпохи...

В ярмарочном театре будут акробаты, циркисты, атлеты, словом все атрибуты средневековой ярмарки... Нищенствующие монахи, рыцари, разные маги и т. д.

Словом, быту отведено самое широкое место.

Это и оживит спектакль, и даст интересную картину.

Интеллигентную публику должна заинтересовать чисто художественная сторона и верность эпохи.

Мы настолько в этом отношении строги, что не признаем даже собственных костюмов у актеров.

Не преувеличивая, могу сказать, что у нас будет, чему поучиться, а для юношества, испорченного надрывом, это будет хороший урок истории... – сказал барон.

Еще о Старинном театре // Театр. 1907. 28 сент. С. 11–12.

Идея возрождения давно забытых образцов драматической литературы, которую наметили себе инициаторы «Старинного театра» в

Петербурге, живо заинтересовала и общество, и столичную печать. Сотрудник «Бирж<евых> Вед<омостей>» беседовал с одним из основателей этого театра, г. Бурнашевым, который нарисовал и схему, и намеченную миссию деятельности храма прошлого искусства.

Основная задача «Старинного театра», по словам г. Бурнашева, заключается в том, чтобы пополнить пробел культурно-исторического образования общества в отрасли театра. Репертуар «Старинного театра» составит неисчерпаемое богатство совершенно забытых образцов драматической литературы – от мрачных религиозных, полных мистицизма и детской веры литургических драм и мистерий до наивных пасторалей и грубых фарсов средневекового репертуара, элегантных и вычурных пьес ложноклассиков и балетов французского двора эпохи Возрождения, театра Шекспира и его современников и театра Мольера.

Сложность разработки каждой пьесы при таких серьезных требованиях, которые мы себе поставили в смысле исторической правдивости и художественной передачи духа и характера эпохи, заставили нас остановиться на первый год почти исключительно на эпохе Средних веков. Репертуар выработан уже вполне точно, и все работы распределены. В первый вечерь войдут: «Три волхва», литургическая драма по рукописи XI века. Эта пьеса будет поставлена на паперти романского собора, причем на сцене, кроме действующих лиц литургической драмы и хора, будут выведены средневековые зрители, которые в ту эпоху сильно реагировали на ход представления; без последних смысл и интерес литургической драмы исчез бы. Сама литургическая драма будет исполнена для сохранения колорита на латинском языке (язык рукописи).

Ввиду ее краткости и исполнения в вокальной форме, латинский язык не будет утомлять слушателей.

Что касается средневековых зрителей, то для них написан Н. Н. Евреиновым маленький пролог. При составлении последнего мы руководились сведениями, почерпнутыми из хроник и описаний драматических представлений. Декорации и костюмы в этой пьесе будут исполнены по рисункам Н. К. Рериха. Режиссирует М. Н. Бурнашев.

Второю идет мистерия «Адам и Ева» по рукописи XII века, хранящейся в турской библиотеке. Предварительно пришлось эту пье-

су перевести с англо-норманнского наречия на французский, что и было исполнено по нашему поручение проф. Champion[2] (в Париже), с французского же языка переводит С. К. Маковский[3].

Характер этой пьесы несколько иной: она носит на себе следы комического элемента. Декорации для этой вещи (по рисункам И. Билибина) очень сложны, ввиду того, что сцена будет разделена на три яруса: рай, земля и ад с головой дракона. Постановкой мистерии руководит Н. В. Дризен.

Третья – «Робен и Марион», сочинение Адама де ла Галь[4] (пастораль XIII века). Эта пьеса ввиду ее лирического и совершенно светского характера, сильно контрастирует с двумя предыдущими. Она очень грациозна и наивна. Перевод ее сделан Бенедиктом[5].

Постановка задумана очень интересно: в мрачных залах рыцарского замка приезжие актеры исполняют веселенькую пастораль в светлых костюмах, окруженные игрушечными декорациями: домик, лес, стадо, овечки и пр. Художественная сторона поручена М. В. Добужинскому, а ставит пьесу Н. Н. Евреинов.

Программа второго вечера будет состоять из моралите (Н. В. Дризен, декорация художника Щуко, перевод С. Городецкого), фарса и sottie (М. Н. Бурнашев, декорации В. Я. Чемберса, перевод А. А. Трубникова и Н. Н. Врангеля) и ярмарочного театра (Н. Н. Евреинов, декорации А. Н. Бенуа).

Историческая разработка почти заканчивается. Н. В. Дризеном и М. Н. Бурнашевым привезены материалы из музеев и архивов Западной Европы. Между прочим в Национальной библиотеке в Париже, в рукописи XIII века «Робен и Марион», найдена очень интересная миниатюра, изображающая рыцаря и Марион. Вообще мотивы для костюмов будут заимствованы с миниатюр и фресок, и никакие вымыслы не будут допущены.

Труппа уже вполне сформирована. Режиссером-консультантом приглашен А. А. Санин. Помощник режиссера Скуратов. Артист-

[2] Pierre Champion (1880–1942) – архивист-палеограф Парижского института.

[3] Сергей Константинович Маковский (1877–1962) – поэт, художественный критик, издатель, организатор художественных выставок.

[4] Адам де ла Галь (де ла Аль; прозв. Адам Горбатый) (de la Halle) (1240–1287) – поэт, композитор, трувер.

[5] Бенедикт – Н. Н. Вентцель.

ки: Берсенева, Бутковская, Дукшинская, Зотова, Риглер-Воронкова, Федорова и Щеголева; артисты: Балан, Березняков, Вреден, Григорьев, Ильин, Курихин, Кастальский, Орлов и др.

Для писания декораций снята мастерская, и работы уже начались. Спектакли в количестве 15-ти предполагается давать в Новом театре[6] с 7 по 22 декабря. Репетиции начнутся с 1 октября. Перед началом артистам будет прочитан ряд рефератов: Е. В. Аничковым – «Быт и нравы Средних веков», М. Н. Бурнашевым – «О театре в эпоху Средних веков» и Н. Н. Евреиновым – «Исторические данные о декламации и игре средневекового театра».

После спектаклей в Петербурге предполагается поездка в Москву и другие большие города.

***Б. п.* [Старинный театр] // Обозрение театров. 1907. 13 нояб. С. 13.**

Старинный театр.

Состав труппы «Старинного театра». Дирекция – М. Н. Бурнашев, Бар. Н. В. Дризен и Н. Н. Евреинов. Режиссер А. А. Санин, помощ<ник> режис<сера> А. А. Скуратов, состав: г-жи М. И. Берсенева, Н. И. Бутковская, З. А. Дмитренко, Е. К. Дукшинская, Е. Г. Зотова, Е. А. Классовская, М. А. Королькова, М. Н. Локтева, Е. А. Полоцова, К. К. Потемкина, М. А. Риглер[7], В. А. Щеголева; гг. И. М. Березняков, В. О. Вреден, А. Н. Григорьев, И. М. Ильин, Ф. Н. Курихин, Б. Х. Кастальский, М. Н. Каракаш, В. А. Карнеев, К. М. Миклашевский, Н. И. Орлов, В. Н. Позняков, С. П. Перелыгин, суфлер А. А. Мирошникова. Эскизы для декораций, костюмов и бутафории дали: И. Я. Билибин, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, В. А. Щуко и В. Я. Чемберс. Эскиз занавеса работы А. Н. Бенуа. Литературной частью театра ведает приват-доцент Е. В. Аничков. Музыкальной: проф. А. К. Глазунов, проф. Л. А. Саккетти, И. А. Сац и прив<ат> доц<ент> В. Ф. Шишмарев[8].

---

[6] Новый театр (другое название – Кононовский зал), набережная р. Мойки, 61. См. ст. С. А. Филипповой «Новый театр Л. Б. Яворской. Первый сезон», публикуемую в настоящем издании.

[7] М. А. Риглер – М. А. Риглер-Воронкова, актриса.

[8] Владимир Федорович Шишмарев (Шишмарёв) (1874–1957) – филолог, специалист по романской литературе.

Организаторы «Старинного театра», наряду с восстановлением пьес XI–XIV вв., и сами выступят в роли авторов.

Н. Н. Евреиновым составлена драматическая сюита – «Ярмарка на индикт св. Дениса[9]». Использовав материалы, доставленные приват-доцентами Аничковым и Шишмаревым, драматург нарисовал яркую картину жизни средневековой площади. Действие происходит подле люпанария. Его жрицы открыто ведут переговоры с охотниками до живого товара и затем уходят в дом отдаваться восторгам земной любви. Тем временем площадь продолжает жить своей шумной жизнью. Театр марионеток сменяется жонглерами и певцами chansons des jestes. Дикий разгул переходит в общий пантомимный танец «Раборди» – танец, оставлявший за собою самые смелые фигуры позднейшего французского несалонного танца. Как заключительный аккорд – появление процессии с останками святого и благоговейный трепет толпы.

Пьесу ставит г. Санин. Режиссеру придется иметь дело с акробатами труппы г. Чинизелли[10]. Очень удачны декорации художников Бенуа и Лансере.

Хроника // Обозрение театров. 1907. 17 нояб. С. 14.

В I вечер 8 декабря в Старинном театре представлено будет: 1) «Три волхва», пролог и картина, представление в XI веке Н. Евреинова (по рукописи этого времени). Декорация Рериха, постановка М. Бурнашева и А. Санина, 2) «Действо о Теофиле». Декорация Билибина.

8) «Игра о Робене и Марион», пастораль соч. Трувера XIII века. Декорация Добужинского.

II вечер – два фарса XV века: 1) очень веселый и смешной фарс «О чане», 2) очень веселый и смешной фарс «О шляпе-рогаче»; декорация Чемберса. «Нынешняя братия» Moralite XIV века; декорация Щуко. «Уличный театр XIV века», драматическая сюита Евреинова, по данным, сообщенным пр<иват> доц<ентом> Е. Аничковым и пр<очими> доц<ентами>, Шишмаревым, по следующей програм-

[9] Св. Денис (фр. Saint Denis, Сан-Дени; Дионисий Парижский, *лат*. Dionysius) – католический святой III в., первый епископ Люцетии (Парижа).

[10] Сципионе Чинизелли (1864–1938) – наездник, дрессировщик лошадей; директор цирка в Санкт-Петербурге (1891–1918).

ме, – театр марионеток, акробатические игры жонглеров, прения жонглеров. Песнодеяния (Chansons de gestes), танец Rabordi. Декорация Н. Бенуа и Лансере.

Дирекция Старинного театра предполагает несколько утренников для учащихся по удешевленным ценам. Билеты на первый абонемент почти все проданы.

Зигфрид [Старк Э. А.]. **[К открытию «Старинного театра»] // Обозрение театров. 1907. 4 дек. С. 11–12.**

К открытию «Старинного театра».

Что представляет собою «Старинный театр», какие художественные цели он преследует, зачем вообще он создался, все эти вопросы для широкой публики сейчас остаются без ответа, давая обширную пищу для самых разнородных подчас курьезных предположений. Так, многие серьезно убеждены, будто задача этого театра – ставить просто старые пьесы и... больше ничего. Если бы в подобном мнении заключалась хотя бы частичка правды, и то Старинный театр был бы совершенно мертворожденным делом, не мог бы просуществовать и одного дня. Нет, тут дело совсем в другом, гораздо более сложном и тонком.

Идея «Старинного театра» зародилась еще в январе текущего года. Носителем ее, творцом и проповедником, страстно свою идею отстаивавшим, явился Николай Николаевич Евреинов. Идея показалась увлекательной. Образовался целый кружок лиц, которые в частых интимных собраниях, происходивших у барона Н. В. Дризена, всячески эту идею развивали, стараясь придать ей конкретную форму. Много и горячо спорили, приглашали на эти собрания многих лиц, которые в силу своей прикосновенности к искусству могли дать тот либо другой совет, сообщить ценные указания, одним словом, так или иначе помочь осуществлению этого дела, казавшегося всем таким интересным, полезным, стоющим того, чтобы хорошо и вполне серьезно над ним поработать, хотя бы даже эта работа и показалась трудноисполнимой. Трудности чисто художественные действительно выплывали на каждом шагу, и лица, скептически настроенные, старались уверить кружок, что ему с ними не совладать. Но люди, составлявшие ядро этого кружка, уже, что называется, от-

равились своей идеей до такой степени, что никакие противоядия не действовали, и чем дальше шло время, тем идея Н. Н. Евреинова всё больше укреплялась и развивалась, приняв наконец вполне определенное течение.

Цель наметилась совершенно ясно: в ряде спектаклей показать не только историю драматической литературы, но и главным образом эволюцию театра как зрелища во всем его полном объеме. Задача очень интересная, если принять во внимание, что театр на протяжении длинного ряда веков претерпевал самые разнообразные изменения и отливался в формы нимало одна на другую не похожие. Но и этого казалось недостаточно. Представлялось в высшей степени любопытным дать не только картину того, как ставились пьесы, как они разыгрывались, но тут же параллельно с этим *показать и зрителя соответствующей эпохи, как смотрел он пьесу и как на нее реагировал.* Задача неожиданно расширялась, потому что тут уж надо было прямо воссоздавать из тьмы веков целые поколения, что, конечно, может удастся лишь при условии очень тонкого проникновения в характер и дух отжившей эпохи. Работа принимала колоссальные размеры. Коль скоро дело стало на чисто историческую почву, коль скоро всякая старинная пьеса должна была быть представлена не отраженной под углом современных воззрений, не заключающей в себе ни малейших отголосков «личного мировоззрения», личного «я» того, кто ее ставит, надлежало, следовательно, приступить к работе во всеоружии возможно более точного знания, собрав весь археологический материал, какой только можно найти. Всякая пьеса должна быть представлена в таких декорациях, которые тогда писались, монтирована совершенно так же, как тогда было принято, со всей присущей соответствующей эпохе наивностью, простотой и непосредственностью.

Очень много споров вызвал вопрос, выполнять ли намеченную программу в строгой последовательности, т. е. начиная с античности. Против этого было высказано то соображение, что, во-первых, с античным театром, если желать представить его в строгой археологичности, т. е. с хором, с котурнами и масками, будет столько работы, что едва ли удастся осуществить затею в текущем сезоне; и во-вторых, с античным театром опасно выступать молодому предприятию, так как в публике существует к античности известное предубеждение,

которое необходимо учитывать. В конце концов, для вещего успеха решено было остановиться на том, что представляет собою сущую terra incognita[11] именно на театре Средних веков, начав с литургической драмы XI века. Отсюда и получилась та программа, которая теперь уже известна публике и выполнение которой последняя увидит на этой неделе.

Насколько идея эта оказалась живоносной, способной зажигать, видно уже хотя бы по тем художественным силам, которые с большим жаром принялись за ее выполнение. Многие задают вопрос: а какова труппа, какие в ней имена? Но имена актерские здесь совершенно ни при чем. Больше того: артисты с уже выработанными приемами тут не годились бы, так как работа, которой им пришлось бы себя посвятить, настолько своеобразна, что масса времени ушло бы только на то, чтобы освободить актеров от всего, к чему они уже привыкли. Эти старые пьесы, весь этот театр Средневековья не имеет ничего общего с тем, которым мы увлекаемся теперь. В известном смысле он как зрелище даже сложнее нашего, потому что в него одновременно входят и декламация, и пение, и танцы, и музыка.

Хроника // Обозрение театров. 1907. 6 дек. С. 15.

Старинный театр.

Только что окончилась генеральная репетиция «Старинного театра». Большое, истинно-художественное дело! Гг. Дризен, Бурнашев, Евреинов, Санин, Сац и все другие, работающие в этом деле как организаторы и как художники, достойны всяких похвал. Театр был переполнен публикой. Генеральная репетиция с приставными стульями! Небывалое явление. Налицо весь литературно-артистический мир столицы с директором Имп<ераторских> театров В. А. Теляковским[12] включительно. Г. Теляковский, заехавший сюда только взглянуть после 1-й картины, так заинтересовался, что распорядился отменить обычный прием в 5 час. и остался до конца. Всеобщий восторг вызвал I акт «Волхвы». О «Старинном театре» будут много и долго писать, говорить, спорить, а больше всего – его будут хвалить.

---

[11] Terra incognita (*лат.*) – неизвестная земля.

[12] Владимир Аркадьевич Теляковский (1860–1924) – театральный деятель, мемуарист, последний директор Императорских театров.

Хроника // Театр и искусство. 1907. № 49. С. 813.

30 ноября очередное собрание кружка имени Полонского[13] было посвящено открывающемуся «Старинному театру». Один из инициаторов этого нового театрального дела, бар. Дризен, произнес небольшое вступительное слово, характеризуя цели «Старинного театра», в общем уже известные читателям «Т<еатра> и иск<усства>».

Последовало сообщение о средневековом театре прив<ат> доц<ента> Е. В. Аничкова. Это была чрезвычайно живая и образная характеристика Средних веков, именно той праздничной, красочной, пестрой стороны Средневековья, с его наивно-грубоватыми верованиями и жизнерадостным миросозерцаньем, о которой мы обыкновенно забываем, представляя себе эту эпоху лишь с мрачной ее стороны. Интересно замечание г. Аничкова о том, что театр – продукт городской культуры, а не культуры рыцарских замков, где процветали лирическая поэзия и роман; театр зародился в городах среди духовенства, ученых юристов и мещан и по существу своему – демократичен. Также интересна характеристика старинных нравоучительных аллегорий – «moralités»: по мнению г. Аничкова, в этих пьесах пороки и добродетели изображались не как холодные аллегории, а как яркие типы; из них развилась впоследствии мольеровская комедия характеров с типами Скупого, Тартюфа и т. д.

Другой инициатор дела – г. Евреинов сообщил несколько интересных подробностей о средневековом актере, напр<имер> о том, что в мистериях роли, в которых был намек на какое-нибудь ремесло, исполнялись представителями этого ремесла, в сценах постройки Ноева ковчега участвовали обязательно члены цеха плотников и т. п.

Что до манеры исполнения, то, по словам г. Евреинова, руководители «Старинного театра» брали за образец тот театр, где исполнение, как можно предполагать, всего ближе подходит к средневековой сцене, именно – детские и солдатские спектакли: там исполнители с наивной прямолинейностью подчеркивают главную характерную черту каждой роли, оставляя в тени всё остальное.

---

[13] Литературно-художественный кружок им. Я. П. Полонского создан в конце 1890-х. Здесь устраивали лекции, литературные чтения, вечера музицирования, декламации и пр.

Последовал обмен мнений между некоторыми из присутствовавших. Наибольший интерес представила речь г. Арабажина[14]; после горячих пожеланий успеха новому культурному предприятию он высказал опасение относительно одной ошибки, в которую легко впасть в подобном деле: в стремлении передать несовершенство сценической техники старого времени, не будут ли исполнители невольно забывать главное – искренность исполнения? Среди тогдашних исполнителей, вероятно, были очень талантливые исполнители, а все несомненно были искренни, и эта искренность потрясала зрителей; надо стараться передать этот дух тогдашнего театра более, чем необработанность дикции и прочие мелочи.

Впрочем, как заметил в заключение член Кружка г. Бюнелли, взявший на себя ведение прений в этот вечер, о достоинствах или ошибках нового дела публика и, вероятно, многие из присутствовавших на собрании скоро получат возможность судить сами – на спектаклях «Старинного театра».

***Homo novus [Кугель А. Р.[15]]*. Новый театр: (спектакли «Старинного театра»: «Три волхва», «Действо о Теофиле») // Русь. 1907. 9 дек. С. 5.**

В зале Кононова открылись спектакли «Старинного театра». Это очень интересная затея группы лиц (бар. Дризен, Н. Н. Евреинов, г. Бурнашев и др.), вложивших в дело большую энергию и любовь к театру.

Задача устроителей, если не ошибаюсь, дать в ряде спектаклей в течение нескольких лет картину постепенной эволюции театра.

Сейчас идут спектакли, относящиеся к XI–XIII векам. Таким образом, дохристианскую эру театра устроители отметают, вероятно, руководствуясь тем, что Софокла, Еврипида и пр. ставят и в других театрах. Однако их ставят в условиях современной сцены, а так как задача «Старинного театра» – знакомить публику не только со старинной драматургией, но и со старинной инсценировкой, то можно

[14] Константин Иванович Арабажин (псевд. К. Ар-н, Solus) (1866–1929) – историк литературы, журналист, театральный критик.

[15] Александр Рафаилович Кугель (1864–1928) – театральный критик, публицист, драматург, режиссер, создатель театра «Кривое зеркало».

пожалеть, что «Старинный театр» отказался от античной эпохи. Следует при этом еще заметить, что насколько скудны наши сведения о средневековом актере и театре, настолько, сравнительно говоря, они богаты по отношению к театру греков и римлян.

Впрочем, лучшее – враг хорошего, и потому не хочется останавливаться на этом обстоятельстве. То, что показал Старинный театр на первом представлении, – пролог г. Евреинова к мистерии «Три волхва» и «Действо о Теофиле», настолько ново и публике совершенно не известно, что нельзя не отнестись с чувством живейшей благодарности к инициаторам дела.

«Три волхва» – хорошенькая мистерия на латинском языке, в десятка два фраз. Ее показали приблизительно так, как она давалась. Римская церковь знала цену театру. «Синтез искусств», провозглашенный Вагнером, т. е., иначе говоря, подчинение всех искусств общей руководящей идее, – это не выдумка Вагнера. Это практическое стремление католичества. Осматриваете ли вы храм Петра и Павла в Риме или присутствуете на «Празднике тела» в Кельне, или встречаете Пасху в любом костеле – всюду вы находите этот «синтез искусств», который служит ad majorem Dei gloriam[16]. Все внимание католической церкви устремлено на умножение бессознательных элементов религии. В этом отношении месса на латинском языке, как и театральная мистерия, разыгрываемая на чужом и непонятном толпе языке, имеют такое же значение «нас возвышающего обмана». Все эти «Infantem vidimus»[17], «O, Regem coelum»[18], «Delusus es, domine»[19] – звучат гораздо таинственнее, торжественнее и значительнее. Фразы звучат, как чудо… А сюда, к порталу храма, пришли за чудом.

В «прологе» г. Евреинова толпа стекается к храму с жаждой чуда. На юге свирепствует «черная смерть»… И вот, пред этой толпой, настроенной звуками хорового пения, процессиями слепых и самобичевальщиков (flagellantes[20]), выходит Ирод со свитою, появляются волхвы, является ангел с красными крыльями, сладким голосом (ко-

[16] Ad majorem Dei gloriam (*лат.*) – «к вящей славе Божией».
[17] Infantem vidimus (*лат.*) – «увидели Младенца».
[18] O, Regem coelum (*лат.*) – «о, Царь Небесный».
[19] Delusus es, domine (*лат.*) – «ты заблуждаешься, Господи».
[20] Flagellatio (*лат.*) – бичевание. Флагелантство – движение «бичующихся».

нечно, тоже по-латыни) поющий о чем-то прекрасном и неведомом. Слышится рев толпы, раздаются истерические выклики. Толпа готова растерзать Ирода. Она уверовала. Чудо перед ее глазами. Разве это не ангел? Разве у людей бывает такой золотистый цвет волос, такой, как мед, сладкий голос? И разве помимо священнослужителей, кто-нибудь кроме ангелов, может знать латинский язык? Действующие лица здесь, как в античных празднествах Вакха и Диониса, – вся масса, весь народ. Тут более, чем синтез искусств, – синтез искусства и жизни. Как при быстром вращении цветов спектра, получается один общий белый свет ясного и прозрачного блаженства. Искусство, жизнь, религия. Идеал слитности, к которому напрасно стремится так называемое новое искусство, потому что в основе этой «слиянности» лежит религиозное чувство, а его необходимо сначала создать…

Постановка «Волхвов» и всего пролога очень хороша. Иногда резала ухо излишняя реальность толпы – вернее, излишняя ее будничность.

Основной мелодией толпы должны быть торжественность и истеричность. Хоровое начало следовало бы провести еще строже, сгладив подчас резкости бытового тона. Отлично пел хор, сладко звучал орган, очень музыкально была исполнена партия Светлого духа г. Пиотровским[21]. Декорации Рериха и занавес Бенуа превосходны. Ритуал действа поставлен г. Бурнашевым, народные сцены – г. Саниным. Оба заслуживают полной похвалы.

«Действо о Теофиле» – это так называемый миракль трувера XIII века в переводе А. Блока. Перевод мне очень понравился. В стихах мало наивности и архаичности. Хороши только старинные «ремарки», переведенные прозой и необычайно тонко и талантливо вещавшиеся публике «герольдом» или «толмачом», которого имя я напрасно искал на афише. Между тем эти ремарки в личной форме – наиболее интересная часть «действа». Каждый раз, когда толмач поднимал руку и говорил: «Здесь Теофил идет к Саладину», «Тогда дьявол выходит из пещеры», «Тут кардинал читает хартию и говорит», – появлялась небольшая улыбка. «Действо о Теофиле» (Теофил, лишенный сана, обращается через волшебника Саладина к дьяволу, вновь получает сан, а Светлый Дух вырывает расписку

[21] Пиотровский – неустановленное лицо.

из рук дьявола – таков сюжет миракля) – было разыграно недурно, хотя можно было от актеров требовать, в общем, больше легкости. Едва ли не лучше всех был кроме толмача г. Курихин, изображавший дьявола. Когда появлялся дьявол, раздавался визг и свист, очень хорошо разработанный в музыкальном отношении. Сцена представляла три этажа: наверху, среди ангельских головок (предположительно, на небе), сидел Светлый Дух, посредине была земная юдоль со всеми действующими лицами, а ниже – царство дьявола. Сношение между тремя сферами совершалось беспрепятственно и беспрерывно.

Должна была идти еще третья пьеска[22], но она встретила какие-то «препятствия», по-видимому, цензурного свойства: нашли неудобными совмещать фарсы с «мираклями» и «мистериями».

Для любителей театра спектакли эти не только интересны, но и крайне поучительны. Я не знаю, чего здесь в конце концов больше: археологии или современного искусства. Думаю, что больше второго, и в этом заслуга всех, кто приложили сюда свои силы и разумение.

***Б. п.* [Открытие «Старинного театра] // Обозрение театров. 1907. 9 дек. С. 14–15.**

Открытие «Старинного театра».

Свершилось! Огромный упорный труд многих месяцев, труд, на который была затрачена масса энергии и фанатической любви, наконец предстал в минувшую пятницу перед публикой! Поняла ли, оценила ли его в должной степени публика, этот всегда загадочный сфинкс? К сожалению, многие из пришедших на открытие жаждали, кажется, увидеть нечто стилизованное по Мейерхольду и остались недовольны, когда убедились, что Мейерхольдом здесь и не пахнет. Мне, по крайней мере, порядочно-таки пришлось наслушаться о том, что в «Трех волхвах» совсем не чувствуется Средних веков, что толпу нужно было стилизовать и многое в том же роде, причем не забыт был, конечно, пресловутый реализм, который всему помехой и портит всякое дело. Рассуждавшие подобным образом, очевидно, совершенно не поняли роли «Старинного театра». Его задача именно в том и состояла, чтобы совершенно избежать даже малейшего привкуса модернизма в своем деле; «Старинный театр» стоит ис-

[22] Имеется в виду пьеса А. де ла Аля «Игра о Робене и Марион».

ключительно на строго научной почве исторического быта и археологии, он есть проникновение в глубь веков без отражения сквозь призму личного «я». Если мне говорят: «Надо поставить пьесу так, как она ставилась при Мольере», – это значит личное «я» здесь совершенно ни при чем.

Но оставим споры и обратимся к самому спектаклю.

Одной из задач «Старинного театра» было показать, как публика смотрела представление и какие чувства возбуждало в ней то или иное явление на сцене. Это в совершенстве воспроизводится перед нами в первой же пьесе первого вечера «Три волхва». Все, что составляет здесь рамку для литургической драмы, пролог, картины представления, сочинены молодым драматургом Н. Н. Евреиновым, причем им обнаружено истинное проникновение духом Средних веков. Тревожные, смутные настроения, владеющие толпой, схвачены им с большой экспрессивностью и пониманием истории. Внешняя обстановка по своему колориту, строгому, сумрачному, вполне отвечает характеру пьесы. Эскиз декорации написан Н. К. Рерихом, художником, очень тонко чувствующим настроение далеко отошедших от нас эпох. А вся постановка волнующейся народной массы превосходно выполнена Саниным, так что из всех отдельных деталей, от всей этой сложной коллективной работы получилось удивительно прекрасное впечатление, чувствовалось, что весь труд этих людей до конца проникнут идеей честного и бескорыстного служения искусству.

Вторая пьеса «Действо о Теофиле» – не менее интересна, не только с чисто живописной стороны, как очень тонкая работа художника Билибина, которому выпала задача изобразить рай, землю и ад, как это было принято тогда и как это можно видеть сейчас на разных старинных рисунках. Помимо зрительного впечатления здесь увлекала и самая система постановки и исполнения пьесы в том виде, как оно практиковалось в XIII столетии, со всеми его курьезными и примитивными приемами.

Я позволю себе еще вернуться к этому интереснейшему спектаклю, пока же замечу лишь, что общий прием оказанный публикой, принимая во внимание всю своеобразность предложенного ей зрелища, был самый сочувственный.

Б. п. **[Миракли] // Петербургская газета. 1907. 9 дек. С. 11.**

Миракли.

Открытие исторических спектаклей Старинного театра явилось историческим событием на тусклом фоне сезонной жизни.

Нет хороших пьес в настоящем.

Будем их искать в прошлом.

Эпическую картину дал господин Евреинов в своем прологе к «Трем волхвам».

На сцене – сцена, вернее, паперть храма, потому что на паперти под открытым небом разыгрывалась тогда мистерия целый день – от восхода до заката солнца.

На сцене паломники.

На сцене толпа и актеры.

На сцене разыгрывают мистерию по рукописи XIII века.

Режиссер Санин произвел самое трудное для режиссера: претворил статистов в толпу.

Это была не кучка, а народ.

Нужно отдать дань справедливости и талантливому автору.

Он так искусно овладел техникой отдельных реплик.

Декорации средневекового периода, костюмы, подлинная рукопись, пережившая восемь веков… всё это кажется какою-то забытою милою сказкой.

Второй пьесой шло «Действо о Теофиле» – миракль трувера XIII века Рютбефа.

Это облагороженное «Бесовское действо, или прение Живота и Смерти»[23].

Облагороженное стариной.

Третья пьеса «Игра о Робене и Марион» не шла…

Пьеса, которой 800-летняя давность, оказалась слишком незрелой для нынешней сцены… Ее цензура не разрешила.

---

[23] Бесовское действо. Представление в трех действиях с прологом и эпилогом. Пролог «Прения живота со смертью». Сочинение А. М. Ремизова. Премьера 4 декабря 1907 в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. Постановка Ф. Ф. Комиссаржевского. Режиссер А. М. Ремизов. Художник М. В. Добужинский.

Зигфрид. [Старк Э. А.]. **[Критика о первом спектакле «Старинного театра»] // Обозрение театров. 1907. 13 дек. С. 11–12.**

Критика о первом спектакле «Старинного театра» 7 декабря.

(Обзор рецензий)

К спектаклям «Старинного театра», значительная часть критики высказалась в положительном смысле. Раздаются даже и дифирамбы. Меньшинство почти отвергает их значение. К сожалению, последние, нападая на «Старинный театр», и не обнаруживают должной культурности, и вряд ли руководствуются соображениями научного или художественного характера, как, напр<имер>, г. Россовский[24] в «Пет<ербургском> листке».

Но мы «ругателей» прибережем, pour la bonne bouche[25], а пока посмотрим, как отнеслась к «Старинному театру» благожелательная и культурная часть критики.

Самым драгоценным для «Старинного театра» было бы признание, что помимо самой его идеи иллюстрировать историю театра ему удалось при осуществлении своей задачи проявить и нечто новое, своеобразное. Так как одной из задач являлось показать и старинных зрителей, но не в виде бездушных манекенов, а в качестве живой подвижной массы, дать известную гармонию между тем, что разыгрывалось на подмостках, и тем, что происходило вне их, то, конечно, крайне интересно было увидеть, что из этого получится и удастся ли все-таки, как оно смутно рисовалось в фантазии. И вот, что пишет г. Импрессионист[26] в газете «Сегодня»:

«То, что мы видели вчера, явилось для нас в некотором роде сценическим откровением. Никогда я не думал, что возможно при условиях сцены на сцене вдохнуть настоящую жизнь в толпу, не “вступающую”, как оперный хор, по жесту дирижера, а постоянно живущую, постоянно говорящую, да еще с тою бурною экспансивностью, на которую был способен средневековый зритель... То, что дали нам в этом отношены вчера г. Санин и его сотрудники, прямо удивительно. Я не говорю о художественной группировке, о подборе красок, об яр-

[24] Николай Андреевич Россовский (? – 1919) – журналист.

[25] Pour la bonne bouche (*фр.*) – «на закуску».

[26] Импрессионист – псевд. Бориса Ильича Бентовина (1863(1865)–1929). Писатель, драматург, публицист, театральный критик, врач.

кости отдельных эпизодов. Всё это превосходно, но не столь важно... Я говорю именно о настоящей жизни толпы на сцене, о той иллюзии, которая совпадает с правдой, о том нерве, который электризующе связал на этот раз три части театра: подмостки на сцене, самую сцену и зрительный зал»...

Он же совершенно справедливо указывает и на то обстоятельство, которое имел в виду «Старинный театр» при самом своем зарождении, что спектакли его могут иметь нравоучительное значение:

«Как это ни странно – для нас, театральной публики двадцатого века, был нравоучителен этот спектакль одиннадцатого века... Нравоучительно было то, как относились и "власти предержащие", и средневековое общество к театру, к театральному зрелищу. Нравоучительно было нам, с легкомысленной улыбкой встречающим и провожающим всё, что происходит на подмостках, видеть то благоволение и поклонение, которыми был окружен средневековой театр. Недаром он был тесно связан с религиозными обрядами, недаром кардиналы и епископы предоставляли в его распоряжение церковную паперть... Какой контраст с настоящим, когда разные Евлогии[27] и Гермогены[28] не могут даже спокойно слышать самое слово "театр"...»

Показав впервые русской публике, что такое литургическая драма, «Старинный театр» исполнил этим весьма большую задачу. Изучение всякой истории способствует выработке у человека более правильного взгляда на характер тех либо других явлений, на самую сущность предмета. В частности, по отношению к театру мы, хотя и увлекаемся им в наши дни необыкновенно, проявляем и легкомыслие, и невежество, и нежелание взглянуть на дело с более серьезной точки зрения. Когда нам говорят: «Театр есть храм» – и в доказательство ссылаются на эллинов, возводивших это учреждение на недосягаемую высоту, мы скептически отворачиваемся, дескать, там было язычество, там была совсем другая культура. Но теперь нам показывают, что и в нашей христианской культуре театр тоже первоначально был храмом,

[27] Евлогий (Василий Семенович Георгиевский) (1868–1946) – идеолог пастырства и аскетизма церкви, депутат II и III Государственной Думы.

[28] Гермоген (Георгий Ефремович Долганов (Долганев)) (1858–1918). С 1903 епископ Саратовский, с 1917 епископ Тобольский и Сибирский. Монархист, консерватор; выступал с резкой критикой процессов, происходивших в современном ему искусстве, в том числе театральном.

ибо из храма вышло это литургическое действо о трех волхвах, духом богослужения повито было первоначальное сценическое представление в Европе. А спустя девять веков великий поэт Шиллер провозгласил театр учреждением нравственным, сказав, что «для религии и законодательства – прямой интерес вступить в союз с театром», что «компетенция театра начинается там, где кончается сфера писанного закона». Всё это, конечно, при условии благоговейного отношения к театру и прочного слияния между ним и зрителем, когда театр может действовать на последнего заражающим образом. Г. Импрессионист совершенно правильно объясняет это отсутствие живого реагирования публики на всё происходящее на сцене тем, «что нет теперь любви к театру, нет глубокой связи между ним и толпой и не отвечает он запросам народным»...

Вообще нужно сказать, что вся постановка «Трех волхвов», столь своеобразная, столь непохожая на то, что доселе приходилось видеть на театральных подмостках, возымела свое действие. Напоминающее о том, что театр есть храм, что театр не антипод храму и в этом качестве не есть бесовское измышление, весьма кстати даже и в наше, казалось бы, такое культурное время. По этому поводу г. Homo novus в «Руси» пишет:

«Римская церковь знала цену театру. “Синтез искусств”, провозглашенный Вагнером, т. е., иначе говоря, подчинение всех искусств общей руководящей идее, – это не выдумка Вагнера. Это практическое стремление католичества. Осматриваете ли вы храм Петра и Павла в Риме, или присутствуете на “Празднике перенесения тела” в Кельне, или встречаете Пасху в любом костеле – всюду вы находите этот “синтез искусств”, который служит ad majorem Dei gloriam[29]. Всё внимание католической церкви устремлено на умножение бессознательных элементов религии. В этом отношении месса на латинском языке, как и театральная мистерия, разыгрываемая на чуждом и непонятном толпе языке, имеют такое же значение “нас возвышающего обмана”. Все эти “Infantem vidimus”[30], “O, regem coelum”[31], “Delusus es, domine”[32] – звучат гораздо таинственнее, торжественнее и значи-

[29] Ad majorem Dei gloriam (*лат.*) – «к вящей славе Божией».
[30] Infantem vidimus (*лат.*) – «увидели Младенца».
[31] O, regem coelum (*лат.*) – «о, Царь Небесный».
[32] Delusus es, domine (*лат.*) – «ты заблуждаешься, Господи».

тельнее. Фразы звучат, как чудо... а сюда, к порталу храма, пришли за чудом».

Можем ли мы, современные зрители, сказать, что мы пришли, положим, не «к порталу храма», но в вестибюль театра за чудом? О, это горькая ирония, ибо в девяти случаях из десяти мы наталкиваемся на торжествующую пошлость!..

Основное отношение к самой идее «Старинного театра», оценка всего приложенного им огромного труда, у г. Homo novus в высшей степени справедливы и благожелательны. Он говорит:

«То, что показал Старинный театр на первом представлении, – пролог г. Евреинова к мистерии "Три волхва" и "Действо о Теофиле" – настолько ново и публике совершенно неизвестно, что нельзя не отнестись с чувством живейшей благодарности к инициаторам дела.

Постановка "Волхвов" и всего пролога очень хороша. Иногда резала ухо излишняя реальность толпы – вернее, излишняя ее будничность.

Основной мелодией толпы должны быть торжественность и истеричность. Хоровое начало следовало бы провести еще строже, сгладив подчас резкости бытового тона. Отлично пел хор, сладко звучал орган, очень музыкально была исполнена партия Светлого Духа г. Пиотровским.

В начале своей статьи г. Homo novus высказывает сожаление о том, «что Старинный театр отказался от античной эпохи, вероятно, руководствуясь тем, что Софокла, Еврипида, и пр. ставят и в других театрах». На это мы можем сказать, что «Старинный театр» сделал это с болью в сердце; оно явилось, в сущности, нарушением стройности выработанной программы; но многие из специалистов, с мнением которых «Старинный театр» не мог не считаться, усиленно доказывали, что, во-первых, для истории театра в ее последовательном развитии античная драма не так важна, потому что не существует преемственной связи между нею и европейским театром в полном его объеме, и что, во-вторых, молодому предприятию в интересах успеха своего дела крайне рискованно начинать с эллинской трагедии ввиду того, что публика итак уже достаточно «запугана» классицизмом вообще и античными драмами, в частности, ставившимися на Александрин-

ской сцене[33]. Но, во всяком случае, мысль об инсценировке греческих трагедий в возможном приближении к существовавшей действительности отнюдь не оставлена и непременно будет приведена в исполнение, если только «Старинному театру» удастся продолжить свою деятельность.

(Окончание следует).

Евреинов Н. **Старинный театр // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 837–841.**

I. Об актере Средних веков[34]

Учредители Старинного театра задались целью реставрировать в этом году театр Средних веков не только в постановочном, декорационном отношении, но также и в отношении игры, сценического воплощения, воспроизведения; другими словами, они обещались показать наглядно, как играл актер того времени и насколько художественным можно считать его исполнение. Не может быть сомнения в том, что если бы в той чуждой современному театралу обстановке, в которой имело место действие пьес средневекового репертуара, мы показали бы драматическое творчество наших дней, то получилась бы дисгармония, которая или представила бы тогдашнюю сцену в окончательно смешном для нас виде, или свела бы исполнение артистов Старинного театра на степень неуместной и фальшивой интерпретации порученных им ролей. То и другое нежелательно, а потому, как это ни кажется трудным, пришлось попытаться изыскать данные для преподания артистам манеры и приемов средневекового актера.

Как это ни странно, но испытание актеров античного театра, несмотря на большую отдаленность этой эпохи от нас, ближе знакомо нам, чем испытание средневекового лицедея. Конечно, и там много неясного, не найденного нами, но, по крайней мере, мы знаем в точности их одежду, толщинки, маски, котурны, знаем, что благодаря по-

[33] Имеются в виду спектакли в постановке Ю. Э. Озаровского «Ипполит» (премьера 14 октября 1902; перевод Д. С. Мережковского пьесы Еврипида) и «Эдип в Колоне» (премьера 9 января 1904; перевод Д. С. Мережковского пьесы Софокла).

[34] «Реферат, прочитанный автором одним из учредителей Стар<инного> театра в Литер<атурно>-худож<ественном> кружке им. Я. П. Полонского 30 ноября на вечере, посвященном задачам Стар<инного> театра» (*прим. ред.* журн. «Театр и искусство»).

следним они были малоподвижны, принужденные сохранять равновесие посредством длинного посоха; мы знаем расположение хора, место корифеев; можем себе живо представить силу и страстность голоса, вырывавшегося из персоны (рупора), голоса, который должен был долетать до последнего ряда такого, напр<имер>, театра, как в Мегалиполисе[35], вмещавшем около 40,000 зрителей; наконец, мы знаем, что у них была особая форма музыкальной, напевной декламации, которая переходила в явное пение, когда имел место комос[36]. Что читка, дикция, интонировка были замечательны, об этом не может быть и речи: строгий ребдофор[37], контролер, так сказать, сценического исполнения, не спускал даром ни малейшей неточности: в эту эпоху, как известно, за малейшую детонировку изгоняли из пределов отечества, и никакие заслуги, как, напр<имер>, Геголахоса[38], не могли спасти от этого.

Если бы хотя бы часть традиций сценического исполнения античного мира была воспринята средневековым театром, труд учредителей Старинного театра в значительной степени упростился б, – стоило бы только выяснить то наносное в сценическом искусстве, что обусловило собой Средневековье. Но пропасть лежит между античным театром и театром Средних веков. Самое представление об устройстве классической сцены и то не имеет у средневековых лицедеев ничего общего с исторической правдой; достаточно сказать, что жонглеры (вернее, жуглеры)[39] воображали, что театр Софокла не что иное, как площадка, окруженная домами, из окон которых зрители наблюдают жонглерские глупотворства, происходящие на площадке. Отнюдь не на развалинах античного театра, а на совершенно отличной от него почве покоятся основы западноевропейского театра. Утверждение, что мостиком над пропастью между этими театрами

[35] Имеется в виду древнегреческий город Мегалополь (букв. «большой город»), образовавшийся в 371 до н.э. от слияния более чем 35 поселений Аркадии.

[36] Комос – коммос (*др.-греч.*) – одна из частей классической трагедии, «общий плач» хора и актеров, входящих в последнюю часть спектаклей.

[37] Ребдофор – назначенный государством судья, в древнегреческом театре следивший за исполнением правил искусства, прежде всего искусства декламации.

[38] Геголахос – актер.

[39] Жонглер (*старофр.* jougleor, jongleur от *лат.* joculator – «потешник», «затейник») – в средневековой Франции странствующий профессиональный музыкант-исполнитель.

служит гистрион[40], преобразившийся со временем из жонглера так же произвольно, рискованно, как и утверждение, что первые русские скоморохи то же, что византийские потешники или, что еще невероятнее, русифицированные жонглеры.

Но что же мы знаем о сценических исполнителях интересующей нас эпохи? Очень мало, но и это малое приводит к убеждению, что в то время, как актеры античного театра достигли высокой степени совершенства, средневековые недалеко ушли от примитивности.

Первыми лицедеями Средних веков следует признать священника, дьякона и клириков, разыгрывавших в церкви так называемые тропы, т. е. драматизированные вставки в церковную службу. Со временем, когда такие тропы, всё развиваясь и развиваясь, превратились уже в настоящие духовные пьесы с надлежащей костюмировкой и бутафорией, к участию в их представлениях стали привлекаться и светские лица; но важные библейские роли все еще поручаются исключительно духовным лицам. Мы знаем, что уже в XIII веке все городские цехи Йорка[41] принимают участие в спектакле, причем каждое место драмы, в котором кроется хоть отдаленный намек на какое-нибудь ремесло, непременно исполнялось соответственным цехом. Так, в мистерии о всемирном потопе строющие ковчег должны были принадлежать к цеху плотников, роли царей поручались золотых дел мастерам, т. к. цари в золотых коронах и украшениях, при омовении ног прислуживали водовозы, брак в Кане Галилейской[42] разыгрывался главным образом виноделами, т. к., очевидно, никому другому, как виноделам, не могло быть столь хорошо известно чудо превращения воды в вино, и т. д. В общем труппа того времени представляла собой нечто чрезвычайно пестрое: тут были и студенты, и монахи, купцы, ремесленники, клирики, наконец члены всевозможных компаний менестрелей и жонглеров, причем последние, благодаря привычке публично выставлять свое искусство, несомненно, должны были являть наибольшую развязность в игре.

---

[40] Гистрион (от *лат.* histrio – актер, трагик) – в Древнем Риме так называли профессиональных актеров, в эпоху раннего Средневековья (IX–XIII вв.) – народных бродячих актеров.

[41] Йорк (York) – город на северо-востоке Англии. В Средние века центр торговли шерстью и лесом.

[42] Брак в Кане Галилейской – претворение воды в вино во время брака в Кане Галилейской. Первое чудо, совершенное Иисусом Христом.

Женщины до XIV века не допускались к участию в спектаклях, т. к. «согласно правилам св. отцов церкви, женщина не могла говорить в публичном собрании». Правда, в уличных, площадных зрелищах принимали участие жонглерессы, но до серьезных, мистериальных, подчас искупительных представлений, эти профессиональные развратницы не допускались. Впоследствии же, начиная с XIV века, в мистериях выступают и женщины; при этом хроники того времени передают, что иногда они являли большое искусство. Так, одна девушка, изображавшая Богородицу в мистерии, поставленной городом Мецом[43], была так хороша, так трогательна, так искусна в декламировании, что городской совет Меца выдал ее замуж за одного из достойнейших граждан города, снабдив ее приданым на городской счет.

Так как по тексту мистерии требовалось иногда до 500 человек участников, то устроителям представления приходилось нередко набирать сущий сброд, готовый за приличное угощение, а иногда и бесплатно сыграть любую из ролей. Но нередко выдавалось и денежное вознаграждение; так, участникам одной английской мистерии было заплачено – Господу Богу – 2 шиллинга, Кайафе и Ироду по 3 шиллинга 4 пенса, Пилату 4 шиллинга, жене его 2 шиллинга, чёрту и Иуде по 1 ½ шиллинга. Да и было, впрочем, за что вознаграждать артистов: нередко приходилось заучивать – horribile dictu[44] для актера XX века – роль в 3000 стихов да еще под угрозой, что незнание роли, как грех, и грех публичный, повлечет за собою строжайшее наказание; а мы немножко знаем, что за миленькие наказания были в ту «гуманную» эпоху. Однако, как это ни удивительно, грех этот был настолько обыкновенным явлением, что исполнителей перед началом репетиций трекурсор заставлял присягать на св. Евангелии в должном рвении к делу, т. е. что никто не будет отказываться от роли, все будут знать ее наизусть, будут вовремя являться на репетиции и пр.

И действительно, некоторые из таких актеров-добровольцев отличались необыкновенно серьезным отношением к исполнению своих обязанностей; хроники передают нам о настоящем фанатизме некоторых из исполнителей. Так, некий священник, изображавший Иисуса

---

[43] Мец – город на северо-востоке Франции, ведущий свое начало от древних кельтских поселений.

[44] Horribile dictum (*лат.*) – страшно сказать.

Христа, провисел распятым на кресте в продолжение декламирования 1300 стихов, был снят с него без малейших признаков жизни; а какой-то горожанин, представляя Иуду Искариотского, взаправду повесился. Особенно опасными считались роли грешников и мучеников, т. к. черти относительно первых и палачи относительно вторых самым добросовестным образом исполняли свои обязанности, т. е. по-настоящему всячески истязали свои жертвы (см. напр<имер>, картину мучений св. Аполлинария[45], представлявшихся в одной мистерии[46]). Что касается грешников, то зачастую попадало им не только от чертей, но и от публики. Не знаю, то делали зрители с Иудой Средних веков, но в Оберамергау[47], где до сих пор раз в десятилетие представляются мистерии, местные зрители еще недавно считали должным избить Иуду после представления, почему несчастный, бравшийся за эту роль, обыкновенно страховал свою жизнь перед началом действия.

Несмотря, однако, на ревностное отношение к своим ролям, тогдашние актеры не забывали и своих «внемистериальных» дел и делишек; напр<имер>, один из современников утверждает, что некая мистерия была прервана в самом интересном месте лишь потому, что 12 апостолов отправились домой доить коров.

Каковы были актеры XII, XIII века, можно лучше всего представить себе по тем ремаркам, тем советам, которые встречаются изредка в пьесах этого времени. Вот, напр<имер>, характерная выдержка из «Действа об Адаме» неизвестного автора.

Адам должен быть одет в красную тунику, Ева – в белую женскую одежду и в белый шелковый плащ. Оба должны находиться перед фигурой (Богом), человек, однако, ближе, с серьезным лицом, женщина немного менее строга. И пусть человек хорошо будет научен давать

[45] Святой Аполлинарий – Аполлинарий Равеннский (?–75), христианский святой. По преданию, первый епископ города Равенна.

[46] «Снимок с этой картины (из собрания герцога Омальского) помещен в проспекте спектаклей “Старинного театра”» (*прим. ред.* журн. «Театр и искусство»).

[47] Оберамергау (*нем*. Oberammergau) – деревня в баварских Альпах, известная своими театрализованными представлениями о страданиях Христа. После эпидемии чумы в XVII в. жители деревни дали обет «оживить» страдания Христа. Первое представление мистерии состоялось в 1634; с 1680 спектакли (Passionsspiele) устраиваются раз в десять лет.

реплики и не будет ни слишком быстр, ни слишком медлен в ответах. И пусть это относится не только к нему, но пусть все исполнители умеют искусно декламировать и делают всегда жесты, приноровленные к тому, что сказано; в стихах пусть они не прибавляют и не убавляют ни одного слога и все их произносят отчетливо, и пусть все, что надлежит сказать, говорят в порядке. Назвавший сад (рай) должен на него смотреть и указать на него рукой.

Хороши же были актеры, которым надо было давать подобные советы.

Эти данные в связи с тем, что из античного исполнения ничего не могло удержаться в театре интересующей нас эпохи, приводят нас к убеждению, что игра средневекового артиста была наивна, в высшей степени непосредственна и примитивна по технике.

Современное нам сценическое творчество базируется на двух началах: на способности впадать в род гипнотического состояния под «образным» внушением драматурга и на изучении техники воплощения в связи с выработкой сценического самообладания, такта. Что касается первого положения, то средневековый исполнитель, несомненно, был способен вообразить себя полностью тем или другим из действующих лиц, конечно, понимая воплощенный образ со свойственной такому исполнителю простодушной точки зрения; что же касается техники, то о ней не может быть и речи, когда имеется в виду временный, случайный лицедей. Она могла быть только у членов средневековых корпораций, братств, посвятивших себя частью или всецело сценическому искусству. Из таковых можно прежде всего указать на пресловутое «Братство страстей Господних» (Confrérie de la Passion)[48], избравшее своей специальностью представление мистерий. Оно образовалось в 1402 г. и просуществовало вплоть до перехода французского театра в так называемую классическую эпоху, т. е. до 1548 г. Ничем другим, кроме своего долголетнего существования, Братство это не замечательно. Можно легко судить, сколь художественно могло быть исполнение каменотесов, лошадиных барыш-

[48] «Братство страстей Господних» (Confrérie de la Passion – *фр.*) – корпорация ремесленников, созданная в 1371 в Нанте. В 1402 получила от короля Карла VI исключительное право на представление мистерий в Париже, его предместьях и окрестностях. Распущена 1676 в связи с запретом представлений на сюжеты Священного Писания. В 1548 «Братство» построило первый французской театр – Бургундский отель.

ников, ночных сторожей и т. п. «интеллигентов», входивших в состав этого Братства.

На сравнительно высшей ступени стоят нашумевшие в свое время «Базошские клерки» (Les clercs de la Basoche)[49], просуществовавшие с 1303 г. по 1547 г. Состав этой ассоциации был, разумеется, интеллигентнее, т. к. в него входили почти исключительно чиновники. Эти клерки имели своего президента – короля Базоши, своего канцлера и постоянного conducteur'a du jeu, т. е. режиссера и суфлера одновременно. Конечно, и здесь не приходится говорить о технике, т. к. эти господа находили возможным давать представления только три раза в год; тогда они с большими церемониями появлялись перед публикой в своих желто-синих костюмах и разыгрывали на мраморном столе большой дворцовой залы свои фарсы и нравоучения (moralités).

Недалеко от них по стезе искусства ушли и «Беззаботные ребята» (Les enfants sans souci)[50], от времени до времени, в особенности после карнавальных процессий, разыгрывавшие так называемые sottie[51], – «дурачества», т. е. небольшие пьески очень легкого содержания, где сомнительное остроумие и грубое неприличие попеременно превалировали. Отличие «Беззаботных ребят» от Clerc'ов de la Basoche чисто внешнее: клерки появлялись в желто-синих костюмах, а «ребята» в желто-зеленых, у тех был свой «король» и канцлер, а у этих свой «князь дураков» и «матушка глупость» (Mère Sotte). Вскоре и по роду представлений они перестали разниться, т. к. базошские актеры заключили с «ребятами» договор, в силу которого как те, так и другие получили право разыгрывать и моралите, и фарсы, и sottie.

Я пропускаю Confrérie des Cornards (Рогоносцев), Confrérie des Ribauds (Бесстыдников) и Confrérie de la Mère Folle[52], т. к. эти братства не имели существенного значения в эволюции сценического ис-

---

[49] «Базошские клерки» (les clercs de la Basoche – *фр*.) – шутовская корпорация, «дурацкое сообщество», дававшее представления (пародии на торжественные въезды королей, проповеди епископов, прения прокуроров и адвокатов) на масленицу, 1 мая и в конце июня.

[50] «Беззаботные ребята» (Les enfants sans souci – *фр*.) – полулюбительская театральная организация, созданная в Париже в конце XIV в.

[51] Сотú (*фр*. sotie, sottie – дурачество, шалость) – небольшие, часто импровизированные шутовские представления сатирического характера.

[52] Confrérie de la Mère Folle (*фр*.) – Братство Безумной Матери.

кусства. Все эти и им подобные сообщества преследовали одну только цель – веселое препровождение времени.

Итак, всё нам известное о средневековом артисте приводит к убеждению, что игра его не могла не быть примитивного характера. Что же мы подразумеваем под примитивностью сценического исполнения?

Когда ученый стремится изучить давно не существующее племя, первобытного человека, доисторическую жизнь, он обращается к исследованию их драгоценных остатков, их красноречивых памятников; когда же он бессилен только по этим данным добыть нужные сведения, он прибегает к изучению подходящего типа современного дикаря. Другими словами, аналогия – его последнее прибежище. И нам для выяснения примитива драматического творчества этот метод представляется единственным. Но коль скоро речь идет не о первобытном человеке, а о личности, стоящей сравнительно с ним на высокой ступени культуры, нам надо обратиться не к играм и актерству дикарей, а к чему-то более подходящему; таковым я признаю солдатские и детские спектакли. Конечно, здесь много наносного из современного театра взрослых, театра искусников, но, тем не менее, примитивность сценического творчества на лице вне сомнения. Внимательно проанализировав впечатления от этих солдатских и детских спектаклей, мы выделим следующие особенности данного примитивного творчества: прежде всего участвующие лица понимают каждый воплощаемый ими тип определенно простым; ни с какой сложностью характера они считаться не желают; раз действующее лицо злодей, то уж это злодей «без остатка»; в олицетворении таких наивных актеров он страшен «до смерти», рычит зверем, таращит глаза, скалит зубы, должен навести ужас не только на остальных участников, но и на зрителей; наоборот, раз надобно изобразить «смешного малого», то уж такой актер не щадит сил, чтобы позабавить публику хотя бы совершенно неуместными гримасами, прыжками, «выкрутасами», словом, снабжает воплощение комического типа всеми атрибутами клоунады.

Последовательные в своей детской психологии, исполнители того времени выделяют в своей роли одни только забавные частности. Эти частности они подчеркивают так жирно, что ни у кого уж не остается сомнения, что именно эти частности считаются исполни-

телями чрезвычайно важными. Вы видели, как дети рисуют воина, напр<имер>? – Лицо, туловище, все это без отделки, зато каждый зубчик у шпор вырисован тщательно; если это «важный барин», то он при трости, а не трость при нем; если это дом, то непременно здание, специально построенное для трубы, из которой так приятно валить спиралеобразному черному дыму. Вот приблизительно таким образом и драматический облик рисуется на сцене «девственным», если можно так выразиться, исполнителем.

На эти две особенности примитивного творчества и должно быть прежде всего обращено внимание при представлении актера Средних веков.

Далее существенно важно знать, кто лицедействует – аббат, жонглер, чин актерской корпорации или просто праздношатай, у которого хороший голос, складная фигура и никакой застенчивости. Каждый из этих лиц привнесет в исполнение свои специфические черты – аббат сохранит елейность тона, жонглер будет «комиковать» и пр.

Не меньшее значение для выяснения типа актера имеет и знакомство с публикой, перед которой актер выступает, т. к. влияние обычной публики на склад исполнителя, по крайней мере, равнозначаще влиянию последнего на нравы публики. Средневековая толпа, несомненно, желала прежде всего всё слышать и всё уразуметь, что говорится со сцены; отсюда необходимость говорить громко, внятно и не торопясь; ни о каком «говорке», ни о каких «полутонах» не может быть и речи. Затем такая публика любила и требовала, чтоб актер старался, именно *старался* играть. Такое смешное, на наш взгляд, требование отнюдь не шести-семивековой древности; лет 40 тому назад, когда в один из наших провинциальных городов пожаловал на гастроли знаменитый Шумский[53], как говорится «живший на сцене», публика, по словам Андреева-Бурлака[54], осталась им очень недовольна – «помилуйте, говорили тамошние театралы, он играет спустя рукава!.. то ли дело наш Спиридонов[55]! – С него семь потов сойдет пока роль доведет до конца».

[53] Сергей Васильевич Шумский (наст. фам. Чесноков) (1820–1878) – актер драматической труппы московского Малого театра (1841–1847, 1850–1878).

[54] Василий Николаевич Андреев-Бурлак (наст. фам. Андреев) (1843–1888) – актер, чтец, писатель.

[55] Спиридонов – провинциальный актер (по воспоминаниям В. Н. Андреева-Бурлака).

Но если в этом отношении публика Средневековья не может понравиться актеру XX века, она может заслужить его одобрение необычайной отзывчивостью на мало-мальский драматический эффект, что много облегчает игру артиста. Средневековая публика, как можно догадаться из словоохотливых хроник того времени, плакала навзрыд в трогательных местах, хохотала до упаду при одной тени смешного, приходила в ярость от возмутительных поступков театральных персонажей и не жалела глоток для криков одобрения. Сколь быстро эта публика поддавалась сценической иллюзии, видно из истории с неким ландграфом Фридрихом, который был настолько возмущен жестокостью Божественного Промысла в представлении «О пяти разумных и пяти неразумных девах»[56], что от бессильной злобы с ним случился паралич.

Если ко всему сказанному я добавлю, что актеры интересующей нас эпохи читали стихи, великолепно оттеняя рифму (тогда у чтецов и певцов еще не развилось чувства «стыда рифмы»), скандировали стих нередко с помощью притоптывания и знали роли в конце концов назубок, т. к. 600, 700 лет тому назад нравы были строже и какой-нибудь канцлер труппы, какой-нибудь conducteur'a du jeu не только не жалел слов порицания по отношению артистов, но и жестов негодования, может быть, очень чувствительных, – я исчерпаю все те главные положения, которыми следует руководствоваться при представлении игры средневекового актера.

Кугель А. **Театральные заметки // Театр и искусство. 1907. № 50. С. 845–847.**

В этом номере читатель найдет интересную и богатую данными статью Н. Н. Евреинова, одного из учредителей «Старинного театра», о средневековом актере.

Статья Н. Н. Евреинова представляет такую хорошую интродукцию к спектаклям «Старинного театра», что задача настоящих заметок, которые я посвящаю этим спектаклям (точнее: спектаклю, потому что состоялся пока только один – «Три волхва» и «Действо о Теофиле»), значительно облегчается.

[56] Представление на основе притчи «О пяти разумных и пяти неразумных девах» (Мф. 25: 1-13).

«Три волхва» – это, собственно, пролог, в который включено небольшое действо. Пролог написан Н. Н. Евреиновым, и мне пришлось читать по этому поводу упрек по адресу дирекции театра, зачем де она ввела такой «модернизм» в старый стиль. Не стану здесь судить о том, насколько г. Евреинов справился со своей задачей. Может быть, пролог другие написали бы по-иному, но вообще пролог этот я считаю крайне важным для того, чтобы публика спектаклей «Старинного театра» ясно представила себе, что такое «старинный» театр, чем он был для зрителей и чем зрители были для него. Брюнетьер[57] в своем исследовании «об эпохах французского театра» говорит в одном месте: «Театр без публики – простая риторика». Теперь, когда пьесы издаются, читаются, когда театр стал местом свиданий, развлечений, забавы, слова Брюнетьера звучат преувеличением. Но тот театр, который нам показали устроители этих крайне интересных спектаклей, действительно, совершенно невообразим без публики. Публика «играла» в полном смысле слова вместе с актерами. В числе аксессуаров, декораций и пр. была и публика. Сама по себе, коротенькая мистерия не заключала ничего примечательного. Десяток фраз на сюжет всем известный – какой же это театр? Вся драма о «Трех волхвах» занимает половину столбца обыкновенной программы. Но это лишь либретто. Театр начинается там, в глубине собора. Оттуда выходят священнослужители в сверкающих облачениях. Там темнеют лики, там все торжественно, загадочно, глубоко, бездонно. Театр в том, что мягким серебром звучит орган и райскими голосами поет хор. Театр – в стечении народа, поющего, славящего Господа, бичующего себя, в слепцах, больных, недугующих (страдающих от недугов. – *А. Р.*), явившихся сюда найти отраду и успокоение. Г. Евреинов еще прибавил страх «черной смерти»[58], свирепствующей на юге. Здесь ищут чуда, спасения, преображения действительности. Как в прологе г. Евреинова вы не знаете точно, вы не можете в точности установить, где кончается действо, изображающее отношение публики к театру, и где начинается, собственно, религиозное действо, так точно не было этого и в действительности. Драма младенца Ии-

[57] Фердинанд Брюнетьер (Brunetière) (1849–1906) – французский историк, писатель, критик, теоретик литературы.

[58] Имеется в виду эпидемия чумы.

суса и Ирода – где ее местопребывание: в сердцах верующих или в актерах мистерии?

Пролог рисует нам театр, не имеющий ни конца, ни начала, ни самобытности, ни самостоятельности, ни естественных своих границ, и вот почему пролог этот так необходим.

Реальность жизни, идеальность искусства – всё поглощено религией. Театральные элементы неистребимы и присущи человечеству на всякой ступени его существования и быта. Но имеют ли они самоцель – вот в чем весь вопрос. Думаете ли вы, что в древней Иудее, государстве строго теократическом, не было театрального действа? Можете ли вы сказать, что, например, в Соломоновом храме было от театра и что единственно от религии?

В прологе толпа прерывает ежеминутно актеров своими восклицаниями, теснит стражу Ирода, готова растерзать его. В самый сильный бинокль вы не всегда можете различить, статисты ли это мистерии, статисты ли театральной публики. Сцены нет. Всё происходит на кафедральной площади, и над всем, сурово и тожественно, возвышается огромное здание католического храма…

Я убежден, что в XI веке не так хорошо играли, не так стройно пели и не было у диакона, изображавшего светлый дух, такой красивой итальянской кантилены, как у г. Пиотровского. Я в этом так же уверен, как в том, что толпа кричала не ритмично, а неприятно кликушествовала и ревела. Но для нас это не архивная мемория, а произведение искусства, и я, наоборот, склонен упрекнуть и г. Евреинова, автора пролога, и г. Санина в том, что толпа все-таки подчас вела себя как толпа, а не как настоящие актеры, что она сама не давала кантилены, мягких хоровых масс, раздирающего, но стройного стона кликуш. Потому что весь смысл этого «пролога» – показать бесформенность театра, всетеатральность действа, в котором участвуют все одновременно и как зрители, и как актеры, совместно захлестнутые волной преображения.

Уже во второй пьесе – «Действо о Теофиле», относящейся к XIII в., намечаются границы театра. Прежде всего есть уже сцена. Изображены три «сферы»: наверху, среди ангельских головок, восседает Светлый Дух, наблюдающий за ходом действа, посередине сидят все действующие лица, внизу – владения дьявола.

Публика уже не участвует в самом действе. Об этом можно судить по тому, что ниже владений дьявола стоит «некто в красном», не то вестник, не то толмач, докладывающий публике о происходящем. Мы присутствуем, таким образом, при первом опыте «ремарки». В лице специального исполнителя, на которого возложено это поручение. Эта «живая ремарка» доказывает одним фактом своего существования, что толпа, публика, зрители сами не делают комментариев или, во всяком случае, делают их отнюдь не систематически.

Вообще же на сцене – примитив. Все действующие лица сидят одно возле другого, ожидая своей очереди. Особенно оригинально помещены два приятеля Теофила, с которыми герой «миракля» имеет разговор в конце действа. Но они сидят всё время, не раскрывая рта, в одной и той же застывшей позе, с руками, сложенными как на картинах старинных итальянских живописцев.

Одна линия расположения, застывшие телодвижения, отсутствие всяких признаков быта, однотонность и какая-то объективность речи – всё это в исторической перспективе те самые черты примитива, которыми «новое искусство» сейчас старается отличиться от нашего обыденного, общепринятого, так сказать, классического театра. Если позволено будет прибегнуть к несколько рискованному выражению, это худощавость идеализма, противополагаемая жирному реализму. Живопись давно уже сделала попытку повернуть в эту сторону. Так называемый прерафаэлизм[59] писал сухими красками. Блеск, яркость, сочность Возрождения как чувственно прекрасное постижение жизни уступали место сухим, вытравленным, аскетическим краскам.

У Ницше, если не ошибаюсь, есть сравнение жизни с прохождением сквозь круговые ворота. Мы входим и выходим, в конце концов, в одни и те же ворота. Это касается жизни не только отдельной человеческой особи, но и всего человечества. Аббат Вико[60], которому поставлен памятник в Неаполе, давным-давно создал теорию кругового развития культуры. Все «шарообразно». Земля, на которой мы живем, своей круговой линией дает уже a priori круговую линию про-

[59] Прерафаэлизм (прерафаэлиты – pre-raphaelites, *англ.*) – направление в английской поэзии и живописи (вторая половина XIX в.), противопоставившее академизму викторианской эпохи ориентацию на искусство флорентийских художников раннего Возрождения.

[60] Аббат Вико – Джамбаттиста Вико (Vico) (1668–1744) – итальянский философ.

гресса. Мы идем без конца на восток с тем, чтобы вернуться с запада. И потому «новое» есть только хорошо забытое старое…

Трудно, конечно, сказать, что будет впереди с театром, и не вернется ли он опять к примитивам. Весьма вероятно. Я даже думаю, что это обязательно, что невозможно еще долго, тем более до бесконечности, идти вперед по пути фабричного производства, каким сейчас идет театр.

Но мне кажется, что в настоящее время «аккорды» жизни совсем другие, чем те, которые слышатся в «нуво-стиле»[61] и «театр-модерн». Самая история средневекового искусства, как и средневековой души, совсем иная. Г. Евреинов совершенно справедливо отмечает в своей статье, что средневековый театр не сохранил ничего из навыков, приемов, техники античного театра. Христианство – религия бедных – поглотило античную цивилизацию, отбросило ее как ересь, как грех, как царство лукавого. Что сделало христианство, как революция духа, с античной цивилизацией, то переселение народов[62], подобно варварской пугачевщине, сделало с древним миром физически: оно засыпало, схоронило в глубокой яме греко-римскую культуру. Жизнь как бы начиналась снова. Могила греко-римской истории, вспаханная и перепаханная, была настоящей «новью», и на ней едва всходили первые побеги молодой травки. Нельзя сказать «душе» человечества: забудь все! Она не забудет, она не может забыть… Только социальный и исторический катаклизм, каким было нашествие варваров, с одной стороны, и смерть древних богов – с другой, мог дать такое забвение, подлинно оторвав жизнь человечества от прошлого, подобно тому, как древняя Атлантида была оторвана землетрясением от материка. Человечество начинало жить как младенец, с азов, и удивительно ли, что и искусство также начинало с азбуки? Над примитивною грубостью варварства царила христианская догма. И первые будут последними, и последние будут первыми. Блаженны нищие духом. Нищета духа была идеалом, будучи в то же время действительностью.

Когда я думаю о попытках возродить в театре старинное действо, то всегда оглядываюсь на публику и спрашиваю себя: а где же бла-

[61] Имеется в виду стиль арт-нуво (L'Art Nouveau, *фр*. – «Новое искусство»).

[62] Имеется в виду «великое переселение народов» (IV–VII вв.), которое привело к падению Западной Римской империи (476) и возникновению новых средневековых государств Европы.

женство нищеты? Где младенчество веры? Где религия, соединяющая в мистерии стремления искусства и религиозного чувства?

Вот «Действо о Теофиле». Оно и называется «мираклем», т. е. чудом. Это драматизированная страница из жизни святых. Светлый Дух, сидящий на небе, – не символ, как у нас, о котором можно толковать вкривь и вкось, а определенная, канонизированная реальность. Дьявол, пребывающий внизу, это не тот туманный «сатанизм», без которого не обходится ни одно произведение в стиле модерн, а опять-таки образ, в который верили, который документально подтвержден множеством процессов. То, чего мы требуем от нашего искусства – правдоподобия, жизненности, реальности, – все это было в старинном «миракле». О чудесах говорило искусство не потому, что чудеса были недействительны, что они отзывались иррациональностью, но как раз наоборот – потому, что для религиозно-верующего человека не было явления более достоверного и реального, как вмешательство Светлого Духа, как борьба с Сатаною. Мы не верим и воображаем. Там верили и не воображали.

Еще одно замечание: как получить прерафаэлизм, Средневековье, магию модернистских опытов в литературе и в театре с тоской по языческому пантеизму[63], с гимнами чувственной красоте, с ницшеанством, стремящимся низвергнуть оковы религиозной морали, с Айседорой Дункан[64], танцующей босой, с голыми коленками, как Диана. Умерщвление плоти было сущностью религиозного идеала, оно же было формою искусства. Здесь совпадение содержания и формы. Но освобождение плоти, как теперь, второй Ренессанс, жажда жизни, во всей ее полноте, – и вместе с тем сухие, бескровные очертания нового искусства! Рубенсовские ноги Дункан – и сестра Беатриса[65]! Сатана без сатанизма, ангелы без веры, строгость формы при распущенности, монашеские видения и пир жизни по ту сторону добра и зла!..

---

[63] Пантеизм – религиозное учение, объединяющее и иногда отождествляющее Бога и мир.

[64] Айседора (Изадора, Исидора) Дункан (урожд. Дора Энджела Дункан) (Duncan) (1877–1927) – американская танцовщица-новатор, основоположница свободного танца.

[65] Имеется в виду спектакль «Сестра Беатриса», пьеса М. Метерлинка. Поставлена В. Э. Мейерхольдом в Театре В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской 22 ноября 1906.

Нельзя не быть благодарным устроителям Старинного театра. По поучительности, это едва ли не самое интересное явление в жизни театра за последнее время. Я слышал, что устроители затратили 22,000 руб. Но не в этих затратах суть. Суть – в любовном отношении к делу, в соединении вкуса, образования, изысканности, в дружной работе бар. Дризена, Евреинова, Бурнашева, Санина, Рериха, Алек. Бенуа, Добужинского и др., давшей такие прекрасные результаты. Отрадно чувствовать себя, хотя бы в качестве простой публики, в семье таких художников. Ведь как в Старинном театре, и мы играем – играем и чувствуем вместе с ними.

***Гуревич Л. Я.*[66] «Старинный театр» в С.-Петербурге // Русские ведомости. 1907. 22 дек. С. 5.**

«Старинный театр» отыскивает в глубине истории затерянные истоки нынешних сценических вдохновений.

Задача инициаторов предприятия состояла в том, чтобы создать, так сказать, наглядную историю театра начиная с античных времен и кончая театром Мольера, в параллель к тем средствам изучения истории живописи, скульптуры и музыки, какими являются музеи, картинные галереи и исторические концерты. Задача – в такой постановке – новая и чрезвычайно смелая, ибо многие важные подробности относительно того, как именно ставились те или другие виды драматической литературы, особенно на заре западноевропейского театра, остаются конкретно не выясненными. Пробелы такого рода знаний должны заполняться на наглядной истории театра помощью догадок, наведений, интуиции, мерою настоящего художественного творчества, воссоздавшего в духе и стиле известной эпохи то, что не сохранилось для нас ни в каких доподлинных документах и образцах. Всё это особенно относится к разнородным драматическим произведениям Средних веков, а им-то и посвящены были два первых спектакля «Старинного театра».

Трудности, которые приходилось преодолевать устроителям, увеличивались нашей драматической цензурой, окаменевшей в своих допотопных понятиях и почему-то считающей нужным во славу церкви

[66] Лидия Яковлевна Гуревич (1866–1940) – писательница, литературный и театральный критик, переводчик, публицист, общественный деятель.

изгонять со сцены такие проявления религиозно-художественного творчества, которые в эпоху высшего могущества церкви, в Средние века, пользовались особенным покровительством самой церкви. Это обстоятельство не только не позволило устроителям поставить ни одной мистерии – столь характерного и важного вида драматического творчества в конце Средних веков – и ни одного из интересных средневековых мираклей о Богоматери, но и заставило их урезать и обесцветить текст одной из лучших вещей, намеченных к постановке.

В первый спектакль вошли так называемая литургическая драма «Три волхва» и миракль под названием «Действо о Теофиле». «Три волхва» – это один из древнейших, дошедших до нас образцов литературно-религиозного творчества Западной Европы – еще не драматическое представление, а церковное песнопение в лицах, как бы выделенное из церковной службы и перенесенное – ради доступности большой толпе – из церкви на паперть. Таковы именно и были зачатки западноевропейской драмы. Латинский текст и музыка «Трех волхвов»» сохранились в манускриптах XI века. Но устроители «Старинного театра» захотели, не ограничиваясь передачей самой вещи, показать нам ее и в средневековой атмосфере. С этой целью Н. Евреиновым был сочинен «пролог», представляющий как бы бытовой фон, на котором должно выделиться «действо». При поднятии занавеса перед нами разыгрывается массовая сцена у соборной паперти, и самое исполнение «литургической драмы» совершается перед лицом непосредственной, суеверной и буйной средневековой толпы. Взволнованная народным бедствием – мировою язвой, ожидая чуда от совершения ритуала «действа», она восторженно прислушивается к пению ангела с радужными крыльями, возвещающего об исполнении пророчества, и разражается криками ярости против царя Ирода, когда он приказывает убить Младенца.

В общем, постановка «Трех волхвов» вышла чрезвычайно живописной. Декорации собора и средневековой площади, написанные по рисунку Рериха, полны сумеречного настроения. Наивный ритуал «действа» трогателен и красив. Что касается исполнения народных сцен, то в них, при всём стремлении к реализму, было слишком много той преувеличенной, порою мелодраматической красивости и яркости, какая поражает нас, напр<имер>, в картинах европейских

живописцев – романтиков первой половины XIX века. В такой постановке массовые сцены как бы задавили самое действо, с его неживыми тусклыми красками и сдержанными движениями, а те моменты, когда толпа прерывает его страстными криками, разбили цельность производимого им впечатления.

«Действо о Теофиле» представляет собою, на наш взгляд, самое значительное литературное произведение из всех средневековых вещей, поставленных «Старинным театром». Оно принадлежит выдающемуся труверу XIII в. Рютбефу – странствующему уличному певцу темного происхождения, поэту, страстно переживавшему бурные события своего времени, желчно критиковавшему сильных мира сего, а под конец жизни смирившему свой буйный нрав искренней и возвышенной верой. «Миракль о Теофиле» принадлежит к этому последнему периоду его творчества. Но в простодушном повествовании о благочестивом Теофиле, который продал душу дьяволу в момент негодования на несправедливые гонения епископа, отнявшего у него сан и ввергшего его в нищету, а потом, после раскаяния, был спасен Мадонной, в этом простодушном драматизированном повествовании чувствуются весь темперамент Рютбефа и вся прелесть его поэтического таланта.

В помыслах о неизбежных гонениях цензуры режиссеры «Старинного театра» с помощью переводчика сами урезали и обесцветили старинный текст: превратили средневековую Мадонну в «светлого духа», а затем выкинули и почти всю молитву Теофила Мадонне, составляющую, можно сказать, сердце всего произведения. Перевод А. Блока, вдумчивый, местами нежный и передающий все наивные черточки оригинала, преднамеренно смягчает самые сильные места его, выбрасывает горячечные богохульства Теофила и там, где говорится в этом смысле о Боге, употребляет прозаическое слово «хозяин», заставляющее допускать, что речь идет об епископе, унижавшем Теофила.

При таких условиях вся вещь потеряла свою религиозную окраску и на первый план выступили ее наивная угловатость, ее внешние юмористические штрихи, переплетающиеся в подлиннике с более глубокими внутренними мотивами. Постановка и особенно игра актеров еще более содействовали такому одностороннему освещению

пьесы. Нужно, впрочем, заметить, что постановка эта потребовала от режиссеров огромной художественной находчивости. Мы не должны поэтому особенно строго судить их за те «художественные вольности», которые они позволяли себе в борьбе с представлявшимися им трудностями; за то, что они вложили все ремарки пьесы («Тогда идет Теофил к Саладину и говорит», и т. п.) в уста особого глашатая с жезлом, стоящего сбоку у рампы, или, предвосхищая сценическую планировку более позднего времени, дали трехъярусную сцену с изображением ада, земли и неба. Декорация в стиле примитивной живописи XIII и XIV вв. художественна и красива. Действующие лица, не сходящие со сцены, рассажены в характерных позах – тоже в стиле живописи XIII и XIV вв., что, однако, действует не совсем приятно: застывшие условные позы технически наивных картин требуют от актеров неестественной напряженности. Но самым серьезным дефектом в исполнении миракля была игра актеров, особенно артиста, изображавшего Теофила, бестемпераментная и однообразная, она оставила впечатление какого-то вялого комика. От драматичного человечного образа, созданного поэтом XIII века, не осталось почти ни следа. Недурны были только два актера: изображавший дьявола и исполнитель небольшой роли слуги епископа (в переводе названным кардиналом).

Как это ни странно, но на втором спектакле те же актеры произвели хорошее впечатление. Быть может, это зависело от того, что все пьесы этого спектакля имели вполне «светский» характер. Первою шла «моралите» XV века под названием «Нынешние братья» – «сочинения христианина Николая в г. Париже, в улице Notre Dame, в доме под гербом Франции», переведенное С. Городецким и при этом вчетверо сокращенное против подлинника. «Моралите» – это нравоучительная пьеса, из которой выросла впоследствии «комедия нравов», с участием аллегорических действующих лиц вроде «Совести», «Зависти» и т. п. с неизбежным торжеством добродетели в конце. Здесь нить не живой психологии, не драматизма, но французская публика того времени, с ее художественной невзыскательностью и неизменною для француза патетическою рассудочностью, очевидно, внимала таким «моралите» с полным интересом и сочувствием, ибо это был весьма распространенный вид литературы. В чтении такого

рода «произведение, содержание которого состоит в том, как зависть трех братьев между собою поссорила» (так гласит находящаяся на сцене, у рампы, вывеска), должно казаться невыносимо скучным. Режиссеры спасли его для внимания зрителей старомодной и забавной красивостью постановки. Небольшая сцена на сцене, с покатым, клетчатым, как шахматная доска, полом, с пятью расположенными в ряд занавешенными дверями, с надписями над каждой, для кого из действующих лиц какая именно дверь предназначается, яркие цветные пятна оригинальных костюмов, условные жесты, манера актеров держаться друг за друга – всё это вместе с наивностями текста создавало атмосферу художественного комизма и переносило мысль во времена французского Возрождения.

Главной пьесой второго спектакля была «Игра о Робене и Марион» – первая французская «пасторель», текст и музыка которой принадлежат даровитому труверу XIII г. Адаму де ла Галь. Молодость свою Адам де ла Галь провел в блиставшем турнирами и празднествами Аррасе и после разных приключений кончил жизнь в Неаполе при дворе герцога Роберта II Артуа[67], где и была написана для придворных спектаклей названная пасторель, завоевавшая себе своим поэтическими и музыкальными достоинствами чрезвычайно широкую популярность. В самом деле, эта несложная история любви пастуха и пастушки отличается удивительной грацией и поэтической свежестью языка и, несмотря на условность настроения, блещет здоровым юмором и реализмом в изображении сельских нравов. Из этого рода произведений развились впоследствии еще гораздо более условные «пасторали», столь любимые в XVIII веке, а также комическая опера.

Постановка пьесы превосходна. Пьеса поставлена так, как ее должны были разыгрывать в рыцарском замке XIII века. Сцена представляет отрезок старинной залы, убранной для представления коврами и освещаемой факелами в руках пажей. Представление открывается особым «руководителем игры», который обращается к публике с почтительными реверансами и небольшой вступительной речью, принадлежащей, надо думать, режиссеру. Музыканты по сторонам

[67] Роберт II д'Артуа (Роберт II Благородный) (d'Artois) (1250–1302) – граф Артуа, приближенный королей Людовика IX Святого, Филиппа III Смелого и Филиппа IV Красивого.

сцены, с гамбами[68], монохордами[69], корнемюзами[70] и другими старинными инструментами, дополняют живописный колорит эпохи, а самая музыка, аккомпанемент к пению и танцам, чередующимся с декламацией, своими своеобразными, переливчато-гнусавыми звуками переносит нас в даль чуждой нам, более простой и более яркой жизни. Бутафория – малюсенькая деревянная будка с оконцами, изображающая целое село, аляповатый деревянный конь, на котором выезжает рыцарь, овечка Марион с растопыренными ногами – гармонирует с комической стороной пьесы, и в то же время чувствуется, что такие вещи делались в свое время для сцены «всерьез», ибо у публики того времени было достаточно фантазии, чтобы видеть в узенькой будке целое село, а в угловатом коне на колесах – живую лошадь храброго рыцаря. Актеры были явно увлечены пьесой, недурно пели и хорошо танцевали трескэ[71] и фарандолу[72].

В заключение шло два фарса – чрезвычайно распространенный вид театральных представлений в XV и XVI вв.: «Очень веселый и смешной фарс о Чане» и «Очень веселый и смешной фарс о Шляперогаче», «сочинение Жана Дабонданса[73], королевского нотариуса города Пон-Сент-Эспри». Оба эти фарса невольно заставляют подумать о том, до какой степени неизменными остаются вкусы той публики, которую тянет вообще смотреть всякого рода «очень веселые и смешные фарсы». На сцене – кровь, брань, шум, возня, увеличиваемая двумя шутами, которые составляли отличительную особенность комического театра того времени. Сюжеты обоих фарсов – свары мужа с женой и тещей, рога, наставляемые старому мужу молодой женой, – тоже совсем «современны».

В общем, задача, взятая на себя дирекцией «Старинного театра», выполнена с большою добросовестностью и вкусом, а во многих отношениях и с истинным талантом.

[68] Гамба – виола да гамба (viola da gamba, *итал.* – ножная скрипка), старинный струнный смычковый музыкальный инструмент.

[69] Монохорд – инструмент, служащий для точного построения интервалов.

[70] Корнемюз (от *фр.* corne – рог и *старофр.* musa – дудка) – духовой инструмент, разновидность волынки.

[71] Tresque (*фр.*) – средневековый танец, родственный фарандоле.

[72] Фарандола – провансальский хороводный народный танец.

[73] Жан д'Абонданс (d'Abondance) – королевский нотариус города Пон-Сент-Эспри, член общества Базош.

***NN.* Старинный театр // Золотое руно. 1907. № 10. С. 76.**

7 декабря начинается серия спектаклей «Старинного театра». Основная задача этого предприятия – выяснить эволюцию сценических постановок, представляющих огромный интерес для современного театра. Понятно, археологическая точность текста пьес не может быть соблюдена благодаря отсутствию соответствующего литературного русского языка XI–XV столетия. Эпохи Людовика Святого и Франциска I во Франции так бесконечно далеки в культурном отношении от современной и старой Руси, что неизбежен становится компромисс в смысле модернизации слога и вообще всего текста пьес, предназначенных к постановке. Вот почему главный интерес «Старинного театра» не в тех литературных произведениях, которые будут поставлены, а во внешней стороне постановок, в декорациях и костюмах изображаемого времени, в манере передачи отношения актеров и зрителей к театру. С этой целью на сцену вводится и толпа, современная пьесам, – часть зрителей, смотрящих на представление и выражающих свои впечатления от него. Литургическая драма XI века – «Три волхва» – откроет серию спектаклей. Разговор зрителей – пролог этой пьесы – написан Н. Н. Евреиновым, декорации – Н. К. Рерихом. Потом идет дальнейшее развитие драматических постановок: мистерия «Адам и Ева» по рукописи XII века в переводе М. Кузмина и с декорациями И. Я. Билибина, пастораль Адама де ла Галь «Робен и Марион» с декорациями Добужинского, оригинально задуманными в средневековом замке, с игрушечными домиками, лесами и стадом овечек.

Второй вечер будет посвящен моралите, фарсам и sottie XVI столетия. Смешны примитивной грубоватостью фарсы: Жана д'Абундаса[74] «О шляпе рогаче» и «Чан» неизвестного автора[75] XVI века. Декорации к моралите пишутся художником В. А. Щуко, перевод сделан С. Городецким. Фарсы декорируются В. Я. Чемберсом и переведены стихами бар. Н. Н. Врангелем и А. А. Трубниковым. Александр Бенуа пишет занавес. Общее руководство спектаклями находится в руках дирекции из М. Н. Бурнашева, бар. Н. В. Дризена и Н. Н. Евреинова.

[74] Правильно – Ж. д'Абонданса.

[75] Ошибка автора: фарс «О чане» Ж. д'Абонданса.

***Ауслендер С. А.*[76] Из Петербурга // Золотое руно. 1908. № 3/4. С. 117–120.**

Извиняюсь, что буду говорить о делах давно минувших дней, о безвременно погибших и мало кем замеченных удивительных спектаклях Старинного театра.

Уже давно на Западе и сравнительно недавно у нас хорошим тоном истинного эстетизма признавалась любовь к старине. Томные эстетические юноши не только носили изысканные галстуки, занимались оккультизмом и спиритизмом, ездили в балет, переплетали в шелк Уайльда[77] и Аннунцио[78], но всегда еще что-нибудь изучали или собирали из веков прошедших.

Одни составляли коллекции трубок; другие считались знатоками узоров на жилетах 20-х годов; более решительные ударялись в эллинизм[79] и в своих божницах помещали изображения антиноев.

Милая, безвредная мода. Безвредная потому, что ничто не могло уклонить с хорошей дороги (дороги приличных, милых и светских молодых людей) новоявленных наших Дорианов Греев и Антиноев.

Спектакли старинного театра, конечно, немножко пахнут разросшейся до грандиозных размеров коллекцией пуговиц, хотя это нисколько не умаляет их занимательности и даже, я бы сказал, поучительности.

В самом деле, разве не время как раз теперь, когда все вкось и вкривь заговорили о стилизации, когда г. Чуковский с видом знатока объявил, что Валерий Брюсов в «Огненном Ангеле» «воссоздает музыкой речи и жестами мыслей стиль германского XVI века», а г. Горнфельд[80] («Столичная Почта», № 240) не без ядовитой скромности заметил ему, что ни он, Чуковский, ни он, Горнфельд, ни читатели их обоих не знают этого стиля; когда невежество не только критиков, но и самих воссоздателей

---

[76] Сергей Абрамович Ауслендер (1886–1937) – литературный и театральный критик, писатель и драматург.

[77] Оскар Фингал О'Флаэрти Уиллс Уайльд (Wilde) (1854–1900) – английский философ, эстет, писатель, поэт.

[78] Габриэле Д'Аннунцио (D'Annunzio) (1863–1938) – итальянский философ, писатель, поэт, политический деятель.

[79] Эллинизм – период в истории Средиземноморья. Отсчитывается от смерти Александра Македонского (323 г. до н.э.). Завершается падением эллинистического Египта (30 г. до н.э.).

[80] Аркадий Георгиевич Горнфельд (1867–1941) – литературовед, литературный критик, журналист, переводчик.

различных эпох (стилизует же г-жа Щепкина-Куперник[81], застилизировал Куприн и пр., и пр.) покрывается только апломбом; разве не время вынести из музеев драгоценности, хранящиеся там, и, приняв профессорский вид, немножко подучить публику, чтобы хоть немножко могла она (гг. критикам и авторам особенно рекомендуется) разобраться, где воссоздание, где живое творчество в рамках прошлого, а где просто кустарное производство модных безделушек с сногсшибательными деталями из нехитрых источников (иногда даже история Иловайского[82] пригодится, как сведение, что «финикияне первые изобрели стекло»).

Почтенную педагогическую задачу поставили себе устроители Старинного театра. Справились они с ней более чем добросовестно. Два первых вечера из серии задуманных были посвящены Средним векам.

Вот театр таинства, чуда – мистерия о поклонении волхвов, разыгранная на высокой паперти собора.

Торжественно в тумане ладана и свечей, в блеске церковных риз раздается первый возглас глашатая:

«Внимание, внимание!»

Медлительные движения ангелов (мальчиков в белых стихарях), волхвов, несущих дары, утомившихся и склонившихся в условном повороте головы на ладонь, изображающем сон.

И мотивы, и торжественный язык богослужения, всё делает театральное действо не разделенным с действом религиозным.

Интересно задуманный план дать мистерию на фоне толпы, представить не только действие, но и восприятие зрителей был бы по силам разве Шекспиру, заменить которого г. Евреинову совсем не удалось.

Постановка Санина была недурным воспроизведением шаблона исторических постановок Художественного театра, но, впрочем, для музейной демонстрации большего, пожалуй, и не требовалось, а добросовестностью г. Санин может гордиться.

Особенно много старания обнаружили режиссеры в этом отношении во второй постановке «Действо о Теофиле» с прекрасными декорациями Билибина.

---

[81] См. прим. 8 к ст. С. А. Филипповой «Новый театр Л. Б. Яворской. Первый сезон», публикуемой в настоящем издании.

[82] Дмитрий Иванович Иловайский (1832–1920) – историк, публицист, автор «Истории России».

Каждая интонация, каждый жест казались строго проверенными по каким-то архивным документам. Конечно, искусства тут было немного и актеров, пожалуй, с большим успехом заменили бы хорошо приспособленные манекены, но ведь и всё это было скорее не театр, а историческая лекция.

В «Действе о Теофиле» видим мы вторую ступень средневекового театра, уже отделившегося от действа богослужебного, но еще близкого к нему. И самый сюжет религиозно-поучительный; и движения актеров с характерно-церковным поднятием рук вывороченными ладонями вверх (жест священнослужителя, принимающего сходящее благословение); хор ангелов, взятый, вероятно, из собора,– всё это еще очень близко соединяет театр и церковь.

И есть фрагмент из истории средневекового театра – пастурель[83] XVII века «Игра о Робен и Марион».

Здесь уже отлученные от церкви комедианты перенесли театр с высокого, но слишком узкого амвона в просторную залу герцогского замка, где развлекают они благородных рыцарей и прекрасных дам игрой веселой и любовной, представляя среди деревянных барашков и овечек историю, в которой нежный пастушек Робен любит пастушку Марион; злой рыцарь преследует их на огромной деревянной лошади, похищает Марион, избивает Робена; но пьеса кончается все же веселыми играми на лугу и увенчивается счастливым соединением любовников, сопровождаемым общей сарабандой[84].

Поучительный вечер, но только для фельетонистов.

Как раз за несколько дней до Старинного театра пришлось видеть мне «Бесовское действо над неким мужем, а также прение живота со смертью»[85] А. Ремизова; пришлось выслушать и прочитать десяток глупых умностей о постановке (правда, неудачной) этого своеобразного и интересного «представления для публики». И те, кто ругал, и немногие, хвалившие эту вещь, сходились на одном, что это, несомненно, – воссоздание какого-то уже раньше бывшего рода театральных представлений. На эту же мысль лукаво наводили афиши, где

[83] Пастурель – разновидность кансоны, повествовательная песня о встрече лирического героя (как правило, рыцаря) с пастушкой (pastore, *ит*.).

[84] Сарабанда – старинный испанский танец.

[85] «Бесовское действо». Представление в трех действиях с прологом и эпилогом. Пролог «Прения живота со смертью». Сочинение А. М. Ремизова.

было сказано, что декорации и костюмы составлены художником Добужинским сообразно с лубками XVII и XVIII веков.

Одним понравилось. Другим – нет. Третьи были возмущены. Четвертые недовольны, как автор кланяется. И везде глубокомысленные слова, воссоздание, лубок, стилизация.

Смотря в Старинном театре «Действо о Теофиле», нашел я наглядное и простое доказательство давно ясной для меня мысли.

Конечно, «Действо о Теофиле» и веком, и страной разнится от представления Ремизова, но сличение их, хотя бы самое приблизительное, кажется мне вполне непроизвольным.

Тот же материал, та же точка зрения на назначение представления, те же приемы творчества.

И если бы когда-нибудь существовало действительно действо, которое будто бы воспроизвел Ремизов, то, конечно, отличаясь местным колоритом, мелкими деталями, в общем, по всему строению, оно соответствовало бы действу о Теофиле и было бы в истории литературы и театра занесено в одну с ним рубрику.

Сравнив действо Ремизова с только что прошедшим перед нами действом о Теофиле, увидели бы мы, что не только общего между ними ничего в главном нет, но различны они по самому существу своему совершенно.

Если бы мы внимательно их сличили (как сличают подлинник и копию), то многими пометками пришлось бы нам поправить неточности и вольности ремизовского текста, и, пожалуй, кроме рамки в виде заглавия «Бесовское действо над неким мужем, а также прение живота со смертью», ничего бы оставить не пришлось.

В «Действе о Теофиле», в этой церковной проповеди, переложенной для живости в разговорную форму, все действующие лица являются только носителями отвлеченных идейных ярлыков: «дьявол, ангел, праведник, грешник» и всякая жизнь изгнана сознательно, как кощунство в почти богослужебном чине, в действе же Ремизова всё живет буйною жизнью, полной соблазна, богохульственного возмущения перед «непонятной и неизменной комедией жизни и смерти».

Если бы Ремизов, такой знаток старых форм, захотел подделать действо XVII века, разве он позволил бы себе такие неточности, как закалывание хвоста у дьяволов английской булавкой, как совершенно

бытовые разговоры чертей о смерти, ушедшей в баню, строго реалистической сцены между привратником и охранником, и так без конца ошибки, ошибки и ошибки.

Всё это ясно возникает из самого беглого сравнения обоих действ.

Как поэт, заимствуя у старых мастеров форму сонета, не делается из свободного и всемогущего творца слепым подражателем и стилизатором, так и Ремизов, взяв по какому-то творческому капризу форму действа, вложил в него свое содержание, жизнь своего мира, всегда странного и своеобразного, с живыми чертями и ангелами, с живой смертью, взял их с кровью и плотью, какими он знает их в своей причудливой и смелой фантазии, а совсем не такими, какими вычитал он их в старых книгах и подсмотрел на лубках Рачинского.

«Действо» он написал свое, какого никогда не было, так же как сказка в Посолони[86] не подделка под подлинные сказки, а собственная ремизовская фантастика; как собственная фантастика в сказках Андерсена, в рассказах Теодора Гофмана.

К сожалению, сейчас в этой и без того разросшейся заметке я не могу перейти от частного, скромного вывода к подробным теоретическим рассуждениям, что представляет вообще из себя ставшая последней модой так называемая стилизация.

Много разноречивых и смутных толков можно услышать по этому вопросу не только от профанов, но даже от людей, признанных или признавших себя знатоками и специалистами – литературных дел мастерами.

Так, напр<имер>, г. Горнфельд в своей противоречивой статье, требующей опровержений на каждой строчке, сначала, по крайней мере, очевидно, считает стилизацию поставившей себе задачу просто-напросто подделывать исторические документы.

В иронических строчках, посвященных Щепкиной-Куперник и мне, он говорит:

«Так как читатели так же глубоко знакомы с характером, строением и языком западноевропейской новеллы, как и г-жа Щепкина-Куперник, то они имеют полную возможность принять ее правдивую повесть за подлинное произведение Джованни Боккаччо, переведенное с искусством, которое делает ненужным иностранный подлин-

[86] Речь идет о книге А. М. Ремизова «Посолонь» (1907).

ник. Но это не перевод – это оригинал. Г-жа Щепкина-Куперник так усвоила манеру подлинника, так легко стилизует, что, конечно, ей в той же мере доступны и все прочие роды и эпохи всемирного искусства слова, и мы можем быть спокойны: пусть исчезнут все стили – они будут воссозданы. Пусть исчезнут греческие трагики – г-жа Щепкина-Куперник воскресит Эсхила с той же уверенностью и легкостью, с какой воскрешает новеллу Боккаччо. Повесть о Франческе да Римини не единственный ее опыт в этом роде – она уже написала целый ряд столь же итальянских новелл, и если у нее не хватит времени или даже искусства для Эсхила, то ей поможет маг и волшебник стилизации Сергей Ауслендер, которого, с благословения небес, прислали нам все эпохи истории и все строи человеческой мысли, чтобы мы, несведущие, узнали по живому выходцу из прошлого, как писали и думали люди в этом прошлом».

Конечно, читатели о знаниях и наивности, о которых с иронией говорит г. Горнфельд, могут принять и мои новеллы за подделку под Боккаччо, как сам г. Горнфельд считает подделкой под стиль старинной итальянской рукописи «Песнь торжествующей любви» Тургенева только потому, что автор вначале написал «вот, что я вычитал в одной старинной итальянской рукописи», хотя более внимательный и менее наивный читатель, может быть, заметил бы, что повесть Тургенева скорее подражание изящным эстетическим новеллам Флобера, чем грубому (для гостиных) и слишком откровенному языку новеллиста XVI века, который, наверное бы, не окончил стыдливым многоточием всей истории на самом нескромном месте.

Не знаю, что сказал бы г. Горнфельд, если бы сравнив все роды стилизации с их историческими подлинниками: античную трагедию Вячеслава Иванова, языческие гимны Ярил Городецкого[87]; роман XVIII в. Кузмина, мои новеллы, сказки Ремизова, увидел бы, что никогда не существовало подлинников, которые будто бы пытаемся мы воссоздавать, как никогда не существовало смерти, которая ходит в баню, – она создание Ремизова; черти читают газеты и ходят в сюртуках, ведут житейские бытовые разговоры только у Ремизова.

Это было бы, г. Горнфельд, слишком неискусственным подражанием! Слишком неумной подделкой. Запретить же думать, что соне-

[87] Речь идет о стихотворениях из книги С. М. Городецкого «Ярь» (1907).

ты В. Иванова есть подделка под Петрарку, какому-нибудь умнику, слыхавшему, что Петрарка тоже писал сонеты, конечно, нельзя.

История всего человечества дала нам неисчерпаемое богатство разнообразнейших форм и красок. Художник волен пользоваться всеми. Только его самодержавная воля избрать пурпур Цезаря, тунику мудреца, шелк маркизов, шкуры жреца Ярилы или прозаический сюртук современности, чтобы облечь в них свои замыслы.

В почти единогласном стремлении к уходу в прошлое у современных художников видится мне жадное искание нового.

Еще не существует искусства творящего жизнь, но уже раздались соблазнительные слова о нем.

Из всего богатства прошлого создают художники свои миры, свои жизни; делают первые попытки из рабов сделаться владыками: перестать служить и начать повелевать.

И близок час, когда из любви к старому вновь и вновь воссияет солнце нового возрождения.

Недаром же все заговорили о нем, недаром все ждут его, обратив бедные лица к востоку.

***Кремлев А.*[88] Попытка реставрации средневекового театра // Театр и искусство. 1908. № 7. С. 134–137**.

Прим<ечание> редакции:

Статья А. Н. Кремлева носит полемический характер. Мы не вполне разделяем взгляды почтенного автора и успели уже высказаться в свое время о попытке устроителей Старинного театра. Но столкновение мнений всегда полезно.

Артист нам обещал трагедию такую,
Что все от жалости в театре заревут,
Что слезы зрителей рекою потекут…
Мы ждали драму золотую.
И что же? Дождались – и, нечего сказать,
Достоинству ее нельзя убавить весу:
Ну, право, удалось Артисту написать
Прежалкую пиесу.

Пушкин

[88] Анатолий Николаевич Кремлев (1859–1919) – писатель, поэт, актер.

В один прекрасный зимний день в Санкт-Петербурге огромные плакаты на Полицейском мосту возвестили проходящим, что 7 декабря 1907 г. должно состояться открытие спектакля «Старинного театра» и притом из «эпохи Средних веков». О том же возвестили и афиши, напечатанные в типографии Императорских театров. В последних афишах объявлялось, что первый вечер будет состоять из «Трех волхвов», «Действия о Теофиле» и «Игры о Робене и Марион», а второй – из двух фарсов, моралите – «Нынешние братья» и «драматической сюиты» «Уличный театр», сочиненной г. Евреиновым; объявлялось самым подробным образом о декорациях, танцах, «автентичных песнях», труппе, заведующих разными частями, консультантах, собственных мастерских, а также и том, что на первый абонемент «все билеты проданы», а на второй (8 и 11 декабря) билеты «остались в ограниченных количествах».

Затем в кружке имени Я. П. Полонского был посвящен целый вечер «Старинному театру», причем один из «директоров», Н. В. Дризен, сказал «вступительное слово», другой «директор», Н. Н. Евреинов, сделал сообщение под названием «Средневековой актер как человек и сценический деятель», а «заведующий научно-литературной частью», Е. В. Аничков, прочел доклад «О средневековом театре», и всем присутствующим был роздан печатный «проспект спектаклей Старинного театра», снабженный, как и уличные плакаты, даже рисунками. Хотя вступительное слово г. Дризена состояло из объективного развития печатного проспекта, а Е. В. Аничков тут же вступил в пререкание с «дирекцией», утверждая, что возвещенное ее название «уличный театр» исторически неверно, впоследствии же, в заседании «С-Петербургского литературного общества» 15 декабря, читая доклад уже не о средневековом, но о «Старинном театре», значительно изменил свое сообщение и указал на совершенную неправильность постановки «дирекцией» действа о Теофиле на трехъярусной сцене, а о своем докладе заявил, что он «не имеет никакого общественного значения», но, несомненно, весь этот вечер в кружке Полонского имел целью не разработку «научного вопроса», а пропаганду предприятия.

Как бы то ни было, заметное отсутствие некоторой солидарности среди предпринимателей, уличные плакаты на Полицейском мосту, анекдот в докладе г. Евреинова и вообще несоответствие приемов

тому характеру «научной разработки вопроса», о котором говорил «проспект» (стр. 2), – все это вместе произвело на меня впечатление какой-то барской затеи (к тому же цены за вход на эти научные спектакли были назначены сверхъестественные), задуманной какими-то в своем роде «театральными любителями из молодежи знатных фамилий», чем-то вроде средневековых «enfants sans souci» (беззаботных малых). Мне показались просто несовременными и неуместными такие затеи и затраты на давно умерший средневековой театр, когда наш современный театр так низко пал, потеряв художественное, общественное и всенародное значение, когда в силу этого все наши художественные силы должны быть направлены к тому, чтобы дать народу возможность наслаждаться театром как художественной школой, возвратить народу отнятое у него право на художественное образование, а самый театр сделать храмом искусства, а не орудием разврата и распущенности нравов, чем он бывает обыкновенно перед падением какой-либо империи и чем, к сожалению, он часто является теперь. И я высказал мнение, что, если затея Старинного театра будет осуществляться так, как о ней говорят докладчики, то такое предприятие едва ли нужно народу. Хотя один из присутствующих, г. Арабажин, с пафосом возразил мне на это, что моя речь есть какое-то «приглашение поступить в лигу образования» и что «народ никогда не откажется ассигновать суммы на балет», мое заявление было принято аудиторией в истинном его смысле и встречено сочувственно настолько, что г. Дризен начал свое возражение словами: «Я не знаю, могу ли я что-либо сказать после только что выраженного собранием сочувствия словам А. Н. Кремлева».

Всё сие предшествовало спектаклям. Затем состоялись и самые представления.

Подведем же итоги как намерениям «дирекции», которые должны быть непременно приняты во внимание при оценке предприятия, так и осуществлению этих намерений во внешнем мире.

Считаем необходимым предупредить, что мы, согласно своим убеждениям, судим не по первым представлениям, во время которых больше всего промахов и недосмотров, а по представлениям последующим; что мы принимаем во внимание все трудности выполнения предприятия как технические, так и общественные, и потому всё, что

было парализовано этими трудностями, в расчет не принимаем и за счет предпринимателей не ставим, а ставим за счет стихийных сил. Да и оцениваем мы всё не по мелочам, а принципиально, вследствие чего все детали и нюансы играют значение только второстепенное. Мы отнюдь не разделяем мнения, что подобные предприятия не имеют «никакого общественного значения», как выразился г. Аничков о своем докладе, – мнение тем более странное, что, если б это было так, для чего же был прочитан этот доклад?

В перспективе, жалуясь, что не существует русской книги, могущей познакомить нас с эволюцией сцены, с актерским искусством, с художественным, воспитательным или просто потешным значением театра прошедших веков (что, впрочем, не совсем верно, так как, если нет оригинального сочинения на русском языке, то существуют переводы иностранных книг), и что ни одна средневековая пьеса не переведена на русский язык, «дирекция» находит, что «театр как двигатель культуры, с одной стороны, и как показатель народных вкусов, нравов и мировоззрений, с другой стороны, не должен занимать последнего места в истории цивилизаций народов», а «отдельные попытки восполнить этот пробел показали, насколько интересно воспроизведение на сцене постепенного хода развития театрального искусства» – и «на этом основании и имея главным образом в виду научную разработку данного вопроса, кружок лиц, близко стоящих к сценическому искусству и его литературе, задался целью путем ряда исторических спектаклей представить в хронологической последовательности не только историю драматической литературы, но и эволюцию сценической постановки (в связи с историей театрального танца и музыки), воспроизведения, воплощения (игры), костюмировки, грима и пр.», причем «археологическая и историческая правдивость постановки и передача духа и характера эпохи в данном случае должны иметь решающее значение», «каждый из этих спектаклей должен перенести зрителя в театр той или иной эпохи», и «является существенным представить в связи с лицедейством на сцене и отношение к последнему зрителя соответствующей эпохи».

С этой целью «дирекция» задумала устроить всего 5 вечеров, втиснув в первый вечер греческий и римский театр, во второй – весь средневековый театр, в третий – всю эпоху Возрождения, в четвер-

тый – весь театр эпохи Шекспира, а в пятый – весь театр Мольера, – и так как «время театра совпадает со временем появления театра на Руси», то совершить «вполне естественный переход к нашему отечественному театру».

Таковы были pia desideria[89] «дирекции». Разумеется, по самому существу они были явно фанатичны и неисполнимы. Уж если оторопь брала при самом обещании – без наличности книг и руководств и не имея ни оной средневековой пьесы на русском языке, представить историю драматической литературы и эволюцию сценической постановки с перенесением современного зрителя в изображаемую эпоху и даже с изображением зрителя той эпохи, то от обещания – втиснуть всю историю театра и драматической литературы в пять представлений – волосы становились дыбом. «Дирекция», впрочем, тут же порешила «ограничиться эпохой Средних веков», а когда дело дошло до осуществления, оказалось, что даже и эту эпоху развели на два вечера вместо одного, а про хронологию забыли.

Таким образом, уже проспект показал тщету предприятия и его полную ненаучность и нехудожественность, не говоря уже о явной его непродуманности.

Но, разумеется, сам по себе проспект не мог иметь решающего значения, так как само дело должно было показать, насколько предприятие ценно с культурной точки зрения (одни материальные средства, о которых так много говорили, не могли еще составить ценности в этом смысле).

Сильно поколебали нашу веру в ценности предприятия и те доклады, которые, казалось, были рассчитаны на ее поддержание. Е. В. Аничков, с одной стороны, заявил, что «театр, если его отделить от драмы, должен обращаться назад; театр, когда он сделался светским, должен обращаться назад, потому что нет причин не обращаться назад» (в докладе С-Петербургскому литературному Обществу 15 декабря г. Аничков пошел еще дальше и применил к театру, как он заявил, «дантовский образ»: подобно тем грешникам, которые в дантовом «Аде» должны были ходить головами назад, по мнению г. Аничкова, и «театр должен идти головой назад», хотя так и осталось невыясненным, за какие тяжкие грехи г. Аничков приговорил театр к такому

[89] Pia desideria (*лат.*) – благие намерения.

средневековому наказанию и причем здесь бедный Данте), а с другой стороны, столь жирными и сочными мазками нарисовал картину Средневековья, «веселого христианства» и взаимных отношений господ и рабов, что объявил Средние века «лучезарной эпохой» человечества, а театральные представления Средних веков прекрасными. Если под именем Средних веков разуметь то, что разумеет наука, т. е. период от разрушения западноримской империи до возрождения античной культуры в Новое время, то мнение г. Аничкова представляется явно неправильным. Трудно назвать «лучезарной эпохой» период человеческого варварства, покоящегося на двух средневековых китах – римском папстве и германо-римской империи, период, когда, как говорит один историк, «вера, держась только за внешность, становится суеверием, церковь преследует всякое самостоятельное понимание христианства, а государство готово разорить дом, в котором инквизиция подметила еретика»; невозможно назвать «лучезарной эпохой» время, когда писатель и актер могли быть побиты кем угодно и как угодно и не имели право даже жаловаться на учиненное над ними насилие, когда, как признается г. Аничков, публика принимала участие в истязаниях актеров, изображавших грешников, избивала актеров, игравших такие роли, как Иуда, и т. п., время, когда целые сословия считались рабами и эксплуатировались господствующим классом в качестве рабочего скота, причем с действительным скотом обращались, пожалуй, более внимательно, чем с людьми. Если такая «лучезарность», разыгрываемая на спинах рабов, и была по сердцу тогдашним менестрелям и другим воспевателям городской силы, то с объективно-научной точки зрения такую «лучезарность» следовало бы назвать ее собственным именем. И когда мы слушали такие воззрения на «лучезарную эпоху», мы невольно опасались, что при таком взгляде на изображаемое время оно будет представлено достаточно неверно и неполно.

Немало удивил нас и доклад г. Евреинова (я в данном случае ограничиваюсь тем его текстом, который напечатан в «Театре и искусстве» № 50, 1907 и который изменен сравнительно с тем, что было прочитано в кружке имени Полонского). С одной стороны, г. Евреинов обещал «показать наглядно, как играл актер того времени и насколько художественным можно считать его исполнение», тогда как

само искусство актера таково, что не только восстановить его искусство в такое далекое время, как Средние века, но изобразить игру актера даже за время 10–20 лет назад невозможно; что же касается степени художественности исполнения заведомо нехудожественных пьес, то таких сложных предприятий, как организация «Старинного театра» (конечно, мы имеем в виду пьесы Средних веков, да и не совсем понимаем, почему «вечный Шекспир» сопричислен «дирекцией» к «Старинному театру»).

С другой стороны, сам г. Евреинов, признавая бессилие воссоздать искусство актера того времени, избирает «последним прибежищем»… что бы вы думали? «Аналогию ученого». Как де ученый за неимением данных для изучения первобытного человека «прибегает к изучению подходящего типа современного дикаря», так и здесь можно прибегнуть к аналогии, «но, коль скоро речь идет не о первобытном человеке, а о личности, стоящей сравнительно с ним на высокой ступени культуры, нам надо обратиться не к играм и актерству дикарей» (как будто это все-таки возможно), «а к чему-то более подходящему; таковым я признаю солдатские и детские спектакли». Едва ли мне нужно доказывать, насколько антинаучна такая «аналогия ученого», допускающая в солдатах и детях XX века окаменелость и примитивность Средних веков.

Наконец, мы видели, что «дирекция», ставя мистерию «Три волхва» с «прологом и картиною представления, написанными г. Евреиновым», и намереваясь изобразить «зрелища и забавы XVI века» в «драматической сюите г. Евреинова по данным, сообщенным Е. В. Аничковым и В. Ф. Шишмаревым», явно смешивает две совершенно различные задачи: иное дело воспроизвести средневековую пьесу, как она написана в то время, а иное дело самому написать пьесу из Средних веков; в первом случае мы знакомим зрителя со средневековым творчеством, а во втором случае мы просто представляем современную нам пьесу, пытающуюся изобразить Средние века. Мы вполне понимаем все общественное и культурное значение таких «исторических концертов», какие когда-то давал незабвенный А. Г. Рубинштейн: он в хронологическом порядке играл на рояле все выдающиеся фортепьянные произведения, когда-либо написанные; это была музыкально иллюстративная история фортепианной музы-

ки. Но что сказали бы вы, если б наряду с этим даже сам Рубинштейн вдруг вознамерился сочинять средневековую музыку и при этом еще показывать, как ее в то время играли и как она действовала на средневековую публику? При всей моей любви к таланту и общественным заслугам Рубинштейна, которые, к сожалению, доныне еще не оценены в полной мере, я сказал бы, что предприятие Рубинштейна безумно (само собой разумеется, в действительности Рубинштейну и не могла в голову прийти подобная нелепость: он был слишком художник для этого). А если такое дело не по силам было бы Рубинштейну, кольми же паче непосильно оно обыкновенным смертным!

Кремлев А. **Попытка реставрации средневекового театра // Театр и искусство. 1908. № 8. С. 151–153.**

(Окончание «Театр и искусство», № 7)

Артист нам обещал трагедию такую,
Что все от жалости в театре заревут,
Что слезы зрителей рекою потекут…
Мы ждали драму золотую.
И что-же? Дождались – и, нечего сказать,
Достоинству ее нельзя убавить весу:
Ну, право, удалось Артисту написать
Прежалостную пьесу.

Пушкин

Вся эта причудливая фантасмагория из «лучезарной эпохи» пыток и бесправия, из уличных плакатов во имя «научной разработки вопроса», из аналогии ученого, приравнивающей солдат и детей к типу средневекового лицедея, из покушения вместить всю историю европейского театра в пять вечеров производила впечатление смеси чего-то серьезного со скоморошеством, чего-то как будто полезного с несомненными пустяками. И мы с нетерпением ждали спектаклей, чтобы ошибиться и найти предприятие «выше его репутации», как сказал император Николай I актрисе Рашель[90].

И вот начался первый спектакль.

[90] Элиза Рашель Феликс (Rachel Felix, mademoiselle Rachel) (1821–1858) – французская театральная актриса.

Незаметно поднялся занавес, так как на сцене адски темно, и только слышатся какие-то полузвуки получеловеческих полуголосов. Всматриваемся, а тут нам на радость начался и на сцене как будто бы рассвет, и мы начали различать сначала какие-то силуэты, потом фигуры и наконец человеческие образы. Начали они и разговоривать по-человечески, но не все, а только в виде исключения некоторые. Остальные завывали звуками «больше звериными, чем человеческими», а один долговязый мужчина также ревмя ревел, надо полагать, что со сна.

Нужно отдать должное г. Евреинову, он щедро применил к своему прологу и картине представления всё, что знал о Средних веках: тут были и калеки, и нищие, и самобичеватели, хлеставшие себя на паперти нещадно какими-то вервиями, и кликушества, и суеверные ожидания чудес, и страх «черной смерти», и всё такое. Не доставало, пожалуй, только того, чтобы через сцену шла процессия с трупами умерших. Но и без этого можно было обойтись, чтобы хоть отчасти насладиться картиной «лучезарной эпохи». Перед этим народом была на паперти разыграна мистерия – «Три волхва» по тексту, «заимствованному из рукописи, относящейся ко второй половине XI века, и с «подлинным музыкальным текстом XI века». Кстати и некстати толпа комментировала мистерию и прерывала ее, так что «бургомистры», а может быть, и «ратманы» поминутно кричали: «Тише!» Наконец, когда «царь» (Ирод) отдал приказ погубить младенцев, толпа с криками бросилась к «царю», но занавес вовремя закрыли, и «царь» остался нерастерзанным.

Когда сия первая часть представления кончилась, мне стало невыразимо жалко – не «царя», а А. А. Санина, который, по-видимому, потратил действительно массу сил, энергии и искусства на постановку пролога и народных сцен. За исключением уже указанных в газетах совершенно не нужных допущенных в народных сценах деланных, неестественно произносимых разными лицами фраз и монологов, г. Саниным было сделано всё, что он мог, для одухотворения средневековой толпы по замыслу автора пролога и картины представления. И жалко нам стало г. Санина потому, что его талант режиссерский был потрачен, в сущности, на пустяки, посредством которых вздумали показать на основании полуфантастических сведений, как вела

себя в Средние века толпа. Какая в самом деле ирония! При всем своем таланте, г. Санин должен был уйти с «образцовой» сцены и теперь «старается» потрафить на «дирекцию» так называемого Старинного театра. Вот уж именно за какие-то неведомые грехи назначено г. Санину аничковское наказание – ходить с головой, обращенной назад.

Этим окончилось наше «научное» ознакомление с XI веком, XII век был пропущен, и после «второй фанфары» нам был показан «миракль трувера» уже XIII века под русским заглавием – «Действо о Теофиле», причем, по справедливому мнению г. Аничкова, для представления этого «миракля» совершенно неправильно была употреблена трехъярусная сцена. Дело, однако, не в этом, а в том, что в «миракле» действующие лица уже совершенно отрешились от естественной человеческой речи и, очевидно, под влиянием неизвестно где отысканных г. Евреиновым «данных для преподания артистам манеры и приемов средневекового актера» исполняли свои роли, как бы желая «переиродствовать самого Ирода», «вступали и орали», как говорит «Гамлет», «так что я подумал, какой-нибудь поденщик природы наделал людей, да неудачно – так ужасно они подражали человечеству». Если относительно роли черта можно спорить, должен ли он говорить по-человечески или по-собачьи, то относительно людей, кажется, следует признать, что они имеют полное право даже на сцене говорить по-людски – и напрасно думает г. Евреинов, будто какая бы то ни было публика в какое бы то ни было время требовала от актера неграмотных ударений, нечеловеческих интонаций или бессмысленного нанизывания слов: мириться с ними публика там и сям могла за неимением лучших исполнителей, но одобрять такую сценическую речь, видя в театре изображение, во всяком случае, именно жизни, публика не могла ни при каких условиях. Точно так же напрасно думать, будто из числа исполнителей средневековых представлений совсем не было сколько-нибудь осмысленных людей; бездарных актеров всегда очень много, и даже к некоторым современным актерам легко подойдут те советы, которые даются в мистерии об Адаме («И пусть человек хорошо будет научен давать реплики», «пусть все исполнители умеют искусно декламировать и делают всегда жесты, приноровленные к тому, что сказано, в стихах пусть они не прибавляют и не убавляют ни одного слога и все их произносят отчетливо»

и т. д.), не говоря уже о знаменитых советах Гамлета; но когда г. Евреинов в своем докладе восклицает: «Хороши же были актеры, которым надо было давать подобные советы», – то он, с одной стороны, забывает, что такие актеры и теперь существуют, а с другой стороны, очевидно, упускает из виду, что именно такие советы, имеющиеся в произведениях тех времен, прямо указывают, что люди той эпохи прекрасно понимали те общие требования сценического искусства, которые остались общими всем народам и всем векам. Таким образом, если мы хотим дать представление об искусстве актера того времени, нам нужно избрать лучшие образцы этого искусства, как они понимали в то время, а уж никак не худшие, а потому отнюдь не прав г. Евреинов, утверждая, что актеры того времени, играя злодеев, должны были «рычать зверем, таращить глаза, скалить зубы» и т. п. Это явная и грубая ошибка.

Так кончилось первое представление, и, к нашему великому удовольствию, мы увидели, что «дирекция», даже в первом своем спектакле отказалась от «аналогии» с солдатскими и детскими спектаклями: в течение всего спектакля мы не видели ни солдатских, ни детских приемов в исполнении. Мы прониклись надеждой, что «дирекция» и дальше пойдет в том же направлении – и, как показал второй спектакль, не ошиблись. Кому надо сказать спасибо – режиссерам ли, художникам ли или самой «дирекции», не знаю, но спасибо все-таки говорю.

«Игра о Робене и Марион», обещанная для первого абонемента, была перенесена во второй абонемент и называлась уже не «игра», а «Лицедейство о Робене и Марион», но перед этой единственной в своем роде пасторалью XIII века доложено было публике «моралите XV века» под названием «Нынешние братья», о котором программа гласила, что оно «сокращено до одной четверти подлинного текста». Очевидно, сама «дирекция» ужаснулась этого милого произведения, которое даже и в безжалостном сокращении оказалось невыносимо. Тут еще было применено исполнителями учение г. Евреинова о «рычании зверем, скалении зубов» и т. п., словом, о насилии над человеческой природой, и зрелище получилось отчаянное, несмотря на оригинальную постановку г.г. Санина и Дризена. Думаю, что произвольное сокращение было, во всяком случае, неправильностью, но

самая постановка этой совершенно бездарной вещи была никому не нужной.

Но вот вернулись к XIII веку, началась пастораль Адама де ла Галь[91] – и «Старинный театр» сразу оживился: были забыты учения о зубовном скрежете, об «аналогии ученого» и даже хронология, вследствие чего XIII век наступил после XV века, а в результате получилось очень недурно исполненное произведение Средних веков, причем актеры говорили, пели и даже танцевали по-человечески и, кроме того, с такой правдивостью и искренностью исполнения, как дай Бог и современным актерам, все больше и больше отходящим от сценической и художественной правды благодаря психопатологическим произведениям, засоряющим нашу сцену. Вот значит и загадка «Старинного театра» разгадана. Какое бы произведение, принадлежащие к истории театра, ни играть, нужно только, во всяком случае, сохранить на сцене правду изображения; если не правдив автор, пусть будет вина на его стороне, но актер должен быть всегда правдив и верен человеческой природе. Кстати: «дирекция» так увлеклась естественностью, что придумала даже некоторый кунштюк[92]: актриса, играющая роль Марион, будто бы забывает свою роль в самом интересном месте, и тогда «руководитель игры» выходит из-за кулис и подсказывает актрисе текст. Это вышло очень мило, но как, я думаю, сердился г. Евреинов, который в своем докладе категорически устанавливал, что «актеры интересующей нас эпохи знали роли в конце концов *на зубок*», а иначе «руководитель игры» прибегал к «чувствительным жестам»! Но мы на стороне директорского кунштюка.

Говорить ли о фарсах, которые сама «дирекция» называет «совершенно бессодержательными, не представляющими никакого литературного значения»? Содержание фарсов достаточно скабрезно и было довольно грубо подчеркнуто при исполнении, вероятно, с целью показать, что именно так они игрались тогда и именно этому публика того времени, по выражению г. Аничкова, «смеялась скромно». Но – увы! – современные фарсы так ушли вперед в область неприличия и цинизма, что выходки средневековых фарсов

[91] См. прим. 4.

[92] Кунштюк (*нем*. Kunststück) – ловкий прием, фокус, забавная проделка.

показались детскими. К сожалению, мы не знаем, что в этих фарсах принадлежит авторам и что «дирекции», так как в программах сказано, что «при переводе были допущены некоторые отступления от подлинника и вымарки с целью сохранить общий балаганный характер представления». В чем были «отступленья», неизвестно, а каким образом можно *сохранить общий характер произведения посредством вымарок из него*, непонятно.

Общее наше заключение таково: осуществление предприятия до сих пор было удачно лишь постольку, поскольку «дирекция» отступала от возвещенных ею намерений. Так как история утверждает, что «отступленья» бывают спасительными даже на поле битвы, выразим им горячее сочувствие и пожелаем, чтобы «дирекция» поскорее перешла на такую позицию, с которой не нужно будет отступать и на которой можно действительно принести огромную пользу истории театра и сценического искусства.

Веселовский Ю. А.[93] **Открытие спектаклей «Старинного театра» // Русские ведомости. 1908. 25 марта. С. 6.**

Это был интересный, своеобразный вечер, совершенно не похожий на все представления, на каких имела возможность присутствовать за последние годы наша публика... Зрители были перенесены в совершенно особый мир – примитивный, простодушный, иногда грубоватый, но полный непосредственности и веселости. Очень легко было бы, конечно, несколько «модернизировать» старинные пьесы, поставить их, пользуясь новейшими усовершенствованиями театральной техники, но это, бесспорно, исказило бы их первоначальный облик, лишило бы их того букета старины и безыскусственности, который составляет их главную прелесть.

В разыгранных 23 марта пьесах много наивного и первобытного; таков этот «пролог», который обязательно предупреждает зрителей о том, что сейчас произойдет, или громогласно объясняет смысл отдельных мимических сцен; таковы своеобразные аксессуары, которые фигурируют во второй пьесе, – игрушечные овечки изображают настоящих овец, деревянная лошадь на колесах, на которой торже-

[93] Юрий Алексеевич Веселовский (1872–1919) – сын историка литературы А. Н. Веселовского. Поэт, переводчик, критик.

ственно выезжает рыцарь, причем по миновании надобности эта лошадь отодвигается опять за кулисы спиною; шалости и проделки шутов, которые, мы должны верить, наделяют довольно чувствительными ударами действующих лиц фарса, в то время как последние заняты своими разговорами и спорами и, видимо, очень мало внимания обращают на эти неожиданные интерлюдии.

Часть публики была несколько удивлена и разочарована такими первобытными приемами или слишком яркими проявлениями простодушной наивности, каких немало найдется в старинных «мираклях» и мистериях. Но те, кто с интересом относился к этой любопытной, смелой реконструкции Старого театра, судили иначе. Как интересна и характерна для средневекового театра была, напр<имер>, декорация первой пьесы, действие которой разыгрывается в трех ярусах, изображающих небо, землю и ад, причем из одного отделения в другое действующие лица переходят по самой обыкновенной лестнице... Мы знаем, что именно так устраивалась нередко сцена для представления духовных драм в ту пору, когда из церквей и церковных притворов они перешли на площадь города и перестали исполняться духовными лицами (в иных случая небо, земля и ад изображались на одной плоскости, в виде трех смежных отделений сцены).

Спектакль 23 марта познакомил московскую публику с тремя пьесами из репертуара старинного театра: с «Действом о Теофиле» («Le miracle de Théophile») писателя XIII столетия Рютбефа, талантливого «трувера», сатирика и автора лирических стихотворений, с пасторелью Адама де ла Галь «Лицедейство о Робене и Марион» («Le jeu de Robin et de Marion»), когда-то пользовавшеюся громадным успехом, наконец, с более поздним фарсом неизвестного автора «О чане» («La cuvette»). Из этих трех пьес, быть может, наиболее своеобразное впечатление производит, при всей своей безыскусственности и наивности, «Действо о Теофиле» (обработка предания о человеке, продавшем свою душу дьяволу ради житейских благ и почестей, являющемся отдаленным прототипом легенды о Фаусте). «Лицедейству о Робене и Марион» особую прелесть придают музыкальные номера, заново написанные, но выдержанные в старинном стиле, притом исполняющиеся на средневековых инстру-

ментах – гамбах, монохорде, корнемюзе (волынке), рогах и т. д.; в ту же пьесу введены самим автором народные танцы – фарандола, треске. Постановке «Лицедейства» на сцене «Старинного театра» придан такой характер, как будто эта пьеса разыгрывается во время торжества в рыцарском замке XIII века, причем перед началом «руководитель игры» предупреждает публику о том, что сейчас будет представляться, а во время самого спектакля указывает актерам их выводы и вместе с тем весьма примитивно исполняет обязанности суфлера…

Что касается фарса «La cuvette»[94], то он является ярким образцом грубоватых, шаржированных, иногда несколько двусмысленных и опять необыкновенно примитивных по конструкции фарсов XV–XVI столетий. На современную публику уже не действуют многие остроты, каламбуры и комичные ситуации, когда-то вызывавшие гомерический хохот, но для ознакомления с различными отделами старинного репертуара необходимо было ввести в программу этих ретроспективных спектаклей и образцы столь популярных когда-то фарсов. Не совсем понятно только сделанное в обстоятельной афише воскресного спектакля пояснение: «При переводе фарса были допущены некоторые отступления от подлинного текста и вымарки с целью сохранить общий балаганный характер представления».

Для всех лиц, интересующихся историей театра, для студентов и слушателей высших курсов, изучающих прошлое западноевропейской словесности, наконец, учеников и учениц средней школы (старших классов) эти своеобразные спектакли являются иллюстрацией и дополнением того, что обыкновенно усваивается только в теории. Говоря это, мы вовсе не хотим утверждать, чтобы старинный театр мог послужить образцом для современного, чтобы в этом трогательном по своей непосредственности и полном искренности младенческом лепете сценического искусства что-либо могло явиться каким-то откровением для тех, кто теперь действует на театральном поприще. Но побывать на этих спектаклях всё же следует всем тем, кто хочет воспринять ряд совершенно своеобразных, непривычных впечатлений…

[94] Имеется в виду фарс «О чане».

***Старый друг [Эфрос Н. Е.]*[95]. У колыбели театра // Театр. 1908. 25 марта. С. 15–18.**

Нет, не зови ты нас вперед.
Назад! Там жизнь полна кипела!
Там роковых сомнений гнет
Не осквернял святого дела...

Сильная тяга назад, к беззатейной простоте далекого прошлого, к примитивам, ясно обозначена: черты ее почти во всех видах современного искусства. Золотой век замелькал снова в давно пережитом, заманчиво проступил своим золотом сквозь толстые наслоения вековой пыли.

Не обошло это движение и драмы, театра. И здесь дало ту же тенденцию. Ясно видны ее влияния хотя бы в театре Метерлинка. И из тех же настроений, из той же тяги назад родились, думается, смелые попытки бар. Н. В. Дризена и его сотрудников, плоды которых нам показали третьего дня.

В его реставрациях театральной старины, в этих воскрешенных во всей их наивной прелести декорациях и пасторалях есть тенденциозность. Не просто реставрация, но приглашение: пусть запутавшийся в противоречиях, усталый, задерганный современный театр придет и обновится в самых истоках своего искусства. Пусть, вернувшись к поре своего ясного детства, к своей колыбели, поведет от нее какую-то новую линию жизни... Будем, как дети, – в этом спасение и в этом гордость.

Хочется с первых же слов заявить, что в этой тенденции я не пойду следом за устроителями «Старинного театра». Даже не стоит с этой точки зрения оценивать их работу и то, что они нам показали. Никакого «поучения» для настоящего и будущего театра я в этих заботливо реставрированных, наивно-грубых спектаклях видеть не могу. И думаю, что это – только исторические воспоминания, но никак не источники непосредственного художественного наслаждения. И я не очень верю тем, которые на первом представлении

[95] Николай Ефимович Эфрос (псевд. Старый друг, Чужой, кн. Мышкин, Старик, Москвич и др.) (1867–1923) – театральный критик, кинокритик, журналист, драматург, сценарист, переводчик, историк театра.

миракля о Теофиле и пасторали о Робене и Марион в восхищении восклицали, что давно уже так не наслаждались в театре. Если и наслаждались, то во всяком случае радостью антикваров, но не театральных зрителей.

И всем этим я вовсе не хочу умалить ни интереса, ни значения того дела, которое сделано бар. Н. В. Дризеном и его сотрудниками, художниками, поэтами и режиссерами. Я только хочу верную, а не какую-то перетянутую мерку оценки. Только хочу ясную и правильную точку зрения. История величественна не только как урок. Есть самодовлеющая прелесть и важность в созерцании старины.

У бар. Н. В. Дризена всегда была особенно сильна именно эта любовь. Им издана, между прочим, интересная книга «Материалов по истории русского театра». С такою любовью историка или археолога театра подошел он и к новой задаче, окружил себя отличными художественными силами. Какой громадной трудности предстояла работа, читатель может отчасти судить по напечатанной в прошлом номере «Театра» беседе с ближайшим помощником бар. Дризена, Н. Н. Евреиновым. О тех же трудностях говорит афиша, которая пестрит именами Ал. Бенуа, Билибина, Блока, Санина, Саца и т. д. Пришлось привести в движение весьма большой и сложный механизм художественных сил, чтобы добиться настоящих, ценных результатов, чтобы увидали мы во всей наглядности колыбель западноевропейского театра, первые его напряжения к бытию.

Я не собираюсь щеголять дешевою ученостью, почерпнутою из энциклопедических словарей или книги А. Н. Веселовского. Я весьма плохой знаток средневековой старины вообще, средневекового западного театра, в частности. Было бы смешной дерзостью и хлестаковством спорить о верности или неверности деталей тех трех исторических постановок, что показал «Старинный театр». Каждый из участников этого интересного начинания, наверно, тут много компетентнее меня. Для меня важно, что эти реставрации внушили мне полную веру, потому что общее их, их колорит и настроение были гармоничны и историчны, действительно уносили за века, в седую древность, умели на часы приблизить меня, зрителя двадцатого века, к наивным зрителям двенадцатого и тринадцатого веков. И это достигалось счастливым сочетанием историка-

археолога и художника, который в материалах первого умеет, не поступаясь историчностью, отыскать красивое, что говорит воображению и вкусу. И оттого я не только обогащался познаниями об истории театра, предложенными мне с такой наглядностью, но и испытывал наивную прелесть «Действа о Теофиле», к слову сказать, так стильно переведенного Ал. Блоком, и «Лицедейства о Робене», где такая гармония детскости между сюжетом, инсценировкой и музыкою каких-то органострумов и псалтирьонов. И даже готов был смеяться всему грубому, порою – достаточно пряному шутовству фарса «О Чане»! Конечно, испытываемая прелесть и смех были только, так сказать, ретроспективные и потому условные. Это была не та растроганность и не та веселость, которая бывает и должна быть в обычном театре. Это были лишь спутники исторического наблюдения.

Не смею утверждать, но думаю, что в смысле исторической выдержанности и исторического аромата лучше всего «миракль», в котором Средневековой театр делал первый шаг от духовной мистерии к светской драме. По крайней мере, картина производила на меня впечатление наибольшей цельности, аромат был особенно густ. И в то же время именно в этой картине, в этой сцене в три возвышающихся друг над другом плана, было больше всего живописной красоты, художественности, гармонии всех частностей, всех красок. И полный объективизм. Только Пролог, который произносит ремарки, заметив, что их последнее слово «и говорит» производит всегда эффект смеха, несколько утрировал это, подчеркивал, что это смешно. Подчеркивал отношение к реставрируемому. Одним этим нарушалась объективность.

В двух других постановках такое вмешательство реставраторов много заметнее. И это не к пользе. Есть утировка наивностей старого спектакля. Точно была опаска, что так, без подчеркнутости, современный зритель не различит. Да, это увеличивало успех. И зала смеялась каждый раз, когда Рыцарь комично прижимался корпусом для выражения страсти к шее деревянной лошади. Но это начинало сбиваться на пародию на старинный спектакль. И было впечатление, точно рассматриваешь миниатюру в лупу. Выигрывала занятность, проигрывала ценность реставрации. И потому оттого,

что считали нужными подчеркивать наивность, элементарность, и начинала улетучиваться трогательность, сентиментальность пасторали. В исполнителях должно бы быть больше веры, меньше нарочитости. Тогда бы они были все-таки ближе к тем далеким своим предшественникам, которые разыгрывали пастораль Арраского Горбуна[96].

Но все эти недочеты слишком не крупные, чтобы умалить цену реставрационных попыток Старинного театра, его мастерских экскурсов в далекое прошлое. И нужно быть глубоко признательным тем, которые взяли на себя этот поистине подвиг, не пожалели на то ни сил, ни средств, ни увлечения. Будет великою несправедливостью, если Москва, за которой репутация русской театральной столицы, пройдет равнодушно мимо этих спектаклей.

Думаю еще, что полную оценку Старинный театр получил бы не у нас, а на Западе. Не вхожу в расчеты денежные. Но если они не препятствуют, следовало бы показать эти сделанные русскими силами реставрации за границей.

Продолжение спектаклей «Старинного театра» (беседа с Н. Н. Евреиновым) // Театр. 1908. 4 сент. С. 6.

Один из учредителей «Старинного театра», Н. Н. Евреинов, в беседе с нами сообщил, что «Старинный театр», вопреки всем газетным сообщениям, не прекращает своей деятельности и начнет функционировать снова с конца текущего года.

– Новая серия будет отведена под «Испанский театр». Всего предполагается 15 представлений. Будет изображена эпоха до Филиппа II и театр времен царствования Филиппа IV. Для более высокого воспроизведения «Старинного испанского театра» в Мадрид был командирован летом один из наиболее энергичных сотрудников театра, г. Миклашевский, который на месте собрал материалы по истории театра того времени, приобрел ряд интересных рисунков и т. д.

Пойдет у нас, между прочим, забытая, интересная пьеса Лопе де Вега «Гонимый император», драма о Лжедмитрии, написанная через шесть лет после его смерти. Русские бояре фигурируют на

[96] Имеется в виду Адам де ла Галь. См. прим. 4.

сцене в испанских костюмах. Имена действующих лиц, кроме самого Дмитрия, также испанские: Изабелла и друг. Царь Борис в пьесе назван Борис. Вместо стрельцов представлены рыцари. Всё это ярко рисует вам, как хорошо испанцы того времени знакомы с нашей историей.

Дом интермедий

Ю. Е. Галанина

Дом интермедий

Дому интермедий под управлением В. Э. Мейерхольда, театру, ориентированному на постановку небольших пьес разных жанров[1], посвящен целый ряд исследовательских работ[2]. Однако история этого коротковременного сценического предприятия, дававшего спектакли в Петербурге на протяжении всего двух месяцев на рубеже 1910–1911 гг. и показавшего только две программы, называемых устроителями «циклами», раскрыта далеко не полностью. Дополнением к ним служит собрание выявленных в печати сведений о Доме интермедий, расположенных в хронологической последовательности, и неопубликованных текстов из архивохранилищ Москвы и Санкт-Петербурга. Представленные материалы, в том числе впервые вводимые в научный оборот, а также указания на не обнаруженные до настоящего времени документы свидетельствуют о том, что история Дома интермедий не исчерпана, возможны новые находки и дополнения.

---

[1] Интермедия (от *лат.* intermedius – находящийся посредине) – жанр драматических произведений, исполнявшихся в антрактах между актами основной пьесы. Возникновение их связано с проникновением начиная с XV в. элементов народного комедийного жанра в религиозные мистерии. Получили широкое распространение в европейском театре XVI–XVII вв., в России – в XVII–XVIII вв.

[2] См.: *Зноско-Боровский Е.* Русский театр начала XX века. М., 2014. С. 283–285, 290–293; *Волков Н.* Мейерхольд. Т. 2. 1908–1917. М.; Л., 1929. С. 125–132, 155–158; *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 129–130; *Тихвинская Л.* Кабаре и театры миниатюр в России: 1908–1917. М., 1995. С. 69–86; *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917. М., 2005 (Живая история: Повседневная жизнь человечества); *Галанина Ю. Е.* К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт) // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М., 2009. С. 96–119.

Деятельность Дома интермедий была продолжением экспериментов Мейерхольда, начатых в 1900-х гг. Непосредственным предшественником Дома интермедий был театр малых форм «Лукоморье»[3], в котором Мейерхольд, разрабатывая понятие театрального гротеска, стремился воплотить глубокое содержание в контрастном сопоставлении различных по настроению кратких и ярких произведений.

Замысел создания петербургского Дома интермедий возник в самом конце весны или в начале лета 1910 г. Об этом свидетельствуют записи в дневнике одного из активнейших участников Дома интермедий – поэта М. А. Кузмина[4], долгое время жившего в квартире Вяч. И. Иванова, где за полгода до открытия Дома интермедий под руководством Мейерхольда состоялось представление «Башенного театра»[5]. Первое упоминание «антрепренера» (М. М. Бонч-Томашевского[6]), финансировавшего этот театр, встречается в днев-

[3] Театр «Лукоморье» был открыт одновременно с «Кривым зеркалом» (декабрь 1908) в зале петербургского Театрального клуба (Литейный пр., 42). См.: *Галанина Ю. Е.* Мейерхольд в «Лукоморье» // Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Мейерхольд и другие: Документы и материалы. М., 2000. С. 255–271.

[4] См.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915 / Предисл., подготовка текста и комм. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005, например с. 212, 215, 230. Михаил Алексеевич Кузмин (1872–1936) – поэт, прозаик, драматург, критик, композитор, переводчик. Автор музыки к постановкам В. Э. Мейерхольдом пьес «Балаганчик» А. Блока (1906, 1914), «Шут Тантрис» Э. Хардта (1910), «Красный кабачок» Ю. Беляева (1911). В Доме интермедий был поставлен пролог Кузмина «Исправленный чудак», пастораль «Голландка Лиза». Кузмин – автор стихов к пьесе Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц», автор музыки к «Исправленному чудаку» и к комедии И. А. Крылова «Бешеная семья»; в дивертисменте исполнялись его «Детские песни». Предполагалась постановка пьесы Кузмина «Принц с мызы» для несостоявшегося третьего цикла Дома интермедий.

[5] В. Э. Мейерхольд был частым гостем на Башне Вяч. Иванова. Как свидетельствует записная книжка режиссера (1910) (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 780), он слушал лекции в Поэтической академии в 1910. Представление в «Башенном театре» в квартире Иванова состоялось 21 апреля 1910.

[6] Михаил Михайлович Бонч-Томашевский (Бонча-Томашевский, Томашевский) (1883(1887?)–1922(1939?)) – актер, режиссер, театральный и кинодеятель, драматург, сценарист, театральный критик, теоретик театра, меценат, директор Дома интермедий. Во время обучения в Мюнхенском университете (вторая половина 1900-х) познакомился с деятельностью немецких кабаре. См. его характеристику в дневнике М. Кузмина: «Антрепренер наш не особенно вкусный, страшно вчерашний день, но принимается серьезно за дело, будто предполагая, что что-нибудь может выйти»

нике Кузмина 2 июня 1910 г.[7] Кузмин упоминает приход Томашевского в квартиру Вяч. Иванова 28 июля[8], накануне возвращения в Петербург Мейерхольда[9]; намерение устроителей театра привлечь А. Я. Головина[10]; первые встречи организаторов после приезда Мейерхольда в Петербург[11]; осмотр помещения театра 12 августа[12]; чтение «Пролога»[13] к будущему спектаклю[14] 13 августа; 1 сентября упомянуты расхождения устроителей театра с режиссером Н. А. Поповым[15].

3 сентября Кузмин записал: «У Томашевского было весело и бо-

(*Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 228). В программах спектаклей Дома интермедий Томашевский значится как автор инсценировки (режиссер) пролога Кузмина «Исправленный чудак» и исполнитель роли директора Дома интермедий, а также один из друзей Пьеро в «Шарфе Коломбины». В дальнейшем предполагалось его участие как режиссера в несостоявшихся постановках театра «Ревнивый старик» М. де Сервантеса и «Белый веер» Г. фон Гофмансталя. Воспоминания о постановке «Шарфа Коломбины» в Доме интермедий см.: *Бонч-Томашевский М.* Пантомима А. Шницлера в «Свободн<ом> театре» // Маски. 1913–1914. № 2. С. 47–56. После ухода из Дома интермедий (конец 1910) выступил как организатор театра «Трагический балаган», в котором видел продолжение деятельности театра В. Э. Мейерхольда (Рампа и жизнь. 1910. № 51. 19 дек. С. 834; *Б. п.* Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 291. 29 дек. С. 6). В середине 1910-х получил известность как активно работавший кинорежиссер.

[7] *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 215.

[8] См.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 228.

[9] Имеется в виду возвращение Мейерхольда в Петербург после летнего отсутствия. См.: *Волков Н.* Мейерхольд. Т. 2. 1908–1917. С. 102–116.

[10] См.: Там же. С. 228, 229. Сведения об участии в деятельности Дома интермедий художника Александра Яковлевича Головина (1863–1939), оформившего основные постановки Мейерхольда на сцене Александринского театра, не обнаружены.

[11] Мейерхольд приехал в Петербург 5 августа 1910 (Там же. С. 230–231, 677).

[12] См.: Там же. С. 231. Театр разместился в бывшем особняке С. П. фон Дервиза (Галерная, 33; ныне театр «Санктъ-Петербургъ Опера»), перешедшем к Н. Н. Шебеко. Арх. П. П. Шрейбер. Особняк перестроен и надстроен в 1885. Театрально-концертный зал действовал с 1908.

[13] Пролог М. Кузмина «Исправленный чудак» открывал первую программу («цикл») Дома интермедий.

[14] См.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 231.

[15] «Потом пошли к Томашевскому. С Поповым ерунда какая-то, долго спорили, разошлись» (*Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 237). О причастности Попова к деятельности Дома интермедий см. в тексте публикации его воспоминаний «Встречи с Мейерхольдом до революции».

гемно; пробовали певиц. Приехал Сапунов[16]»)[17]. 5 сентября: «Был у Томашевского»[18]. 7 сентября: «<…> У Томашевского смотрели актеров». Упоминаются встречи у мецената 9[19] и 10 сентября[20]. 11-го: «У Томашевского собрание не состоялось<…>»[21]. 14 сентября Кузмин читал Е. А. Зноско-Боровскому[22] начало своего «Пролога»[23]. 15 сентября Кузмин писал: «<…> К 5 часам прошел к Томашевскому, где сокращали Донаньи[24], но ни Сапунова, ни Мейер<хольд>а не было»[25]. 20 сентября: «Заседание было из бурных, Томашевский даже разбил электр<ическую> лампочку», потом приняли Кузнецова[26], милого актерика, и двух еще. Выясняли эпизод с Кранцем[27]»[28].

---

[16] Николай Николаевич Сапунов (1880–1912) – художник. Оформил все постановки первого цикла Дома интермедий («Исправленный чудак», «Шарф Коломбины», «Голландка Лиза»).

[17] *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 237.

[18] Там же. С. 238.

[19] «У Томашевск<ого> был Всеволод и Потемкин. Сапунов, как и сказал, не пришел. Кончили рано <…>» (Там же. С. 238).

[20] «В одиннадцать опять к Томашевскому <…>» (Там же. С. 238).

[21] Там же. С. 239.

[22] Евгений Александрович Зноско-Боровский (1884–1954) – драматург, прозаик, критик, шахматный маэстро, писатель. В 1909–1912 секретарь редакции журнала «Аполлон», в котором печатал свои театральные рецензии. Недолгий период финансировал деятельность Дома интермедий. Автор пьесы «Обращенный принц», вошедшей во второй цикл постановок этого театра. В спектаклях Дома интермедий участвовала жена Зноско-Боровского актриса Мария Васильевна Филаретова-Багрова (1882–1946). Его воспоминания о деятельности Дома интермедий вошли в книгу «Русский театр начала XX века».

[23] См.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 239.

[24] Эрнё (Эрнест) Донаньи (Dohnanyi) (1877–1960) – венгерский пианист, дирижер и композитор. В 1908–1909 сочинил музыку к написанной по его просьбе пантомиме А. Шницлера «Шарф Коломбины». Вспоминая эту постановку, Бонч-Томашевский указывал, что в Доме интермедий «была купирована партитура первого акта» со свойственными Донаньи «приторными длиннотами» (*Бонч-Томашевский М. М.* Пантомима А. Шницлера в «Свободн<ом> театре» // Маски. 1913–1914. № 2. С. 52).

[25] *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 239.

[26] Николай Дмитриевич Кузнецов (?–1942) – драматический артист, интимный друг М. А. Кузмина. В мае 1910 окончил Императорские драматические курсы по классу В. Н. Давыдова. В Доме интермедий исполнял роли Андрея, слуги Коппелиуса (пролог «Исправленный чудак»), Слуги Пьеро («Шарф Коломбины»), Луки, влюбленного в Лизу («Голландка Лиза»), Дона Дьего, друга Принца («Обращенный принц»), Постана («Бешеная семья»).

[27] Давид Маркович Кранц финансировал выступления на сцене.

[28] *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 240.

21, 22, 23 сентября «был в Интермедии»[29], 24 сентября писал «пастораль» «Голландка Лиза»[30]. 26 сентября «Мейер<хольд> звал читать пьесу в 10 час. <…> В театре чтения не было, а заседали бурно»[31], 27 сентября упоминает репетиции: «<…> В театре шла “Бешеная”[32] и “Ревнивый”[33]». «У Лейнера[34] были Томаш<евский>, Сапун<ов>, Арап<ов>[35], Потем<кин>[36] и Мейерх<ольд>. <…> Спорили, разумеет<ся>»[37]. 30 сентября поэт был в Доме интермедий до репетиций, «поехал домой писать пастораль»[38], которая была закончена и отослана Томашевскому. В Российском государственном архиве литературы и искусства сохранилось сопровождавшее пастораль письмо, к которому был приложен написанный рукой Кузмина текст проекта приглашения к участию в будущем театре, который «будет носить характер предприятия не чисто театрального, но и художественно-литературного»[39]. В нем намечены к постановке «ста-

[29] Там же. С. 240–241.

[30] Там же. С. 241. Первая публикация: Северные цветы: Альманах пятый книгоиздательства «Скорпион». М., 1911. С. 43–55. См. также: *Кузмин М.* Театр: В 4 т. (в 2 кн.) / Сост. А. Тимофеев. Под ред. В. Маркова и Ж. Шерона [Oakland] Berkeley Slavic specialties. [1994]. [Кн. 1]. P. 156–164.

[31] *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 240.

[32] «Комедия с пением» И. А. Крылова «Бешеная семья», положенная на музыку М. А. Кузминым.

[33] «Ревнивый старик» М. де Сервантеса.

[34] Ресторан Лейнера (Большая Морская, 18, угол Невского пр.)

[35] Анатолий Афанасьевич Арапов (1876–1949) – художник, участник выставок «Алая роза» и «Голубая роза». В Доме интермедий – автор костюмов к «Бешеной семье» и декорации ко второму акту этой комедии.

[36] Петр Петрович Потемкин (1886–1926) – поэт, драматург, переводчик. Печатался в журнале «Сатирикон». С В. Э. Мейерхольдом сотрудничал в театре «Лукоморье» (1908). Пьеса Э. Хардта «Шут Тантрис» в переводе Потемкина была поставлена Мейерхольдом в Александринском театре (премьера 9 марта 1910). В 1911 женился на актрисе Дома интермедий Е. А. Хованской. О Доме интермедий Потемкин упоминал в ст. «Камерный театр: “Покрывало Пьеретты”» (Русское слово. 1916. № 231. 7 окт. С. 4). С 1924 – сотрудник парижской газеты «Последние новости», где опубликовал воспоминания о Доме интермедий: «Доктор Дапертутто» (Из театральных воспоминаний) // Последние новости. 1926. № 1908. 13 июня. С. 3. Перепечатано в сокращ.: *Евреинов Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998. С. 120–123.

[37] *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 242.

[38] Там же. Речь идет о пасторали М. А. Кузмина «Барышня Лиза», вошедшей во второй цикл Дома интермедий.

[39] *Кузмин М. А.* Письмо М. М. Бонч-Томашевскому. 30 сентября 1910 // РГАЛИ. Ф. 3145 (Н. Харджиев). Оп. 1. Ед. хр. 533. Л. 2–2об.

ринные фарсы, интермедии Сервантеса[40], комедии Аретино[41], оперетки Делиба[42] и Лекока[43], пантомимы, оперетки Крылова[44], небольшие балеты, Самен[45], Гофмансталь[46], А. Франс[47] и др.». Там же сообщались имена «сотрудников» задуманного предприятия: В. Э. Мейерхольд, Ю. Э. Озаровский[48], М. А. Кузмин, С. А. Ауслендер[49], Потемкин,

---

[40] Газеты сообщали о репетициях в Доме интермедий пьесы М. де Сервантеса «Ревнивый старик» (реж. М. М. Бонч-Томашевский). В феврале 1911 эта интермедия вошла в программы «Хоромных действ», поставленных Бонч-Томашевским после разрыва с Домом интермедий.

[41] Пьетро Аретино (Aretino) (1492–1556) – итальянский писатель, автор сатирических памфлетов и драматических произведений.

[42] Клеман Филибер Лео Делиб (Delibes) (1836–1891) – французский композитор, автор опер, оперетт и балетов. В Доме интермедий предполагалась постановка его оперетты «Шесть девиц для замужества» (1856), которая не была осуществлена (См.: Труппа Дома интермедий *[Кузмин М., Кузнецов Н. Д.].* Письмо в редакцию // Речь. 1910. 10 (23) нояб. С. 7. Петербургский листок. 1910. 9 нояб. С. 4). В постановку комедии Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц» (во втором цикле театра) были включены вставные музыкальные номера, принадлежавшие А. К. Глазунову и Делибу.

[43] Александр Шарль Лекок (Lecocq) (1832–1918) – французский композитор, автор классических оперетт. Балет-пантомима Лекока «Лебедь» готовился к несостоявшейся постановке в Доме интермедий. См.: *Лопатин А.* М. М. Фокин и Вс. Э. Мейерхольд – авторы неосуществленного балета-пантомимы «Лебедь» (1910–1912) // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / Сост. Н. Букс, Е. Пенская. М., 2017. С. 407–425. Также предполагалась постановка оперетты Лекока «Цирюльник из Трувиля».

[44] Комическая опера И. А. Крылова «Бешеная семья», положенная на музыку М. Кузминым, вошла во второй цикл Дома интермедий.

[45] Альбер Самен (Samain) (1858–1900) – французский поэт-символист. Его произведения печатались в журнале «Chat noir», издававшемся участниками одноименного парижского кабаре. Драму Самена «Полифем» переводил Н. С. Гумилев. Это незавершенное драматическое произведение было поставлено на сцене в парижском Théâtre de l'Œuvre («Театр творчества») в 1904 и в Комеди-Франсез в 1908.

[46] Гуго фон Гофмансталь (von Hofmannsthal) (1874–1929) – австрийский писатель-символист. В Доме интермедий предполагалась к постановке его пьеса «Белый веер».

[47] Комедия А. Франса «Муж, у которого немая жена» (1908) в январе 1911 шла в театре «Кривое зеркало».

[48] Юрий Эрастович Озаровский (1869–1924) – актер и режиссер Александринского театра. На сцене Дома интермедий выступал под псевдонимом Пуркуапа. В дивертисменте Дома интермедий участвовала его сестра Ольга Эрастовна Озаровская (1874–1933) – писательница, исполнительница русских сказок.

[49] Сергей Абрамович Ауслендер (1886–1937) – прозаик, драматург, критик; племянник М. А. Кузмина; муж Н. А. Зноско-Боровской – сестры Е. А. Зноско-Боровского. В Доме интермедий намечалась постановка «Пролога» Ауслендера ко второму циклу спектаклей театра.

Аверченко[50], Н. С. Гумилев[51], Н. Н. Сапунов, Н. П. Крымов[52], Ре-Ми[53], Н. Д. Милиоти[54], А. А. Арапов, Н. П. Феофилактов[55] и др. Более пространный список участников содержится на отдельном листе:

> А. Я. Головин, С. К. Маковский[56], Ю. Э. Озаровский, Андрей Белый[57], Кузмин, Потемкин, Гумилев, Ауслендер, Зноско-Боровский, Аверченко, Саша Черный[58], Ремизов[59],

---

[50] Аркадий Тимофеевич Аверченко (1881–1925) – писатель-юморист, драматург, театральный критик, редактор журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». В 1908 участвовал в организованном В. Э. Мейерхольдом театре «Лукоморье».

[51] Н. С. Гумилев в конце сентября 1910 покинул Петербург и отправился в путешествие в Африку. Вернулся в конце марта 1911, когда Дом интермедий прекратил свое существование.

[52] Николай Петрович Крымов (1884–1958) – художник, участник выставки «Голубая роза» (1907), художник-оформитель журнала «Золотое Руно». В Доме интермедий исполнил декорации к первому и третьему актам «Обращенного принца».

[53] Ре-Ми – псевдоним Николая Владимировича Ремизова-Васильева (1887–1975). Художник, ведущий карикатурист журналов «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», автор графической марки к афишам и программам Дома интермедий.

[54] Николай Дмитриевич Милиоти (1874–1962) – художник, участник выставки «Голубая роза», сотрудник журнала «Золотое Руно». Вероятно, причастен к деятельности Дома интермедий на начальном этапе его существования.

[55] Николай Петрович Феофилактов (1878–1941) – художник. Сведения о его причастности к деятельности Дома интермедий не обнаружены.

[56] Сергей Константинович Маковский (1877–1962) – поэт, художественный критик, мемуарист, издатель, редактор журнала «Аполлон» (1909–1917); сын художника К. Е. Маковского. Симпатизировал начинанию В. Э. Мейерхольда, в котором участвовали авторы «Аполлона» (М. А. Кузмин, С. А. Ауслендер, Е. А. Зноско-Боровский, Н. С. Гумилев, В. Г. Каратыгин). См. письмо Мейерхольда к Маковскому от 23 сентября 1911 перед началом гастролей Дома интермедий в Москве (*Мейерхольд В. Э.* Переписка 1896–1939. М., 1976. С. 141).

[57] Андрей Белый (Б. Н. Бугаев) – автор рецензий на спектакли Мейерхольда. В 1927/1928 предполагалась постановка пьесы Белого «Москва» на сцене Государственного Театра им. Мейерхольда. Не была осуществлена. Сведения о его участии в деятельности Дома интермедий не обнаружены.

[58] Саша Черный – псевдоним Александра Михайловича Гликберга (1880–1932), поэта-сатириконовца, автора сатирических фельетонов. Сотрудничал в театральных журналах «Зритель», «Маски». Сведения о причастности к Дому интермедий не обнаружены. Вероятно, первоначально П. П. Потемкин, карикатурист Ре-Ми и другие сатириконовцы предполагали привлечь С. Черного к деятельности этого театра.

[59] Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957) – прозаик, драматург, переводчик, литературный консультант Товарищества новой драмы; друг В. Э. Мейерхольда с гимназических лет. Причастен к созданию Театра-Студии МХТ, «Лукоморья», Студии на Бородинской и другим начинаниям Мейерхольда.

гр. Толстой[60], Юр. Беляев[61], Садовской[62], Ликиардопуло[63], В. Брюсов[64], А. А. Блок[65], Сапунов, Крымов, Феофилактов, Н. Милиоти, Арапов, Якулов[66], Судейкин[67], Анисфельд[68], Ре-Ми, Нурок[69], Каратыгин[70].

В дневнике Кузмина записи о дальнейшем существовании Дома интермедий отсутствуют или содержат крайне отрывочные сведения.

---

[60] А. Н. Толстой участвовал в создании «Лукоморья» и других работах В. Э. Мейерхольда вне императорской сцены.

[61] Юрий Дмитриевич Беляев (1876–1917) – писатель, театральный критик, автор рецензий на несколько спектаклей В. Э. Мейерхольда, в том числе на премьеру Дома интермедий (*Беляев Ю.* Вечер в Доме Интермедий // Беляев Ю. Статьи о театре. СПб., 2003. С. 302–304). Пьеса Беляева «Красный кабачок» (музыка М. Кузмина) была поставлена Мейерхольдом в Александринском театре 23 марта 1911, вскоре после закрытия Дома интермедий.

[62] Борис Александрович Садовской (1881–1952) – поэт, прозаик, критик.

[63] Михаил Федорович Ликиардопуло (1883–1925) – переводчик, критик, секретарь редакции журнала «Весы», в 1910–1917 – секретарь дирекции МХТ.

[64] Об участии в Доме интермедий В. Я. Брюсова см. переписку с М. Кузминым (*Кузмин М.* Стихотворения. Из переписки. М., 2006. С. 198–201).

[65] Информация о предполагаемом участии А. Блока в деятельности Дома интермедий появлялась в печати неоднократно (см.: Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 42. 11 (24) окт. С. 2; *Б. п.* Дом интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11966. 8 окт. С. 5), несмотря на то, что поэт в это время отсутствовал в Петербурге.

[66] Георгий Богданович Якулов (1884–1928) – график, театральный художник. Участник выставок Союза русских художников, «Мир искусства», «Голубая роза». Сведений об участии в деятельности Дома интермедий не обнаружено.

[67] Сергей Юрьевич Судейкин (1882–1946) – художник. После ухода Н. Н. Сапунова оформил постановку «Обращенного принца» в Доме интермедий. См.: *Коган Д.* Сергей Сергеевич Судейкин 1884–1946. М., 1974. С. 79.

[68] Борис Израилевич Анисфельд (1878(1879?)–1973) – театральный художник, живописец, график. Автор эскизов к несостоявшейся постановке пьесы Г. фон Гофмансталя «Белый веер» в Доме интермедий. Входил в группу художников «Мир искусства». Создавал декорации к спектаклям Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской, Мариинского театра, к гастрольным спектаклям А. Павловой.

[69] Альфред Павлович Нурок (1860–1919) – сотрудник журнала «Мир искусства», организатор «Вечеров современной музыки». Автор музыки к песенке «Шарлотта», исполнявшейся К. Э. Гибшманом в дивертисменте второго цикла и предполагавшейся пантомимы (*Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 46. 15 (28) окт. С. 3). Ему принадлежит «эпитафия» на закрытие Дома интермедий. См.: *Потемкин П.* «Доктор Дапертутто» (Из театральных воспоминаний).

[70] *Кузмин М. А.* Письмо М. М. Бонч-Томашевскому. 30 сентября 1910. Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875–1925) – музыкальный критик и композитор. Автор музыки к спектаклям театра В. Ф. Комиссаржевской «Франческа да Римини» Д'Аннунцио (1908) и другим постановкам театра после ухода В. Э. Мейерхольда.

Стоит лишь пожалеть, что в настоящий момент мы не располагаем материалами из не обнаруженной до сих пор «черной тетрадки записей <…> собраний по Интермедии», хранившейся у Кузмина, которую он упоминал в письме к Мейерхольду 24 мая 1911 г.[71] Следует признать ее ценность не менее значимой, чем знаменитой «Свиной книги» с автографами посетителей «Бродячей собаки».

Дальнейший ход событий восстанавливается по театральной хронике в периодике. В печати первые сведения о театре Дом интермедий появились лишь в сентябре 1910 г.[72] Сообщалось, что создается театр на средства М. М. Томашевского. «Идейным руководителем нового театра является В. Э. Мейерхольд; художником театра приглашен Н. Н. Сапунов; режиссером Н. А. Попов»[73].

Открытию театра предшествовала публикация двух интервью его главных учредителей – Мейерхольда и Томашевского.

Мейерхольд, выступивший в печати под собственным именем, всячески подчеркивал свое малое участие в деятельности Дома интермедий. Ссылаясь на существовавшую при дворе английского короля Генриха VII[74] труппу актеров, разыгрывавших короткие пьески в антрактах между действиями «сильной драмы», заявлял: «<…> Театра никакого не будет, а те интермедии, что будут разыгрывать актеры, в режиссуре не нуждаются, <…> у нас не будет театра, но не будет и кабаре <…>»[75]. Говоря о необходимости отвлечь зрителя «от течения усложнившейся жизни», повторяя высказанные им в 1908 г. идеи «дать в калейдоскопически неожиданной смене цепь самых различных настроений <…> в очень сжатой форме и в очень ярком

[71] См.: Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда 1906–1933 / Публикация *П. В. Дмитриева* // *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 288.

[72] См.: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 11. 10 (23) сент. С. 2; *С. А. [Ауслендер С. А.].* Петербургские театры: Открытие сезона // Аполлон. 1910. № 10. Сент. <Отд. 2>. С. 32.

[73] *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 11. 10 (23) сент. С. 2.

[74] Генрих VII (1457–1509) – английский король, первый из династии Тюдоров. Восстановил мир после междоусобных войн, что способствовало развитию английского театра, введению в представления светской тематики и появлению жанра «интерлюдий» («интермедий»).

[75] *Б. п.* Дом интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11920. 16 сент. С. 5–6.

воспроизведении»[76], он характеризовал новый театр как свободную встречу единомышленников за столиками кафе, которые смотрят программу, строящуюся соответственно их настроению.

Мейерхольд писал: этот план «разработан М. М. Бонча-Томашевским, богатым человеком, очень предприимчивым, долго жившим за границей, в Мюнхене[77]. Томашевский очаровал меня своей идеей, и я с радостью согласился быть консультантом в развитии плана»[78].

В свою очередь, Бонч-Томашевский, выступивший 7 октября, фактически повторил высказанное Мейерхольдом[79].

Новый театр задумывался с невиданным размахом. За месяц до его открытия пресса оповещала: «Материальная сторона предприятия совершенно обеспечена»[80].

Зимний зал был декорирован по эскизам Сапунова и Анисфельда. В арендованном помещении предполагалось разместить две[81] или три сценические площадки, на которых планировались выступления специально приглашенных ансамблей[82]:

> Одна из этих сцен будет наполовину закрыта со стороны зрителей – наподобие кафедры. Таким образом, публика будет видеть артистов только наполовину. На этой сцене будут почти исключительно мимические номера. Одной из первых постановок на этой сцене будут «Русские на-

---

[76] *Б. п.* В Театральном клубе // Обозрение театров. 1908. № 588. 26 нояб. С. 7.

[77] Фамилия Томашевского (Michael Tomaschewsky) упоминается в списке учащихся Королевского баварского университета Людвига Максимилиана в Мюнхене, где он в осеннем семестре 1906/1907 значится как приехавший из Харькова и занимающийся на экономическом факультете (Amtliches Verzeichnis des Personals der Lehrer, Beamten und Studierenden an der Königlich Bayerischen Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Winter-Semester 1906/1907. München, 1906. S. 136).

[78] *Б. п.* Дом интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11920. 16 сент. С. 5–6.

[79] См.: *С. Р.* О «Доме интермедий» (У М. М. Бонч-Томашевского) // Театр и спорт. 1910. № 36. 7 окт. С. 8.

[80] *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 15. 14 (27) сент. С. 2. М. М. Бонч-Томашевский был женат «на дочке московского фабриканта с тридцатитысячным приданным» (*Щербаков В.* Пантомимы Серебряного века. СПб., 2014. С. 47).

[81] См.: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 29. 28 сент. (11 окт.). С. 2.

[82] См.: Там же. 1910. № 27. 26 сент. (9 окт.). С. 2.

родные песни»; под аккомпанемент музыки – артисты будут мимически подражать певцам. Здесь же будет оригинальный номер «Танцы рук»[83].

Для павильона «Голубого фойе» выписаны и в настоящее время приехали так называемые «Испанские плотники» – оригинальный музыкальный хор[84];

В фойе на полукруглой эстраде струнный квинтет Дома интермедии. На угловой эстраде с ноября месяца гастрольные выступления современных поэтов. На сцене главного зала предположены гастроли артистов кабаре «Летучей Мыши» – Московского художественного театра[85];

После 12 часов ночи в «Доме интермедий» будут поставлены дивертисменты с лучшими художественными силами Петербурга[86];

В большом зале будет выступать специально выписанная из парижского театра-кабаре «Moulin Rouge» труппа аттракционных артистов[87];

Кроме того, пользуясь в Москве пребыванием Крэга, дирекция ведет в настоящее время с ним переговоры о постановке на сцене «Интермедии» одного спектакля[88].

Для исполнения пасторали М. Кузмина «Голландка Лиза», согласно заявлению в печати, «вся сцена будет превращена в ледяной поток, и артисты будут разыгрывать свои роли на коньках»[89]. «На каждый спектакль дирекцией будут разосланы во все высшие учебные заведения известное число контрамарок»[90].

«На масленицу и на Великий пост вся труппа в полном составе уезжает в Москву. На смену из Москвы приезжает “Летучая мышь”»[91].

Кроме прочего планировалось «устройство при театре своего рода школы для подготовки лиц, занятых в массовых сценах, причем число участников не должно превышать 20 человек»[92].

[83] Там же. 1910. № 33. 2 (15) окт. С. 2.
[84] Там же. 1910. № 29. 28 сент. (11 окт.). С. 2.
[85] *Б. п.* Дом интермедий // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 39. 7 (20) окт. С. 2.
[86] *Б. п.* Дом интермедий // Петербургский листок. 1910. № 269. 1 окт. С. 5.
[87] *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 33. 2 (15) окт. С. 2.
[88] Там же. 1910. № 32. 1 (14) окт. С. 2.
[89] Там же. 1910. № 29. 28 сент. (11 окт.). С. 2.
[90] Там же.
[91] Там же. 1910. № 30. 29 сент. (12 окт.). С. 2.
[92] Там же. 1910. № 15. 14 сент. С. 2. О начале занятий см.: *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 110. 21 дек. С. 14.

20 сентября сообщалось: «<…> Во главе художественно-исполнительного комитета театра встанут следующие лица: заведующий общей художественной частью Сапунов, – также Анисфельд, Ремизов, Кузмин, Потемкин, Мейерхольд, Озаровский, О. Озаровская, Аверченко, Саша Черный и др.» [93].

5 октября газета «Санкт-Петербургские театральные ведомости» извещала: «Завтра дирекция театра выпускает проспекты с полным составом сотрудников – артистов, художников и литераторов – “Дома интермедий”»[94].

7 октября в этой же газете был опубликован подробный список участников Дома интермедий[95], куда входили: «директор Дома интермедий М. М. Бонча-Томашевский, члены художественного комитета доктор Дапертутто[96], М. А. Кузьмин и Н. Н. Сапунов, режиссер-распорядитель Б. К. Пронин[97] и П. М. Попов[98]. Секретарь дирекции Дома интермедии М. М. Камышников»[99].

Актеры и режиссеры: П. А. Альбов[100], В. Ю. Бальди[101],

[93] *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 21. 20 сент. С. 2.

[94] Там же. 1910. № 36. 5 (18) окт. С. 3.

[95] Там же. 1910. № 39. 7 (20) окт. С. 2.

[96] Псевдоним В. Э. Мейерхольда. Придуман М. А. Кузминым по имени персонажа рассказа Э. Т. А. Гофмана «Приключение в новогоднюю ночь». Как режиссер Императорских театров Мейерходьд не имел права под своим именем выступать на сценах частных театров.

[97] Борис Константинович Пронин (1875–1946) – актер, режиссер и театральный деятель. Учился в режиссерском классе МХТ. Участвовал в создании Театра-Студии при театре (1905), служил в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в период работы в нем Мейерхольда; в Александринском театре (1911). Организатор кабаре «Бродячая собака», «Приют комедиантов».

[98] Пантелеймон Михайлович Попов, ученик Мейерхольда. С 1906 выступал на любительской сцене.

[99] *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 39. 7 (20) окт. С. 2.

[100] Петр Александрович Альбов (?–1924?) – драматический актер. В 1904–1907 учился на Драматических курсах Императорского Санкт-Петербургского театрального училища. В Доме интермедий исполнил роли Пьеро в прологе «Исправленный чудак» и пантомиме «Шарф Коломбины»; танцора Петра в пасторали «Голландка Лиза»; белокожего Джона в комедии «Блэк энд Уайт». Во втором цикле постановок исполнял роли Пинтуччи в «Обращенном принце» Е. А. Зноско-Боровского и Проныры в «Бешеной семье» И. А. Крылова.

[101] В. Ю. Бальди – актер миланского театра La Scala. (См.: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 32. 1 (14) окт. С. 2.) В Доме интермедий выступал в дивертисменте.

Н. П. Васильковский[102], В. И. Варламова, Вертер[103], Вольская[104], А. Ф. Гейнц[105], К. Э. фон Гибшман[106], А. А. Голубев[107], А. Н. Грабаров[108], Доктор Дапертутто, Е. В. Кареева[109], Ф. Ф. Комиссаржев-

---

[102] Н. П. Васильковский – актер театра и кино. Исполнил роль Поющего прохожего в пьесе «Голландка Лиза».

[103] Возможно, Вера Александровна Арн(г)ольд (урожд. Жукова, сценич. и лит. псевд. Вертер) (1881–1963) – актриса, поэтесса и переводчица; двоюродная сестра А. Белого, первая жена Б. Лившица (1915–1921).

[104] Возможно, О. Вольская (См.: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 32. 1 (14) окт. С. 2) или И. А. Вольская, позднее участвовавшая в «Хоромном действе» М. Бонч-Томашевского (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3188. Л. 3).

[105] Анна Федоровна Гейнц (1885?–1927) – драматическая актриса и актриса театров миниатюр; исполнительница роли Коломбины и подруги Коломбины в поставленной В. Э. Мейерхольдом пантомиме «Шарф Коломбины». Во втором цикле Дома интермедий исполняла роли Хуаниты в комедии «Обращенный принц» и Кати в «комедии с пением» «Бешеная семья». Играла в театре «Летучая мышь» (1913).

[106] Константин Эдуардович фон Гибшман (1887–1942) – актер театра и кино, драматург, позднее эстрадный конферансье. Сценическую деятельность начал в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской (Первый мистик в «лирической драме» А. Блока «Балаганчик»), который покинул вместе с В. Э. Мейерхольдом. Участвовал в гастрольной поездке Мейерхольда (1908); в териокском Товариществе актеров, писателей, художников и музыкантов, организованном Мейерхольдом (1912). Был актером «Веселого театра для пожилых людей» (1908). Позднее выступал в кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов», «Летучая мышь»; в театрах «Невский фарс», «Троицкий театр миниатюр», «Кривое зеркало» и др.

[107] Андрей Андреевич Голубев (1881–1961) – актер и театральный деятель, исполнитель роли Арлекина в постановке В. Э. Мейерхольда пьесы «Балаганчик» А. Блока (1906, 1914). См.: *Галанина Ю. Е.* К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт). О его вступлении в труппу Дома интермедий см.: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 31. 30 сент. (13 окт.) С. 2; Театр и спорт. 1910. № 32. 3 окт. С. 14. В Доме интермедий исполнил роль Арлекина в пантомиме «Шарф Коломбины», Принца в комедии «Обращенный принц». Был тесно связан с Мейерхольдом благодаря женитьбе на свояченице режиссера актрисе Е. М. Мунт (1875–1954). В 1906–1907 служил в театре В. Ф. Комиссаржевской, режиссером которого тогда был Мейерхольд; в 1908 участвовал в гастрольной поездке Мейерхольда; в 1912 – в териокском Товариществе под руководством Мейерхольда. В 1909–1910 – актер Александринского театра.

[108] Алексей Николаевич Грабаров – участник театра «Лукоморье», созданного В. Э. Мейерхольдом (1908).

[109] Е. В. Кареева сыграла роль Ужимы, матери Сумбура, в комедии «Бешеная семья»; выступала в эпизодических ролях: посетительницы таверны в пьесе «Обращенный принц» и др. В спектакле «Шарф Коломбины» для МХТ сыграла роль матери Коломбины (4 мая 1911).

ский[110], А. А. Корвин[111], Н. Д. Кузнецов, О. Э. Озаровская, Пуркуапа (Ю. Э. Озаровский), Б. К. Пронин, Б. А. Садовской, В. М. Солодовникова, В. Я. Степанов[112], А. И. Тиме[113], Е. А. Хованская[114].

Музыканты и композиторы: В. Г. Каратыгин, А. П. Нурок, Илья Сац[115], В. А. Шпис фон Эшенбруг[116] – и др. деятели искусств[117].

---

[110] Федор Федорович Комиссаржевский (1882–1954) – актер и режиссер, теоретик театра; автор «пьесы-буффонады из французской жизни XVII века» (также упоминалось название «Фарс»), принятой к постановке в Доме интермедий; брат В. Ф. Комиссаржевской. См.: *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 111. 22 дек. С. 15; Там же. 1911. № 129. 13 янв. С. 14.

[111] Ада Алексеевна Корвин (наст. фам. Юшкевич) (?–1919) – драматическая артистка и танцовщица. Участвовала в гастрольной поездке труппы В. Э. Мейерхольда весной 1908; в Териокском товариществе Мейерхольда. Выступала в Троицком театре миниатюр. В 1912–1913 – ученица школы Э. Жак-Далькроза в Германии, затем в Студии Мейерхольда на Бородинской.

[112] Валериан Яковлевич Степанов (1875–1943) – историк театра; заведующий музеем ТИМа (1920–1930). В Доме интермедий сыграл роли Распорядителя танцев («Шарф Коломбины»), Отца Лизы («Голландка Лиза»), Джима, хозяина таверны («Блэк энд Уайт»), Дона Джованни («Обращенный принц»).

[113] Анна Ивановна Тиме (в замужестве Гурдова) (1877–1972) – драматическая актриса, художница; сестра актрисы Е. И. Тиме (1884–1968). В 1907 окончила художественные курсы при Академии художеств. В первом цикле играла возлюбленную одного из друзей Пьеро и подругу Коломбины («Шарф Коломбины»), Лизу («Голландка Лиза»; во втором цикле – Анну («Обращенный принц»).

[114] Евгения Алексеевна Хованская (1887(1986?)–1977) – артистка театра и кино, Заслуженная артистка РСФСР. Училась в петербургском Театральном училище у В. Н. Давыдова. В Доме интермедий сыграла роль Коломбины в прологе «Исправленный чудак» и пантомиме «Шарф Коломбины», Молли в комедии «Блэк энд Уайт», Эльвиры в комедии «Обращенный принц», Служанки Изведы в комедии «Бешеная семья». Играла в театрах миниатюр «Кривое зеркало» (1910–1914, 1915–1916) и «Летучая мышь», после 1917 – в Красноармейском театре, Масткомдраме, Театре Сатиры. В 1921 принимала участие в постановке В. Э. Мейерхольда «Зори» Э. Верхарна (Театр РСФСР-1). В МХАТе с октября 1930.

[115] Илья Александрович Сац (1875–1912) – композитор, дирижер, виолончелист; зав. музыкальной частью Театра-Студии МХТ; автор музыки к постановкам МХТ, Театра В. Ф. Комиссаржевской, театра «Кривое зеркало», московского Малого театра и др.

[116] Василий (Вилли) Августович Шпис фон Эшенбруг (псевд. В. Шаэ) (1872–1919) – пианист, скрипач, композитор; зав. музыкальной частью Дома интермедий, позднее – участник кабаре «Бродячая собака», «Привал комедиантов» и др.

[117] В списке представлены имена не всех актеров Дома интермедий, игравших второстепенные роли (отсутствуют Н. Изюмова, П. Шаров и др.).

Писатели: А. Т. Аверченко, С. А. Ауслендер, А. Белый, Ю. Д. Беляев, А. А. Блок, В. Я. Брюсов, Н. Гумилев, М. А. Кузмин, П. П. Потемкин, А. М. Ремизов, Б. А. Садовской, А. Н. Толстой и др.[118]

Художники: Б. И. Анисфельд, А. А. Арапов, А. Я. Головин, Н. П. Крымов, Н. Д. Милиоти, Н. Н. Сапунов, С. Ю. Судейкин, Ре-Ми (Н. В. Ремизов-Васильев), Н. П. Феофилактов, Г. Б. Якулов.

Также к участию в организации театра были привлечены издательские деятели С. К. Маковский, М. Ф. Ликиардопуло.

Театр располагал собственным оркестром.

Главное отличие Дома интермедий от прочих театров заключалось во внешнем подобии западным кабаре: Дом интермедий соединялся с рестораном, где подавались холодные закуски, что делало его похожим на европейские кабаре, но все же он оставался театром, в нем отсутствовал главный элемент представлений в кабаре – конферансье. В Доме интермедий была ликвидирована рампа; выдвинутый в зал просцениум заканчивался лестницей, соединявшей сцену со зрительным залом (впервые у Мейерхольда такая деталь построения сценической площадки была представлена в 1907 г. в постановке «Победы смерти» Ф. Сологуба в Театре В. Ф. Комиссаржевской); актеры рассаживались среди публики.

Открытие Дома интермедий, неоднократно переносившееся, состоялось 12 октября 1910 г. Первым шел пролог «Исправленный чудак», текст и музыка к которому были написаны Кузминым. В театре придавали большое значение этой части представления, в которой излагалась художественная программа Дома интермедий[119]. По отзывам прессы, он был «жидковато написан и жидковато выполнен»[120].

Текст пролога до настоящего времени не выявлен. Представление о нем помогают составить воспоминания Потемкина, статья Ауслендера и другие свидетельства современников[121]. С самого начала

---

[118] См.: Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11958. 8 окт. С. 5.

[119] См.: *С. Р.* Открытие Дома интермедий // Театр и спорт. 1910. № 43. 14 окт. С. 11.

[120] *С-в В.* [*Ставрикаев В.*]. Дом интермедии // Отклики художественной жизни. Еженедельный журнал. 1910. № 2. 21 окт. Стб. 53–56.

[121] См.: *Ауслендер С.* Петербургские театры. Дом интермедий // Аполлон. 1912. № 12. <Отд. 2> С. 26–27. См. также: Вечернее время. 1910. № 265. 5 окт.; *Solus* [*Арабажин К. И.*]. Дом интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11966. 13 окт. С. 5.

представления был задан тон гофмановской фантастики, проецировавшейся на современность.

«Шарф Коломбины»[122], пантомима Артура Шницлера[123] на музыку Э. Донаньи по либретто Мейерхольда признана наиболее значительной частью программы на протяжении всего существования Дома интермедий. По своей значимости она может быть отнесена к таким шедеврам мейерхольдовских постановок, как «Дон Жуан», «Маскарад» и «Ревизор».

История о ветреной Коломбине, отдавшей свое сердце Пьеро, а руку Арлекину, была изложена в авторизованном либретто, составленном Мейерхольдом, согласно которому тоскующий по Коломбине Пьеро, сорвав с возлюбленной шарф и увидев ее в подвенечном наряде, решает выпить яд. Коломбина готова умереть вместе с ним, но предлагает устроить прощальную пирушку в надежде, что Пьеро одумается. Кубок с ядом осушает лишь несчастный влюбленный (в тексте Шницлера Пьеретта принесла яд и предлагает Пьеро его выпить). Убежавшую Коломбину во время свадебного пира среди гостей, исступленно отплясывающих танцы, преследует видение: «призрак Пьеро с шарфом в руках. Коломбина хочет схватить шарф, но Пьеро исчезает. Призрак дразнит ее, появляясь то в одних, то в других дверях. Коломбина бежит за призраком Пьеро. Арлекин мчится за ней». В комнате Пьеро, куда убежала Коломбина, разгневанный Арлекин наталкивается на мертвого Пьеро и, решив отомстить Коломбине, усаживает ее и Пьеро за накрытый стол, запирает дверь и убегает. «Полуживая от страха» Коломбина в отчаянии выпивает яд. Комната наполняется друзьями Пьеро, весело танцующими со своими возлюбленными вокруг застывших бедных влюбленных (этот эпизод танцев также отсутствует у Шницлера). Неожиданно Пьеро

[122] «Шарф Коломбины» шел в постановке В. Э. Мейерхольда (художник Н. Сапунов). Танцевальные номера в пантомиме первоначально были поставлены А. Больмом для Е. Хованской, после ввода А. Гейнц – С. М. Надеждиным и В. И. Пресняковым. См.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 1. 1891–1917. М., 1968. С. 233. Позднее, 18 апреля 1916, в петроградском кабаре «Привал комедиантов» Мейерхольдом была показана вторая сценическая редакция арлекинады «Шарф Коломбины» (худ. С. Ю. Судейкин). Пантомиму под названием «Покрывало Пьеретты» на тот же сюжет дважды ставил А. Я. Таиров.

[123] Артур Шницлер (Schnitzler) (1862–1931) – австрийский писатель, прозаик и драматург.

и Коломбина падают на пол, друзья понимают, что перед ними два трупа и застывают в ужасе[124].

Первая постановка пантомимы в исполнении артистов оперной труппы состоялась 22 января 1910 г. в Дрездене[125].

Бонч-Томашевский перевел текст Шницлера на русский язык, 21 сентября 1910 г. было получено цензурное разрешение на постановку его перевода[126] – возможно, именно он познакомил Мейерхольда с текстом Шницлера (газеты о постановке «Шарфа Коломбины» в Доме интермедий упомянули впервые 26 сентября[127]). Безусловно одно: именно в переводе Бонч-Томашевского впервые упоминается вариант названия «Шарф Коломбины», под которым пьесу Шницлера («Der Schleier der Pierette» – «Покрывало Пьеретты») представлял Дом интермедий и в котором французское, менее распространенное имя Пьеретты было заменено на международное имя знаменитой героини итальянской комедии масок – Коломбина. Позднее именно как переводчик Бонч-Томашевский возмущался искажением шницлеровского текста в переводе Ю. К. Балтрушайтиса, использованном в постановке А. Я. Таирова[128].

[124] См.: *Доктор Дапертутто* [*В. Э. Мейерхольд*]. Пантомима в трех картинах по Артуру Шницлеру «Шарф Коломбины». Режиссерские заметки В. Э. Мейерхольда // РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 70. Л. 1–7.

[125] См.: *Сильвио*. Пантомима «Покрывало Пьеретты» Шнитцлера и Донани // Ежегодник Императорских театров.1910. № 4. С. 74–80.

[126] См.: «Шарф Коломбины». Пантомима А. Шницлера в 3 действиях. Перевод М. М. Бонч-Томашевского // Санкт-Петербургская театральная библиотека. ОРИРК. Собрание либретто балетов и пантомим (б. н., по алфавиту названий).

[127] См.: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 27. 26 сент. (9 окт.). С. 2.

[128] В статье о постановке пантомимы Шницлера А. Я. Таировым в Свободном театре (1913) М. М. Бонч-Томашевский писал: «Нельзя также не упомянуть про дикое исковеркание названия пантомимы. По-немецки она называется “Der Schleier der Pierette”. “Свободный театр” перевел это название в виде «Покрывало Пьеретты», и перевел неправильно. “Der Schleier” значит “вуаль”, “фата”, “шарф” и т. п. (“покрывало” по-немецки называется “das Schleiertuch”). В пьесе же Шницлера, как мы уже видели, речь идет именно о подвенечной фате, забытой в мансарде Пьеро. Точно так же я не допускаю мысли, чтобы театр *не знал*, что “Пьеретта” есть локальное имя Коломбины, встречающееся *только* в Вене, и что Россия такого слова не знает. Из этого я заключаю следующее: в постановке Вс. Мейерхольда пантомима названа “Шарф Коломбины”, и названа совершенно правильно, давая указание в то же время на то обстоятельство, что западная фата есть легкий шарф, накинутый на плечи. “Свободный театр”, по обыкновению, отнесся с презрительным отрицанием к чужой работе, по обыкновению, решил сделать “почуднее” и, по обыкновению же, сделал значительно хуже, отяжелив, исказив и затемнив смысл названием пьесы “Покрывало Пьеретты”» (*Бонч-Томашевский М. М.* Пантомима А. Шницлера в «Свободн<ом> Театре». С. 49–50).

Однако Мейерхольд значительно переработал сценарий австрийского драматурга[129]:

> Петербургский «Дом интермедий» <…> подвел пантомиму Шницлера к комедии масок. С этою целью, прежде всего, была купирована партитура первого акта с ее невозможными, противоестественными, приторными длиннотами. Декоративный принцип был проникнут духом примитивности и яркости. Бледный Пьеро тосковал на громадной пунцово-красной подушке, небрежно брошенной на возвышении под старыми курантами. Танцующие пары веселых друзей, увлекающих Пьеро, сбегали по широким ступеням в зрительный зал. Выдвинулись незначительные роли тапера, слуги, отца и матери, распорядителя танцев. Это все были персонажи, яркая буффонада которых должна была подчеркнуть трагедию графических Пьеро и Коломбины и ловкого, льстивого, нахального и *потому* жестокого в гневе Арлекина. На фоне яркой, искусно-грубой комедии масок, сквозь плащ ненатуральных, придуманных жестов и фантастических костюмов с поразительным блеском выступила основная трагедия, на фоне смешного так страшно было неизбежное. И когда я вспоминаю кошмарную польку, которую играли на разбитых инструментах смешные музыканты, под управлением кривого, дьявольски несчастного тапера, когда я вспоминаю тот кошмарный вихрь пестрых и грубых тел, который кружился, обвивая кольцом маленького, со взбитым, как у петуха, хохлом распорядителя танцев – Джиголо, то и теперь еще, по прошествии трех лет, я чувствую тот мороз, который скользил по коже в зрительном зале. И я понимаю, что значит для комедии масок внешняя, казалось бы, пустая и смешная форма, за которой скрывает свой лик Вечность. Я понимаю, как можно хохотать и вместе с тем чувствовать всю бездну ужаса, весь мрак отчаяния <...>»[130]

У Шницлера заключительная сцена была описана просто и лаконично: пришедшие к Пьеро друзья обнаруживали мертвых Пьеро

---

[129] Опубликованный А. А. Лопатиным текст либретто пантомимы (*Лопатин А. А.* «Шарф Коломбины» и «Двенадцать пантомим» – неизвестные авторские либретто постановок В. Э. Мейерхольда // Труды Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Музей-квартира А. Блока: Материалы научных конференций. СПб., 1999. Вып. IV. С. 312–327), подписанный криптонимами «Е.Х. и Б.П.» (Е. А. Хованская и Б. К. Пронин?), близок к тексту Мейерхольда, литературно законченному и подробно описывающему движения персонажей.

[130] *Бонч-Томашевский М.* Пантомима А. Шницлера в «Свободн<ом> театре». С. 52.

и Пьеретту. «Понимают, что случилось, и перепуганные отступают назад»[131]. Иначе эта сцена строилась в постановке Мейерхольда:

> В «Доме интермедий» эта заключительная сцена была прекрасна той жуткой пляской на границах смешного и ужасного, которая, как мы видим, красной чертой проходила через всю постановку. Трактовалась она так: пришедшие друзья видят обнявшуюся парочку на диване. – «А, так вот отчего он не хотел пойти с нами», – говорят они друг другу, принимая мертвых за спящих, – «но мы живо раскроем твой секрет, приятель!» Смеясь и подталкивая тапера, они усаживают его за клавесин, заставляя играть тот же веселый и ласкающий вальс, с которым приходили под вечер, а сами принимаются кружиться над замершими в предсмертном объятии, осыпая их цветами… Вдруг... Неловкий толчок… Мертвые тела распались… Ужасающая истина нагло встала перед глазами и под ее недвижным взором замерли влюбленные юноши и веселые девушки. И только один трусливый тапер, поняв в чем дело, стремглав летит к двери,опрокидывая по пути столы и стулья <...>[132]

В «Воспоминаниях о Сапунове» В. Н. Соловьев[133], писал, что в «Шарфе Коломбины» художник стремился воплотить принцип изображения «дурацких рож», «которые могут запугать до смерти»: вульгарных, грубо намалеванных масок в «особом, русском толковании» обыденности, пошлости и примитивности, самодовольно хохочущих и уничтожающих всё высокое и прекрасное своей будничной обыденностью, заурядностью. Художник стремился «перенести силой своего искусства мир фантастический в реальные рамки нашего существования»[134]. Эта тема была актуальна в эпоху послереволюционного торжества реакции.

Ю. Беляев раскрыл смысл внешней «сказочности действия» заданной Мейерхольдом:

---

[131] *Шницлер А.* «Подвенечная фата Пьеретты» / Перевод Е. Марковой // Театр. 1993. № 5. С. 120.

[132] *Бонч-Томашевский М.* Пантомима А. Шницлера в «Свободн<ом> театре». С. 53.

[133] Владимир Николаевич Соловьев (1888–1941) – режиссер, театральный критик, драматург, историк и теоретик театра. С 1911 сотрудничал с В. Э. Мейерхольдом при постановке своей пантомимы «Арлекин – ходатай свадеб», в Студии на Бородинской, в Театральном отделе Наркомпроса, в Эрмитажном театре, на Курсах мастерства сценических постановок и др.

[134] *Соловьев В. Н.* Воспоминания о Сапунове // Аполлон. 1916. № 1. С. 17–18.

Небывалое пополам со смешным, кукольное с человечным – вот рецепт талантливого доктора, что-то кошмарное чудилось на балу в сложных группировках танцующих, в гримасничающем дирижере, в кричащей пестроте кукольного домика, так искусно переданного художником Н. Сапуновым[135].

Исполнители главных ролей в первых спектаклях театра: Коломбина – Е. Хованская, Пьеро – П. Альбов и А. Голубев – Арлекин – заслужили высокую оценку критики. Однако вскоре Хованскую заменила Гейнц, Альбова – В. Шухаев[136], Голубева – А. Яковлев[137] и К. Давидовский[138].

Вторая часть представления – «пастораль в 1 действии с танцами и пением Голландка Лиза» Кузмина, несмотря на отмеченное Ауслендером «изящество»[139], была охарактеризована критиками как

[135] *Беляев Ю.* Вечер в «Доме интермедий». С. 303.

[136] Василий Иванович Шухаев (1887–1973) – художник. Вместе с А. Е. Яковлевым создал двойной автопортрет в костюмах Пьеро и Арлекина (ГРМ, 1914–1960-е). Кроме пантомимы «Шарф Коломбины» (был первоначально введен на роль Слуги Пьеро, затем после ухода Альбова ему передали роль Пьеро) участвовал в поставленных В. Э. Мейерхольдом пантомимах «Арлекин-ходатай свадеб» (ноябрь 1911) и «Влюбленные» (спектакль на домашней сцене в квартире Н. П. Карабчевского, январь 1912). По воспоминаниям художника, В. Э. Мейерхольд приглашал его на введенную режиссером пантомимическую роль Голубого Пьеро в готовящемся «Маскараде» М. Ю. Лермонтова (см.: *Шухаев В.* Мейерхольд // Василий Шухаев: Жизнь и творчество. М., 2010. С. 145–161).

[137] Александр Евгеньевич Яковлев (1887–1938) – художник. Играл Арлекина в студенческой постановке «Балаганчика» А. Блока в Академии художеств (1908). О вводе нового исполнителя на роль Арлекина сообщалось в конце января. См.: *Ц.* В «Доме интермедий» // Обозрение театров. 1911. 25 янв. С. 15. В Доме интермедий познакомился с выступавшей в дивертисменте актрисой Беллой Казарозой, которая вскоре стала его женой. В исполненном им в 1910-х портрете Казарозы на руке актрисы покоится модель крошечного театрика, напоминающего сцену Дома интермедий. См.: *Яковлева Е.* «Это было счастливейшее время…» А. Е. Яковлев, В. И. Шухаев и В. Э. Мейерхольд. К истории создания двойного автопортрета А. Яковлева и В. Шухаева «Арлекин и Пьеро» // Нева. 1987. № 8. С 171–176; *Гоголицын Ю. М.* Загадка одного портрета. Петербургский период в творчестве В. И. Шухаева // Ленинградская панорама. 1987. № 12. С. 32–34.

[138] Константин Алексеевич Давидовский (1882–1939) – актер, режиссер, драматург, педагог. Под руководством В. Э. Мейерхольда выступал в Товариществе новой драмы и в театре Комиссаржевской; принимал участие в весенней гастрольной поездке Мейерхольда (1908).

[139] *Аусленде́р С.* Петербургские театры: Александринский. Михайловский. Дом Интермедий // Аполлон. 1910. № 12. <Отд. 2>. С. 26–27. См. также: Вечернее время. 1910. 5 окт.

«милая безделушка»[140], «милое наивничанье в старомодных формах, изысканное баловство стилиста и литературного гурмана»[141], «изящные riens[142] в изысканной рамке красок, ничем не шокирующие хорошего вкуса, но ничем абсолютно не захватывающие»[143]. «Нет в ней ни остроты, ни веселости, а только чувствуется какая-то вылинявшая сентиментальность, да есть две-три скабрезности»[144]. Отмечалось, что в этой пасторали «хорошо пляшут Лиза и Петр – г-жа Тиме и Вреден-Полевой[145]»[146].

Третья пьеса – постановка «Блэк энд Уайт»[147] имела большой успех и сопровождалась гомерическим хохотом зрителей. Автор пьесы – Потемкин, но во время репетиций много дополнений и изменений в текст вносил Гибшман, которого Потемкин назвал соавтором произведения[148]. Реплики персонажей были «ничего не обозначающим набором первых попавшихся английских слов в неожиданном комическом чередовании»[149]; выражений из разговорников; названий фирм и просто фамилий (Вестингауз[150], Бродвей скеттинг-ринг[151] и др.). Юмор заключался в переводе на русский язык помощником режиссера, старательно отражавшем производимые на сцене действия

[140] *Г.* Дом интермедий // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. 14 окт. С. 6. Ту же характеристику см.: *Solus* [*Арабажин К. И.*] Дом интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11966. 13 окт. С. 5.

[141] *Беляев Ю.* Вечер в «Доме интермедий». С. 303.

[142] Riens (*фр.*) – пустяки, ничто.

[143] *Симонович М.* Петербургские театры. Мольеровский «Дон Жуан» в Александринском театре. – Театр Интермедия // Русская мысль. 1911. Апр. С. 27–31.

[144] *С-в В.* [*Ставрикаев В.*]. Дом интермедии // Отклики художественной жизни. Еженедельный журнал. 1910. № 2. 21 окт. Ст. 53–56.

[145] Владимир Оскарович Вреден-Полевой – актер; исполнитель ролей Петра в пасторали «Голландка Лиза»; во втором цикле – Рыцаря черной ягодицы в пьесе «Обращенный принц». Ранее участвовал в первом сезоне Старинного театра.

[146] *Леонид З.* Дом интермедий // Петербургский листок. 1910. № 301. 2 нояб. С. 5.

[147] *Потемкин П.* Блэк энд Уайт. Негритянская трагедия <Редакция 1910 г.>; *К. Гибшман К. Э. и Потемкин П. П.* Блэк энд Уайт. Негритянская трагедия <Редакция 1912 г.> // Кабаретные пьесы Серебряного века. М., 2019. С 370–379.

[148] По словам Потемкина, «роль переводчика почти вся сделана Гибшманом» (*П. Потемкин.* Доктор Дапертутто: Из театральных воспоминаний).

[149] *Беляев Ю.* Вечер в «Доме интермедий». С. 303.

[150] Вестингауз Электрик Корпорейшн (Westinghouse Electric Corporation) – название американской электротехнической компании, выпускавшей электрические лампочки и выполнившей работы по созданию линии электрических трамваев в Петербурге.

[151] Broadway Skating Ring – каток на Бродвее.

типа «сморкается», «смеются», «испускает дух» (эту роль исполнял Гибшман). А. Коонен вспоминала о подобном комическом обыгрывании бессмысленного набора английских слов в одном из своих выступлений на сцене кабаре:

> Я исполняла в «Летучей мыши» много веселых забавных номеров. <…> Удачным был номер «Английские прачки», поставленный Эли Ивановной Книппер[152], где я и еще две ученицы весело распевали на мотив популярной народной песенки невообразимый набор английских слов[153].

Как видно из приведенных выше дневниковых записей Кузмина, Дом интермедий создавался и существовал в атмосфере напряженной борьбы и споров. А. А. Голубев писал:

> Задумано всё ничего, но как всегда Вс<еволод> Эм<ильевич> – компромисничает[154], обижается, если ему что-ниб<удь> говоришь, Сапунов заботится только о своих выгодах, и все ссорятся. Вс<еволод> Эм<ильевич> не любит Пронина[155], мне его очень жаль, ведь первая инициатива его, и Томашевские его знакомые. Сапунов не пускает Судейкина, кот<орый>, по-моему, гораздо изящнее и интереснее, а Кузмин не желает никого из «Сатирикона» <…>[156]

Однако главная причина раздоров заключалась в отсутствии денег у антрепренера Бонч-Томашевского. 31 октября Голубев сообщал жене новости:

---

[152] Речь идет об Элли Ивановне Книппер, преподававшей в студии МХТ до 1910, а с 1910 создавшей собственную школу. См.: *Б. п.* Художественные танцы // Русское слово. 1911. № 224. 30 сент. (13 окт.). С. 5; Там же. 19 окт. (1 нояб.). С. 5.

[153] *Коонен А.* Страницы жизни. М., 1976. С. 72.

[154] Ср.:

> Для счастья и успехов ряда
> Слепой судьбы не нужен вольт,
> С начальством только ладить надо,
> Вот в чем все дело…
>
> *Мейерхольд*

(*Нико-Ники.* Листки из альбома свистунов: Визитные карточки на героев дня // Петербургский листок. 1910. № 289. 21 окт. С. 4).

[155] Расхождения В. Э. Мейерхольда с Б. К. Прониным возникали время от времени и сменялись периодами сотрудничества. См.: письмо Мейерхольда от 18 июня 1909 г. к С. К. Маковскому о Пронине (*Мейерхольд В. Э.* Переписка 1896–1939. С. 126).

[156] Цит. по: *Галанина Ю. Е.* К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт). С. 104–105.

Наш директор оказался в лучшем случае Хлестаковым, всем всё наврал, всех обманул, и всё так запутал, что никто не знает, как выйти из всей этой истории. Денег у него не оказалось вовсе. Он открыл *театр в Петерб<урге>* с 3.000 рублями (!) в кармане, а всех уверял, что у него 40.000. <…> Нас всех так это взорвало, что мы решили выбросить этого самого Директора вон и продолжать самим, составив теплый кружок лиц, любящих это дело. Деньги нам дают «пайщики» и «меценаты». Но, имея дело с жуликом, надо было вести всю интригу очень тонко <…>. Каждую ночь (единственное свободное время у большинства, и в особенности у Вс<еволода> Эм<ильевича>) происходили собрания, которые начинались часа в 2 ночи[157].

5 ноября после 25-го представления программы первого цикла[158] спектакли Дома интермедий прекратились. 8 ноября было опубликовано письмо труппы театра, в котором сообщалось, что «управлением Дома интермедий будет заведовать Товарищество актеров, поэтов, художников и музыкантов[159] Дома интермедий»[160].

О реакции Бонч-Томашевских на происходящее в театре сохранились воспоминания Н. А. Попова (см. далее[161]). Лишь по прошествии полутора месяцев после прекращения спектаклей Дома интермедий, 21 декабря 1910 г., было опубликовано открытое письмо, подписанное женой М. М. Томашевского А. И. Томашевской[162], в

[157] Там же. С. 107.

[158] 25-е представление должно было состояться 5 ноября. Но 6 ноября также прошло выступление, имевшее успех, – с «Блэк энд Уайт» в большом спектакле Театрального общества в Мариинском театре (см.: *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 66. 6 нояб. С. 16; *В.* Мариинский театр (Спектакль Театрального общества) // Там же. № 68. 8 нояб. С. 11–12); *Б. п.* Мариинский театр // Петербургская газета. 1910. № 306. 7 нояб. С. 11). Также 9 февраля 1911 в Зале Павловой были показаны «Голландка Лиза», «Шарф Коломбины» и дивертисмент (Обозрение театров. 1911. № 1283. 6 февр. С. 16).

[159] Летом 1912 в финской местности Териоки, в 47 верстах от Петербурга, давало спектакли Товарищество актеров, писателей, художников и музыкантов под руководством В. Э. Мейерхольда.

[160] *Труппа Дома интермедий*. Письмо в редакцию // Театр и спорт. 1910. № 68. 8 нояб. С. 16. То же // Речь. 1910. № 309. 10 (23) нояб. С. 7. См.: Петербургский листок. № 308. 9 (22) нояб. С. 4. Перепечатано с указанием авторства составителей (Кузмин М., Кузнецов Н. Д.) по автографу (РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 6211 и 1811. Л. 30–31): *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 683.

[161] *Попов Н. А*. Встречи с Мейерхольдом до революции <1930-е гг.> // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 109.

[162] Анастасия Ивановна Томашевская (урожд. Журина), жена М. М. Бонч-Томашевского. Обладательница капитала, часть которого была истрачена на финансирование Дома интермедий.

котором она сообщала, что к закрытию театра ее побудил «ряд действий В. Э. Мейерхольда», с самого начала осведомленного, как и прочие организаторы спектаклей, о том, что новый театр был начат «с небольшими средствами», и посоветовавшего ей «переход в товарищество». Однако «выработанные условия товарищества, по предложению Мейерхольда, были приняты на честное слово. Это честное слово через несколько дней было нарушено». Попытки меценатши «апеллировать непосредственно к труппе» встретили сопротивление режиссера[163].

На письмо Томашевской Мейерхольд ответил весьма резко:

> 1) что бы вздорного ни писалось по моему адресу, кем бы то ни было, я даю себе слово никаких возражений не писать, 2) вызовы на третейские суды принимаю лишь от людей себе равных.
>
> Вс. Мейерхольд[164]

13 ноября Голубев писал жене:

> Театр наш закрыт, но вера в его возрождение живет, и упрямство, желание открыть его во что бы то ни стало, – крепнут. Нет денег, а их надо много. Мы идем на всевозможные выдумки. Пронин посылает домой, в Чернигов, телеграмму содержания отчаянного, начинающуюся фразой – «теперь или никогда!» Ему переводят 1.000 рублей. Я подписываю два векселя каким-то двум дамам по 500 рублей, еще 1.000 р. Набираем Кузмину 100 р. и отправляем в Москву, доставать деньги и устраивать экстренно несколько гастролей нашего театра[165]. Завтра подсылаю писателя Зноско-

[163] См.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 683.

[164] *Мейерхольд Вс.* Письмо в редакцию // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 12087. 22 дек. С. 6.

[165] См.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 245–246. Для Мейерхольда была важна оценка его работы К. С. Станиславским, поэтому выступления Дома интермедий в Москве планировались еще перед открытием театра. Как сообщалось, «по условию с московской “Летучей мышью”, устроенной “художественниками”, “Дом интермедий” будет обмениваться репертуаром» (*Б. п.* Театральный курьер // Петербургский листок. 1910. № 269. 1 окт. С. 5). Предполагались также выступления Дома интермедий на Великом посту 1911 в Москве, в театре Незлобина: Театр и спорт. 1910. № 55. 26 окт. С. 15; 1911. № 127. 11 янв. С. 15; № 136. 20 янв. С. 14. См. также: *Б. п.* Театральные новости // Петербургский листок. 1910. № 316. 17 (30) нояб. С. 4; *Б. п.* Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1283. 7 янв. С. 14; *Б. п.* Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1296. 20 янв. С. 16.

Боровского к Льву Голубеву[166] (они оба лицеисты и дружны) за субсидией. Упрашиваю папу написать Солодовникову[167] в Москву, м. б. одолжит 1.000. Рассчитываем набрать тысяч 5, 6 и продолжать во что бы то ни стало[168].

Спектакли Дома интермедий возобновились 3 декабря. Был представлен второй цикл постановок, с 17 декабря перемежавшихся с представлениями первого цикла[169]. Программа второго цикла в связи с уходом Томашевских спешно менялась. Готовившуюся Бонч-Томашевским постановку интермедии Сервантеса «Ревнивый старик»[170] пришлось отменить. Во втором цикле не было вводного пролога, который ранее анонсировался в прессе[171]. Однако испанская тема звучала в пьесе Зноско-Боровского «Обращенный принц»[172], сложной для постановки. Первоначально репетировалось 15 картин, вскоре их число на сцене сократилось до 13. Были использованы передвигающиеся завесы – полотна-ширмы, закрывавшие часть сцены, на которой готовилась декорация следующей картины[173]. Однако всё равно перемена декораций занимала много времени – на первых представлениях постановка пьесы длилась более двух часов.

Первое название пьесы – «Эльвира, или Обращенный принц»[174] –

---

[166] Лев Викторович Голубев – родственник А. А. Голубева. Инженер, предприниматель и меценат. По завещанию отца, Виктора Федоровича Голубева (1842–1903), его сыновья Лев и Виктор перечисляли денежные средства на содержание больниц, санаториев, училищ, институтов, музеев, редакций журналов.

[167] Возможно, имеется в виду Петр Гаврилович Солодовников, старший сын и душеприказчик Гаврилы Гавриловича Солодовникова (ум. 1901), оставившего многомиллионное состояние, завещанное на благотворительные цели (в перечне участников Дома интермедий упоминается В. М. Солодовникова).

[168] Цит. по: *Галанина Ю. Е.* К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт). С. 107 и 110–111.

[169] См.: Театр и спорт. 1910. № 105. 16 дек. С. 13–14.

[170] См.: Там же.

[171] См.: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 54. 23 окт. (5 нояб.). С. 1; *Б. п.* Хроника. // Театр и спорт. 1910. № 62. 2 нояб. С. 16.

[172] См.: Любовь к трем апельсинам (1914–1916). СПб., 2014. Т. 1. С. 198–234.

[173] См.: *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917 (Живая история: Повседневная жизнь человечества). С. 108–109.

[174] Как сообщалось, «Г. Зноско-Боровским написана новая пьеса “Эльвира”, у которой автор решил изменить название, т. к. пьеса с тем же названием уже идет в Литейном театре» (*Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 51. 20 окт. (2 нояб.). С. 2; То же: Театр и спорт. 1910. № 49. 20 окт. С. 19).

было заменено на другое – «Amor omnia vincit, или Обращенный принц» <«Любовь всё побеждает»>, при публикации в 1914 г., осталась только вторая часть названия.

Постановка Мейерхольдом пьесы Зноско-Боровского открывала пути театральному гротеску[175], соединению несоединимого, разнородных понятий и противоположностей[176]. Принципы гротеска были впервые сформулированы Мейерхольдом вскоре после представлений Дома интермедий[177].

По словам режиссера, «Евг. Зноско-Боровский своей пьесой “Обращенный принц” начинает вводить в русскую драму характерные особенности испанского театра»[178]. Однако вместо Испании на сцене появилась некая условная романская страна, конкретность местного колорита и конкретность времени («эпоха плаща и шпаги») постоянно нарушалась, и это становилось принципом построения пьесы.

В комедии, рассказывающей о странствиях Принца Камарилльского в поисках очаровавшей его певицы Эльвиры, отразился «бродячий» литературный сюжет странствий, известный еще со времен Гомера. Он был представлен в важных для Мейерхольда и его окружения сказке Гоцци «Любовь к трем апельсинам» (путешествие принца Тартальи, стремящегося найти заколдованные апельсины), в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» (искания героем таинственного «голубого цветка»), в пьесе А. Блока «Песня судьбы» (блуждания Германа за манящей его Фаиной).

Но высокий сюжет (устремленность на поиски недостижимого идеала) у Зноско-Боровского пародируется: Эльвира, тщетно разыскиваемая Принцем, сама является ему, когда он, одряхлевший, но богатый и могущественный, становится правителем герцогства. Также осмеиваются и традиционные для символистской и роман-

---

[175] См.: *Мейерхольд В. Э.* Лекции 1918–1919. М., 2000. С. 144.

[176] См.: *Мейерхольд В. Э.* Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая 1891–1917. С. 225–227.

[177] «<…> Основное в гротеске – это постоянное выведение зрителя из одного только что угаданного им плана восприятия в другой, которого он никак не ожидал» (*G.* [*Ракитин Ю. Л.*]. Новые пути: Беседа с Вс. Э. Мейерхольдом // Рампа и жизнь. 1911. № 34. С. 2–3).

[178] *Мейерхольд В. Э.* Русские драматурги // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая 1891–1917. С. 188.

тической поэтики приемы: встретившиеся Принцу в толпе горожан нищенка и старуха-цветочница кажутся ему искаженными образами прекрасной Эльвиры.

Это переплетение высокого и низменного, пафоса и просторечия становится основным художественным приемом в комедии. Сюда относятся постоянные выходы из обозначенного времени (эпохи рыцарей) в современность; введение в куртуазную речь современных просторечий и славянизмов («текай до ляса», «оболтус», «шантрапа», «карачун» и пр.); упоминание недостойных занятий сказочного Принца, за что его корит отец («шляешься по тавернам, ухаживаешь за певичками, <…> увлекаешься плясуньями»); ожидание Принцем наказания со стороны отца («будет встрепка», «выпорет меня папаша»); введение в сказочное повествование таких характерных деталей быта XX в., как завернутые в газету бутерброды и насыпанная в бумажку соль, и пр. Здесь и ирония по поводу благодеяний правителя, за которые тут же налагаются новые налоги; насмешки над благочестием верховного священнослужителя, падре Бенедиктимуса, под покровом ночи спешащего к возлюбленной; над нравами, царящими в монастырях и в рыцарских орденах.

На этом фоне вполне естественно выглядит парафраз из комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» – включение в число действующих лиц Цыфиркино и Кутейкадо; повторение Принцем бессмертной фразы «Не хочу учиться, хочу жениться».

Однако «Обращенный принц» не был понят и по достоинству оценен большинством критиков. В дневнике Кузмин отметил: «Женя (Е. А. Зноско-Боровский. – *Ю. Г.*) растерян, все считают провалом, ни одного хлопка, за кулисами зудят»[179].

Действительно, «театральность торжествовала, она захватывала и объединяла веселым действием всех собравшихся, она не только

[179] *Кузмин М. А.* Дневник 1908–1915. С. 246. Впрочем, сообщалось, что «поклонники новых течений горячо встретили пьесу: был вызван автор, ему поднесли лавровый венок и старательно аплодировали» (*Б. п.* Дом интермедий // Петербургская газета. 1910. № 334. 5 дек. С. 11). См. также: *Шебуев Н.* Впечатления. Дом Интермедий // Обозрение театров. 1912. № 1252. 4 дек. С. 18–19. Отрицательный отзыв А. Н. Бенуа см.: *Бенуа А.* Художественные письма: Русское кабаре // *Бенуа А. Н.* Художественные письма 1908–1917. Газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908–1910. СПб., 2006. С. 538–543). См. также: *Б. п.* Дом интермедий // Петербургская газета. 1910. № 334. 5 дек. С. 11.

соединяла сцену и зрительный зал, она еще превращала зрителей в актеров и актеров – в зрителей»[180].

Зноско-Боровский вспоминал:

> Актеры входили и выходили через зал, рассаживались на лестнице, и в одной пьесе, во время пляски в воображаемой таверне, к возгласам восхищения актеров на сцене присоединялись таковые же из зала, которые приводили к заранее инсценированной перебранке, кончавшейся тем, что в зрительном зале, на одном из столов, другая артистка-танцовщица тоже начинала танцевать, чтобы доказать свое превосходство над той, что плясала на сцене[181].

Речь идет о соперничестве двух танцовщиц в таверне «Бычий глаз» – впервые выступавшей Эльвиры (Хованская) и признанной примы – Анжелики (Гейнц), сидевшей в зрительном зале за одним из столиков. Очевидно, Мейерхольдом в эту сцену была введена роль певицы Хуаниты[182] для Казарозы[183].

Зноско-Боровский описал выступление Гибшмана в крохотной роли Воина:

> В той же пьесе другой момент служил поводом для иного приема вовлечения зрителей в игру сцены.
>
> Предполагался жестокий, кровопролитный бой. Декорация, писанная С. Ю. Судейкиным, в огненных красках, где красное спорило с золотом, давала зрителю впечатление разгула крови и огня, еще усиливавшееся какими-то страшными громами, взрывами, несшимися из-за нее[184].

---

[180] *Рудницкий К. Л.* Режиссер Мейерхольд. С. 141.

[181] *Зноско-Боровский Е.* Русский театр начала XX века. С. 284.

[182] См.: *В.* Дом интермедий // Театр и спорт. 1910. № 94. 5 дек. С. 12–13.

[183] Бэлла Георгиевна Шеншина (псевд. Казароза придуман Кузминым) (1893–1929) – актриса театров миниатюр. В Доме интермедий выступала во втором цикле: исполняла роль Хуаниты в «Обращенном принце»; после ухода Хованской – роль Молли в «Блэк энд Уайт»; пела «Детские песенки» М. Кузмина в дивертисменте. О ее выступлении см.: *Ц.* В Доме интермедий // Обозрение театров. 1911. № 1301. 25 янв. С. 15. Выступала также в Старинном театре (1912), в петербургских кабаре «Бродячая собака» и «Привал комедиантов» (1912–1916), в Троицком театре миниатюр (1915). В воспоминаниях о Казарозе В. Э. Мейерхольд писал: «На подмостки скромно выходила девушка в черном. Прозрачным, нежным, тихим голоском пела она коротенькие, простенькие песенки Мих<аила> Кузмина» (Казароза. М., 1930. С. 13).

[184] Речь идет о сражении крестоносцев.

> Актер, одетый воином, вылезал из-под декорации (и этим сразу подчеркивалось, что театр только представляет бой, а вовсе не убеждает публику, что настоящий бой сейчас действительно происходит) и начинал говорить, и в его монологе и протекала вся бурная сцена сражения, с участием огромных воображаемых масс враждебных войск. Он говорил, а выстрелы раздавались, шары-ядра летали, и он, наконец, испуганный, скатывался по лестнице и садился под первый попавшийся стол. Отдышавшись, говорил: «Кажется, здесь я могу себя чувствовать в относительной безопасности». Однако продолжающаяся стрельба вынуждала его покинуть и это прибежище, и он окончательно удирал вон из зала с криком: «Спасайся, кто может»[185].

Другой критик, описывая ту же сцену, упоминал ужасающее завывание сирен за кулисами[186], подобно выстрелам и взрывам из книги Зноско-Боровского, привнесенное в сказочную эпоху из XX в.

Мейерхольд в статье «Балаган» (1913) вспоминал еще один эпизод, когда герои выезжали на сцену не на конях, а «на театральных плотниках, прикрытых попоной с лошадиной головой из папье-маше <…> в пьесе Е. А. Зноско-Боровского “Обращенный принц”.

Вот на каких лошадях принц и его свита умудрились совершить свое далекое путешествие.

Художник загнул шеи лошадей такой крутой дугой, в головы их воткнул такие задорные страусовые перья, что косолапым плотникам, скрытым под попонами, не стоило большого труда, чтобы изобразить лошадей легко гарцующими и так красиво становящимися на дыбы»[187]. Там же Мейерхольд описывал использование балаганного приема открытого преображения героя на глазах у публики:

> Юный принц в той же пьесе, возвращаясь из путешествия, узнает, что отец-король умер. И придворные, провозглашая королем нового принца, надевают на него седой парик и подвязывают ему длинную седую бороду. Юный принц на глазах у публики превращается в почтенного старца, каким и подобает быть королю в сказочном царстве[188].

---

[185] *Зноско-Боровский Е.* Русский театр начала XX века. С. 284.
[186] *В.* Дом интермедий // Театр и спорт. 1910. № 94. 5 дек. С. 12–13.
[187] *Мейерхольд В. Э.* Балаган // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая. 1891–1917. С. 228.
[188] Там же.

Критики отмечали мастерскую актерскую игру Голубева[189], Хованской[190], Гейнц[191], Гибшмана[192].

Особое одобрение выпало на долю музыки Кузмина[193].

Постановочные приемы, продемонстрированные в комедии «Обращенный принц», предшествовали вахтанговскому спектаклю «Принцесса Турандот» (1922), участники которого представили на сцене игру в театр, получившую высокую оценку критиков.

В программу второго цикла также входила комедия с пением в трех действиях «Бешеная семья»[194] И. А. Крылова, написанная в 1786 г. и переделанная в оперетку Кузминым, сочинившим к ней музыку. Крылов написал либретто к «комической опере», положенное на музыку придворным композитором О. Э. Тевесом. Тем не менее, опера не была поставлена на сцене и долго оставалась в забвении. Внимание устроителей Дома интермедий привлекло использование в ней традиционного сюжета комедии дель арте: глава семьи Сумбур (тип итальянского Панталоне) одурачен слугами, помогающими соединиться молодым влюбленным: Постану и Прияте. Комизм ситуации придавала неожиданно охватившая все семейство (престарелую мать, жену и дочь Сумбура) страсть к Постану и возникшая путаница среди его поклонниц.

В этой постановке была отмечена «талантливая работа декораторов и костюмеров А. Арапова и Н. Крымова»[195] (декорации по эскизам

---

[189] «Всю пьесу “вынес” на своих плечах г. Голубев (принц). Это, безусловно, умный и даровитый артист, который всё время сдерживал общий тон пьесы, готовый опуститься слишком низко» (*Б. п.* Дом интермедий // Петербургская газета. № 334. 1910. 5 дек. С. 11); «Толково подавал принца г. Голубев и образцовы были его друзья гг. Кузнецов и Степанов» (*В.* Дом интермедий // Театр и спорт. 1910. № 94. 5 дек. С. 12–13).

[190] «Прекрасная буффонирующая артистка г-жа Хованская, так быстро сжившаяся со сценой, пляшущая со страстью, напевающая с настроением, говорящая с увлечением» (*В.* Дом интермедий // Театр и спорт. 1910. № 94. 5 дек. С. 12–13).

[191] Речь. 1910. № 358. 31 дек. (13 янв. 1911). С. 4.

[192] С. А. Ауслендер так отзывался о К. Э. Гибшмане: «Один из актеров, будто созданный для “Дома интермедий”» (*Ауслендер С.* Русская художественная летопись. 1911. № 1. С. 7). А. Н. Бенуа также выделял актера из всей труппы театра: *Бенуа А. Н.* Русское кабаре. С. 541).

[193] См.: *В.* Дом интермедий // Театр и спорт. 1910. № 94. 5 дек. С. 12–13.

[194] См.: *Крылов И. А.* Сочинения. Т. 2. Драматургия. М., 1946. С. 119–168.

[195] *Шебуев Н.* Впечатления. Дом интермедий // Обозрение театров. 1912. № 1252. 4 дек. С. 18–19.

Арапова – II акт, Крымова – I и III акт; костюмы по эскизам Арапова). Однако устаревшая по стилю комедия с незамысловатым сюжетом заслужила единодушную отповедь критиков. По отзыву Э. Старка, она «имеет только историко-литературный интерес и после острой, пикантной сатиры Зноско-Боровского кажется неимоверно скучной <…>»[196]. Комедию оценивали как «скуку, от которой зевали наши бабушки»[197]; «безделушку», лишь подчеркнувшую «прелесть басен старого Крылова и преимущество их над его драматическими произведениями»[198]; «пустую и старую шутку», в которой сказалось «отсутствия чутья в членах художественного комитета» и «отсутствие вкуса и чутья в чисто режиссерской технике»[199].

Рецензенты указывали на отсутствие исполнителей на вокальные партии, выделяя лишь Гибшмана-Сумбуру и Хованскую в роли служанки Прияты[200].

Тем не менее вскоре после премьеры сообщалось: «Стройнее и исполнение “Бешеной семьи” Крылова, которая идет теперь первой пьесой[201]»[202].

Дивертисмент, состоявший из сольных номеров, включал песни из репертуара «Летучей мыши», исполняемые «г. Николаевым» (под этим именем скрывался режиссер Александринского театра Н. В. Петров – Коля Петер), «Детские песенки» Кузмина в исполнении Бэллы Казарозы; песенку «Шарлотта» в исполнении Гибшмана и восточный танец в исполнении Гринева.

Спектакли второго цикла шли в обстановке оживления деятельности театра. Начались лекции в задуманной еще до открытия театра «школе теории и практики сценического искусства»[203]. Одновремен-

---

[196] *Зигфрид* [*Старк Э. А.*]. В «Доме интермедий» // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 275. 5 дек. С. 7.

[197] Там же. См. также: *В.* Дом интермедий // Театр и спорт. 1910. № 94. 5 дек. С. 12–13.

[198] *Регинин Вас.* [*Раппопорт В. А.*]. В театре интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 12057. 4 дек. С. 5.

[199] *Шебуев Н.* Впечатления. Дом интермедий // Обозрение театров. 1912. № 1252. 4 дек. С.18–19.

[200] См.: Там же.

[201] В программе – с 9 декабря.

[202] Театр и спорт. 1910. № 101. 12 дек. С. 13.

[203] *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 110. 21 дек. С. 14. Сообщения о дальнейшей деятельности студии не обнаружены.

но в Доме интермедий готовилась рождественская программа, о работе над которой впервые сообщалось 12 декабря[204]. Предполагалось включить в нее «Комедию о Доне Яне и Доне Педро»[205], первую русскую версию сюжета о Дон Жуане, ставившуюся на ассамблеях Петра Великого[206], и старинную русскую пьесу «Царь Максимилиан»[207]. Естественно, особый интерес вызывают упоминание комедии о Дон Яне (Дон Жуане) и напрашивающееся сравнение ее с нашумевшей мейерхольдовской интерпретацией «Дон Жуана» Мольера, показанной менее чем за два месяца до этого (9 ноября 1910 г.). Однако о подготовке постановки этой старинной комедии, лишь упомянутой в печати, сведений не обнаружено.

Но 29 декабря объявлялась новая программа рождественских представлений в Доме интермедий: «Вечер масок – Праздник Арлекинов», на котором будет разыграна «Самая маленькая и самая большая трагедии»[208].

Устроители праздника просили гостей приготовить маски и, по возможности, карнавальные костюмы.

Сохранились несколько описаний рождественских вечеров[209].

---

[204] См.: Театр и спорт. 1910. № 101. 12 дек. С. 13.

[205] См.: Там же. 1910. № 116. 29 дек. С. 13. То же: Речь. 1910. № 355. 28 дек. (11 янв. 1911).

[206] Другое название – «Дон Педро, почитанный шляхта, и Амарилис, дочь его» – переработка трагикомедии Клода Дешана де Вилье «Le Festin de pierre», пер. с нем. (см.: *Тихонравов Н.* Русские драматические произведения. СПб., 1874. Т. 2. С. 196–239). Пьеса поставлена в первом публичном театре, организованном Петром I в Москве (труппа Кунста-Фюрста, декабрь 1702 – май 1706).

[207] См.: *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 111. 22 дек. С. 15. Как сообщалось в печати, «народную драму» о царе Максимильяне М. Томашевский привез для Дома интермедий из Москвы (*Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 36. 5 (18) окт. С. 3). Именно в постановке бывшего директора Дома интермедий драма шла в организованном им театре «Трагический балаган» (1911).

[208] См.: Театр и спорт. 1910. № 116. 29 дек. С. 13.

[209] См.: *Б. п.* Вечер масок // Петербургская газета. 1910. № 358. 30 дек. С. 7. *К-ов Г.* Дом интермедий // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 293. 31 дек. С. 7; *W. Z.* [*Цедербаум В.*]. «Вечер масок» // Обозрение театров. 1910. № 1277. 31 дек. С. 22; *Базилевский Вас.* Петербургские этюды (От собственного корреспондента): «Дом интермедий». – Юбилей Невежина. – За неделю // Рампа и жизнь. 1911. № 2. 9 янв. С. 12; Речь. 1910. № 358. 31 дек. (13 янв. 1911). С. 4; *Бояров Н.* Дом интермедий. Праздник Арлекинов // Театр и спорт. 1910. № 118. 31 дек. С. 11.

Финансовое положение Дома интермедий во время представлений второго цикла было катастрофическим[210]. К этому добавлялись обострившиеся отношения между участниками Дома интермедий. Кузмин, чувствовавший себя после начала спектаклей второго цикла в этом театре как во «враждебном лагере», с труппой, «распропагандированною закулисными демагогами», к которым относил Шписа фон Эшенбруга, Потемкина, Хованскую, Пронина и в меньшей степени Пельтцера[211] и Голубева, 7 декабря 1910 г. просил согласия Мейерхольда на свой уход из театра[212]. С этим же заявлением он обратился в товарищество[213]. 14 января 1911 г. Кузмин и Сапунов опубликовали письмо в редакцию газеты «Речь» о своей непричастности к деятельности Дома интермедий[214].

Однако какие-то положительные изменения в финансовом положении Дома интермедий время от времени происходили. 12 января 1911 г. Кузмин отметил в дневнике: «Интер<медия>, кажется, снова возрождается», 14-го: «Интермедия еще гоношится»[215]. Накануне сообщалось:

> Дом Интермедий и театр «Кривое зеркало» предполагают на Великий пост поездку в Москву для гастролей в театре Незлобина. Вчера приехал в Петербург доверенный Незлобина г. Мамонтов для переговоров с директорами этих театров[216].

Неделей позже было опубликовано следующее уведомление:

> Образуется товарищество на паях для снятия бывшего «Дома интермедий» и постановки спектаклей по примеру прошлогоднего сезона. Инициаторами являются гг. Неволин[217], Гибшман и один популяр-

---

[210] См.: *Галанина Ю. Е.* К истории петербургского «Дома интермедий» (по неизданной переписке А. А. Голубева и Е. М. Мунт). С. 107–111.

[211] Сергей Михайлович Пельтцер заведовал бутафорией в Доме интермедий.

[212] См.: Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда 1906–1933. С. 282–283.

[213] См.: Там же. С. 285.

[214] См.: *Кузмин М. и Сапунов Н.* Письмо в редакцию // Речь. 1911. № 13. 14 (27) янв. С. 5. Вероятно, демарш М. А. Кузмина стал причиной расхождения с В. Э. Мейерхольдом. См. упомянутое поэтом желание «помириться» с Мейерхольдом (*Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 305).

[215] *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 252, 253.

[216] *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1911. № 127. 11 янв. С. 15.

[217] О Б. С. Неволине см. прим. 106 к статье С. А. Филипповой «Новый театр Л. Б. Яворской. Первый сезон», публикуемой в настоящем издании.

ный режиссер[218]. Предполагается участие всех главных сотрудников «Интермедии»[219].

Однако надежды на возрождение оказались обманчивыми. 22 января Кузмин писал Мейерхольду: «Мы слышали, что ты и Женя (Зноско-Боровский. – *Ю. Г.*) ушли и “Интермедия” закрывается»[220]. Приблизительно в это же время театр покинули еще несколько человек (Голубев, Хованская и др.)[221].

Намечавшийся третий цикл Дома интермедий не состоялся. В него предполагалось включить интермедию М. де Сервантеса «Ревнивый старик», балет-пантомиму по либретто К. Мендеса «Лебедь» на музыку Ш. Лекока[222], оперетту Л. Делиба[223], «небольшую арлекинаду из современной жизни Эдмона Ростана “Два Пьеро” (“Белый ужин”)», пьесу Потемкина “А не опустить ли нам занавеску?”»[224]. Сообщалось, что принята к постановке «новая пьеса-буффонада из французской жизни XVII века Ф. Ф. Коммиссаржевского»[225] (позднее упоминалась пьеса Комиссаржевского «Фарс»)[226]. Также предполагались постановки пьес «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка (с музыкой И. Саца и «по планам» Театра-Студии МХТ 1905 г. и «Балаганчик» Блока «по новому варианту доктора Дапертутто с музыкой М. Кузмина»[227].

---

[218] Как сообщалось, «энергично организуется товарищество на паях для снятия бывшего дома интермедии. Инициаторами называют гг. Неволина, Гибшмана, Мейерхольда. Предполагается участие сотрудников “Интермедии” <…>» (*Базилевский Вас.* Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1911. № 13. С. 13).

[219] *Б. п.* Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1347. 20 марта. С. 16.

[220] Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда 1906–1933 / Публикация П. В. Дмитриева // *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: разыскания и комментарии. С. 285.

[221] См.: *Ц.* В «Доме интермедий» // Обозрение театров. 1911. № 1301. 25 янв. С. 15.

[222] См.: Театр и спорт. 1910. № 99. 10 дек. С. 15.

[223] См.: Речь. 1910. № 321. 22 нояб. С. 4. В газетных сообщениях упоминалась опера-буфф Л. Делиба «Шесть девиц для замужества»: «Six demoiselles à marier» (*Б. п.* Дом интермедий // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 39. 7 (20) окт. С. 2).

[224] См.: *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 111. 22 дек. С. 15.

[225] Там же.

[226] См.: Там же. 1911. № 129. 13 янв. С. 14.

[227] Там же. 1911. № 144. 28 янв. С. 18.

Третий цикл, первоначально назначенный на конец декабря, был перенесен на начало 1911 г., но продолжал откладываться[228] и в конце концов не был осуществлен.

30 января на Галерной, 33 состоялся последний спектакль Дома интермедий, собравший весь цвет петербургской художественной элиты. Обстановка была необычной: каждого актера встречали и провожали аплодисментами. Приветствовали намерение «товарищества» возобновить свою деятельность в ближайшем будущем[229].

Однако лишь через три месяца, 4 мая, последний, «усиленный» состав труппы[230] был вновь собран, чтобы на закрытом вечере представить свои работы режиссерам и актерам Московского Художественного театра, приехавшего на традиционные гастроли в Петербурге. В роли Пьеро выступил В. Шухаев, Коломбину играла Гейнц, Арлекина – Давидовский[231]. Вечер, начавшийся в 12 ночи, затянулся до 6 часов утра и носил «симпатичный, теплый, сердечный характер». Однако стремление петербургских устроителей привлечь москвичей к участию успеха не имело. В то же время выступивший на банкете Станиславский «советовал не распадаться и продолжать начатое кружком “Дома интермедий” дело, называя его живым и предсказывая ему блестящее будущее»[232].

Осенью 1911 г. была предпринята последняя попытка возобновить спектакли Дома интермедий. В Москве с 3 по 6 октября состоялись гастроли обновленной труппы Дома интермедий. Благодаря помощи сочувствующих этому начинанию Мейерхольда[233] выступления Дома интермедий прошли в московском Литературно-художественном кружке[234], одном из центров художественной жизни Москвы, кото-

[228] См.: Обозрение театров. 1911. № 1278. 1 янв. С. 6.

[229] См.: *Z.* Закрытие «Дома интермедий» // Обозрение театров. 1911. № 1308. 2 февр. С. 12–13.

[230] *Б. п.* Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1384. 29 апр. С. 9.

[231] См.: Театр. 1994. № 4. С. 96.

[232] Петербургский листок. 1911. № 122. 6 (19) мая. С. 4.

[233] См.: *Галанина Ю.* Юрий Ракитин в России (1905–1917) // Лица. Биографический альманах / Сост. М. М. Павлова и А. В. Лавров. 10. СПб., 2004. С. 82, 85. См. также: *Мейерхольд В. Э.* Переписка. 1896–1939. С. 141 (письмо С. К. Маковскому).

[234] Поездка в Москву тридцати человек и перевоз декораций и оборудования состоялись на средства ЛХК (см.: *Б. п.* Театры // Голос Москвы. 1911. № 225. 1 окт. С. 4).

рый с 1909 г. возглавлял В. Я. Брюсов. В программу гастролей были включены пьесы из первого цикла театра – пролог «Исправленный чудак», «Шарф Коломбины» и «Блэк энд Уайт». Москвичи отметили достоинства пантомимы «Шарф Коломбины», назвав ее «лучшим номером» привезенной программы: «Чрезвычайно стильно разыграна эта вещица, полная какого-то веселого кошмара. Пахнет гофманианой эта трагедия под звон бубенцов Полишинеля»[235]. Комедия «Блэк энд Уайт» пользовалась у москвичей наибольшим успехом[236]. Впечатления от выступлений подытожил московский журнал «Рампа и жизнь»:

> Гастроли «Дома интермедии» прошли в Москве со слабым художественным и материальным успехом[237]. В сущности, публика отнеслась к интересному замыслу «доктора Дапертутто» и его сотрудников сурово и, в сущности, не совсем справедливо. В спектаклях «интермедии» были и интересные места. «Шарф Коломбины» – поставлен изящно и красочно – но исполняют пантомиму бледновато. Сумбурен пролог Кузмина; забавна «негритянская трагедия»[238].

В дальнейшем Мейерхольд деятельность Дома интермедий не возобновлял[239], хотя находки его недолгого сезона отразились в последующем творчестве Мастера.

***

Представленные публикационные материалы составляют свод сведений о Доме интермедий, появившихся в печати до 2018 г. в различных изданиях (в первую очередь периодических), дополненный не публиковавшимися ранее архивными материалами.

Среди просмотренных газет и журналов, особое место занимают два недооцененных и мало использованных исследователями издания: содержащая наибольшее количество информации о деятельно-

---

[235] *Нч.* «Дом интермедий» // Голос Москвы. 1911. № 227. 4 окт. С. 4. См. также: *Б. п.* Хроника // Рампа и жизнь. 1911. № 41. С. 7.

[236] См.: *Б. п.* Б. н. // Русские ведомости. 1911. № 227. 4 окт. С. 4.

[237] Ср. запись в дневнике Кузмина 4 октября, на следующий день после первого спектакля: «“Интермедия”, кажется, в Москве шлепнулась» (С. 304).

[238] *Б. п.* Хроника // Рампа и жизнь. 1911. № 41. 9 окт. С. 7.

[239] Попытку создать новый Дом интермедий предпринял М. М. Бонч-Томашевский в 1918 г. Однако успеха его спектакли не имели.

сти Дома интермедий ежедневная газета «Санкт-Петербургские театральные ведомости» (редактор М. А. Вейконе), издававшаяся всего лишь два месяца (30 августа – 28 октября 1910 г.), а также ежедневная газета «Театр и спорт» (ред. Н. Д. Урусов), выходившая с 29 августа 1910 до февраля 1912 г.

Необходимо указать, что включение в публикацию даже самых мелких и казалось бы незначительных упоминаний Дома интермедий позволяет выявить и проанализировать неосуществленные планы и намерения устроителей спектаклей для определения направления исканий Мейерхольда.

В состав публикационных материалов не вошли издания последних лет, содержащие сведения о Доме интермедий (переиздание книги Зноско-Боровского (2014), рецензия Аша (Н. П. Ашешова) «Дом интермедий», перепечатанная в книге «Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918» (М., 1997. С. 198–199), а также глава «Дом интермедий Доктора Дапертутто» из книги Л. И. Тихвинской «Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908–1917». М., 2005. С. 88–112 (Живая история: Повседневная жизнь человечества).

Публикации. Письма. Мемуары

С. А. **[*Ауслендер С. А.*]. Петербургские театры: Открытие сезона // Аполлон. 1910. № 10. Сент. <Отд. 2>. С. 32.**

В середине октября откроется новый театр «Интермедия» на Галерной ул<ице>, в помещении бывшего театра «Сказка»[1]. Внешнее устройство этого театра будет значительно отличаться от других аналогичных учреждений. Репертуар будет состоять из старинных и новых фарсов, комедий, пантомим, опереток, водевилей, небольших драм и отдельных номеров. Главным администратором театра является М. М. Томашевский, надзор за режиссурой будет принадлежать Вс. Э. Мейерхольду, заведование художественною стороною предприятия поручено Н. Н. Сапунову, а литературно-музыкальною – М. А. Кузмину.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 11. 10 (23) сент. С. 2.**

В Петербурге возникает новое театральное предприятие на средства М. М. Томашевского. Идейным руководителем нового театра является В. Э. Мейерхольд; художником театра приглашен Н. Н. Сапунов; режиссером Н. А. Попов. Ставиться на сцене театра будут небольшие одноактные пьесы и оперетки русских авторов, а также и переводные. Несколько пьес специально заказано для театра, кроме того, в портфеле организаторов имеются новые пьесы, написанные Потемкиным, Кузминым, Ауслендером и другими. Из переводных пьес предполагается поставить Альтенберга, Оффенбаха, Метерлинка и др. Близкое участие в делах театра примет также Ю. Э. Озаровский. Театр предположено назвать Театром интермедий[2]; открытие предполагается в середине октября; в настоящее время ведутся переговоры с владельцем помещения театра «Сказка».

---

[1] В конце декабря 1909 в здании на Галерной ул., 33 был открыт созданный З. В. Холмской театр «Сказка» с романтико-фантастическим репертуаром, просуществовавший несколько месяцев.

[2] В связи с длительным подготовительным периодом, предшествовавшим открытию Дома интермедий, в печати появились различные формы написания его названия: слово «интермедия» употреблялось и в единственном, и во множественном числе. Устойчивая форма «Дом интермедий» была закреплена после публикации печатных анонсов предстоящих спектаклей и выхода программ театра.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 12. 11 (24) сент. С. 3.**

В добавление к помещенной у нас заметке о новом театре г-на Томашевского можем сообщить еще следующее: кроме режиссера Н. А. Попова приглашен режиссером также и Б. К. Пронин. Переговоры с владельцем помещения на Галерной улице (бывший театр «Сказка») почти закончены. Репетиции начинаются на днях, так как репертуар окончательно выработан. В самом непродолжительном времени мы дадим полный список всех приглашенных артистов. Предполагаются, между прочим, две сцены, причем на одной из них в антрактах будет исполняться дивертисмент.

-Кки. **Дом интермедии // Петербургский листок. 1910. № 281. 13 (26) окт. С. 4.**

Дом интермедии – это кабаре в заграничном вкусе.

В зрительном зале, сплошь уставленном столами, публика занимается «чревоугодием», и представление на небольшой сцене идет действительно интермедией в антракте между двумя бокалами вина.

Репертуар самый разнообразный: на протяжении четырех коротеньких вещиц исполнители и пляшут, и плачут, и смеются, и поют…

В прологе М. Кузмина «Исправленный чудак» действие, как и подобает в заправском кабаре, идет и на сцене, и в зрительном зале. Это производит оригинальное впечатление, и пролог смотрелся бы с интересом, если бы автор сдобрил его остроумием и веселой непринужденной улыбкой.

Сущность пролога сводится к тому, что у продавца кукол в сундуке вместо кукол оказываются живые артисты, которые и разыгрывают пантомиму Шницлера «Шарф Коломбины».

Это драма безвинной Коломбины, погибающей жертвою ревности, драма, в которой роль платка Дездемоны сыграл шарф Коломбины. Влюбленный в Коломбину безнадежно Пьеро кончает самоубийством, выпивая на ее глазах яд. Коломбина бежит в дом к жениху Арлекину, где собрались уже на свадьбу гости, но, потрясенная смертью Пьеро, забывает у него в комнате шарф свой.

В разгар свадебного веселья пред ней встает призрак отравившегося Пьеро, и Коломбина в ужасе бежит обратно в комнату, где оставила труп.

Следом за ней появляется Арлекин. Шарф Коломбины рядом с трупом Пьеро пробуждает в душе Арлекина чувство жгучей ревности, и он уходит, заперев Коломбину с трупом на ключ. В отчаянии, что она не может доказать своей чистоты и невинности, Коломбина допивает яд, оставленный в чаше Пьеро, и падает мертвой рядом с ним.

Пантомима смотрится с неослабевающим интересом и оставляет впечатление.

При несмолкаемом смехе зрительного зала прошла пародия на трагедию «Блэк энд Уайт», К. Э. Гибшмана и П. Потемкина.

Зрительный зал был вчера, 12 октября, полон – заняты были все столы и кресла.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 15. 14 (27) сент. С. 2.**

Среди артистов и театральной публики большой интерес вызывает организация нового театра Томашевского, во главе которого становится В. Э. Мейерхольд. Театр по своему содержанию приближается к интимному; состав артистов пополнен Курихиным[3], молодой танцовщицей Блюменталь-Тамариной и другими; в обстановочной и литературной части репертуара театра примет также участие вся группа «Сатирикона» во главе с А. Т. Аверченко и художник Анисфельд. В. Э. Мейерхольд проектирует устройство при театре своего рода школы для подготовки лиц, занятых в массовых сценах, причем число участников не должно превышать 20 человек. Перед открытием сезона предположено несколько генеральных репетиций новых постановок, на которые будут приглашены лица, имеющие прямое отношение к искусству и литературе. Материальная сторона предприятия совершенно обеспечена.

[3] Федор Николаевич Курихин (1882–1951) – актер театров миниатюр, драматического театра и кино.

Б. п. **У рампы // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11918. 15 (28) сент. С. 6.**

Оригинальное и очень симпатичное предприятие нарождается в Петербурге – Дом интермедий. В печать проникли кое-какие сведения об этом деле, но почти сплошь неверные.

При дворе английского короля Генриха VII существовала труппа актеров, разыгрывавших исключительно одни интермедии – в антрактах. Режиссера над собой эти актеры не знали, а просто тот, кто играл в пьесе главную роль, распределял места.

Интермедии играли для того, чтобы развлечь на минуту зрителя, утомленного внимательным созерцанием большой пьесы.

Б. п. **Дом интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11920. 16 (29) сент. С. 5–6**.

Вчера мы сообщили о возникновении в Петербурге нового театрального предприятия, организуемого при участии видных литературных и художественных сил.

В беседе с нашим сотрудником В. Э. Мейерхольд сообщил подробности об этом интересном начинании.

– Слухи, проникшие в газеты, неосновательны. Меня назвали режиссером нового театра, тогда как театра никакого не будет, а те интермедии, что будут разыгрывать актеры, в режиссуре не нуждаются.

У вас правильно было указано, что интермедии возникли при дворе английского короля Генриха VII. В то время особые труппы актеров развлекали зрителей в антрактах, между действиями сильной драмы.

В наше время культурный человек нуждается в отвлечении его внимании от течения усложнившейся жизни, в здоровом и приятном отдыхе. После рабочего дня, после всех треволнений и забот вас тянет к приятной компании, к обществу интимных друзей, к интересной беседе…

В театре, с поднятием занавеса, автор пьесы и актеры овладевают вами, создают ваше настроение. Когда вы утомлены, когда разыгрались ваши нервы, такое насилие над вашей психикой не может быть вам приятно. Вы хотели бы нежного, участливого к себе отношения,

вы чувствуете потребность в развлечении, не диссонирующем с вашим состоянием, физическим и духовным.

Представьте себе, что в такую минуту вы попадете в общество людей, близких вам по развитию и по взглядам. Не ресторан, не клуб и не театр то помещение, где собираются симпатичные вам люди. Вы можете отправиться туда один, вдвоем, в компании близких друзей.

С большим вкусом просто и художественно убранное помещение, мягкая мебель… Вы беседуете или предаетесь своим мыслям в одиночестве, пьете кофе, закусываете… Вашу беседу, ваши мысли прерывают актеры, почерпывающие в общем настроении зала тон игры. Изящные, остроумные водевили, комедии, фарсы сменяются трогательной драмой, сильной трагедией. Нет диссонанса с вашим настроением: не сцена владеет вами – вы заражаете своим настроением исполнителей…

Вот в общих чертах план нового дела. Он разработан М. М. Бонча-Томашевским, богатым человеком, очень предприимчивым, долго жившим за границей, в Мюнхене. Томашевский очаровал меня своей идеей, и я с радостью согласился быть консультантом в развитии плана. Литературную часть Томашевский поручил М. А. Кузмину, художественную – Н. Н. Сапунову, помощнику Головина.

Репертуар интермедий составляется из коротких, оригинальных и переводных пьесок совсем особого жанра: у нас не будет театра, но не будет и кабаре…

Дом интермедий будет помещаться на Галерной, в бывшем театре «Сказка», совершенно переделанном для наших целей.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 21. 20 сент. (3 окт.) С. 2.**

В дополнение к нашим заметкам о театре «Интермедия» сообщаем, что во главе художественно-исполнительного комитета театра встанут следующие лица: заведующий общей художественной частью Сапунов, также Анисфельд, Ремизов, Кузмин, Потемкин, Мейерхольд, Озаровский, О. Озаровская, Аверченко, Саша Черный и др.

Дирекция вошла в соглашение с московским театром-кабаре при Художественном театре «Летучая мышь» обмениваться репертуаром и артистами. «Интермедия» открывается 1 октября прологом Кузми-

на «Исправленный чудак». Кроме того, в этот же вечер пойдет большая, специально написанная для открытия пантомима.

В ближайшие дни по открытии будет поставлена одноактная пьеса Гофмансталя «Белый веер» и музыкальная драма Потоцкого[4].

Из старых пьес будет поставлена между другими пьеса Крылова «Бешеная семья». Для Интермедии пишется специальный балет Каратыгиным и оперетка Кузминым.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 23. 22 сент. (4 окт.) С. 2; № 24. 23 сент. (6 окт.). С. 2.**

Театр «Интермедия» в канун официального открытия устраивает интимный вечер-спектакль – будут приглашены представители печати и лица, близкие театру.

<…>

В театре «Интермедия» в ближайшие дни после открытия пойдут: 2-х актная пьеса Потемкина и ряд «Веселых антрактов» Аркадия Аверченко.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 27. 26 сент. (9 окт.). С. 2.**

В театре «Интермедия» в настоящее время заканчивают устройство декораций трех отдельных сцен, на которые и приглашены из-за границы особые ансамбли.

В настоящее время идут усиленные репетиции.

Театр открывается 5 октября. Сообщаем программу первого вечера интермедий. Пойдет пролог Кузмина, пьеса Потемкина «Блэк энд Уайт, или Негритянская таверна», оперетта Оффенбаха «Электромагнетический урок пения» и пантомима Артура Шницлера «Шарф Коломбины» – эта пьеса шла с большим успехом в Дрезденском императорском театре.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 28. 27 сент. (10 окт.). С. 2.**

Постоянная труппа театра «Интермедий» составилась по типу известных средневековых итальянских балаганчиков – из Коломбины, Пьеро, Арлекина и 1-го, 2-го, 3-го и 4-го доктора (комики).

[4] Сергей Иванович Потоцкий (1883–1958) – композитор.

К исполнению отдельных номеров на открытых сценах театра предполагается привлечь лучших петербургских артистов.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 29. 28 сент. (11 окт.). С. 2.**

В театре «Интермедия» заканчивают отделку двух маленьких сцен. Зимний театр, декорируемый по эскизам Сапунова и Анисфельда, почти окончательно убран. Для «Бешеной семьи» сейчас пишутся декорации Араповым и Крымовым. Во второй день пойдет «Голландская пастораль» М. Кузмина. Для этой пасторали вся сцена будет превращена в ледяной поток, и артисты будут разыгрывать свои роли на коньках. Интермедию Сервантеса «Ревнивый старик» ставит М. М. Томашевский. Действие будет происходить на авансцене и таким образом перед зрителями будут видны все кулисы – вся закулисная жизнь.

Для павильона «Голубого фойе» выписаны и в настоящее время приехали так называемые «Испанские плотники» – оригинальный музыкальный хор.

На каждый спектакль дирекцией будут разосланы во все высшие учебные заведения известное число контрамарок.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 30. 29 сент. (12 окт.). С. 2.**

Спектакли труппы «Интермедия» продолжатся только до масленицы. На масленицу и на Великий пост вся труппа в полном составе уезжает в Москву. На смену из Москвы приезжает «Летучая мышь».

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 31. 30 сент. (13 окт.). С. 2.**

В труппу театра «Интермедия» перешел и подписал контракт артист Императорских театров Голубев. Голубев будет выступать главным образом в ролях «Арлекина». Эскизы для декораций к «Белому вееру» Гофмансталя пишутся художником Анисфельдом. Эскизы к зимнему саду интимного театра исполняются исключительно художником Сапуновым.

В большом зале театра «Интермедия» накануне официального открытия директором театра М. М. Томашевским будет прочтен в кругу близких лиц реферат «Театральность нервозного века»[5].

***Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 30. 1 окт. С. 16.**

В открытие «Театра интермедии», назначенное на 7 октября, пойдут следующие новинки: 1) «Пролог» М. Кузмина, 2) Пантомима Арт. Шницлера, муз. Донаньи «Шарф Коломбины», 3) «Блэк энд Уайт» (негритянское кафе), пьеса гг. Потемкина и Гибшмана и 4) Дивертисмент.

***Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 32. 1 (14) окт. С. 3.**

Труппа театра «Интермедия» в настоящее время сорганизовалась в следующем составе: О. Э. Озаровская, Е. А. Хованская, Н. Изюмова[6], А. И. Тиме, О. Вольская, В. А. Вертер, Бальди (артист миланского театра «La Scala»), Голубев, фон Гибшман, П. А. Альбов, В. Степанов, Кузнецов, Вреден-Полевой, П. Н. Попов, Б. К. Пронин, В. А. Шпис фон Эшенбруг.

Кроме того, пользуясь в Москве пребыванием Крэга[7], дирекция ведет в настоящее время с ним переговоры о постановке на сцене «Интермедии» одного спектакля. Вероятно, Крэгом будет поставлен один из староанглийских гортезов[8].

***Б. п.* Дом интермедий // Петербургский листок. 1910. № 269. 1 (14) окт. С. 5.**

В первых числах октября в Петербурге открывается новое театральное дело: Дом интермедий.

---

[5] См. анонс выступления М. М. Томашевского с лекцией «Театральная нервность»: *Б. п.* Театральные новости // Петербургский листок. 1910. № 274. 6 (19) окт. С. 4 – и ее краткое изложение: *С. Р.* О Доме интермедий (У М. М. Бонч-Томашевского) // Театр и спорт. 1910. № 36. 7 окт. С. 8.

[6] Существуют сведения об актрисе Варваре Николаевне Изюмовой (РГАЛИ. Ф. 2492. Оп. 1 Ед. хр. 289. Л. 17–22). В Доме интермедий она исполняла характерные роли: Мать Коломбины, Первая ключница и Нищенка в «Обращенном принце», старуха Горбура в «Бешеной семье».

[7] Английский режиссер Г. Крэг находился в Москве в связи с постановкой в МХТ пьесы У. Шекспира «Гамлет».

[8] Возможно, опечатка.

Это не будет театром в обычно понимаемом виде.

В Доме интермедий будут ставиться в художественной инсценировке[9] пьесы Шницлера, Кузмина, Сервантеса, Крылова и др. Общее идейное руководительство принадлежит Мейерхольду.

Декораторами приглашены Сапунов, Анисфельд и др. Субсидирует дело М. Томашевский.

После 12 часов ночи в Доме интермедий будут поставлены дивертисменты с лучшими художественными силами Петербурга.

По условию, с московской «Летучей мышью», устроенной «художественниками», Дом интермедий будет обмениваться репертуаром.

***Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 33. 2 (15) окт. С. 2.**

Театр «Интермедия» в понедельник, 4 октября, будет совершенно готов к открытию. Декорации к «Ревнивому старику» Сервантеса заканчиваются. Две маленькие сцены украшаются по эскизам Сапунова.

Одна из этих сцен будет наполовину закрыта со стороны зрителей – наподобие кафедры. Таким образом, публика будет видеть артистов только наполовину. На этой сцене будут почти исключительно мимические номера.

Одной из первых постановок на этой сцене будут «Русские народные песни»; под аккомпанемент музыки артисты будут мимически подражать певцам. Здесь же будет оригинальный номер «Танцы рук».

В большом зале будет выступать специально выписанная из парижского театра-кабаре «Moulin Rouge» труппа аттракционных артистов.

***Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 34. 3 (16) окт. С. 2.**

Директор театра Дом интермедии М. М. Томашевский выехал в Москву. Цель его поездки – переговоры с дирекцией кабаре «Летучая мышь» и ангажемент гастрольных артистов.

---

[9] Вслед за Мейерхольдом в начале XX в. термин «инсценировка» употреблялся в значениях «режиссерская работа», «постановка», «сценическое решение». См.: Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. СПб, 2005. Вып. 1. С. 104–106.

Б. п. **Слухи и вести // Театр и искусство. 1910. № 40. 3 окт. С. 730.**

Театр г. Шебеко снял г. Томашевский. Зал переименовывается в Дом интермедий.

Лев К. **Дом интермедий // Обозрение театров. 1910. № 1190. 3 окт. С. 13.**

Интимное искусство родилось у нас от своего антипода – пародии. <…> Народился новый зритель, внявший доводам смеющейся пародии и воспылавший новой жаждой.

Этот новый зритель уже неспособен с прежней добросовестностью отсиживать в узком кресле четыре или пять актов обстоятельной драмы.

Нервный, как темп всей нынешней жизни, он ищет в театре одного – эстетического отдыха.

И услужливое искусство подносит ему этот отдых на новом блюде, именуемом Интимный театр.

Устроители «Дома интермедий», открывающего свои двери 7 октября, те идут еще дальше в своих поисках интимности.

– Мы открещиваемся даже от самого названия «театр».

Пусть это будет домом искусства, в котором смятенный, всегда чем-то обеспокоенный зритель найдет свое «я» в атмосфере тихого созерцания искусства.

Для начала Дом интермедий ставит шницлеровский «Шарф Коломбины».

Вы знаете эту талантливую пантомиму без слов?

Не знаю, как она будет поставлена в новом «доме».

Но, по идее, она вполне соответствует замыслу организаторов.

Пьеса без слов. Ритмическая поэма, вся сотканная из пластических жестов – такова пантомима «Шарф Коломбины».

Устроитель театра – новичок в театральном деле М. М. Томашевский.

Идейным вдохновителем «Дома интермедий» является В. Э. Мейерхольд.

Декорации пишут Сапунов и Анисфельд.

Московская «Летучая мышь» оказывает посильную поддержку будущему собрату.

И если правы устроители, провидящие нового зрителя, если этот зритель существует среди нас с вами, то новая идея Дома интермедий получит право на существование.

***Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 32. 3 окт. С. 14.**

Формирование труппы театра «Интермедия» почти закончено; в нее вошли г-жа Изюмова, Хованская, Озаровская, Тиме, Гейнц; гг. Потемкин, Гибшман, Томашевский, Шаров[10], Альбов, Степанов, Голубев, Кузнецов и др.

***Б. п.* Театральные новости // Петербургский листок. 1910. № 271. 3 (16) окт. С. 6.**

Директор театра «Интермедия» Бонч-Томашевский вчера, 2 октября, вновь уехал в Москву для переговоров об обмене постановок с дирекцией «Летучей мыши». В состав труппы театра «Интермедия» пока приняты г-жи Тиме, Озаровская, Хованская, Изюмова, Гейнц, гг. Гибшман, Потемкин, Кузнецов, Томашевский, Шаров, Голубев, Степанов, Альбов и др. В репертуар решено включить пьесы гр. А. Толстого и Ауслендера.

***Ауслендер С.* Петербургские куранты. Театральная скука // Утро России. 1910. № 265. 5 окт. С. 4.**

<…> Кроме «Кривого зеркала» на этих днях открывается Дом интермедии. Этот театр стиля кабаре ставит себе задачей стать центром литературной и артистической жизни Петербурга. В отличном помещении старинного барского дома, в небольшом зале, будут идти художественно поставленные оперетки, маленькие балеты, пантомимы, небольшие драмы. Предпринимателем этого предприятия является М. М. Томашевский, режиссура находится в руках Вс. Э. Мейерхольда, литературная и музыкальная часть М. А. Кузмина, художник театра Н. Н. Сапунов. Для открытия идут «Пролог» М. А. Кузмина, пантомима Шницлера, пьеса Потемкина, кроме того, намечены опе-

[10] Петр Федорович Шаров (1886–1969) – актер Театра В. Ф. Комиссаржевской, МХТ (1917–1919); приглашенный режиссер в Студии МХТ (1918).

ретки Лекока и Делиба[11], «Бешеная семья» И. Крылова, интермедии Сервантеса, комедия Аретино.

Может быть, это молодое предприятие, в котором принимают близкое участие многие писатели, художники и актеры петербургские, хоть немного рассеет серую скуку больших театров, будет веселым междудействием, если само действие не удастся.

***Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 36. 5 (18) окт. С. 3.**

Вчера из Москвы приехал директор театра Дом интермедии М. М. Томашевский. Главная цель поездки – составить и пополнить репертуар «интермедий». Многие пьесы взяты из кабаре Художественного театра. Между прочим пойдет так называемый народный балаган – «Царь Максимилиан» и пьеса в инсценировке Московского Художественного театра «Жестокий барон».

Из новых артистов приглашен на гастроль, между прочим, артист Московского Художественного театра Балиев[12].

Открытие ввиду того, что некоторые декорации еще не закончены, пришлось отложить на 10 ноября. 9 октября состоится собрание интимного салона, на который будут приглашены пресса и артистический мир. Завтра дирекция театра выпускает проспекты с полным составом сотрудников – артистов, художников и литераторов – Дома интермедии.

***Б. п.* Театральные новости // Петербургский листок. 1910. № 274. 6 (19) окт. С. 4[13].**

Открытие Дома интермедий (Галерная, 33) отложено до 10 октября. В настоящее время там усиленно репетируется «Шарф Коломбины» Шницлера в постановке В. Эм. М<ейерхольда>.

Накануне открытия инициатор и директор Дома интермедий М. М. Бонч-Томашевский прочтет лекцию на тему «Театральная нервность».

---

[11] В оригинале: «оперетка Лекока “Делида”».

[12] Никита Федорович Балиев (1877–1936) – актер и режиссер, основатель и руководитель кабаре «Летучая мышь», созданного в 1908 при Московском Художественном театре.

[13] То же в сокращении: Театр и спорт. 1910. № 35. 6 окт. С. 11.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 37. 6 (19) окт. С. 2[14].**

В театре Дом интермедий репетиции идут усиленным темпом. Почти ежедневно репетируются: «Исправленный чудак», пролог Кузмина и Сервантеса «Ревнивый старик» – на постановку последнего обращено особое внимание, пьесу ставит М. М. Томашевский. Прекрасная сценка Шницлера «Шарф Коломбины» совсем срепетована.

Приступлено к репетициям «Голландской пасторали». К прологу Кузмина и к пьесе Сервантеса готовы все костюмы, некоторые были исполнены по эскизам Сапунова. В комитет заведующего репертуаром «Интермедии» прислано очень много пьес; между прочим, вчера прислали пьесы Иван Рукавишников и граф Алексей Толстой.

С. Р. **О Доме интермедий (У М. М. Бонч-Томашевского) // Театр и спорт. 1910. № 36. 7 окт. С. 8.**

Искание новых форм в области театра продолжается. На днях открывается Дом интермедий, как называет свое театральное предприятие М. М. Бонч-Томашевский.

– У нас будет не театр, говорит он, а именно дом, салон, – назовите, как хотите, но только не театр. Путем наблюдений я нашел, что в наш нервный век не все могут просиживать по 3 часа подряд в театре и все время смотреть одну пьесу.

Скажу больше, по-моему, и артиста не хватает на 3 часа «рядовой игры» и играй он 20–30 минут, наверное, вся игра была бы вдохновеннее, ярче; играть же несколько часов подряд немыслимо, а потому, на мой взгляд, и исполнение бледнеет. Посмотрите на литературу: кто теперь пишет многотомные романы, наконец, даже в музыке и то начинают писать оперы в один, много 2 акта, о прежних пяти и говорить не приходится, и все это происходит потому, что нет спроса, нет читателя на толстотомные романы и меломанов на 5-актные оперы. Все, и литература, и музыка, стремится к тому, чтобы дать яркий блеск, затратив возможно меньше времени и места. То же происходит и с театром, а поэтому в наш репертуар войдут небольшие произведе-

[14] То же с небольшими изменениями: Обозрение театров. 1910. № 1193. 6 окт. С. 14–15 (хроника); *Б. п.* Театр и музыка // Речь. 1910. № 275. 7 (20) окт. С. 5; Театр и спорт. 1910. № 37. 8 окт. С. 11–12.

ния, на исполнение которых потребуется не более получаса. Наконец, самый характер зрительного зала будет не совсем обычный: вместо казенных рядов, узких кресел и стульев – расставленная в непринужденном порядке мягкая мебель; это придает залу несколько интимный, уютный характер.

– Как идеал подобного дома отдыха, интермедий, я считаю, что не должно быть определенной, шаблонной программы и что она составляется экспромтом, судя по настроению большинства собравшейся публики.

Хочется веселья – веселитесь; нет – идите в смежный зал, где на сцене идет пьеса, совпадающая с вашим настроением, но повторяю, это только идеал, к которому мы будем стремиться, а пока постараемся дать публике зрелище нисколько не утомительное, без обязательств «долгосрочного» пребывания в душном зале, да вдобавок еще сидя на чинно расставленных в ряд стульях.

Для публики двадцатого века это пытка, которой мы и хотим избежать.

Б. п. **Дом интермедии // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 39. 7 (20) окт. С. 2.**

Открытие сезона в воскресенье, 10 октября, ежедневно от 9 до 11 1/2 ч<ас> вечера.

Программа первого цикла.

1) Пролог. Текст и музыка М. А. Кузмина – художник Н. Н. Сапунов. Инсценировка М. М. Бонч-Томашевского.

2) Шарф[15] Коломбины, пантомима Артура Шницлера, музыка Доманьи. Художник Н. Н. Сапунов. Инсценировка Доктора Дапертутто.

3) Голландка Лиза, пастораль М. А. Кузмина. Художники А. А. Арапов и Н. Н. Сапунов. – Инсценировка автора.

4) «Блэк энд Уайт[16], или негритянская трагедия», гротеск К. Э. Гибшмана и П. П. Потемкина. Художник Н. Н. Сапунов. Инсценировка авторов.

Исполнением всех музыкальных номеров программы заведует В. А. Шпис фон Эшенбруг.

[15] В оригинале: Шарж. Ср.: *Леонид З.* Дом интермедий // Петербургский листок. 1910. № 301. 2 нояб. С. 5.

[16] В оригинале: «Блэк енд Вольто».

Программы обеих серий исполняются актерами Дома интермедии на сцене главного зала. В главном зале, в зимнем саду и в фойе consummation[17] первоклассной кухни Дома интермедии. В фойе на полукруглой эстраде струнный квинтет Дома интермедии. На угловой эстраде с ноября месяца гастрольные выступления современных поэтов. На сцене главного зала предположены гастроли артистов кабаре «Летучей мыши» – Московского Художественного театра.

Плата за вход в Дом интермедии – один рубль. Входной билет действителен на обе серии (от 9 до 3 ч. ночи). Во время исполнения первой серии (от 9 до 11 ½ ч.) в главном зале взимается добавочная плата за места у нумерованных столов в размере двух и одного рубля. Ненумерованные места у столов добавочной оплате не подлежат.

После 12 часов ночи дивертисмент.

В программе первого цикла участвуют В. Ю. Бальди, Н. П. Васильковский, В. И. Варламова, К. Э. Гибшман, О. Э. Озаровская, Пуркуапа[18], В. М. Солодовникова и др.

Оркестр Дома интермедии.

Директор Дома интермедии М. М. Бонча-Томашевский, члены художественного комитета доктор Дапертутто, М. А. Кузмин и Н. Н. Сапунов. Режиссер-распорядитель Б. К. Пронин и П. М. Попов. Секретарь дирекции Дома интермедии М. М. Камышников.

Актеры, поэты, художники и музыканты Дома интермедии: Аверченко, Ада Корвин, Альбов[19], Андрей Белый, Анисфельд, Арапов, Ауслендер, Бальди, Ал. Блок, Бонч-Томашевский, Валерий Брюсов, Юрий Беляев, Варламов[20], Васильковский, Вертер, Вольская, Гейнц, К. Э. фон Гибшман, Грабаров, доктор Дапертутто, Головин А. Я., Гумилев, Кареева, Комиссаржевский, Крымов, Кузмин, Кузнецов, «Летучая мышь», Ликиардопуло, Маковский[21] Сергей, Миньети[22] Николай, Нурок, Озаровская О. Э., Попов П., Потемкин, Пронин, Пуркуапа, Ремизов Алексей, Ре-Ми, Садовский, Сапунов, Сац Илья,

---

[17] Consummation (*англ.*) – достижение.

[18] Пуркуапа – псевдоним актера Александринского театра Ю. Э. Озаровского.

[19] В оригинале: Алабов.

[20] Выше: В. И. Варламова. См. также: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 42. 11 (24) окт. С. 2.

[21] В оригинале: Московский.

[22] Вероятно, имеется в виду Н. Милиоти.

Саша Черный, Степанов Валериан, Судейкин, Тиме, гр. Толстой А., Феофилактов, Хованская, Шпис фон Эшенбруг, Якулов.

Анонс программы 2-го цикла: 1) Пролог С. Ауслендера, 2) Ревнивый старик, интермедия Мигеля[23] Сервантеса, 3) Белый веер, музыкальная драма Гофмансталя, муз<ыка> Потоцкого, 4) Цирюльник из Трувиля, оперетта Лекока, 5) Дивертисмент 2-го цикла.

3-й цикл: 1) Пролог из А. Н. Толстого, 2) Бешеная семья, оперетта И. А. Крылова, муз<ыка> М. А. Кузмина, 3) Лебедь, пантомима Лекока[24], 4) Дивертисмент.

4-й цикл: 1) Пролог П. Потемкина, 2) Эльвира, или Обращенный принц, комедия Зноско-Боровского, 3) Demoiselles à marier, opera-buff par Delibes[25], 4) Дивертисмент.

Администратор Д. М. Кранц. Директор Дома интермедии А. И. Томашевский (Sic!).

Декоратор В. Эмме[26]. Собственные костюмы работы Н. Воробьева[27], парики С. Мусса[28], бутафория Заблоцкого.

Б. п. **Дом интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11958. 8 (21) окт. С. 5.**

Дом интермедий на Галерной открывается 10 октября.

Вечер делится на две программы: от 9–11 1/2 и 12–3 час. ночи. В первую программу войдут: «Пролог» Кузмина с декорациями Сапунова, «Шарф Коломбины» Шницлера с музыкой Донаньи; «Голландка Лиза», пастораль Кузмина и «Блэк энд Уайт»[29], гротеск Гибшмана и Потемкина. В спектакли Дома интермедий войдут гастрольные выступления современных поэтов, а также артистов московской «Летучей мыши».

В число сотрудников «Дома интермедий» вошли: Аверченко, Ада Корвин, Андрей Белый, Анисфельд, Ауслендер, Блок, Брюсов,

[23] В оригинале: Мануэля.

[24] В оригинале: Дембо.

[25] Demoiselles à marier, opera-buff par Delibes (*фр.*) – «Шесть девиц для замужества», («Six demoiselles à marier»), опера-буфф Л. Делиба.

[26] Владимир Владимирович Эмме (1875–1920) – театральный художник.

[27] Николай Васильевич Воробьев – театральный костюмер. Занимался также изготовлением маскарадных костюмов.

[28] Сергей Филиппович Мусс – парикмахер, мастер по изготовлению париков.

[29] В оригинале: «Блеккель д'Уайт».

Юр. Беляев, Каратыгин, Кареева, Комиссаржевский, Кузмин, С. Маковский, Милиоти, Потемкин, Судейкин, Ал. Толстой, фон Эшенбруг, Ре-Ми, Ал. Ремизов, Сапунов, Сац, Феофилактов и мн. др.

Каждый из следующих «циклов» (так будут называться спектакли «Дома интермедий») будет открываться «прологом» (гр. Ал. Н. Толстого, Ауслендера, Потемкина), и к следующим представлениям дирекция готовит: «Ревнивый старик» – интермедия Сервантеса, «Белый веер» – музыкальная драма Гофмансталя, «Цирюльник из Трувиля» – оперетта Лекока, «Бешеная семья» – оперетта Ив. А. Крылова с музыкой Кузмина, «Лебедь» – пантомима К. Мендеса, «Эльвира, или Обращенный принц» Зноско-Боровского.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 40. 9 (22) окт. С. 2.**

Вчера состоялась первая генеральная репетиция первой серии спектаклей «Дома интермедии». Были прорепетированы «Шарф Коломбины», «Голландская пастораль» и «Негритянская трагедия» – Потемкина[30]. Вчера же состоялась репетиция solo-балета Ады Корвин.

В настоящее время в «Интермедии» уже сорганизованы свои оркестры музыки. Их будет три – из них один струнный квинтет для полукруглого зала.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 39. 10 окт. С. 14[31].**

Театр интермедий (Галерная, 33), как выяснилось, открывает зимний сезон во вторник, 12 октября.

Б. п. **Театр и музыка // Речь. 1910. № 278. 10 (23) окт. С. 4.**

Зрительный зал вполне приспособлен к оригинальным постановкам этого театра. Места для публики не отделены от сцены, и представление будет происходить на подмостках, являющихся продолжением зрительного зала.

---

[30] В оригинале: Потешкина.

[31] То же: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 41. 10 (23) окт. С. 3.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 42. 11 (24) окт. С. 2.**

В число сотрудников театра «Интермедия» вновь приняты: Н. А. Попов[32], Александр Блок[33], С. М. Надеждин[34]. Дирекция Интермедии нас просит сообщить, что открытие, в виду задержки с декорациями постановок цикла, отложено на 12 октября. В дивертисмент войдет, между прочим, новый ряд антрактов «Сплетни». Вся серия «Сплетен» будет написана известными писателями. Разыгрывать «Сплетни» будут Озаровская и Варламов[35].

Б. п. **Хроника // Обозрение театров. 1910. № 1198. 11 окт. С. 16.**

Завтра – открытие Дома интермедий (Галерная, 33). Места для публики в зрительном зале не отделены от сцены, и представление будет происходить на подмостках. Для открытия идет, как у нас уже сообщалось, «Пролог» М. Кузмина и «Шарф Коломбины» А. Шницлера.

Б. п. **Театр и музыка // Речь. 1910. № 280. 12 (25) окт. С. 4.**

Сегодня открытие Дома интермедий.

Solus **[*Арабажин К. И.*]. Дом интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11966. 13 (26) окт. С. 5.**

Вчера состоялось открытие Дома интермедий. Судя по программе первого спектакля, можно думать, что новый театр не ограничится одними интермедиями, а будет ставить пьесы разного содержания: пантомимы, оперетты, комедии, забавные имитации и пр. по тому же принципу, как и «Кривое зеркало».

---

[32] См. упоминание Н. А. Попова среди сотрудников: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 11. 10 (23) сент. С. 2; Там же. № 12. 11 (24) сент. С. 3; см. ниже публикацию его воспоминаний: *Попов Н. А.* Встречи с Мейерхольдом до революции.

[33] См.: *Б. п.* Дом интермедий // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 39. 7 (20) окт. С. 2; *Б. п.* Дом интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11958. 8 (21) окт. С. 5.

[34] Сергей Михайлович Надеждин (наст. фам. Осипов) (1880–1958) – артист балета и драматический актер, балетмейстер, режиссер театра и кино.

[35] Константин Александрович Варламов (1848–1915) – актер Александринского театра.

Около театра объединилась интеллигентная кучка артистических и литературных сил. Исполнители – театральная молодежь, среди которой можно указать и таланты. Вчерашний спектакль открылся прологом «Исправленный чудак», текст и музыка М. Кузмина, декорации Н. Сапунова, «инсценировка», следуя модному теперь слову, г. Бонча-Томашевского – директора «Дома интермедий».

Коппелиус, продавец кукол, привез целый сундук кукол; но они вдруг оживают и разыгрывают «Шарф Коломбины», пантомиму в трех картинах Артура Шницлера в «инсценировке» доктора Дапертутто, под псевдонимом которого скрывается талантливый режиссер одного из наших больших театров.

Пантомима имела средний успех, но поставлена недурно, хотя и слишком ярко, грубыми, резкими мазками. В пьесе выделились своею игрою г. Гибшман (тапер), г-жа Хованская (Коломбина), (Пьеро) – Альбов, (Арлекин) – Таубе[36].

Как более яркий момент – последняя сцена, когда Коломбина, запертая своим женихом Арлекином в комнате, где им же усажен за стол мертвый уже любовник Коломбины Пьеро, сходит с ума и садится у ног мертвеца, а друзья их и знакомые, видя такую нежную сцену и не подозревая правды, пляшут хороводом вокруг несчастной пары.

Милая безделушка «Голландка Лиза» – пастораль в одном действии с пением и танцами М. Кузмина, поставленная на сцене самим автором.

Роль простушки Лизы играет А. Тиме с грациозной грубоватостью деревенской девушки, отплясывающей танец в паре с проезжим корифеем балетной труппы короля[37].

Наибольший успех имела «негритянская комедия» «Блэк энд Уайт», сочиненная Гибшманом и П. Потемкиным.

Ее главный трюк в том, что идет она якобы на английском языке, которому очень находчиво подражают все исполнители, мешая в кучу все общеизвестные английские слова, а на авансцене сидит режиссер и переводит пьесу, «чтобы все зрители понимали по-английски».

Перевод вызывал взрывы гомерического хохота благодаря талантливой игре г. Гибшмана.

---

[36] Таубе – псевдоним А. А. Голубева.

[37] Исполнитель роли Петра – В. О. Вреден-Полевой.

На сцене исполнители хохочут. И режиссер переводит со спокойным достоинством:

– Они смеются.

Новый взрыв смеха на сцене и режиссер сообщает:

– Тоже смеются.

Забавные трюки и нелепо смешная негритянская «трагедия» подняли настроение публики и вызвали единодушные рукоплескания по адресу и авторов, и исполнителей.

В последней пьесе забавны г. Альбов и г. Потемкин – белый Джон и черный негр Джек, боксирующие друг с другом из-за любви прекрасной Молли, роль которой исполняет г-жа Хованская.

Молодая артистка, только что окончившая Императорскую театральную школу, – прекрасное приобретение для театра. Она обладает всеми сценическими данными и артистическим темпераментом. В ее игре, танцах и мимике много огня и жизни.

Но зачем только антреприза дома уставила зрительный зал буфетными столиками? Суетятся лакеи, стучат стаканы, публика курит, рассчитывается с лакеями, встает с мест: даже пантомимы не слышно…

Милая, чистенькая театральная затея, интересный репертуар – и вдруг буфет в зрительном зале. Театр на правах трактира первого разряда, это – что-то ненужное, унижающее артистов и хорошее дело.

***Б. п.* D'inachevé[38] // Обозрение театров. 1910. № 1200. 13 окт. С. 11.**

Вчера состоялось открытие «Интермедии»…

Сцена соединена с залом.

Места исключительно за столиками…

– Не угодно ли что-нибудь выпить?

– Благодарю вас, я уже «наинтермедился»!

Из «недалеких» шуток…

***Г.* Дом интермедий // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 230. 14 окт. С. 6.**

Открылся новый театр под оригинальным названием Дом интермедий. Инициаторы – литературная молодежь. Репертуар – самого

[38] D'inachevé (*фр.*) – из незавершенного.

разнообразного содержания: здесь и пантомима, и пастораль и веселая шутка.

Обстановка зрительного зала весьма оригинальна: впереди лишь один ряд кресел, а сзади – несколько десятков нумерованных столиков. Пока на сцене идет действие, лакеи в костюмах декадентских цветов расхаживают между столиками и предлагают кому что нужно.

Эта новинка по первому началу поражает. Посетитель не сразу уясняет себе, столики ли существуют при театре или театр при столиках.

Сомнения эти, впрочем, остаются неразъясненными и к концу спектакля.

Центр тяжести первого спектакля был сосредоточен на известной пантомиме Артура Шницлера «Шарф Коломбины», идущей под очень красивую музыку г. Донаньи.

В Дрездене пантомима эта шла при большом оркестре и имела большой успех у интеллигентной публики.

На нее, по-видимому, рассчитывали и руководители нового театра, но эффект получился слабый. Играли артисты, правда, недурно. Коломбина (г-жа Хованская), тапер (г. Гибшман) и Пьеро (г. Альбов) были безукоризненны, особенно последний, лицо которого необычайно ярко отражало все его душевные переживания.

Но плохое пианино вместо оркестра испортило всю прелесть музыкальной иллюстрации пантомимы. Публика слушала ее лишь там, где она особенно властно приковывала к себе внимание, а в антрактах, например, где композитор дает музыкальный переход от одной картины к другой, пианино за занавесом было плохо слышно, и шум в зале совершенно заглушал долетавшие слабые звуки его.

Пастораль «Голландка Лиза» с музыкой и танцами, написанная и поставленная М. Кузминым, – милая безделушка, не оставляющая решительно никакого впечатления.

Зато несмолкаемыми взрывами гомерического хохота публика ответила на последнюю «негритянскую комедию» «Блэк энд Уайт», написанную и превосходно разыгранную вместе с другими артистами г. Гибшманом и Потемкиным. Особенно был неподражаем первый – в роли помощника режиссера, который поясняет публике, что делается на сцене, «чтобы все слушатели понимали по-английски». Его пояс-

нения были настолько уморительны и забавны, что все без умолку хохотали.

В общем, режиссеры и артисты нового театра старались быть интересными и оригинальными. В значительной степени это им и удалось.

Привьется ли у нас такой театр, найдет ли он себе поклонников в кругах широкой публики – сказать трудно. На это в значительной степени ответят программы и постановки дальнейших спектаклей.

Н-н. **Дом интермедий // Обозрение театров. 1910. № 1201. 14 окт. С. 12.**

Автор «карточного домика»[39] талантливый Кузмин открыл Интермедию специально написанным по сему поводу прологом…

Но произведение его не пришлось по вкусу публике!

Началось неудачей…

Зато в дальнейшей программе оказались интересные, увлекательные пьески…

Пантомима Шницлера «Шарф Коломбины», особенно во второй картине, инсценированной «доктором Дапертутто», сразу подняла уже упавшее было настроение зрителей, и исполнение изящных Пьеро, Коломбины и Арлекина вызвало аплодисменты всего зала.

А пастораль Кузмина «Голландка Лиза», если бы не забавные танцы г-жи Тиме и г-на Вредена, разделила бы участь «Пролога»…

Пастораль эта бесцветна, мало художественна и попросту скучна…

Зато опять-таки приунывшие гости Дома интермедий развеселились при постановке негритянской трагедии Гибшмана и Потемкина «Блэк энд Уайт»…

Детским смехом заливалась публика, когда герой трагедии якобы на английском языке выкрикивал в самой нелепой связи знакомые слова, подделываясь под английский прононс.

В дивертисменте вволю смеялись имитациям даровитой Озаровской и гибшмановским куплетам…

---

[39] Имеется в виду повесть М. А. Кузмина «Картонный домик» (*Кузмин М. А.* Плавающие путешествующие: Романы, повести, рассказ. М., 2000. С. 403–423), в которой отразилась деятельность Драматического театра В. В. Комиссаржевской на Офицерской ул. (1906–1907); под именем Олега Феликсовича выведен В. Э. Мейерхольд.

Эти исполнители использовали для своих выступлений «сатириконовский» материал..

Еще бы – смеха не было!

Эпилог вечера, как и пролог, в общем был отмечен серой скукой…

Но как не пожелать новому художественному начинанию, чтоб Дом интермедий не постигла участь «картонного домика»[40].

О-р. **Дом интермедии // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 45. 14 (27) окт. С. 2.**

<I>

На открытии Дома интермедии даже сдержанная, изысканная публика, наполнившая зал, публика, которую составляли наши лучшие писатели, поэты, художники и артисты, часто изменяла своей обычной сдержанности и разражалась шумными аплодисментами по адресу этих талантливых людей, выступавших в новом для Петербурга театре. На самом деле, Дом интермедии нечто совершенно новое (хотя мы уже имели нечто подобное в «Кривом зеркале»). Но сумеют ли вечно скучающие и всегда скептически настроенные петербуржцы понять грациозную привлекательность нового предприятия? Вместо банального, бессодержательного, хотя и роскошного дорогого кафешантана, ищущей развлечения культурной публике предлагается провести вечер в непринужденной артистической обстановке <...> стерты границы, отделяющие зрительный зал от сцены, и можно увидеть и услышать всё, что в состоянии создать остроумие и талант лучших русских художественных сил. И первый спектакль показал, чего можно ждать от Дома интермедии. Если не считать один-два не вполне удачных номера – все остальное было ново, свежо и талантливо. Пантомима «Шарф Коломбины» доставила всем истинно художественное наслаждение изяществом и красотой постановки и исполнения. Пантомима была шедевром вечера – столько в ней ритма, драматизма и художественной пластики. Впрочем, ставил ее талантливейший и оригинальнейший режиссер нашего театра и немудрено, что грациозная пантомима Артура Шницлера превратилась в произведение доктора Дапертутто…

[40] Намек на непрочность конструкции домика из игральных карт.

Репертуаром ведает изысканный М. Кузмин, режиссируют лучшие режиссеры, участвуют лучшие литературные, артистические и художественные силы: директор М. Томашевский, опытный, культурный в художественном отношении человек – чего же больше? На лицо все данные, чтобы Дом интермедии имел в Петербурге успех. Первые промахи могут быть не поставлены в счет – они неизбежны при таких начинаниях, когда исполнителям еще нужно проверить себя в своих многообразных выступлениях перед публикой, которая представляет что-то совершенно неразгаданное. Что ей нужно, что в состоянии вывести ее из апатии и заставить на час вспыхнуть непринужденным порывом веселья или художественным восторгом? Веселье и пошлость не всегда совместимы… Идея Дома интермедии – показать, что веселье еще может уживаться в соединении с художественным удовольствием.

Будет больно и досадно, если обычный холод недоверия нашей широкой публики создаст недостаточно благоприятную атмосферу для развития этого интересного театрального предприятия.

Нужно же, в самом деле, место, где мог бы найти отдых и художественное удовольствие ищущий развлечения культурный обыватель, вкусы которого не окончательно притуплены и опошлены безвкусицей наших развлечений.

II

М-в А.

Многолюдно. Журналисты. Писатели. Художники. Настроение веселое – все «свои».

Красивая пантомима «Шарф Коломбины» Шницлера очаровывает зрителя.

В ней много красивых моментов, движений, групп. Красивы костюмы и декорации. Хотелось бы потушить огни в зрительном зале; яркий свет и слишком неспокойный по своей красоте зал мешает сосредоточиться. Нужно более интимности для этой изящной вещицы. – Но зал-ресторан не для темноты. Резко звучали слова и пение в «Голландке Лизе» М. Кузмина. Пастораль выиграла бы, если бы шла до пантомимы.

В «Блэк энд Уайт» г. Гибшман сразу развеселил всех своим искренним комизмом и был, кажется, причиной успеха этой многошумной негритянской трагедии.

Во всем чувствуется любовь организаторов и сотрудников к своему театру и, очевидно, Дом интермедии завоюет симпатии публики. В нем много молодого и веселого. Дивертисмент по случаю спешности 1-го представления был несколько скомкан. Не был он также подходящим концом талантливого начала. Что было в дивертисменте хорошо – было не ново для петербуржцев. Что было ново – было неинтересно.

С. Р. **Открытие Дома интермедий // Театр и спорт. 1910. № 43. 14 окт. С 11.**

12 октября открылся Дом интермедий – нечто вроде кабаре.

Репертуар Дома самый разнообразный – начиная с пролога, в котором излагаются программа и идея Дома интермедий, и кончая дивертисментом с пением, танцами, импровизациями и т. д.

Непривычка играть в зрительном зале отразилась на игре артистов, вначале оробевших и потому плохо воспринявших сущность пролога, написанного Кузминым.

В дальнейшем артисты оправились, и пантомима Шницлера «Шарф Коломбины» произвела большое, несколько жуткое впечатление.

Мрачное настроение развеяла пародия «Блэк энд Уайт», прошедшая при беспрерывном смехе публики, чему немало способствовал г. Гибшман, игравший «переводчика».

В исполнении артиста было много неподдельного смущения и наивности, много простоты в каждом жесте и слове, сам он был так комичен и беспомощен, что каждая его фраза вызывала одобрение публики.

В дивертисменте успех выпал на долю имитаторши-рассказчицы г-жи Озаровской. Красивы танцы босоножки Ады Корвин – жаль лишь, что программа составлена артисткой не совсем удачно и однообразно.

Сбор был полный. Среди публики мы заметили много представителей артистического и литературно-художественного миров.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 46. 15 (28) окт. С. 3.**

В Доме интермедии готовится новая программа. В нее войдут следующие вещи: «Пролог» С. Ауслендера, «Ревнивый старик», интер-

медия Мануэля Сервантеса, «Белый веер» музыкальная драма Гофмансталя, музыка Потоцкого, «Лебедь», пантомима Катюля Мендеса, музыка Делиба.

Дивертисмент Дома интермедии! Увеличивается: кроме существующих номеров введены будут еще выступления поэтов.

Одной из ближайших постановок Дома интермедий явится пантомима Нурока.

Б. п. **Дом интермедий // Петербургская газета. 1910. № 283. 15 окт. С. 5.**

В зале фон Дервиза – этой гробнице всех театральных предприятий – открылся Дом интермедий.

Только для интеллигенции!

Таков по смыслу и содержанию девиз данного театра. Но, увы, кучка падших кумиров, создавших этот театр, под интеллигенцией подразумевает, видно, не то, что принято подразумевать. И это, во-первых, потому, что по внешнему виду зал представляет театр-ресторан с самыми разнообразными «марками», а во-вторых, «интермедийная интеллигенция» пришла в восторг только тогда, когда на сцене пошла балаганщина г. Потемкина, в которой детски-наивно, а подчас и просто грубо из общеизвестных английских слов составлена целая абракадабра. Но хорошо и то, что во время исполнения этой вещи в зале слышатся искренние взрывы смеха, чего нельзя сказать по отношению к другим вещам. «Исправленный чудак» Кузмина составлен неудачно и успеха не имел. Пантомима «Шарф Коломбины» местами хороша, особенно в постановке, в которой чувствуется рука Мейерхольда. Голландская пастораль представляет собою очень неудачные потуги на остроумие и успеха не имела. Дивертисмент довольно разнообразен, но к тому времени вся «интеллигенция» так «наинтермедится», что никто ничего не слышит и не видит.

Между прочим, по условиям продажи билетов, за одним столом могут оказаться примерно Фальборк и Глазунов.

Что тогда произойдет?

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 47. 16 (29) окт. С. 3.**

Александр Блок заканчивает поэтическую драму в 2 актах «Черная девушка»[41] – она пойдет в ближайшие дни в Доме интермедий.

N. N. **Хроника. Дом интермедий // Театр и искусство. 1910. № 42. 17 окт. С. 773–774.**

Под таким названием устроился новый театр в Петербурге в бывшем помещении «Сказки». Директором состоит г. Томашевский, а главным руководителем, по-видимому, Мейерхольд – по крайней мере, именно с ним интервью читали мы в одной из петербургских газет. Название – пышное и богатое – не совсем как будто вяжется со столиками, которыми уставлена зала театра, где пьют, курят и едят. «Интермедия» – слово значительное и веское.

Художественные стремления Дома интермедий очевидны и свидетельствуют о вкусе руководителей, но первый опыт не совсем удачен. Неудачен прежде всего г. Кузмин, написавший прескучный и довольно плоский пролог. Неудачен он также и в своей «Пасторали»: стилизованная сухость и четкость языка очень, может быть, хороша в литературных реминисценциях, а на сцене от этих достоинств ничего не остается. Центр спектакля занимает пантомима Шницлера «Шарф Коломбины», инсценированная неким, как значится в программе, «доктором Дапертутто». Доктор Дапертутто и есть, собственно, автор пантомимы, так как от Шницлера осталось здесь мало. Пантомима эта шла с большим успехом в королевском театре в Дрездене и навеяна, очевидно, трагедией Шницлера «Покрывало Беатрисы». Для того чтобы присутствовавшие на представлении Дома интермедий, могли судить о том, насколько изображенное разнится от пантомимы Шницлера, расскажем в нескольких словах содержание хотя бы второй картины. Пьеро отравился. Коломбина танцует, стараясь отогнать от себя страшное воспоминание. Вдруг посреди веселья меркнут наполовину свечи и перед нею в виде призрака появляется Пьеро. Бледный, неподвижный, он пристально смотрит на нее, невидимый для других. Она в ужасе бежит

[41] Сведения о драматическом произведении А. Блока «Черная девушка» в творческом наследии поэта и в работах исследователей его творчества отсутствуют.

к буфету, чтобы выпить стакан вина и придать себе мужества, но вместо буфетчика перед нею встает фигура Пьеро. Стакан падает из ее рук и разбивается вдребезги. Собрав последние силы, она пытается снова пуститься в пляс, но тут Пьеро появляется перед нею и на этот раз с ее вуалью в руках, и пр.

Откровенно говоря, ничего этого мы не помним. И вообще мысль поставить эту пантомиму на крошечной сцене под рояль с неопытной мимисткою, хотя очень недурно танцующей исполнительницей (г-жа Хованская), – более смелая, нежели основательная. Не могут спасти ни очень красивые и оригинальные декорации Сапунова, ни очень милые изящные костюмы.

Наиболее занятная часть в программе это гротеск гг. Потемкина и Гибшмана – «Блэк энд Уайт». Забавен набор якобы английских слов; забавна перекраска белого в черный цвет. Забавен г. Альбов и выдержан г. Гибшман.

Вероятно, дальнейшие программы будут интереснее. Но не надо так умничать. Этим умничаньем благоудивить никого нельзя. «Выявление объективности», как сказано в одной, по-видимому, очень ученой рецензии[42], заключается в том, чтобы быть просто занимательным и интересным.

Б. п. **Где справедливость? // Петербургская газета. 1910. № 286. 18 окт. С. 4.**

Артистам Императорских театров, как известно, запрещено участвовать на частной сцене. При каждом случае нарушения этого правила режиссеры докладывают дирекции о провинившихся артистах, и последних подвергают строгим взысканиям.

Интересно знать, почему же дирекция не подвергает взысканиям самих режиссеров, выступающих преспокойно на одной частной сцене? Два режиссера Александринского театра[43] играют на сцене одного декадентского театра, и им это благополучно сходит.

– Где же справедливость? – резонно вопрошают актеры?

---

[42] См.: *Аш.* [*Ашешов Н. П.*]. *«*Дом интермедий». См.: Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. М., 1997. С. 198–199.

[43] Имеются в виду В. Э. Мейерхольд и Н. В. Петров, поступивший на службу помощником режиссера в 1910.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 49. 20 окт. С. 19[44].**

Режиссер Дома интермедий Доктор Думпердуто[45] написал новую пьесу, которая в ближайшем будущем войдет в репертуар. Кроме того, в настоящее время усиленно репетируются два «Пролога» – Ауслендера и Толстого. Г. Зноско-Боровским написана новая пьеса «Эльвира», у которой автор решил изменить название, т<ак> к<ак> пьеса с одинаковым названием уже идет в Литейном театре. <…>

В Доме интермедий будет поставлена новая пьеса Анатоля Франса «Муж, у которого немая жена». Уже приступлено к ее репетициям, предполагается далее поставить несколько небольших опереток – Оффенбаха, Делиба и т. п. Часть их войдет в состав спектакля, в «цикл», другие – в дивертисмент. В последнем случае они будут ставиться без декораций, «на ширмах».

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 51. 20 окт. (2 нояб.). С. 2[46].**

Дивертисмент Дома интермедии увеличен несколькими номерами, среди них – певица Васикова[47] и танцовщица Васанова.

Базилевский Вас. **Петербургские этюды (От собственного корреспондента). Малый театр. Открытие Дома «интермедии» // Рампа и жизнь. 1910. № 43. 21 окт. С. 707–708.**

<…> Распахнул свои двери давно ожидаемый петербургскими театралами «Дом интермедии» и оказался очень интересной новинкою. Резким диссонансом врезывается только превращение всего зрительного зала в ресторан, т<ак> к<ак> свет его, нарушая «интимность», не дает возможности мысли углубиться в сущность исполняемого, и глаз, скользя по поверхности, часто не усматривает вовсе ни красивых поз, ни движений, ни групп.

Программа спектакля, составленная кружком интеллигентных артистических сил, очень разнообразна.

---

[44] См. также: *Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 51. 20 окт. (2 нояб.). С. 2.

[45] Возможно, по аналогии со словом Dummkopf (*нем.*) – дурак.

[46] См. также: *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 49. 20 окт. С. 19.

[47] Упоминание об ученице Консерватории Васенковой см.: *Теляковский В. А.* Дневники директора Императорских театров. 1909–1913. СПб.; М., 2016. С. 476.

Первым шел длинный и скучный пролог в 1 д. «Исправленный чудак» (текст и муз<ыка> М. Кузмина) в инсценировке М. Томашевского о том, как у продавца кукол Коппелиуса вдруг оживают «детища», которые очень мило, изящно начинают разыгрывать пантомиму в трех картинах Артура Шницлера «Шарф Коломбины» (инсценировка доктора Дапертутто – псевдоним Мейерхольда) под талантливую музыку Донаньи. Пантомима проходит с успехом, чему немало способствует прекрасная игра гг. Гибшмана (тапер), Хованской (Коломбина) и Альбова (Пьеро).

Средний успех вызвала пастораль М. Кузмина «Голландка Лиза», в которой стильно исполнила роль деревенской простушки г-жа Тиме, и при хохоте всего зрительного зала идет простая до наивности заключительная «негритянская трагедия» в 1 д. двух авторов Гибшмана и Потемкина: «Блэк энд Уайт», написанная «якобы» на английском языке. Для этого исполнители «трагедии» удачно подражают разговору англичан, произнося общеизвестные английские слова, а режиссер переводит с иностранного на русский язык, чтобы «все слушатели понимали по-английски». Забавны моменты, когда после общего смеха на сцене режиссер «переводит»:

– Они смеются!!

«Трагедия» вызывает порою гомерический хохот. Живо и забавно проводят роли гг. Гибшман (режиссер), Альбов (Джон), Потемкин (негр) и г-жа Хованская (Молли).

В дивертисменте с успехом выступают г-жи Озаровская и Ада Корвин, удачно иллюстрирующая танцами музыку Ребикова[48]. Публики было очень много.

С-в В. **[*Ставрикаев В.*]. Дом интермедий // Отклики художественной жизни. Еженедельный журнал. 1910. № 2. 21 окт. Стб. 53–56.**

Новый театрик для унылых петербуржцев. Еще одна попытка занять, увлечь, развеселить. Главные задачи Дома интермедий: сблизить публику со сценой и сблизить ее же с буфетом. Для первой цели со сцены сделаны ступеньки в зрительную залу. Актеры

[48] Владимир Иванович Ребиков (1866–1920) – композитор. В программу Дома интермедий входило его сочинение «Забавы демонов (опус 15/2)».

выходят иногда прямо из публики, к ней же часто обращаются со сцены, в жару игры нередко сбегают в зрительную залу, перенося в нее театр действий, словом, дана возможность зрителям непосредственно принимать к сердцу волнения вымысла, ощущать интимную близость к сцене. Для сближения с буфетом совершена радикальная реформа. В театре уничтожены обычные ряды кресел и стульев. Вместо них расставлены столики. Тут же услужливо шныряют официанты в довольно нелепых красных куртках. И публика может, услаждаясь лицедейством, кушать бифштекс, тянуть вино, посасывать ликеры, пить скромно чай или с достоинством держать перед собой ведерко с бутылкой шампанского. Эту часть программы на первом спектакле публика выполняла усердно. И пока на сцене танцевали, пели, кружились, влюблялись, отравлялись, умирали и обманывали, в зрительном зале звякали ножи, звенели стаканы, двигались челюсти…

Основной пьесой спектакля была пантомима Шницлера «Шарф Коломбины». Вековечные старички – Пьеро, Коломбина, Арлекин – снова были извлечены из театральной архивной пыли, чтобы под серым небом Петербурга напомнить о гибкой веселости, о нежной, легкой и жестокой страсти голубого юга. Конечно, пантомиму теперь больше ставят в цирке для детей и солдат. Но почему же не затратить артистическое усердие, чтобы облагородить, «стилизовать», опоэтизировать ее? О детском-то беспечном веселье и мечтают люди, когда отучатся смеяться, угрюмо прислушиваться к бесплодному, унылому сжатию сердца…

В пантомиме Шницлера заложена талантливым автором сильная, стремительная пружина драматического действия. Режиссер и артисты, видимо, добросовестно поработали при подготовке бессловесной пьесы. И зрители, улыбавшиеся вначале над детской, кукольной забавой, были мало-помалу тронуты и захвачены. Было приятно еще одно легкое, странное ощущение: на сцене молчали. Чувства любви и ревности вековечны, бессмертны и без слов понятны. А мы так устали теперь от всяких слов! И так много слов стерлось, опошлилось, и так много их насыпано сверх всяких неоконченных или испорченных дел, и так мы им теперь не верим… В пантомиме прежде всего следует отметить г-на Гибшмана, вы-

полнявшего второстепенную роль тапера. Он был жив, весел, забавен и невульгарен. Трогательным вышел образ Пьеро в исполнении г. Альбова. Остальные были недурны, но заурядны и могли бы быть лучше.

Пролог, приставленный г. М. Кузминым к пантомиме, жидковато написан и жидковато выполнен. Так же слабовата и «никчемна» другая вещь г-на Кузмина – пастораль «Голландка Лиза». Нет в ней ни остроты, ни веселости, а только чувствуется какая-то вылинявшая сентиментальность, да есть две-три скабрезности. Зато была по-настоящему бойка и весела последняя пьеса спектакля: откровенно глупая «негритянская трагедия» «Блэк энд Уайт». В ней особенно мил г. Гибшман в роли помощника режиссера, смехотворно переводивший тарабарско-английский язык исполнителей. Такой мягкий юмор долго не забывается, независимо от пустяшности содержания, греет душу, вызывает благодарное чувство. Возможно, что г. Гибшман – лучший артист в новом театрике. Бойко, забавно играли и другие исполнители «негритянской трагедии». После 12-ти часов ночи потянулся длинный дивертисмент. Что-то пошловатое бормотали под видом кумушек две артистки-рассказчицы, танцевала босоногая девица под Айседору Дункан, смешила, рассказывая не очень смешные вещи, вездесущая г-жа Озаровская, пели, читали… чуть ли не до рассвета, старались для открытия. И перегрузили. Публика осовела за столиками перед антрекотами, бутылками и бесконечным чаем. В антрактах рассуждали. Кто хвалил, кто недоумевал, кто сомневался. <…> Выйдет ли толк с этими столиками, закуской да выпивкой. Как будто мешает это слушать <…> Подобные пантомимы были хороши в свое время. <…> Настроением искренно проникнуться не могут ни артисты, ни зрители. Подъема нет на сцене. Какие-то они, так сказать, бескрылые <…> Публика бескрылая <…> Весело здесь или не очень <…>

Новый театрик, в сущности, – невинное явление, нечто среднее между кафешантаном и настоящим театром. Из кафешантана позаимствованы веселость и бойкий буфет. И пускай себе, если не будет перенесена сюда пряная кафешантанная пошлость и если буфет не займет слишком воинственное место. Из театра взята горсточка подлинного искусства. Старательная игра, обдуманная обстановка, не-

дурные красочные эффекты. В общем, обычный теперь тип кабаре с маленькими видоизменениями. Выбрал театрик линию довольно зыбкую: между веселостью и шутовством, острословием и пошлым балагурством. Выдержит театрик линию – будет маленькое местечко легкого, безобидного веселья. И если кое у кого на минутку разгладится здесь хмурая морщинка, греха особого не будет.

***Б. п.* Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 54. 23 окт. (5 нояб.). С. 1[49].**

В Доме интермедии готовится к постановке новый – «второй цикл» пьес. В этот цикл войдут следующие пьесы: «Ревнивый старик», интермедия Сервантеса, ставит пьесу М. М. Томашевский, декорации художника Арапова; «Пролог» к ней Ауслендера в постановке г. Томашевского, декорации г. Арапова; пантомима К. Мендеса «Лебедь», музыка Лекока, ставит доктор Дапертутто, декорации художника Сапунова; «Электромагнетический урок пения» – оперетка Оффенбаха.

В Доме интермедии идут репетиции новой пьесы «Бешеная семья» Крылова с прологом, написанным А. Н. Толстым. Пьеса войдет в один из ближайших циклов.

***Б. п.* Где достоинство режиссеров? // Петербургская газета. 1910. № 292. 24 окт. С. 10.**

На днях мы писали о двух режиссерах Александринского театра, играющих на сцене одного частного театра.

Возмутительно не только то, что, преследуя артистов за выступления на частных сценах, эти режиссеры сами нарушают правила.

Но в какой обстановке они подвизаются?

Зрительный зал представляет собой ряд столиков, звенит посуда, хлопают пробки.

Разве вяжется с достоинством режиссеров и вдобавок профессоров драматического искусства играть в такой обстановке?

Попробовал бы кто-нибудь из артистов появиться в этом театре.

Моментально оштрафовали бы или даже уволили со службы.

[49] То же: *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 52. 23 окт. С. 16.

Б. п. **Около сцены // Санкт-Петербургские театральные ведомости. 1910. № 57. 26 окт. (8 нояб.). С. 2.**

Дом интермедии, очевидно, вызовет подражания. Дело в том, что из Москвы для ознакомления с постановкой дела в этом театре приехала группа артистов театра К. Н. Незлобина[50] во главе со своим директором. У них возникла мысль организовать такое же предприятие и в Москве.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 55. 26 окт. С. 15.**

На днях в Петербург приехала группа артистов Москвы ознакомиться с постановкой дела в Доме интермедий с целью организовать такой же театр и в Москве. Инициаторами являются артисты труппы К. Н. Незлобина во главе со своим директором.

Г. Л. **[*Лукомский Г. К.*]. Художественная жизнь Петербурга. Театральные постановки // Аполлон. 1910. № 11. <Отд. 2>. С. 33–34.**

В театре «Интермедия» интересны постановки Вс. Мейерхольда с декорациями Н. Сапунова.

Старый Воробей. **Между столиками (В Доме интермедии) // Театр и спорт. 1910. № 62. 2 нояб. С. 8–9.**

Я сидел за столиком и оглядывался по сторонам. Рядом с нашим столиком сидел всегда проживающий на даче литератор и хохотал заразительно, вкусно, всем корпусом.

Я чувствую себя глупо и смешно, как провинциал, попавший из глуши в шумную столицу, на совсем необычайное действие, Это, может быть, очень глупо, но негритянская вещица Потемкина – гениальна!.. Вообще, чтобы усилить впечатление, чтобы повысить художественность пьесы, надо не ходить в театр – годик-другой… Ха-ха-ха!..

Увы, я разучился смеяться, смеяться и плакать. Тот, кто ежедневно видит театральные слезы и слышит театральный смех, тот не может больше ни плакать, как сорок тысяч братьев плачут у Шекспира, ни смеяться оглушительно, как хохочут у Гоголя…

---

[50] Московский театр Константина Николаевича Незлобина (1857–1930) был открыт в 1909, в 1917 преобразован в товарищество актеров.

Подле меня, за одним столом, сидела дама. Стояла бутылка шампанского, накрытая салфеткой, стоял актер; он спросил лакея: – Вода кипяченая? – чокаясь своим бокалом с бокалом, стоявшим перед прекрасной дамой, глубоко вздыхал и пожирал ее влюбленными глазами.

Но отчего так холодна и безучастна эта прекрасная дама?

Это кукла. Оттуда, со сцены.

Партер и сцена соединены, и по ступенькам нисходят в зал и вбегают на сцену актеры, сочетая и жизнь, и выдумку воедино.

Скучающий чудак, обошедший все моря и страны, ищет чего-нибудь нового и от собственной жены убегает – к кукле. Когда кукла оказывается живой актрисой, «исправленный чудак» возвращается к жене, склоняя голову на ее грудь. После пролога исполняется «Шарф Коломбины» – тонкая пантомима А. Шницлера с элегической, местами бравурной музыкой Донаньи и сочными декорациями художника Н. Сапунова. Несчастный Пьеро, уходящий в небытие, и Арлекин, в вакхическом танце кружащий всех, кто попадает в сферу его влияния, и легкомысленная Коломбина – вечно изменяющая женщина, и шумное веселье, кружащееся вокруг мертвых, в неведении – вихрь жизни.

Пантомима тонка, изящна, слишком тонка и требует, быть может, литературного текста, нуждается, кажется, в профессиональных балетных артистах, хотя и Альбов, и г-жа Гейнц, и Голубев стильно ведут свою молчаливую и красноречивую игру. Но Гибшман, он сорвался со старых итальянских афиш. Актер удивительно разнообразный, комик чистой непосредственности, для которого нет ролей – больших и малых. Такой актер соединяет рампу и партер. Это большое искусство, и даже не искусство, а скорее откровение.

Театр зрителя-актера, уютный, отошедший от казенщины, театр, где возможно сидеть при свете за столиком, с друзьями или в одиночестве… Ах, да, одиночества еще нет в Доме интермедии. Небольшой зал не может допустить одиночества, с отдельным столиком и одним креслом.

А это очень жаль. Быть может, в конце зала и по сторонам можно оставить отдельные места? «Одинокие»[51] – а в утонченном театре они должны быть! – нуждаются в защите своего одиночества.

[51] Литературный кружок молодых писателей «Одинокие» возник в 1908. К его организации были причастны А. А. Блок, Г. И. Чулков, К. А. Эрберг и др.

Ах, «Ливерпуль, Манчестер, Гомель-Гомель[52]» и все другие английские слова, которыми бросаются, как мячами, веселые ребята, Потемкин с Гибшманом, объясняясь в любви – городами, здороваясь «Вестингаузеном»[53] и вешая крашеного белолицего за шиворот пиджака.

Да, да – это гениально! Не бойтесь слов.

То, что способно вызвать улыбку на набеленном лице моей соседки, гениально!

Руку, моя прекрасная соседка, набеленная кукла из сундука продавца Коппелиуса[54], за твое здоровье! Гарсон, кипяченая ли вода в бутылке шампанского?!

Я чокаюсь с приятелем-литератором и пью. Быть может, как бедный Пьеро, пью смерть? Здесь иллюзия переплетается с жизнью.

***Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 62. 2 нояб. С. 16[55].**

В Доме интермедий готовится к постановке второй цикл пьес, куда входят: Е. Зноски-Боровского «Amor omnia vincit, или Обращенный принц», интермедия М. Сервантеса «Ревнивый старик» с испанским прологом С. Ауслендера, «Бешеная семья» комическая опера Крылова и оперетта Лекока «Цирюльник из Трувиля».

Декорации пишутся художниками А. Араповым и Н. Сапуновым. Постановками заведует доктор Дапертутто. После спектакля ряд сольных номеров: танцы Ады Корвин, мазурка и prélude Шопена, Кобольд – Грига, «Les démons s'amusent»[56] Ребикова, Белла Казароза исполнит «Детские песни» М. Кузмина и южноамериканские шансонетки, К. Гибшман – «Амалию» (слова П. Потемкина, музыка В. Н.) – <и> другие излюбленные номера, В. Бальди – итальянские и французские песни и пр.

---

[52] «Гомель-Гомель» – кольцевой железнодорожный маршрут, широко рекламировавшийся в изданиях того времени.

[53] Название американской электротехнической компании «Вестингауз» (Westinghouse Electric Corporation) использовалось как приветствие.

[54] Имя продавца кукол из пролога М. А. Кузмина «Исправленный чудак», открывавшего первый цикл спектаклей Дома интермедий.

[55] То же с изменениями: Театр и спорт. 1910. № 61. 1 нояб. С. 25; *Б. п.* В Доме интермедий // Петербургский листок. 1910. № 301. 2 (15) нояб. С. 5.

[56] «Les démons s'amusent» (*фр.*) – «Забавы демонов».

Леонид З. **Дом интермедий // Петербургский листок. 1910. № 301. 2 (15) нояб. С. 5.**

Уютный зал со столиками. Необычная для театра атмосфера: полное освещение во время действия[57], – сцена, непосредственно соединяющаяся со зрительным залом. Совсем не по-театральному чувствуешь себя в молодом Доме интермедий.

Группа чутких и понимающих красоту людей во главе с доктором Дапертутто культивирует в России новый жанр. И в наше время исканий, затишья в театре с радостью приветствуешь каждое такое начинание.

С интересом смотрится пантомима Шнитцлера «Шарф[58] Коломбины». Мила и понятна драма Пьеро (г. Альбов) и Коломбины (г-жа Гейнц). Интересен Арлекин – г. Голубев. «Danse macabre»[59] Коломбина провела с подъемом, подчиняя зал своему настроению.

Чувствуется изящный Кузмин в пасторали «Голландка Лиза». Хорошо пляшут Лиза и Петр – г-жа Тиме и Вреден-Полевой.

Веселый «Блэк энд Уайт», негритянская трагедия Гибшмана и Потемкина, вызывает в публике неудержимый смех. Очень хороший помощник режиссера автор К. Э. фон Гибшман.

В заключение танцы г-жи Ады Корвин.

В общем впечатление отрадное. Много уюта, теплоты, света. Милый, интимный театр, где так хорошо можно провести вечер.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 63. 3 нояб. С. 14.**

Как теперь выяснилось, программа второго цикла Дома интермедий несколько изменена. В нее войдут «Бешеная семья» Крылова, оперетта Лекока и «Немая жена» Анатоля Франса. «Ревнивый старик» Сервантеса пока отложен.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 64. 4 нояб. С. 13.**

Второй цикл Дома интермедий, готовящийся к постановке, пойдет в первый раз 8 ноября.

---

[57] 9 ноября 1910 в Александринском театре состоялась премьера «Дон Жуана» Мольера в постановке В. Э. Мейерхольда. Спектакль также шел при полном свете.

[58] В оригинале: шарж.

[59] Danse macabre (*фр.*) – пляска смерти.

Готовящаяся к постановке в Доме интермедий новая пьеса Е. Зноско-Боровского «Omnia vincit amor (Обращенный принц)» войдет в третий цикл. В пьесе, состоящей из 15 картин, занята вся труппа. Декорации пишет художник Н. Сапунов.

В. **Мариинский театр (Спектакль Театрального общества) // Театр и спорт. 1910. № 68. 8 нояб. С. 11–12.**

<…> В негритянской трагедии артисты несколько сократились и негры вели себя почти как европейцы – не то, что на родине, на Галерной, в Доме интермедий, где негры ходили на голове.

Репертуар театров с 8 по 15 ноября. Дом интермедий // Театр и спорт. 1910. № 70. 10 нояб. С. 4.

<…> Ввиду гастрольной поездки труппы в Москву. Готовятся к постановке 2-й и 3-й циклы: «Бешеная семья», «Цирюльник из Трувиля», «Amor omnia vincit», «Принц с мызы» и др.[60]

Труппа Дома интермедий **[*Кузмин М., Кузнецов Н. Д.*]. Письмо в редакцию // Речь. 1910. № 309. 10 (23) нояб. С. 7[61].**

Ввиду того, что впредь управлением Дома интермедий будет заведовать Товарищество актеров, поэтов, художников и музыкантов Дома интермедий, спектакли на короткое время прекращены. Готовятся постановки 2-го и 3-го циклов: «Бешеная семья» И. Крылова, «Комедия о взявшем в жены немую» Ан. Франса, «Цирульник из Трувиля», оперетка Лекока, «Amor omnia vincit» Евг. Зноско-Боровского, «Принц с мызы» М. Кузмина, «Шесть девиц для замужества», оперетка Делиба, «Ждите меня под вязом» Реньяра[62]. Спектакли 1-го цикла будут продолжаться. О дне открытия спектаклей Товарищества будет объявлено своевременно[63].

---

[60] В № 72 изд. «Театр и спорт» (1910) в перечень готовящихся постановок включена также «Комедия о взявшем в жены немую» А. Франса.

[61] См.: Петербургский листок. 1910. № 40. 9 (22) нояб. С. 4; *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 71. 11 нояб. С. 13–14.

[62] Жан Франсуа Реньяр (Regnard) (1655–1709) – французский комедиограф.

[63] См.: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 683.

Б. п. **Финал декадентской затеи // Петербургская газета. 1910. № 312. 13 нояб. С. 4.**

По слухам, одно временно прекратившееся театральное предприятие закончилось грандиозным побоищем, на манер известного сестрорецкого скандала с участием официантов.

Больше всех пострадал известный поэт-декадент.

Говорят о предстоящем процессе, в котором замешаны некоторые режиссеры-новаторы[64].

Базилевский Вас. **Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1910. № 46. 14 нояб. С. 757.**

Дом интермедий блеснул «негритянской» трагедией «Блэк энд Уайт», и в дивертисменте с успехом выступили О. О. Преображенская[65], В. Сладкопевцев[66] и др. Театр был полон, что – конечно – очень жаль...

Б. п. **Театральные новости // Петербургский листок. 1910. № 316. 17 (30) нояб. С. 4.**

Труппа Дома интермедий на днях уезжает на ряд гастролей в Москву и возвратится обратно через две недели, после чего возобновит свои спектакли в Петербурге, поставив под управлением Доктора Дапертутто второй цикл пьес.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 79. 19 нояб. С. 11.**

Спектакли в Доме интермедий решено возобновить 3 декабря, поставив второй цикл пьес, в состав которого включены: «Бешеная семья» И. А. Крылова, «Обращенный принц[67]» Зноско-Боровского и балетный антракт. Кроме того, после 12 часов ночи ежедневно будет идти гвоздь первого цикла – «Блэк энд Уайт».

---

[64] Других сообщений об этом инциденте не обнаружено. Прекращение спектаклей Дома интермедий (ноябрь 1910) совпало с известием о кончине Л. Н. Толстого, получившем широкое освещение во всех периодических изданиях.

[65] Ольга Иосифовна (Осиповна) Преображенская (1870–1962) – актриса Императорской балетной труппы.

[66] Владимир Владимирович Сладкопевцев (1876–1957) – артист Театра Литературно-художественного общества (Суворинский театр).

[67] В оригинале: «Обновленный принц».

Б. п. **Театр и музыка. Речь. 1910. № 321. 22 нояб. (5 дек.). С. 4.**

Дом интермедий, прекративший на 25-м представлении 1-го цикла свои спектакли вследствие перехода от антрепризы г-на Томашевского в товарищество, 3 дек<абря> возобновляет свою деятельность. 3 декабря будет первое представление 2-го цикла, в который войдет «Amor omnia vincit» Евг. Зноско-Боровского, комедия в 3-х действиях и 16 картинах в постановке Доктора Дапертутто с указаниями С. Судейкина, оперетка И. Крылова «Бешеная семья» с музыкой М. Кузмина и пантомима «Лебедь». Для третьего цикла намечены «Наказанная неучтивость зрителя» С. Ауслендера, «Ревнивый старик» Сервантеса и оперетка Делиба.

Б. п. **Хроника // Обозрение театров. 1910. № 1213. 26 нояб. С. 14–15.**

3 декабря вновь открывается Дом интермедий на Галерной улице. Дирекция, состоящая из товарищества артистов, писателей и художников, реорганизовала постановку дела в Доме интермедий, сделав изменения как во внутреннем виде зрительного зала, так и на сцене. В открытие пойдут следующие пьесы: «Обращенный принц (Amor omnia vincit)» Е. А. Зноско-Боровского, комическая опера И. А. Крылова «Бешеная семья», балетный антракт и дивертисмент. «Обращенный принц» пойдет в инсценировке Докт<ора> Дапертутто с музыкой и стихами Кузмина.

Базилевский Вас. **Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1910. № 48. 28 нояб. С. 792.**

Дом интермедии снова объявляет открытие спектаклей с 3 декабря, и, разумеется, было бы весьма желательно, чтобы это интересное дело стало на твердую почву и прочно обосновалось в нашей столице.

Ауслендер С. **Петербургские театры. Дом интермедий // Аполлон. 1910. № 12. <Отд. 2>. С. 26–27[68].**

В самом названии этого нового предприятия дано определение его назначения. Дом этот должен стать изысканным веселым центром

[68] См. также: Вечернее время. 1910. № 265. 5 окт.

литературно-художественной, артистической жизни Петербурга. Он не должен быть только театром, в который разъединенные зрители приходят смотреть на сцену; в этих уютных гостиных барского особняка, в этом столь непохожем на обычно-театральные залы зале, со столиками вместо рядов, с широкой лестницей, соединяющей зрителей со сценой, маленькие, острые представления должны только создавать атмосферу грациозного, непринужденного веселья. Публика сама должна играть какую-то роль на вечерах Дома интермедий. Трудно, конечно, заставить хмурую и ворчливую публику петербургскую веселиться. Но все же я не запомню такого блестящего и оживленного вечера, как открытие Дома интермедий.

Первый цикл открылся прологом М. Кузмина «Исправленный чудак». Пролог этот, к сожалению, не совсем хорошо поставленный, передает стиль гофманской фантастики, стиль насмешливого гротеска, кукольной драмы изысканных чудачеств. Здесь и классический Коппелиус, и превращение кукол в живых актеров, и появление персонажей из публики, и деревянные Шницлер и Донаньи, пантомима которых – «Шарф Коломбины» – является гвоздем первого цикла.

Арлекин, Коломбина, бледный Пьеро оживают в новом блеске благодаря отличной постановке Доктора Дапертутто. Некоторые отдельные моменты этой кукольной трагедии были истинно великолепны по яркости и остроте. Так – бал у Арлекина, танцы гостей перед мертвыми Коломбиной и Пьеро.

Изящна пастораль Кузмина «Голландка Лиза» с танцами и пением.

Остроумна «негритянская трагедия» Потемкина и Гибшмана «Блэк энд Уайт»

Хочется отметить молодых исполнителей, показавших в своей игре много вкуса и заразительной искренности: Хованскую (Коломбина и очаровательная Молли в «Блэк'е»), Гейнц и Тиме (танцы в пантомиме), Гибшмана (бесподобный тапер в «Шарфе Коломбины» и помощник режиссера в «Блэк'е»), Альбова (Пьеро) и Кузнецова (слуга).

Дав 25 представлений первого цикла, Дом интермедий закрылся временно вследствие перехода предприятия в товарищество (из дирекции г-на Томашевского). На этих днях он возобновил свою деятельность вторым циклом.

В новый цикл вошли: «Обращенный принц, или Amor omnia vincit», комедия в 15 картинах (3-х действиях) Евг. Зноско-Боровского, стихи и музыка М. Кузмина, художник С. Ю. Судейкин, инсценировка Доктора Дапертутто, и «Бешеная семья», комич<еская> опера И. А. Крылова (1793), музыка М. Кузмина, художники А. Арапов и Н. Крымов.

Нельзя не пожелать удачи этому веселому и изысканному театру.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 92. 3 дек. С. 19.**

Сегодня снова открывается Дом интермедий. В программу второго цикла войдут: комедия Евг. Зноско-Боровского «Обращенный принц, или Amor omnia vincit», балетный антракт, «Бешеная семья», ком<ическая> опера в 3-х д. И. Крылова, и сольные номера.

Регинин В. **[*Раппопорт В. А.*]. В Театре интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 12057. 4 (17) дек. С. 5.**

Вот милые изобретательные шалуны!

Они достали кучу тряпочек, папье-маше, цветную бумагу и сусальное золото… Они соорудили из синей бумаги колонны, протянули занавесочки из материи с золотыми звездами, расставили массивные вазы с фруктами из папье-маше, поразвесили бумажные фонарики, разукрасили небо разноцветными тряпками и намалевали веселые декорации.

И стали резвые, милые дети играть в театр… В настоящий театр.

Они знают, как надо представлять, и все у них, как у взрослых…

Они были на «Дон Жуане» и даже «Шута Тантриса»[69] видели, и смотрели много других представлений, выдуманных затейником Мейерхольдом, и многое у него позаимствовали…

А пьеса, которую ребята импровизировали, называется «Обращенный принц»…

Увлеклись шалуны-актеры, захвачены выдумкой своей и никак не могут расстаться со своим представлением…. Тянут, тянут, почитай часа два без передышки одну пьеску разыгрывали…

---

[69] Пьеса Э. Хардта «Шут Тантрис» была поставлена В. Э. Мейерхольдом в Александринском театре 9 марта 1910.

Текста, хоть отбавляй!

Тринадцать картин…

И право, зрители не могли на скуку пожаловаться.

Такие забавные вышли у детворы все эти рыцари влюбленные, и танцовщицы, и кардинал, и старый герцог, и прекрасные донны, и отважные воины, канцлеры, колдуны и белошвейки.

Сколько пестроты, суеты веселой, наивно теплого юмора и роскоши художественного лубка!..

И, как на домашнем спектакле, исполнители чувствуют себя среди своих и гуляют ряженными в публике.

Затейлива постановка их режиссера Дапертутто: автора этого драматического сочинительства они назвали Зноско-Боровским (он и выходил по окончании представления на бесконечные вызовы), а декорации писал им Судейкин.

Оказалось, что исполнители – все заправские артисты. Например, г-жа Хованская.

Эта изящная, гибкая, даровитая барышня много очков даст вперед нашим театральным примадоннам и танцовщицам… Сколько у нее грации и сколько тонкого вкуса!..

Очень милы и другие девицы: г-жа Казароза поет, как опытная певица, г. Гибшман – неподражаемый шутник – его оригинальному комическому дарованию могут позавидовать артисты больших сцен.

И принц – Голубев интересен, потешны также гг. Кузнецов, Степанов и Виноградов.

Отдельно выступили в дивертисменте мальчик г. Николаев[70] с комической песенкой (французской шансонеткой): «А поутру она улыбалась».

Его провожали громом аплодисментов. И когда кто-то из публики поинтересовался именем этого исполнителя, он смущенно провозгласил с подмостков:

– Коля Петер!..

Главное, он несколько сгладил неприятное впечатление, оставшееся от предшествовавшей его номеру стилизованной постановки комедии дедушки Крылова «Бешеные деньги»…

[70] Псевдоним Н. В. Петрова.

Скучно вышло это у вас, дети… И зачем понадобилось вам тревожить эту пьесу, покрытую слоем пыли… Она ведь и бабушкам не очень-то нравилась…

А музыка Кузмина, написанная к крыловской безделушке, да еще в исполнении безголосого квартета только подчеркнула прелесть басен старого Крылова и преимущество их над его драматическими произведениями.

Как заиграли и запели кузминские мелодии, так и захотелось крикнуть:

А вы, друзья, как ни садитесь,

Все ж в музыканты не годитесь.

Эта постановка внесла уныние в зрительный (и выпивательный), уставленный столиками зал…

И лениво лилось вино в бокалы!..

Шебуев Н. **Впечатления. Дом интермедии // Обозрение театров. 1910. № 1252. 5 дек. С. 18–19.**

<1>

В величайшем затруднении берусь за перо.

Надо писать о возобновлении спектаклей в Доме интермедий.

Я не могу этого сделать, потому что в моей душе «трагический разлад».

С одной стороны, мне в высшей степени симпатична и самая идея Дома интермедий, и та талантливая публика, которая составляет «цимес» союза писателей и художников.

А с другой – то, что я вчера видел, обидно мало и бледно.

Хотел бы всеми силами поддержать, хотелось бы искренно восторгнуться.

Но… не могу, нечем.

Даже странно читать подробный список талантливых имен, которые связаны, ну, хотя бы с первой комедией «Обращенный принц».

Прозу написал Евг<ений> Зноско-Боровский.

Стихи и музыку – М. Кузмин.

Инсценировал – д<окто>р Дапертутто.

Декорацию придумал С. Ю. Судейкин.

Вставные номера – А. К. Глазунова и Л. Делиба.

Танцы Эльвиры поставил А. В. Ширяев[71], танцы Анжелики – В. И. Пресняков[72].

Занято свыше двух дюжин «действующих лиц» (актеров?).

Поставлено XIII (тринадцать) картин!

Словом, аппаратище вызван к жизни колоссальнейший и бесконечно длинный.

И стыдно смотреть на те ничтожные результаты, которые получились от совместной работы такого громадного списка лиц.

Недоумение вызывает уже самая мысль инсценировать сочинение талантливого шахматиста[73]. В нем есть крупицы, мелкие крупицы остроумия, но в любой маленькой картинке Аверченко остроумия и больше, и оно ярче, чем во всех тринадцати шахматных ходах Зноско-Боровского.

Длинно, скучно, расплывчато, бессюжетно, незанимательно.

Как мог не видеть художественный комитет, что такая громоздкая и никчемная вещь, как эта, в состоянии задавить и испортить возрождение симпатичного Дома интермедий?

Как жаль, что пропали прелестные красочные аккорды Судейкина.

Пропали удачные выдумки Дапертутто.

Пропали танцы г-жи Хованской и г-жи Гейнц.

Пропали счастливые интонации талантливого г-на Гибшмана.

Вообще всё пропало, потому что вращалось вокруг пустого места.

2

Второй ямой оказалась комедия И. А. Крылова «Бешеная семья».

К чему нужно было воскрешать эту пустую и старую шутку?

Затрачено много талантливой работы декораторов и костюмеров А. Арапова и Н. Крымова[74].

Но в постановке этой пьесы сказалось кроме отсутствия чутья в членах художественного комитета еще и неожиданное для меня отсутствие вкуса и чутья в чисто режиссерской технике.

---

[71] Александр Викторович Ширяев (1867–1941) – артист балетной труппы Мариинского театра, балетмейстер.

[72] Валентин Иванович Пресняков (1877–1956) – артист балета, хореограф.

[73] Имеется в виду Е. А. Зноско-Боровский, который вел шахматные разделы в газете «Новое время», журнале «Нива» и был автором нескольких книг по теории шахматной игры.

[74] В оригинале: Крылова.

Неужели можно было ставить какую-нибудь предназначенную для пения пьесу, имея таких слабых во всех отношениях исполнительниц?

Откуда взялись эти безголосые любительницы, которые в соло вызывают чувство сострадания к себе, а в ансамблях – чувство недоумения к г. Кузмину, позволившему исполнять так позорно его музыку.

Правда, музыка эта чрезвычайно примитивна и однообразна, но все-таки порой казалось, что перед вами вампука на любительский спектакль.

Отдельные исполнители – Гибшман и Хованская – только портили ансамбль. Из четырех солистов, обещанных программой, пели только двое.

Коля Петер спел недурно надоевшие москвичам, старые-престарые куплеты «А поутру она вновь улыбалась…» из репертуара «Летучей мыши». А г-жа Казароза[75] мило спела симпатичные детские песенки того же Кузмина.

Мой сосед пробурчал:

– Через пять минут по столовой ложке Кузмина.

Действительно, отсутствие чутья сказалось в устроителях этого вечера и в этом злоупотреблении музыкой Кузмина.

Однообразная сама по себе музыка очень много проиграла от такой дозировки и приобрела действительно микстурный привкус. А в будущем опять грозят музыкой Кузмина в «Исправленном чудаке» и «Голландке Лизе».

Народу было много. Все, как я, пришли, надеясь найти что-нибудь новое, свежее, молодое, утонченное, интимно-занимательное. А нашли скуку, от которой зевали наши бабушки («Бешеная семья»), и скуку, от которой будут зевать даже наши дети («Обращенный принц»).

Господа, опомнитесь… Не губите хорошего дела.

В. **Дом интермедий // Театр и спорт. 1910. № 94. 5 дек. С. 12–13**.

После долгого путешествия по неизвестным странам забавники «действия между столиками» на Галерной снова возвратились с «Обращенным принцем», подняли спущенный флаг и предложили театральным гурманам 13 картин, коротких, как бокал вина, но за-

[75] В оригинале: Козырева.

тягивающихся в общем на два часа. Калейдоскоп тогда хорош, когда он быстр. Постановка же некоторых актов занимает много времени и расхолаживает зрителя. В пьесе много красивых мест, оригинальных, остроумных диалогов, тонкого юмора и изящного примитива. Выделяются картины сражения с ужасающими сиренами за кулисами и пылающим занавесом, из-под которого выползает, как стрела, спущенная с тетивы, презабавный воин – г. Гибшман. Тонкий юмор в сценах в монастыре; неожиданно эффектны «лошади», внутри которых люди, хорошо шаржированы сцены с герцогом и др. Но первые картины таверны малозанятны, и, признаться, размалеванные, пахнущие краской, близкие к зрителю актеры не соединяют партера с рампой, а наоборот – отодвигают, ибо видна вся тайна производства. Сценическая иллюзия все-таки еще есть вещь…

Принц, влюбившись в танцовщицу и пройдя этапы скорби и приключений, возвращается к ней, отыскав свой идеал – премилая, стилизованная сказка-буффонада выиграла бы при вертящейся сцене. Это оригинально и порой красиво упрощенный балаган, но – быстро приедается разряженный паяц, когда он подступает близко к носу. Сказка, буффонада, вообще театр требуют перспективы чисто зрительной…

Прекрасная буффонирующая артистка г-жа Хованская, так быстро сжившаяся со сценой, пляшущая со страстью, напевающая с настроением, говорящая с увлечением.

Толково подавали принца г. Голубев и образцовы были его друзья гг. Кузнецов и Степанов. Г-жа Казароза мило спела песенки Хуаниты, а г. Альбов с настроением давал старого Пинтуччи[76], который, впрочем, благодаря полуосвещению казался молодым.

И в «Обращенном принце», и в «Бешеной семье» хороша музыка Кузмина, вполне отвечающая замыслам художественного примитива. Пожалуй, в ней мало юмора и больше простой лирики.

Крыловскую «Бешеную семью» хорошо поставили, но она скучна и просто не нужна. Не спасают ее ни г. Гибшман, ни г-жа Хованская с товарищами <и> подругами. Костюмы по эскизам А. Арапова хороши.

---

[76] Хуанита, Пинтуччи – действующие лица комедии Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц, или Amor omnia vincit».

Сольных номеров я не дождался – было уже около часу.

Почему в 9 час начинают, если спектакли так затягиваются?

Может быть, это для первого съезда.

В театре полно. На столиках цветы. У столиков – цвет столичной интеллигенции, молодой по преимуществу. Надо иметь юную душу, чтобы чувствовать сказку, рассказанную мудрецом утонченного века.

Мудрец незамысловатый г. Зноско-Боровский, но любопытный. Доктор Дапертутто хорошо знает свое инсценировочное дело. Художник Судейкин рисует оригинально красочно.

***Зигфрид* [*Старк Э. А.*]. В Доме интермедий // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 275. 5 дек. С. 7.**

В пятницу там было очень весело. Комедия Зноско-Боровского «Обращенный принц, или Amor omnia vincit» доставила большое удовольствие. В ней много юмора, подчас весьма злого, да и вообще шипы сатиры очень колючие торчат в ней на каждом шагу. Единственным ее недостатком является то, что она очень длинна. А затем удовольствие, вызываемое спектаклем, значительно усугубляется очень интересной инсценировкой по рецепту д<окто>ра Дапертутто. Занятный колдун этот доктор, и его театральная алхимия невольно возбуждает внимание… Не будь его, плохо пришлось бы Дому интермедий. А тут, в этой инсценировке, столько остроумия и художественного такта, что смотрится она с неослабевающим интересом, и зритель всё время ждет: ну, какая еще будет неожиданность? И надо отдать справедливость актерам: видимо, все работают с увлечением.

К сожалению, со вторым блюдом распорядители Дома интермедий шлепнулись: «Бешеная семья» (комедия с пением И. А. Крылова, написанная в 1793 году) имеет только историко-литературный интерес и после острой, пикантной сатиры Зноско-Боровского кажется неимоверно скучной… Досадно, что на ее постановку убили столько труда.

С дивертисментом дело не клеилось. Очевидно, тут надо, чтобы помогала публика… встал кто-нибудь из сидящих в зале талантливых людей – а их в «Доме интермедий» всегда довольно, – пошел на эстраду, что-нибудь спел, продекламировал, рассказал анекдот, сымитировал кого-нибудь или даже протанцевал. Это было бы интересно…

Б. п. **Дом интермедий // Петербургская газета. 1910. № 334. 5 дек. С. 11.**

Вторичная попытка возобновить спектакли в Доме интермедий оказалась горше первой. Центральная пьеса цикла – «Обращенный принц» – подходит более для масленичных балаганов, чем для театра, который поставил своей целью осуществление высокой задачи дать жизнь такому месту, где интеллигентный обыватель мог отдохнуть душой от пошлости людской и обыденной жизни. А между тем такие вещи и такая постановка, как вчерашние, не избавляют от этой пошлости, а усугубляют ее. В самом деле, разве можно назвать иначе все эти слабые попытки на остроумие, эти скрытые намеки на какую-то либеральность – намеки, которые только вредят идее, а не двигают ее вперед. Даже шаржем нельзя назвать этот жанр. Ибо шарж имеет свои границы, за которыми идет нечто грубое, а иной раз и просто циничное. А и то и другое обильно рассыпано по всей – как назвал автор г. Зноско-Боровский свое детище – комедии.

Можно на это возразить, что, однако, всё это ново и оригинально.

Да, это совершенно верно. И пошлость может быть оригинальной. Но нужна ли такая новизна и оригинальность?

По-видимому, очень немногим. Даже далеко не всем тем, кто наполнил вчера небольшой зал театра. Зато поклонники новых течений горячо встретили пьесу: был вызван автор, ему поднесли лавровый венок и старательно аплодировали.

В чем нельзя отказать руководителям театра – это в работе или, вернее, в желании работать. Это сказывается во многом. И если они и заблуждаются в своих поисках новизны, то это заблуждение вполне искренне.

Всю пьесу «вынес» на своих плечах г. Голубев (принц). Это, безусловно, умный и даровитый артист, который всё время сдерживал общий тон пьесы, готовый опуститься слишком низко. Хороша г-жа Хованская в роли Эльвиры. Ее испанские танцы очень понравились публике.

Вторая пьеса – «Бешеная семья» заставляет задуматься прежде всего о том, что для пения вовсе не требуется в Доме интермедий каких-нибудь данных. Там и шипение называется, по-видимому, вокальным номером.

Б. п. **Хроника // Обозрение театров. 1910. № 1256. 9 дек. С. 20.**

Бывший ранее в числе организаторов Дома интермедий М. М. Томашевский, как сообщают, намеревался учредить подобный театр и в Москве, куда он выехал несколько времени тому назад. Но в Москве идее г. Томашевского не суждено было осуществиться, так как для этого не нашлось не только капиталиста, который бы взял на себя антрепризу, но и подходящего помещения.

Бенуа А. **Художественные письма: Русское кабаре // Бенуа А. Н. Художественные письма 1908–1917. Газета «Речь». Петербург. Т. 1. 1908–1910. СПб., 2006. С. 538–543.**

<…> Приходится говорить сегодня о Доме интермедий. Года два тому назад в Театральном клубе нашими общими усилиями после всяческих заседаний и обсуждений было создано «Лукоморье» – первый русский опыт кабаре, Überbrettl'а[77]. Тогда же я писал о том, что рассчитанная «на улицу» затея вышла неуличной, мертвенной и ненужной. Теперь, когда прошло много времени, скажу еще проще – вышла довольно конфузная чепуха, и совершенно поделом эта чепуха быстро куда-то провалилась. Но ныне «Лукоморье» возродилось почти в том же составе в Доме интермедий, и вот об этом возрождении я хочу сказать два слова.

Затея самая симпатичная – вся пропитанная художественностью, управляемая и руководимая исключительно художниками. Ничего меркантильного, ничего пошлого, ничего гадкого. Пожалуй, даже это дело не только симпатичное, но и *нужное*, ибо нет у нас в Петербурге таких мест, куда бы можно было «ткнуться» без чувства стыда за потерянное время. У нас или кабак кабаком, или сейчас же «Версальский блеск», или Пятисобачий переулок, или Дворцовая площадь. А вот нет хорошей, интересной, заманчивой *улицы*. Но отвечает ли этой потребности созданный Дом интермедий?

После первого спектакля можно было бы еще сомневаться, служит ли Интермедия этой идее или нет, ибо многое там было сырым, недозрелым, невыяснившимся. Но второй спектакль показал бесповоротно, что нет, не служит и едва ли вообще *может* служить.

---

[77] Überbrettl (*нем.*) – сверхподмостки. Название первого немецкого театра-кабаре, основанного в 1901 Э. фон Вольцогеном (1855–1934).

Вышло в роде того, что пир приготовили в роскошном зале, уставили стол разноцветным хрусталем, драгоценной посудой. Всякий ножик, всякая солонка получили печать художественности. И яства, которые вносились с подобающим церемониалом, имели самый аппетитный, самый заманчивый вид. Но когда гости сели за обед, то оказалось, что повар совершенно забыл положить соли и перца, а в графинах вместо вина налита была подцвеченная вода. И вот сразу пир стал мрачным и тоскливым, и захотелось бежать без оглядки.

В Доме интермедий много удовольствия только для глаз. Разумеется, я не говорю о безвкусии «рококо Второй империи», которое лепится по стенам, напоминая о днях дервизовской роскоши[78]. Но то, что происходит на сцене, тешит взор и занимает его. В первом вечере прелестны были костюмы и декорации Сапунова, прелестно поставлены группы и танцы в пантомиме; во втором вечере несколько красивых эффектов создали Судейкин и Арапов, опять кое-что в режиссерско-балетном отношении было изящно «найдено». Однако радости, подлинной «театральной» радости, все же не было никакой, и я покинул во второй раз Дом, отчаявшись в том, чтобы он когда-либо зажил настоящей жизнью.

Это «совсем не то». Не тот путь, не те пройдены законы, и не те получаются результаты. Ведь почему так хороши французские кабаре и трето[79]? Там постановка дрянь, а костюмы преобладают грошевые, «из табачной». Но там есть культура театра, там есть *главное*. Могут идти самые дурацкие пьесы, петься самые идиотские шансонетки, висеть ординарная дрянь вместо декораций – и все же театр там налицо, есть настроение театра, одержимость каким-то богом, есть подлинная театральная жизнь. У нас одно дилетантское желание быть вроде Парижа или Берлина, благое намерение пробовать свои силы в этом чужом для нас вкусе.

В Париже всего интереснее и поучительнее кабачки самые скромные, самые дешевые, где нет «светил», куда ходит полуголодный рапэн[80] с моделью и консьерж с консьержихой. Это «подполье» и «свя-

[78] Имеется в виду роскошное оформление интерьеров особняка С. П. Дервиза во время перестройки 1885.

[79] Трето (tréteau, *фр*.) – балаган, подмостки.

[80] Рапэн (rapin, *фр*.) – ученик, подмастерье художника.

щенный источник» всей французской сцены. Здесь вы видите среди убогой обстановки людей, которые учатся быть служителями Бога. Вчерашний разносчик-мальчишка, вчерашний trottin[81] из модного магазина начинают здесь пробовать свои силы в подражание «великим»: Майолю[82], Иветт[83], Дранему[84]. Здесь вы видите, какого требует огромного труда это призвание, какое это испытание и с каким усердием «on travaille»[85]. *Ничего дилетантского*. Консьерж и рапэн, зоркие, неумолимые судьи: чуть что не так – они безжалостно освищут, крикнут: En voila assez[86]. И действительно, эти тысячи скромных людей – судьи, знатоки, разбирающиеся в таких финесах[87], которые незнакомы иному профессору высших театральных училищ.

Теперь взгляните, что у нас. Русское кабаре не является чем-то почвенным, органическим, а есть продукт полдюжины любителей и двух десятков совершенных дилетантов. В русском кабаре мило только то, что сделано настоящими профессионалами-художниками: декорации, костюмы, танцы. Но всё остальное лишено соли, нет щепотки соли. А затем в русском кабаре нет публики, т. е. нет в русском обществе настоящей, подходящей, специально воспитанной публики для кабаре. Нет и актеров. Один Гибшман на всю компанию – это ей-ей недостаточно. И никакие танцы, никакие выдумки режиссера Дапертутто не спасут этого бедственного положения, как не спасают в Александринке, в «Дон Жуане», все выдумки двойника Дапертутто – г. Мейерхольда. <…> У нас силы для русского кабаре имеются: Вяльцева[88] и Плевицкая[89]. <…>

А в кабаре больше, чем где-нибудь в театральном мире, должны царить принципы демократизма, множественность талантов и *общее всем* знание дела.

---

[81] Trottin (*фр.*) – мальчик на побегушках.
[82] Феликс Майоль (Mayol) (1872–1941) – французский эстрадный певец.
[83] Иветт Гильбер (Guilbert) (1867–1944) – французская эстрадная певица.
[84] Дранем (Dranem, наст. имя Арманд Менар Ménard) (1869–1935) – французский певец, исполнитель комических песенок.
[85] On travaille (*фр*.). – они работают.
[86] En voila assez (*фр*.) – Довольно! Хватит!
[87] Финес – от finesse (*фр.*) – тонкость.
[88] Анастасия Дмитриевна Вяльцева (1871–1913) – певица, исполнительница цыганских романсов.
[89] Надежда Васильевна Плевицкая (урожд. Винникова) (1884–1941) – певица.

Важно не то, умны ли или глупы пьесы, остроумны или не остроумны шансонетки, старо ли это или ново, хорошо ли обставлено или нет, изящны ли краски, затейливы ли позы? Совершенно не это важно, а важно мастерство самих актеров, специальная школа находчивости, гибкости, тонкости и остроты. Декорации могут быть или не быть, костюмы могут быть или не быть, <…> но актер должен быть здесь, в кабаре, еще более, нежели на большой сцене, ибо здесь его видишь в двух шагах, имеешь возможность уследить каждый его жест, каждую его мину. Тут нельзя отделаться ни стильно-лубочной игрой, ни внешней красивостью.

Можно ли ожидать, что ныне неблагополучное русское кабаре станет со временем благополучным? Я умышленно не ставлю другого вопроса: нужно ли русское кабаре вообще? Или оно нам не к лицу? Я думаю, что всё к лицу, что подлинно, что «благополучно». На вопрос, может ли стать русское кабаре благополучным, вынужден ответить скептически, ибо для меня слишком ясно, что способы создания его не те, что это еще одно из бесчисленных парниковых, а то и прямо матерчатых растений, которым нет жизни. Вот если бы найти средство подлинный русский народный юмор перевести какими-то каналами на сцену, вот если бы дать развернуться русской песне, русскому ухарству, вот если бы нашлись такие гениальные люди, которые сумели бы дать заговорить русской улице, тогда было бы другое дело. Но спрашивается, по вкусу пришлось бы это появление «настоящего русского уличного театра» всему тому, что нас опекает и оберегает? Ведь даже раешников и балаганного деда решили упразднить, заменили их черт знает какой кислятиной «попечительных обществ». Как же можно ожидать, чтобы всей русской улице, яркой и дерзкой, смешливой и едкой, пленительной и торжественной (пожалуй, по существу во сто крат более интересной, нежели парижская улица), чтоб этой улице развернуться и да показаться во всю свою величину. Плевицкую, да и ту поскорей забрали в черную сотню – обезвредили.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 99. 10 дек. С. 15.**

В Доме интермедий готовится к постановке в ближайшем времени балет-пантомима «Лебедь». Текст пьесы Катюль Мендеса, в переделке Д<окто>ра Дапертутто, музыка Лекока. Пьеса пойдет в первый раз в двадцатых числах декабря.

Б. п. **Хроника // Обозрение театров. 1910. № 1258. 11 дек. С. 19.**

Вчера вернулся из Москвы М. М. Томашевский, куда он ездил собрать материал для предстоящей его лекции в московском литературно-художественном кружке на тему «Трагический балаган». Эту же лекцию г. Томашевский будет читать и в Петербурге в январе месяце.

Б. п. **Театр и музыка // Речь. 1910. № 341. 12 (25) дек. С. 6.**

В Доме интермедий второй цикл имеет успех. Гвоздем его является «Обращенный принц» Евг<ения> Зноско-Боровского. 13 картин комедии проходят еще веселее и глаже, чем на первом спектакле, промежутки между отдельными картинами также очень сокращены.

Со вторника, 14 декабря, второй цикл будет чередоваться с возобновленным первым. На праздниках спектакли будут идти и днем, и вечером. Вместо дивертисмента предполагается целый ряд шуточных маскарадов, шествий и вечеров, елки в инсценировки доктора Дапертутто. Труппа деятельно готовится <к> третьему циклу, в который войдут: пьесы С. Ауслендера, М. Кузмина, «Ревнивый старик» Сервантеса, пантомима «Лебедь» и одноактная оперетта Оффенбаха.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 101. 12 дек. С. 13.**

«Обращенный принц» Евгения Зноско-Боровского, идущий непрерывно в Доме интермедий (Галерная ул, д. 33), с каждым разом всё более нравится публике. Все недочеты, замеченные на первых спектаклях, являлись следствием сложности постановки и выражались главным образом в замедленных переменах декораций. Теперь все эти недочеты устранены. Картины сменяются быстро. Стройнее и исполнение «Бешеной семьи» Крылова, которая идет теперь первой пьесой. В настоящее время в Доме интермедий разрабатывается праздничный репертуар и подготовляется специальный рождественский дивертисмент.

Базилевский Вас. **Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1910. № 50. 12 дек. С. 824.**

Добрым словом хочется приветствовать попытку общества художников писателей и артистов поставить на более прочные основания

интересное предприятие Дома интермедий по образцу мюнхенских «Grosse Kinderstube». Программа нового цикла пьес собрала переполненный зал зрителей.

Резко бросаются в глаза «дефекты», которые стоило бы устранить. Так, во II карт<ине> исполнители спускаются по пристроенным к сцене ступеням в зрительный зал и публика средних рядов уже не видит игру актеров. Поэтому прежде чем сцену низвести на уровень партера, надо подумать о соответственном устройстве возвышения пола (амфитеатром) к концу театрального зала. Затем, когда уменьшается свет в зрительном зале, то – при отсутствии рампы – совершенно пропадает мимика исполнителей.

Поставленная трагибуффонада в 13 картин Евг<ения> Зноско-Боровского «Обращенный принц, или Amor omnia vincit» проходит живо. Инсценировка В. Э. Мейерхольда затейлива, любопытна. Исполнители играют с большим воодушевлением. Много суеты, незамысловатого юмора, наивности, пестроты и художественной лубочности.

Г-жи Изюмова (ключница), Тиме (Анна), Хованская (Эльвира); гг. Альбов (Пинтуччи), Гибшман (воин) и Голубев (принц) ярко и красиво передают «героев» легендарной комедии.

Молодого автора и исполнителей шумно вызывали.

Удачен в «сольных» номерах выход мальчика Николаева, исполнившего очень мило песни репертуара «Летучей мыши» и развеявшего скуку, вызванную стилизованной постановкою комедии дедушки И. А. Крылова «Бешеная семья» с банально подобранной музыкою М. Кузмина. Готовится программа третьего цикла, и хотелось бы от души пожелать ей успеха, как и всему новому, молодому предприятию.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 105. 16 дек. С. 13–14.**

Участники Дома интермедий предполагают устроить в своем театре в начале января оригинальный бал-маскарад актеров, писателей, музыкантов и художников. Задуманы оригинальные декорации зала и кулуаров театра. С своей стороны художники театра – Судейкин, Сапунов, Добужинский, Анисфельд – предложат желающим составить – за плату – эскизы костюмов, которые будут сшиты ко-

стюмерной мастерской театра. Возможно, что во время маскарада на сцене будут какие-либо представления. С пятницы, 17 декабря, возобновляется первый цикл: «Шарф Коломбины», «Блэк энд Уайт», Пролог М. Кузмина и «Голландка Лиза». Первый цикл идет до Рождества.

Агнивцев Н. **Весна зимой (Дом интермедий) // Театр и спорт. 1910. № 108. 19 дек. С. 10[90].**

Они пришли, молодые и радостные, и принесли с собой задумчивую грусть первых фиалок и задорные всплески зеленого шума.

И с их приходом на фоне красочно-пестрых декораций заискрились, заблистали весенние лучи, сбежали вместе с актерами – по ступенькам – в партер, осветили хмурые лица мужчин, окунулись в расплавленное золото бокалов, скользнули по обнаженным женским плечам, взметнулись к застывшим кариатидам и, наигравшись вволю, смеющиеся и довольные расплескались по всему залу… И сразу стало как-то легко и радостно – разгладились морщины, стерся налет обыденщины, и соседи по креслам и столикам с улыбкой изумления переглядывались, не узнавая друг друга… А шаловливые и непоседливые лучи то и дело перебегали с Коломбины на Пьеро, с Пьеро на Арлекина и, притаившись лишь на миг на грустной развязке, снова, как ни в чем не бывало, заиграли на личике наивной голландочки и, прильнув к ней в последний раз, закружились и заметались в веселом хороводе вокруг г. Гибшмана – этого удивительного актера, в юморе

[90] Ср. стихотворение Н. Я. Агнивцева, опубликованное в изд. «Театр и спорт». 1910. № 109. 20 дек. С. 15:

Скоморох

Эй, скоморох, посмеши-ка немного!
Ну, – иль язык вдруг присох?! –
Выпей тогда вот из этого рога –
Эй, скоморох!
К черту нытье! – я хотел прибауток!
Слышишь ты или оглох?!
Эй, перестань! Не люблю глупых шуток –
Ты, скоморох!
…Что это? – рвется из сердца невольно
С детства забытый в нем вздох…
Сжалься!.. ты видишь – я плачу… Довольно –
О, скоморох!

которого столько благородства и чисто весенней свежести… И долго еще носились как угорелые эти веселые сверкающие лучи, празднуя неожиданное наступление Весны…

Я не знаю, предсказал ли это странное метеорологическое явление г. Грибоедов? Если нет, то тем хуже для него, ибо факт налицо… Правда, эта весна началась в 9 и кончилась в 12 1/2 час., но ведь не это же важно, в конце концов. Она пришла к нам – вот чему надо радоваться, она останется у нас – вот на что надо надеяться!

Икс. **Дом интермедий // Обозрение театров. 1910. № 1266. 19 дек. С. 22.**

Первый цикл снова появился на сцене Дома интермедий.

«Шарф Коломбины» Шнитцлера в талантливой инсценировке доктора Дапертутто снова служит центром внимания и вызывает всеобщее одобрение. Участвуют в «пантомиме» прежние исполнители – гибкая, изящная г-жа Хованская, пылкий и увлекающийся г. Голубев, вносящий много веселья и жизнерадостности своим тонким юмором, г. Гибшман, г. Альбов, Виноградов и др.

По-прежнему под беспрерывный веселый смех идет «негритянская трагедия» фон Гибшмана и Потемкина, инсценированная авторами при участии одного из них, Гибшмана, в роли режиссера – переводчика «английского языка».

Дополняют программу пролог «Исправленный чудак», пастораль «Голландка Лиза» М. Кузмина и несколько сольных номеров, исполняемых г-жею Бэллой Казарозой, гг. Петер и Гибшманом.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 110. 21 дек. С. 14 –15**[91].

При Доме интермедий с конца прошлой недели организовалась «школа теории и практики сценического искусства». Занятия в ней открылись вступительной беседой доктора Дапертутто об истории и задачах Дома интермедий и о планах школы. Преподаватели школы – артисты и члены Дома интермедий. Между прочим, доктор Дапертутто прочтет в этой школе целый ряд лекций, на которые будет допущена и публика. Прием учащихся пока крайне ограничен.

[91] Анонс спектаклей Дома интермедий 29 и 30 декабря: «Вечер масок – Праздник Арлекинов» // Там же. С. 8.

<…> Праздничный репертуар Дома интермедий составится из I и II цикла и инсценированного маскарада. Последний состоится, по всей вероятности, в конце декабря. Предполагается также устроить и встречу Нового года.

Томашевская А. **Письмо в редакцию // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 12085. 21 дек. (3 янв. 1911). С. 7[92].**

М<илостивый> г<осударь>, г. Редактор!

Так как в обществе распространяются неблагоприятные для меня слухи в связи с закрытием мною 6 ноября Дома интермедии, я прошу вашу уважаемую газету не отказать поместить следующее: к закрытию меня побудил ряд действий В. Э. Мейерхольда.

1) После того, как мое предприятие, начатое с небольшими средствами (о чем хорошо было известно г. Мейерхольду, во всем принимавшему самое близкое участие) из-за неурядиц в хозяйственной и художественной части стало в критическое положение, г. Мейерхольд посоветовал мне как выход из создавшегося положения переход в товарищество.

Выработанные условия товарищества, по предложению г. Мейерхольда, были приняты на честное слово. Это слово через несколько дней было нарушено.

2) Когда я решила апеллировать непосредственно к труппе, г. Мейерхольд решительным образом воспрепятствовал мне в этом. Я принуждена была закрыть театр.

3) От моего предложения выяснить весь инцидент в присутствии незаинтересованного лица (которым любезно согласился быть председатель театрального общества Витарский[93]) г. Мейерхольд уклонился.

Подобный образ действий я предлагаю г. Мейерхольду объяснить на третейском суде.

Примите и проч.

А. Томашевская

---

[92] Опубликовано: *Кузмин М.* Дневник 1908–1915. С. 683.

[93] Константин Константинович Витарский (наст. фам. Коленда) (1868(1865?) – 1926(1928?)) – управляющий канцелярией Совета Российского театрального общества.

Мейерхольд Вс. **Письмо в редакцию // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 12087. 22 дек. (4 янв. 1911). С. 6.**

М<илостивый> г<осударь> г. Редактор!

Всё в письме г-жи Томашевской («Бирж<евые> вед<омости>». Веч<ерний выпуск>. № 12085) ею вымышлено.

Не буду возражать по пунктам. Главное, что я имею сказать, пишу, воспользовавшись письмом г-жи Томашевской как поводом довести до всеобщего сведения: 1) что бы вздорного ни писалось по моему адресу кем бы то ни было, я даю себе слово никаких возражений не писать, 2) вызовы на третейские суды принимаю лишь от людей себе равных.

Вс. Мейерхольд

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1910. № 111. 22 дек. С. 15.**

В инсценируемый Домом интермедий маскарад войдут пьесы: гротеск «Дон Ян» (русифицированный «Дон Жуан»), пьеса из времен Петра Великого и «Царь Максимилиан», также старинная русская пьеса.

Помимо маскарада готовится к постановке третий цикл. В него войдут, между прочим, пьеса Потемкина «А не опустить ли нам занавеску?» и небольшая арлекинада из современной жизни Эдмона Ростана «Два Пьеро» («Белый ужин»).

Драматической цензурой только что разрешена новая пьеса М. Кузмина «Принц с мызы». К постановке в Доме интермедий принята новая пьеса Ф. Ф. Комиссаржевского. Название пьесы-буффонады из французской жизни XVII века держится в тайне.

Б. п. **Маленькая хроника // Театр и искусство. 1910. № 52. 26 дек. С. 1019.**

Неудачный антрепренер Дома интермедий г. Томашевский вызвал г. Мейерхольда к третейскому суду, обвиняя его в неблаговидных поступках. На письмо г. Томашевского г. Мейерхольд ответил, что «третейский суд признает только с равным себе». Тон ответа беспримерный… Любопытно, однако, что когда г. Томашевский был антрепренером, г. Мейерхольд служил у него режиссером и получал жалованье. А теперь – «ниже каблука своего считаю».

Уклонение г. Мейерхольда от третейского суда, впрочем, извинительно: у него не изгладилось еще воспоминание о неприятнейшем результате третейского разбирательства с покойной В. Ф. Комиссаржевской.

***Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1910. № 116. 29 дек. С. 13[94].**

29 и 30 декабря в Доме интермедий (Галерная, 33) состоится инсценированный д<окто>ром Дапертутто бал-маскарад. В программу маскарада войдут: «Кумедия о Доне-Яне и Доне-Педро» – вариант «Дон Жуана», ставившийся на ассамблеях Петра Великого, и «Блэк энд Уайт», идущий беспрерывно более 30 раз и пользующийся большим успехом у публики. Кроме того, поставлен будет ряд веселых праздничных интермедий. На бале-маскараде все будут в масках. Костюмы необязательны. 31 декабря устраивается встреча Нового года, инсценированная группой известных художников, артистов и музыкантов.

Театр и спорт. 1910. № 116. 29 дек. С. 37.

Товарищество актеров, писателей, музыкантов, художников
«Дом интермедий» Галерная, 33. Тел. 521-38.
СЕГОДНЯ:
В 10 час. вечера
ВЕЧЕР МАСОК – Праздник Арлекинов
Полная тайна!!!
При участии г-ж: *, *–, –*, *, *–, –*, и гг: **, *–, –*, *, *, *, **, – –, –*– и некоторых других,
представлено будет:
САМАЯ МАЛЕНЬКАЯ
САМАЯ БОЛЬШАЯ
трагедии
и еще что-то……

Просят не выдавать секрета. Маски обязательны (можно получать при входе). Костюмы не обязательны.

После 12 ч. н. – ТАНЦЫ! Оркестр музыки!! Ресторан!!! Конец в 3 ч. ночи.

[94] *Б. п.* Театр и музыка // Речь. 1910. № 355. 28 дек. (11 янв. 1911). С. 4.

В случае неудачи участвующие своих имен не называют и масок не снимают. Ввиду успеха: завтра полное повторение!!

31-го – ВСТРЕЧА НОВОГО ГОДА! Ужины по 1 р. 50 к. Живые цветы! Румыны! Ресторан! И много интересного. Маски и костюмы желательны.

Столики отнюдь не бесплатно!!

Билеты в кассе театра и в Центральной кассе (Невский, 23)

Исполнением музыкальных номеров заведует

В. А. Шпис-фон-Эшенбруг.

Реж<иссер>-распор<ядитель> П. М. Попов и Б. К. Пронин.

Ежедневно с 8 ½ час. веч. до 3 час ночи играет румынский оркестр Василиу Бартеану.

Б. п. **Вечер масок // Петербургская газета. 1910. № 358. 30 дек. С. 7.**

В Доме интермедий веселятся. При входе на лестницу из зала идет какой-то смешанный гул.

Актеры, писатели, музыканты и художники в пестрых шапках с масками на лицах встречают гостей. Человек, попавший впервые в эту «теплую» компанию, может подумать, что находится в сумасшедшем доме.

Зрительный зал представляет довольно оригинальный вид. То тут, то там выделяются несколько стильных костюмов.

Несмотря на одетые маски, длинные шевелюры выдают писателей новейшей формации.

В углах зала разместилось несколько подозрительных фигур.

– Пора начинать! – басит какой-то субъект. Несколько «длинноволосых» масок забегали по рядам.

Кто-то начинает искать «Володю». Беготня увеличивается. Наконец объявляют, что не явились артисты.

Набор исполнителей начинается из самих зрителей. Вот тут-то и начинается самое веселье.

Сцена и зрительный зал слились в одно общее. Сидишь как будто в веселой компании и делаешь, что хочешь для общего удовольствия.

– Марья Ивановна!.. Вам выступать, – раздается по залу. И «Марья Ивановна», взобравшись на высокий стол, начинает услаждать

слух зрителей веселым пением. Артисты из публики сами устроили декорации и умело составили ряд веселых интермедий.

Зрители хохочут над своеобразной импровизацией. Смеха хоть отбавляй. Пожалуй, покажи палец, довольно для хохотунов.

Импровизации затянулись.

– Господа, прогуляйтесь!.. Антракт!.. и большая толпа разбегается по гостиным.

В конце с большим успехом прошел «Блэк энд Уайт». Веселые танцы еще более объединили публику с остроумными молодыми представителями литературы и искусства.

Б. п. **Театр и музыка // Речь. 1910. № 358. 31 дек. (13 янв. 1911). С. 4.**

В Доме интермедий состоялся первый «Вечер масок» с очень разнообразной и свободной от банальщины программой.

Не чопорный петербургский театр, а веселый зал мюнхенского кабачка напоминала непринужденная, в большинстве замаскированная и в костюмах публика «Интермедий». Исполнители и зрители почти смешались друг с другом, пели на столах среди публики, подавали реплики актерам.

Предполагавшаяся постановка новой интермедии «Дон-Ян» русского варианта «Дон-Жуана» из репертуара петровских ассамблей почему-то не состоялась, но с обычным успехом прошел «Блек энд Уайт», чем и ограничилась основная часть программы.

Пела милые песенки М. Кузмина г-жа Казароза, пел г. Гибшман, танцевали какие-то маски. С огоньком исполнили «танец апашей»[95] г-жа Гейнц и г. Голубев; этот последний номер, обычный в репертуаре всех легких «сцен», лучше было бы Дому интермедий совсем выбросить в целях оригинальности и некоторой изысканности репертуара.

Театр и спорт. 1910. № 118. 31 дек. С. 5.

Сегодня, 31 декабря, от 9 до 11 часов вечера, – Вечер масок – Праздник Арлекинов. Затем – Встреча Нового года.

[95] Апаши (от апачи – название индейского племени) – криминальные элементы во Франции (конец XIX – начало XX в.).

Бояров Н. **Дом интермедий. Праздник Арлекинов // Театр и спорт. 1910. № 118. 31 дек. С. 11.**

Это был праздник! Праздник причудливый, как кружево морской пены, непринужденный, как студенческая пирушка, красивый и искрящийся, как бокал шампанского!

И эти милые, именно – *милые* «интермедисты» (если мне будет позволено так называть сотрудников Дома интермедий) с неотцветающей улыбкой на юных лицах – окропленные «живой водой» идейного призвания. Это какие-то «солнечные зайчики» на мглистой, заплесневевшей Стене современности.

Говоря о них, как-то невольно сбиваешься с обычного темпа театральной рецензии, в которой непременно надо упомянуть, что г-жа А. провела свою роль лучше г-жи Б., а г. В. был более на месте в роли г. Г, который и т. д.…

И если бы я в данном случае даже и хотел придерживаться этого шаблона, то, честное слово, мне бы оставалось отметить, что разница между Хованской и Гейнц, Альбовым и Голубевым, Гибшманом и Колей Петер – только в наружности, в цвете волос, в тембре голоса, в походке.

Выделить же кого-нибудь из них невозможно, ибо они – звенья одного хоровода, спаянные одним животворящим идейным лозунгом! Ибо наконец, в прекрасном нет лучшего!

И вчера, в этом шумном празднике арлекинов, они, с безрассудной расточительностью молодости, разбрасывали полными пригоршнями золотое руно смеха. Смех – задорный и шаловливый – кружился по всему залу, пробирался под маски, щекотал углы губ, нашептывал экспромты и тормошил, тормошил без конца.

И свершилось чудо! Самое настоящее чудо – *петербуржцы хохотали*!!! Почему? В чем секрет? Но разве можно передать на словах восторг любовного поцелуя?! Аромат лесного ландыша?! Нужно самому быть там – впитывать в себя это веселье, чтобы причаститься к этому таинству смеха. Скука – эта «Фея здешних мест» – была изгнана, позорно изгнана – бешеной карнавальной толпой…

Арлекины, Пьеро, маски, маски!!! Словно их из мешка высыпали!

И над всей этой веселой сумятицей карнавального безумия сверкало и переливалось ликующее солнце – молодости, весны и смеха, смеха, смеха!

К-ов Г. **Дом интермедий // Санкт-Петербургские ведомости. 1910. № 293. 31 дек. С. 7.**

Товарищество актеров, писателей, музыкантов, художников» – такое длинное заглавие Дома интермедий устроило «вечер масок – праздник арлекинов». Отличался вечер от обыкновенного костюмированного более тем, что сами исполнители были в масках. Сначала была представлена «Самая маленькая и самая большая трагедия». Затем шло «Еще кое-что». Трагедия-пантомима была хорошо задумана и комично передавала смешные и тривиальные стороны наших опер и драм. Затем последовал ряд всевозможных «нумеров», в которых не всегда был юмор, но благодушно настроенная публика относилась к ним сочувственно.

Закончился спектакль коронной вещью Дома «Блэк энд Уайт». Затем последовали танцы, начавшиеся с оригинально задуманного вступления. Маска-смерть (символ тоски и скуки) стала среди зала. Мимо нее бешено пронесся хоровод молодежи. Смерть присмотрелась к пляшущим, сбросила страшную маску и уже в более веселом костюме вступила в ряды танцующих. Пляшите, чтобы не умереть от тоски. Для Петербурга это не лишено своевременности.

W. Z. **[*Цедербаум В.*] «Вечер масок» // Обозрение театров. 1910. № 1277. 31 дек. С. 22.**

«Товарищи» Дома интермедий затеяли в своем интимном театре совершенно своеобразный вечер, точно желая показать публике – вечно брюзжащей, вечно недовольной и зевающей в кулак петербургской публике, – как умеют веселиться «люди не из публики».

Границы между сценой и зрительным залом на этот раз совершенно исчезли. Артисты смешались с публикой, в подражание другим надевшим на лицо маски, которые так же скрывали физиономию, как наряды некоторых актрис, о которых говорят, что «они были очень красиво раздеты». Из всех уголков партера то и дело доносились реплики на каждое слово со сцены.

Гибшман прямо-таки неутомим. Он – везде. Поет ли свою песенку на столе в зрительном зале миниатюрная и музыкальная Казароза или Коля Петер, творится ли что-нибудь на сцене, он командует аккомпаниатором, вставляет свои остроумные замечания и всюду является центром внимания.

На сцене шли «Любимые отрывки» из «Шарфа Коломбины», «Голландки Лизы» и др<угие> пьесы репертуара, множество отдельных номеров, в которых участвовали все талантливые молодые актеры Дома интермедий.

Программа уже закончена, а публика сидит и ждет. Не без «робости» Гибшман просит очистить зал для танцев. И едва успели убрать столы и стулья, в зал снова врывается толпа веселых масок в костюмах, во фраках, в бальных туалетах и начинает весело кружиться вокруг пляшущей на столе маски Смерти. Точно невидимка, издали командует веселой жизнерадостной толпой неутомимый «Доктор Дапертутто» в красной маске, еще раньше, во время спектакля, незаметно принимавший живое участие в общем веселье.

В обычной пляшущей толпе то и дело мелькает что-нибудь интересное, новое, небанальное.

Ауслендер С. **Дом интермедий // Русская художественная летопись. 1911. № 1. С. 7.**

<…> Жизненность этого театра в том, что он уже вырабатывает свой стиль. За каких-нибудь два месяца Дом интермедий сумел создать очень своеобразных актеров, у него появились свои специальные поэты, музыканты, художники, которые умеют создавать особые пьесы, музыку, декорации <…>. Вызвавший много толков «Обращенный принц», создание Дома интермедий, которым этот театр может по праву гордиться. Только в особой атмосфере, только для определенных подмостков могло быть написано это своеобразное произведение, где смесь причудливого гротеска, дерзкой и вместе с тем грациозной усмешки. Принц, влюбленный в танцовщицу, то очаровательный романтический герой, то злая сатира на всех говорящих нежные и пылкие слова, клянущихся в вечной верности, готовых на все подвиги любовников. То искренно пламенная сцена в таверне с танцами Эльвиры на сцене и Анжелики в зрительном зале

на столе; то несколько даже грубоватые пародии, как сцена во дворе, у ворот монастыря, на поле битвы. Это сочетание яркости и насмешки в значительной степени удалось автору. На фоне остроумно задуманных пленительных декораций Судейкина, как в карнавальном шествии, неслись уродливые маски монахов и рыцарей, нежные образы монахинь, открывалась таверна «Бычий глаз», келья пустынников, мачта корабля – будто в странном, фантастическом и кошмарном сне. Кроме «Обращенного принца» была поставлена старинная оперетта Ив. Крылова «Бешеная семья» с очаровательной музыкой Кузмина, но, к сожалению, плохо разыгранная. В дивертисменте выступает неутомимый Гибшман – один из актеров будто созданный для Дома интермедий. С большим успехом поет Коля Петер куплеты из репертуара «Летучей мыши» и г-жа Казароза милые «Детские песни» Кузмина.

Обозрение театров. 1911. № 1278. 1 янв. С. 6.

Товарищество актеров, писателей, музыкантов и художников Дом интермедий <…> III цикл откладывается на несколько дней; записанные билеты действительны на этот цикл.

Обозрение театров. 1911. № 1279. 2 янв. С. 4.

Репертуар театров с 3 по 9 января. Дом интермедий. <…> На этой неделе – премьера. День будет объявлен позднее[96].

***Б. п.* Катастрофа в «Доме интермедий» // Петербургская газета. 1911. № 2. 3 янв. С. 6[97].**

В ночь под Новый год в доме обрушилась с потолка штукатурка.

В № 33 на Галерной ул. помещается театр «Дом интермедий».

[96] Далее упоминания Дома интермедий в репертуаре, публикуемом в «Обозрении театров», отсутствуют до 10 января 1911 (№ 1286. С. 4). 11 и 12 января (№ 1286 и № 1287) поверх анонса спектаклей Дома интермедий напечатано: «Последняя неделя спектаклей», с 14 по 17 января (№ 1290 – № 1293) – «Последние дни спектаклей». С 18 января (№ 1294. С. 6) – анонс спектаклей театра напечатан с пометой «Сегодня и ежедневно». 28 января (№ 1304. С. 4) – Дом интермедий отсутствует в репертуаре петербургских театров. 29 января (№ 1305. С. 4, 7) – анонсы спектаклей театра возобновлены с указанием: «Предпоследние спектакли», «Завтра закрытие сезона», 30 января (№ 1306. С. 6) – «Сегодня закрытие сезона».

[97] То же: Театр и спорт. № 121. 4 янв. С. 14.

Встречать Новый год сюда собралось много публики.

Вдруг в самый разгар веселья, во втором часу ночи, сидевшая в зале публика услышала какой-то страшный треск и шум, раздавшийся в буфетной комнате.

Перепуганные посетители бросились туда и увидели, что вся буфетная стойка завалена известкой и кирпичом.

Оказалось, что с потолка обрушилась штукатурка.

Обвалилась штукатурка на протяжении двух квадратных аршин.

Все закуски и кушанья, бывшие в буфете, оказались испорченными.

Буфетчик и служащие успели, к счастью, вовремя отскочить в сторону и тем избегли несчастья.

Из публики никто не пострадал.

Б. п. **Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1283. 7 янв. С. 14.**

Товарищество Дома интермедий во главе со своими руководителями собирается Великим постом на гастроли в Москву.

Базилевский Вас. **Петербургские этюды (От собственного корреспондента). Дом интермедий. – Юбилей Невежина. – За неделю // Рампа и жизнь. 1911. № 2. 9 янв. С. 12.**

Товарищество актеров, писателей, музыкантов и художников блестяще доказало зарождение в северной столице подобия «мюнхенского кабачка», устроив «бал-маскарад – праздник арлекинов» по программе весьма оригинальной, интересной и совершенно свободной от пошлой банальщины, вследствие чего хмурое петербургское настроение постепенно таяло, уступая место веселой непринужденности, которая властно воцарилась к концу вечера в зрительном зале, слившемся, по мысли устроителей, со сценой.

Мысль устроителей вечера удалась, успех «праздника арлекинов» налицо, и (хотя было несколько шероховатостей) в общем молодое предприятие заинтересовывает публику, даже такую чопорную и холодную, как петербуржцы.

Анонсирован III цикл новых пьес. И от души хочется пожелать успеха товариществу, хотя досужие языки уже трезвонят о внутренних раздорах организаторов, могущих отразиться отрицательно на успехе молодого начинания. Жаль. Очень жаль. <…>

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1911. № 127. 11 янв. С. 15.**

Дом интермедий и театр «Кривое зеркало» предполагают на Великий пост поездку в Москву для гастролей в театре Незлобина[98]. Вчера приехал в Петербург доверенный Незлобина г. Мамонтов для переговоров с директорами этих театров.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1911. № 129. 13 янв. С. 14.**

В Доме интермедий усиленно репетируются под режиссерством доктора Дапертутто новые циклы пьес 3-й и 4-й, в состав которых вошли «Балаганчик» А. Блока, «Смерть Тентажиля» Метерлинка; «Фарс» Ф. Ф. Комиссаржевского, «Электроурок» Оффенбаха и «Принц с мызы» Кузмина.

М. Кузмин и Н. Сапунов. **Письмо в редакцию // Речь. 1911. № 13. 14 (27) янв. С. 5**[99]**.**

В Доме интермедий никакого участия мы за последнее время не принимали, почему ни в каком случае не отвечаем за художественную часть того, что происходит это время в названном театре. От участия же в художественном комитете мы отказались уже давно.

Б. п. **Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1296. 20 янв. С. 16.**

Труппа Дома интермедий Великим постом собирается на гастроли в Москву.

Обозрение театров. 1911. № 1298. 22 янв. С. 6.

1-й цикл на днях оканчивается. Готовится к постановке «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Балаганчик» А. Блока и др.

Ц. **В Доме интермедий // Обозрение театров. 1911. № 1301. 25 янв. С. 15.**

В Доме интермедий много перемен. Появились новые исполнители в пьесах прежнего репертуара. Появились новые очень удачно

---

[98] См.: *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1911. № 136. 20 янв. С. 15.

[99] Полный текст опубликован: Мейерхольд в русской театральной критике 1892–1918. С. 221–222.

придуманные «музыкальные антракты», в которых выступают молодые солисты – скрипач, виолончелист и пианист, с большим вкусом исполняющие в промежутках между пьесами маленькие музыкальные пьески.

Появилась даже … публика! В последнее время зал был более чем наполовину наполнен.

Готовя новый репертуар, товарищество «Дома интермедий» обновляет пока исполнителей. В «Шарфе Коломбины» теперь новая Коломбина – г-жа Гейнц, талантливая и изящная артистка, исполняющая свою роль с большим темпераментом и грацией. Новому артисту поручена и роль Арлекина.

В веселой «негритянской трагедии» «Блэк энд Уайт» тоже перемены.

Молли играет теперь миниатюрная Казароза, и играет с таким задором, с таким юмором и веселостью, что публика получает несколько новых поводов для того, чтобы смеяться.

***Б. п.* Театр и музыка // Новое время. 1911. № 12527. 26 янв. (8 февр.) С. 6.**

Очередной субботник Литературно-художественного общества, устроенный 22 января, собрал, как и предыдущие, много публики. Программа вечера была велика и разнообразна, так что исполнение затянулось до поздней ночи.

Интересных номеров было немало. Труппа «Дома интермедий» превесело разыграла забавную пьесу «Блэк энд Уайт», в которой особенно хорош был г. Гибшман в роли переводчика. <…>

***Б. п.* Театр и музыка // Новое время. 1911. № 12528. 27 янв. (9 февр.) С. 6[100].**

Дом интермедий выступает с новым циклом пьес, в программу которого входят «Смерть Тентажиля» Метерлинка и «Балаганчик» Блока. Первая пьеса инсценируется по планам московского театра «Студии»[101] с музыкой И. Саца. «Балаганчик» Блока ставится по новому варианту доктора Дапертутто с музыкой М. Кузмина. В роли

[100] То же: *Б. п.* Хроника // Театр и спорт. 1911. № 144. 28 янв. С. 18.

[101] Речь идет о работе В. Э. Мейерхольда над постановкой «Смерти Тентажиля» М. Метерлинка в Театре-Студии (Студия на Поварской) при МХТ (1905).

Игрены («Смерть Тентажиля») дебютирует артистка Московского Художественного театра г-жа Филиппова[102].

***Z.* Закрытие «Дома интермедий» // Обозрение театров. 1911. № 1308. 2 февр. С. 12–13.**

Последний спектакль Дома интермедий (30 января) привлек такое большое количество публики, что многим пришлось уйти за отсутствием свободных мест.

Программа прощального спектакля составлена была из обычных репертуарных пьес, преимущественно первого цикла, но вся обстановка этого спектакля была совсем необычной. Каждого из исполнителей встречали и провожали овациями; почти каждый получил по несколько цветочных подношений. После «Шарфа Коломбины» всем участникам Дома интермедий было устроено публикой очень торжественное и теплое чествование, во время которого один из артистов, Коля Петер, прочел остроумно составленный адрес.

Вызывали несколько раз на сцену и талантливого вдохновителя Дома интермедий доктора Дапертутто.

На прощальном спектакле присутствовали многие известные художники, журналисты, композитор Гречанинов[103] и др.

Дружное товарищество «Дома интермедий», сплоченное любовью к своей талантливой затее, намерено в ближайшем будущем возобновить свою деятельность.

***Б. п.* Театр и музыка // Речь. 1911. № 32. 2 (15) февр. С. 7.**

До времени закончился сезон в Доме интермедий; отсутствие средств для новых постановок заставило Товарищество артистов и художников театра продолжать спектакли по одной и той же необновляемой программе, всеми уже пересмотренной и выдохшейся. Нельзя не пожалеть самым искренним образом о материальном успехе молодого и свежего театрального начинания, для которого имелись все необходимые данные – таланты, знания, любовь к искусству.

[102] Екатерина Васильевна Филиппова – драматическая актриса, училась в сценическом классе МХТ, участвовала в подготовке спектакля Театра-Студии МХТ, актриса театра В. Ф. Комиссаржевской в период службы Мейерхольда (в «Смерти Тентажиля» играла роль сестры Тентажиля – Беланжеры).

[103] Александр Тихонович Гречанинов (1864–1956) – композитор-академист.

Б. п. **Хроника // Театр и искусство. 1911. № 6. 6 февр. С. 127.**

Прекратились окончательно спектакли в Доме интермедий. Как известно, по окончании антрепризы г. Томашевского образовалось товарищество, которое, несмотря на значительные убытки, стойко продолжало дело. Один из режиссеров, г. Пронин, говорят, будет принят в качестве помощника в Александринский театр.

Базилевский Вас. **Петербургские этюды (От собственного корреспондента). «Кривое зеркало». Театры: «Пассаж», Дом интермедий, Малый // Рампа и жизнь. 1911. № 6. 6 февр. С. 12.**

<…> С прискорбием приходится констатировать «закрытие сезона» в Доме интермедий. Театр готовил III цикл новых пьес и почти накануне «премьеры» закрывается. Причина – нелады за кулисами товарищества. И как жаль, что из-за личных, может быть, счетов прекращается молодое симпатичное дело, которое при наличии некоторых реформ в организации и при переменах в репертуаре могло бы стать на прочную основу. <…>

Б. п. **Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1347. 20 марта. С. 16[104].**

Образуется товарищество на паях для снятия бывшего Дома интермедий и постановки спектаклей по примеру прошлогоднего сезона. Инициаторами являются гг. Неволин, Гибшман и один популярный режиссер. Предполагается участие всех главных сотрудников «Интермедии».

Энергично организуется товарищество на паях для снятия бывшего Дома интермедий. Инициаторами называют гг. Неволина, Гибшмана, Мейерхольда. Предполагается участие сотрудников «Интермедии».

Симонович М. **Петербургские театры. Мольеровский «Дон Жуан» в Александринском театре. Театр Интермедии // Русская мысль. 1911. Апр. (<Отд. 3>.) С. 30–31[105].**

<…> Как будто какой-то фатум тяготеет над всеми петербургскими кабаре. Первое предприятие подобного характера «Зеленое

[104] То же: *Базилевский Вас.* Петербургские этюды // Рампа и жизнь. 1911. № 13. 27 марта. С. 13.

[105] Опущен отзыв о спектакле В. Э. Мейерхольда «Дон Жуан» (С. 27–30).

лукоморье»[106], задавшееся целью дать художественное выражение смеху и ужасу, просуществовало всего пару месяцев[107]. Литейный театр, этот русский Guignol[108] (следуя в этом примеру иностранных театров того же рода) стал искать материал для «ужасов» в хронике происшествий, и о нем как о чисто художественном предприятии говорить не приходится. Что же касается «Кривого зеркала», то за исключением нашумевшей, ставшей почти классической «Вампуки»[109] да пары тонких литературных пародий, в нем не создалось ничего, что могло бы быть поставлено на один уровень хотя бы с «Гримасами города» Ре-Ми или со злостными ужимками Юнгера[110], этих едких рисовальщиков «Сатирикона».

Особенно много надежд возлагалось на возникший в этом году и уже прекратившийся Театр интермедий во главе с Кузминым, Сапуновым, Зноско-Боровским и доктором Дапертутто.

Действительно, с внешней стороны этот кабаре был, безусловно, художественен, но, к сожалению, этой внешней художественностью всё в нем и исчерпывалось. Не было в нем ни искрящегося, пусть даже циничного, веселья парижских кабаре, ни острой, подчас слишком «литературной», злободневности немецких. Весь он производил впечатление какой-то насквозь экзотической тепличной затеи. Всё здесь было мило, изящно, но … незначительно – изящная causerie[111] о чем-то далеком и чуждом, весь смысл которой – виртуозно рассказать о том, что никому, в сущности, неинтересно. «Обращенный принц» Зноско-Боровского – род перифразы средневековых рыцарских романов, «Негритянская трагедия» Гибшмана и Потемкина, вся соль

[106] Правильное название – «Лукоморье». См.: Мейерхольдовский сборник. Вып. 2. Мейерхольд и другие: Документы и материалы. С. 251–290.

[107] Театр «Лукоморье» был закрыт 12 декабря 1908 после восьми представлений.

[108] Guignol – парижский театр Гран Гиньоль, открытый в 1899. На его репертуар в 1909–1910 был ориентирован Литейный театр (Театр сильных ощущений) в Петербурге.

[109] Вампука – ставшее нарицательным имя героини пародии Анчара Манценилова (М. Н. Волконского) «Принцесса африканская. Образцовое либретто для оперы» (1900), высмеивавшее шаблонные, банальные и нелепые художественные приемы в оперных постановках. См.: Русская театральная пародия XIX – начала XX века. М., 1976. С. 523–531.

[110] Александр Александрович Юнгер (1883–1948) – художник, график, архитектор, один из ведущих сотрудников журнала «Сатирикон» (1908–1914).

[111] Causerie (*фр.*) – беседа, разговор.

которой в плохом английском языке, пустенькая пастораль Кузмина «Голландка Лиза» – всё это только изящные riens[112] в изысканной рамке красок, ничем не шокирующие хорошего вкуса, но и ничем абсолютно не захватывающие. И даже едкие красочные композиции Крымова и Арапова не в состоянии были хоть несколько приблизить к нам далекого и устаревшего Крылова.

Только в «Шарфе Коломбины», прелестной пантомиме Шницлера, были достигнуты новые выразительные средства исключительно мимической драмы, намечены новые перспективы сценического искусства. Это именно пантомима – нечто среднее между балетом и драмой, – располагающая, за исключением слов, всеми ресурсами драмы, плюс стилизованный жест, плюс стилизованная пластика танца. Исполнители этой пьесы настолько овладели этими способами выражения, так естественно претворили в жесты все выражаемые обыкновенно словами эмоции, что совершенно забывалась крайняя условность жанра, – вымысел стал художественной правдой.

Декорации этого маленького театра прямо прелестны; с точки зрения рисунка, соответствия красок и форм, умения выявить в красочном аккорде доминирующее настроение пьесы, не оставляют желать лучшего. Фантастические красные деревья на фоне небывалого неба, громоздкие фигуры игрушечных лошадей, даже бутафорские аксессуары «Обращенного принца» как нельзя лучше подходили к милой неправдоподобности romans d'aventure[113], вносили подлинность детской игры. А изысканные сценические картины Сапунова к «Шарфу Коломбины» могли сами по себе доставить законченное эстетическое наслаждение. Но, повторяем, все это только внешняя рамка, слишком обдуманная, слишком затейливая, чтобы в ней могла проявиться непосредственная импровизация, создаться непринужденное веселье; здесь нет главного, нет неожиданности, нет смеха.

Помимо этого, чрезмерная изысканность внешних приемов идет вразрез с основной тенденцией кабаре, по самому существу своему стремящегося к грубости, к некоей простонародности даже. Отсюда и этот характер забавы для немногих, эта исключительность и далекость от жизни нашего кабаре.

---

[112] Riens (*фр.*) – пустяки, ничто.

[113] Romans d'aventure (*фр.*) – приключенческие романы.

Б. п. **Хроника // Театр и спорт. 1911. № 208. 28 апр. С. 7.**

Артисты театра «Дом интермедий» устраивают 4 мая в помещении театра закрытый вечер в честь «москвичей-художественников». Билеты распространяются исключительно «по рукам». Инициатором вечера является Вс. Эм. Мейерхольд.

Б. п. **Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1384. 29 апр. С. 9.**

В закрытом вечере, устраиваемом для артистов Художественного театра в Доме интермедий 4 мая, будут исполнены: «Шарф Коломбины» с усиленным составом исполнителей, знаменитые куплеты «Амалия» в исполнении г. Гибшмана и «Детские песенки» Кузмина в исполнении г-жи Казарозы. Именные билеты – в редакции «Аполлон» (Мойка, 24). Начало в 12 час. ночи.

Б. п. **Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1386. 1 мая. С. 8.**

Оставшиеся билеты на банкет, устраиваемый 4 мая в Доме интермедий для артистов Художественного театра, можно приобрести у Е. А. Зноско-Боровского (Казанская ул., д. № 26, кв. 41, тел. 549-73) и в редакции журн<ала> «Аполлон» (Мойка, 24, тел. 517-83). Цена за билет 10 рублей. В цену за билеты входит плата за ужин с вином.

Р. **Банкет в честь артистов Московского Художественного театра // Петербургский листок. 1911. № 122. 6 (19) мая. С. 4.**

Кружок Дома интермедий во главе с Вс. Эм. Мейерхольдом устроил в честь гостящих в Петербурге артистов Московского Художественного театра 4 мая банкет, в котором приняли участие многие из поклонников талантливых гостей.

К 12 часам ночи уютные залы Дома интермедий были переполнены элегантной публикой, с нетерпением ждавшей приезда виновников торжества, которые вскоре не замедлили приехать.

В начале первого часа взвился занавес и на сцене был разыгран «гвоздь» сезона – «Шарф Коломбины», инсценированный по Шницлеру доктором Дапертутто.

Инсценировка понравилась присутствующим, и все как один человек во главе со Станиславским вызывали пресловутого «доктора» и артистов исполнителей пьески-мимодрамы.

Затем следовал роскошный ужин, сервированный на отдельных небольших столиках, убранных цветами.

После ужина на сцене начались отдельные дивертисментные номера, исполнителями которых были г-жа Казароза, Гибшман и Коля Петер[114], включивший в свою программу один из популярнейших номеров московской «Летучей мыши», написанный Лужским[115].

С окончанием программы в зрительном зале все присутствующие вновь перешли в соседние залы, где продолжался прерванный ужин; тут-то и потекли речи, которых было чуть не больше, чем вина.

Открылись спичи приветственным словом Зноско-Боровского, который вместе с тем благодарил «художественников» за приезд в Петербург вообще и на банкет, в частности.

Затем говорили кн. Волконский[116], Головань[117], прочел юмористический рассказик Аверченко; когда же бокал поднял Станиславский, воцарилась тишина. Станиславский благодарил устроителей за теплый сердечный прием, а перейдя к виденному только что на сцене, советовал не распадаться и продолжать начатое «кружком Дома интермедий» дело, называя его живым и предсказывая ему блестящее будущее.

Станиславскому отвечал Мейерхольд.

Чествование затянулось до исхода 6-го часа утра и носило симпатичный, теплый, сердечный характер.

***Solus* [*Арабажин К. И.*]. В Доме интермедий // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1911. № 12306. 5 мая.** С. 4.

Вчера в бывшем Доме интермедий состоялся закрытый вечер с участием всех сил этого театра и под управлением небезызвестного

---

[114] В оригинале: Коля Беттер. Н. В. Петров, выступая в Доме интермедий под псевдонимом Коля Петер, исполнял песню «А поутру она проснулась…»

[115] Василий Васильевич Лужский (наст. фам. Калужский) (1869–1931) – актер и режиссер, один из основателей МХТ.

[116] Сергей Михайлович Волконский (1860–1937) – директор Императорских театров (1899–1901).

[117] Владимир Александрович Головань (1872–?) – преподаватель Императорского Театрального училища.

режиссера, скрывшегося под псевдонимом доктора д'Апертутто. Вечер устраивали Вс. Мейерхольд и Евг. Зноско-Боровский.

Первоначально имелось в виду соединить два кабаре: Дома интермедий и «Летучей мыши» Московского Художественного театра. Так как артисты этого театра были приглашены на вечер, то ожидали, что москвичи порадуют петербургских друзей несколькими номерами своего репертуара. О «Летучей мыши» и многочисленных и остроумных номерах капустника Московского Художественного театра так много говорилось и писалось…

Неизвестно почему, но москвичи не откликнулись на общие ожидания и на вечере не выступали, если не считать одного куплета, пропетого В. В. Лужским в песне, исполненной Колей Петер, «А поутру она проснулась…»[118]

Москвичи не показали нам своего веселья и своего остроумия и предпочли познакомиться с образцами работы и творчества Дома интермедий; осталась смотреть и слушать и вся собравшаяся на вечер петербургская публика.

С обычным успехом прошла пантомима Артура Шницлера «Шарф Коломбины» с г<оспо>жой Гейнц в роли Коломбины.

Затем, после холодного ужина, было исполнено на эстраде несколько отдельных номеров.

Бэла Казароза пела «детские песенки», г. Гринев танцевал восточный танец, г. Гибшман с присущим ему комизмом пропел «Амалию» и несколько немецких песенок. Всем аплодировали. Официальная программа была этим исчерпана; экспромтом была поставлена еще знаменитая «негритянская комедия» «Блэк энд Уайт», бывшая гвоздем недолгого сезона существования Дома интермедий.

После этого номера уже в третьем часу ночи публика разошлась в большей части, но возле нескольких столиков остались десятка три театралов, артистов и их знакомых.

Во время представления публика горячо приветствовала г. Мейерхольда, который в свою очередь поднял в конце вечера бокал за К. С. Станиславского как своего учителя.

Среди собравшихся было много писателей, художников, литераторов.

[118] В оригинале: «Она улыбалась».

С. Н. В. **Чествование артистов Московского художественного театра // Театр и спорт. 1911. № 216. 6 мая. С. 4.**

Уютные залы Дома интермедий полны нарядной публикой настолько, что, как говорится, яблоку упасть негде.

Вся эта нарядная, элегантная «масса» собралась чествовать заезжих гостей и с нетерпением ждет их приезда.

Часовая стрелка близится к двенадцати… Тихо подымается по лестнице маститый Станиславский, встреченный устроителями гг. Мейерхольдом и Зноско-Боровским.

Едва публика заметила идущих, как грянул гром аплодисментов, которые продолжались все время, пока съезжались «москвичи», среди которых отмечаем: г-ж Книппер, Косминскую, Муратову, Халютину, Кореневу; гг. Качалова, Лужского, Адашева, Артема, Ракитина, Подгорного, Беляева[119] и др.

Из артистов петербургских театров присутствовали: г-жи Ведринская, Потоцкая, Пушкарева; гг. Мейерхольд, Юрьев, Студенцов, Озаровский, Лаврентьев и Пронин[120].

После представления в зрительном зале шла мимо-пьеса «Шарф Коломбины», инсценированная по Шницлеру Вс. Эм. Мейерхольдом, все присутствующие перешли в соседние залы, где был сервирован роскошный ужин, вслед за которым в зрительном зале началось исполнение дивертисментных номеров, из которых наиболее удачны были по исполнению песенки в исполнении г-жи Казароза, куплеты Гибшмана и опять-таки песенки в исполнении Коли Петера.

Среди прочих номеров своей программы Коля Петер[121] очень мило спел вальсик, написанный Лужским, причем припев к куплетам

---

[119] Артисты и режиссеры МХТ Ольга Леонардовна Книппер-Чехова (1868–1959), Софья Васильевна Халютина (1875–1960), Лидия Михайловна Коренева (1885–1982), Василий Иванович Качалов (1875–1948), В. В. Лужский, Александр Иванович Адашев (наст. фам. Платонов) (1871–1934?), Александр Родионович Артем (наст. фам. Артемьев) (1842–1914), Юрий Львович Ракитин (наст. имя и фам. Георгий Леонтьевич Ионин) (1882–1952), Николай Афанасьевич Подгорный (1879–1947).

[120] Актеры Александринского театра Мария Андреевна Ведринская (1877–1948), Мария Александровна Потоцкая (1861–1938), Вера Васильевна Пушкарева (1870?– 1941), Юрий Михайлович Юрьев (1872–1948), Евгений Павлович Студенцов (1890–1943), Ю. Э. Озаровский, Андрей Николаевич Лаврентьев (1882–1935) и Б. К. Пронин.

[121] В оригинале дважды: Коля Беттер.

подпевала вся публика, по требованию которой на эстраду вышел сам автор куплетов и спел их сам. Нечего и говорить, что успех он имел громадный.

В начавшемся затем чествовании говорили речи гг. Станиславский, Аверченко, кн. Волконский, Адрианов[122], Головань и др.

Чествование затянулось до шестого часа и имело семейный, непринужденный характер.

***Б. п.* Банкет в честь станиславцев // Петербургская газета. 1911. № 122. 6 мая. С. 5.**

Петербургская публика, артисты и писатели чествовали 4 мая артистов Московского Художественного театра.

Всё чествование, устроенное в Доме интермедий, носило сердечный и оживленный характер.

К 1-му часу ночи ярко освещенные старинные залы были переполнены самой разнообразной публикой, почитателями станиславцев.

Единодушно отсутствовали лишь артисты петербургских частных театров. Было ли это явление случайным или носило демонстративный характер – сказать трудно.

Из артистов Императорских театров присутствовали: Ведринская, Пушкарева, Потоцкая, Студенцов, Юрьев, Мейерхольд и др.

Из артистов Московского Художественного театра присутствовали: Коренева, Муратова, Халютина, Книппер, Качалов, Артем, Адашев, Палеев, Ракитин, Лужский и др. во главе с г. Станиславским.

При появлении «станиславцев» раздался гром долго не смолкаемых аплодисментов.

Все разместились за отдельными столиками.

Начался «Шарф Коломбины», а после спектакля открылся ужин.

Под звон стаканов и тарелок лились разговоры, слышались шутки, отдельные тосты. С каждой минутой становилось все шумнее и оживленнее.

Началось концертное отделение.

С эстрады раздались куплеты «Амалия». Публика подхватила, и скоро припевы понеслись с одного конца залы на другой.

---

[122] Возможно, Сергей Александрович Адрианов, приват-доцент Императорского Санкт-Петербургского университета, литератор, театральный критик.

На эстраду вызвали автора[123], который при шумных аплодисментах и докончил сам песенку.

Кончился концерт – начались речи. Говорили Зноско-Боровский, кн. Волконский и др. Г. Станиславский отвечал.

Вскоре весь банкет принял интимный, семейный характер. Группа молодежи окружила Станиславского, и тот рассказывал о своих переживаниях, впечатлениях.

Утро. 6 часов. Начался разъезд.

Русские ведомости. 1911. № 210. 13 сент. С. 4.

Литературно-художественный кружок решил пригласить для своего первого исполнительного собрания петербургский Театр интермедии. Затем петербуржцы дадут в зале Кружка еще пять спектаклей.

***Б. п.* Хроника // Обозрение театров. 1911. № 1528. 29 сент. С. 17.**

Труппа Дома интермедий уезжает в Москву, где даст ряд спектаклей в помещении Литературно-художественного кружка. Спектакли начнутся 3 октября; в программу входят пантомима «Шарф Коломбины», негритянская трагедия «Блэк энд Уайт» и пр.

***Б. п.* Хроника. Москва // Студия. 1911. № 1. 1 окт. С. 29[124].**

3 октября Москва познакомится с петербургским Домом интермедий. Его спектаклю будет отдано первое исполнительное собрание Литературно-художественного кружка. Пойдет пролог с куплетами М. Кузмина (его слова и музыка). За ним – «Шарф Коломбины», пантомима по Артуру Шницлеру доктора Дапертутто <…> (псевдоним одного из известнейших режиссеров-модернистов). Декорации – по рисункам художника Сапунова.

***Б. п.* Театры // Голос Москвы. 1911. № 225. 1 окт. С. 4.**

Литературно-художественный кружок для своего исполнительного собрания пригласил из Петербурга Дом интермедии. После исполнительного собрания Дом интермедии остается на три гастроли 4, 5 и 6 октября. Только благодаря Литературно-художественному

[123] Имеется в виду П. Потемкин. Куплеты исполнял К. Э. Гибшман.

[124] См. также: Рампа и жизнь. 1911. № 40. 2 окт. С. 15.

кружку Дому интермедии представляется возможность дать гастроли. Перевозка декораций, бутафории, костюмов и проезд артистов, около 30 человек, требует непомерно больших расходов, поэтому Дом интермедии ограничивается постановкой пьес 1-го цикла. В этот цикл входит и «Шарф Коломбины», пантомима, считавшаяся гвоздем театра в минувшем сезоне.

Б. п. **Хроника // Рампа и жизнь. 1911. № 40. 2 окт. С. 15.**

3 октября Москва познакомится с петербургским Домом интермедии. Первое исполнительное собрание Литературно-художественного кружка отдано Дому интермедии. Программа этого вечера составлена очень интересно. Пойдет пролог с куплетами в 1 д. М. Кузмина (слова и музыка), «Шарф Коломбины», пантомима по Артуру Шницлеру, муз<ыка> Донаньи, и «Голландка Лиза», пастораль в 1 акте М. Кузмина в постановке доктора Дапертутто с декорациями Н. Сапунова. Под псевдонимом д<окто>ра Дапертутто скрывается один из известнейших режиссеров-модернистов.

Архелай [Нелидов В. А.]. **Гастроли театра Дом интермедий // Русское слово. 1911. № 227. 4 (17) окт. С. 6.**

Вчера в Литературно-художественном кружке состоялся первый спектакль петербургского Дома интермедий.

Занявшая большую часть вечера пантомима «Шарф Коломбины» – по своему внутреннему содержанию произведение интересное – была исполнена крайне неудовлетворительно. Лет 25 тому назад так исполняли «драму» в балете артисты третьей и четвертой величины.

Не говоря уже о таких колоссах мимики, как Цукки[125], наши Л. Н. Гейтен[126], покойный В. Ф. Гельцер[127], современные балетные исполнители последнего разряда справились бы лучше со своими ролями. Были бы, конечно, всем надоевшие, условно балетные, не

[125] См. статью О. А. Федорченко «Вирджиния Цукки в театре сада М. В. Лентовского “Кинь грусть” (лето 1885 года)», публикуемую в настоящем издании.

[126] Лидия Николаевна Гейтен (1857–1920) – артистка балета, с 1874 в труппе московского Большого театра.

[127] Василий Федорович Гельцер (1840–1908) – артист балета, с 1856 в Большом театре.

слишком осмысленные способы передачи настроений, но одновременно была бы хотя рутинная грация. Вчера и этого не было.

«Шарфу Коломбины» предшествовал пролог, абсолютно непередаваемый, – так в нем много или, наоборот, мало смысла. При этом один из артистов, игравший роль директора труппы, говорил почему-то с польским акцентом. Мотивировано это не было.

На всю эту нелюбезность вчерашних гостей можно бы и не обижаться, если бы не одно обстоятельство. Тапер, комическое лицо в пантомиме, напоминал гримом Бетховена. Это уж стыдно.

Вечер закончился «негритянской трагедией», шуткой в 1 действии, и сольными номерами. В загородных первоклассных ресторанах всё это исполняется зачастую много лучше.

А как много изящного, нового, истинно художественного, сколько хороших исканий может дать всякий Дом интермедий. Петербургский вчера этого не захотел.

***Б. п.* Б. н. // Русские ведомости. 1911. № 227. 4 окт. С. 4.**

<О первом спектакле Дома интермедий в Москве>

Центральная его часть – пантомима «Шарф Коломбины». Публика оказала пантомиме, особенно первой ее картине, прием весьма неласковый. Картина кончилась под дружное шиканье. После двух следующих картин шикали меньше, дружнее аплодировали; но сквозь аплодисменты опять внятно прорезался свист. Такой прием не заслужен спектаклем петербуржцев. Ведь от пантомимы о Пьеро и Коломбине только пантомиму и следовало ждать, а никак не Гамлета и Марию Стюарт… Подходить с требованиями серьезной драмы – великое недоразумение.

Как пантомима «Шарф Коломбины» многим интересен и удачен. Прежде всего удачна внешность, по-настоящему художественная, с большим вкусом и в декорациях, и в инсценировке. Слабее самое исполнение, без достаточной выразительности, хотя в позах Пьеро была и она. А финал, где арлекинада tourne au tragique[128], дал и сильное впечатление.

Гораздо благосклоннее публика приняла менее тонкую и интересную «негритянскую трагедию» «Блэк энд Уайт» с комизмом грубым,

[128] Tourne au tragique (*фр.*) – обернулась трагедией.

жанра кабаре. В ней удачен г. Гибшман (он и автор), отлично изображавший переводчика будто бы английской тарабарщины.

Совсем плох «Исправленный чудак», который служил прологом к спектаклю, ничем кроме потуг на остроумие не богат и оставил залу в полном недоумении.

***Нч.* Дом интермедий // Голос Москвы. 1911. № 228. 5 окт[129]. С. 4.**

Кружок любителей под патронатством В. Э. Мейерхольда дает в Литературно-художественном кружке три публичных спектакля. Вчера была первая гастроль.

Лучший номер – пантомима в трех действиях «Шарф Коломбины», разработанная по А. Шницлеру. Это новый материал на старую тему – о безнадежной любви Пьеро и Коломбины, разрушаемой коварным Арлекином.

Чрезвычайно стильно сыграна эта вещица, полная какого-то веселого кошмара. Пахнет гофманианой эта трагедия под звон бубенцов Полишинеля.

Волнуют танцы Коломбины (г-жа А. Ф. Гейнц), и трудно выделить среди других исполнителей кого-либо – прекрасно выдержаны почти все роли, и впечатление жутко-кошмарное на бердслеевском[130] фоне декораций г. Сапунова.

«Исправленный чудак» М. Кузмина и «Блэк энд Уайт» значительно слабее. Хотя опять-таки в последней вещи очаровательна г-жа Бэла Казароза (танцовщица Молли); та же артистка не без настроения исполнила и «Детские песенки» М. Кузмина.

В общем, для публики, необычно театрально-массовой, гастроли Дома интермедий не могут пройти незамеченными.

***Б. п.* Хроника // Рампа и жизнь. 1911. № 41. 9 окт. С. 7.**

Гастроли Дома интермедии прошли в Москве со слабым художественным и материальным успехом. В сущности, публика отнеслась к интересному замыслу доктора Дапертутто и его сотрудников суро-

[129] С этого дня «Голос Москвы» печатал на первой полосе анонс спектаклей Дома интермедий, включающих постановку «Исправленного чудака», «Шарфа Коломбины», «Блэк энд Уайт» и сольных номеров в исполнении К. Гибшмана и Б. Казарозы.

[130] Обри Винсент Бердслей (Beardsley) (1872–1898) – английский художник, один из крупнейших представителей стиля модерн.

во и, в сущности, не совсем справедливо. В спектаклях «интермедии» были и интересные места. «Шарф Коломбины» поставлен изящно и красочно, но исполняют пантомиму бледновато. Сумбурен пролог Кузмина; забавна «негритянская трагедия».

Устинов В. **Дом интермедий (Гастроли) // Студия. М., 1911. № 3. 16 окт. С. 14.**

Если законно ходить в театр не только для поучения, но и для развлечения, то вполне законно находить удовольствие в хорошо поставленной и исполненной пантомиме. Эту простую истину, по-видимому, забыла публика, присутствовавшая на первом спектакле петербургского Театра интермедий, когда встретила свистками пантомиму «Шарф Коломбины»

Все, что можно ждать от пантомимы, было дано гастролировавшим у нас театром. Удачно составленное либретто – это вечно юная и всегда трогательная драма отвергнутой глубокой любви, драма, совершающаяся на фоне молодого веселья, яркого наслаждения жизнью, – было как нельзя более по средствам пантомимы, располагающей только языком жестов. Этот язык беднее языка слов, но сильнее его и ярче может выразить простые глубокие чувства. Вот почему пантомима в хорошем исполнении, пожалуй, даже легче драмы может создать в зрителях определенное настроение.

Это и случилось в Литературно-художественном кружке. «Шарф Коломбины» закончился под дружные аплодисменты. Выразительные жесты и мимика актеров, особенно главных исполнителей – Пьеро и Коломбины, рассеяли равнодушие и первоначальное недоброжелательство зрительного зала и заставили его переживать и комические, и трагические моменты пантомимы.

Такой победе способствовала и общая художественность постановки пьесы. Прекрасные декорации и со вкусом подобранные костюмы окружали зрителя милой гармонией красок. А тут еще красивая музыка и часто изящные танцы. «Шарф Коломбины» оставил цельное художественное впечатление.

Этот успех заставил забыть неудачный пролог. «Исправленный чудак» г. Кузмина вместо смеха, на который, по-видимому, рассчитывал автор, возбудил в зрителях одно недоумение. Такие шалости

пера могут иметь успех только в очень интимной компании, дружески расположенной к автору и знающей его за славного малого и добродушного шутника. Перенесенные же на театральную эстраду, они производят престранное и очень тягостное впечатление.

Зато великолепна негритянская комедия «Блэк энд Уайт». Она возбуждает такой хороший и здоровый смех, что после него, право, как-то легче живется даже на другой день.

Потемкин П. **Камерный театр: «Покрывало Пьеретты» // Русское слово. 1916. № 231. 7 окт. С. 4.**

Пантомима «Покрывало Пьеретты» создала славу двум театрам и заставила запомнить имена нескольких лиц, причастных к ее постановкам.

Впервые она была поставлена в Петрограде (Sic!) в 1910 году в маленьком театре Дом интермедий, где ставили ее под названием «Шарф Коломбины» ныне покойный Н. Н. Сапунов и В. Э. Мейерхольд, скрывшийся под псевдонимом доктора Дапертутто.

Эта постановка была настолько хороша, что до сих пор еще кажется помнящим ее театральным событием.

Правда, либретто в этой постановке было сильно изменено и сильно купирована музыка, но это-то и создало успех. Несколько растянутая и слащавая в подлиннике пантомима приобрела в переделке компактность, терпкость и остроту. Все три действия длились только 45 минут, но производили впечатление незабываемое благодаря сгущенности трагических моментов, превосходно выявленных с внешней стороны гримами, костюмами и декорациями декоративного мага Н. Н. Сапунова.

Эту постановку, но, к сожалению, в значительно худшем составе исполнителей, некоторые из москвичей видели в феврале[131] 1911 года в зале Литературно-художественного кружка в период московских гастролей Дома интермедий. <...>

Ауслендер С. **Мои портреты. III. Мейерхольд // Театр и музыка. 1923. № 1–2. 5 янв. С. 429**.

В маленьком зале на Галерной устраивают Дом интермедий. Перед публикой, сидящей за столиками (это тогда была тоже смелая но-

[131] Ошибка в тексте: должно быть «в октябре».

вость) разыгрывается «Шарф Коломбины». На маленькой сцене со ступенями в зрительный зал эта трагическая пантомима Шницлера была поставлена совсем просто и не пышно. Но это было так остроумно, грациозно и вместе с тем жутко. Улыбка тонкая и скептическая, превращающаяся на секунду в трагическую гримасу, острый незабываемый намек.

После «Шарфа Коломбины» еще несколько маленьких изящных пьес в ярких декорациях Сапунова и среди них прогремевший «Блэк энд Уайт», забавный и острый.

Только две постановки успел дать Дом интермедий. И опять новые мечты, новые планы. Никаких разочарований, никакой усталости.

Потемкин П. **«Доктор Дапертутто» (Из театральных воспоминаний) // Последние новости (Париж). 1926. № 1908. 13 июня. С. 3[132].**

Недавно прочел в газете: Мейерхольд в Париже.

Великий Мейерхольд, единственный, постигший тайну коммунистического театра и пролетарски-массового действа. Своего рода театральный Ленин.

Он всю жизнь свою шел по кривой, по кривой самого сложного порядка и ушел сочетать видимость революционера с карьерой буржуа... и дошел – до ордена Красного Знамени.

Вспоминается Дом интермедий, доктор Дапертутто...

16 лет тому назад метеором пролетел этот театр по петербургскому горизонту, в ту пору серому и скучному. Рожденный не Мейерхольдом, но им сделанный, он был и погублен Мейерхольдом. А хороший был театр.

К осени 1910 года никаких новых интересных театров в Петербурге не осталось. Театр В. Ф. Комиссаржевской умер больше года тому назад – умерла и сама Вера Федоровна, бесславно погибла кугелевская «Сказка»[133], погиб Веселый театр Евреинова и Ф. Ф. Ко-

[132] Перепечатано в сокращении: *Евреинов Н.* В школе остроумия: Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М., 1998. С. 120–123.

[133] Театр «Сказка» организован в декабре 1909 З. В. Холмской в зале С. П. Дервиза на Галерной ул., где позднее давал спектакли Дом интермедий. В ноябре 1910 утренние спектакли театра «Сказка» были возобновлены в помещении Екатерининского театра, где давал свои спектакли театр «Кривое зеркало». Александр Рафаилович Кугель (1864–1928) – театральный и музыкальный критик, драматург, режиссер, редактор журнала «Театр и искусство».

миссаржевского[134], покончило самоубийством первое русское кабаре «Лукоморье», на могильном холме которого расцветало, но еще не расцвело «Кривое Зеркало» А. Р. Кугеля[135]. Нам, молодым театральным деятелям, было скучно. Ничего не предвиделось впереди.

И вдруг, как молния из ясного неба, появился Борис Пронин, тот самый, который потом родил обессмертившую его «Бродячую собаку».

Явился он в долгополом своем английском сером пальто с бобровой шапкой в руках, растрепанный и растерзанный, в мастерскую покойного Н. Н. Сапунова и заявил, что будет театр.

Я его привел.

Кого? Театр?

Мецената! Понимаешь? Московский миллионер! Старообрядец! Знаменитая лавка! Я уже нанял помещение. Вот он.

И он представил нам, мне, М. Кузмину и Сапунову, смазливого молодого человека художественной наружности, за которым на минутку отлучился на лестницу, чтобы ввести его, Бонч-Томашевский!

И так родился и стал театр Дом интермедий.

В ту пору Мейерхольд уже был на Императорской сцене и уже успел всосаться в старый и традиционный организм Мариинки и Александринки, несмотря на всю свою явную посторонность академизму. Нас тогда это удивляло – теперь бы не удивило.

Как бы там ни было, но Мейерхольд был на Императорской сцене, на казенной службе и не имел права работать в каком-либо другом театре, а бросить «эту ужасную казенщину и рутину» отнюдь не собирался – она слишком хорошо оплачивала «новатора».

Но Борис Пронин умел действовать зажигающе, ошеломляюще даже и на знавших его склонность к преувеличениям. Он разъяснил не только нам, но и Мейерхольду, что Бонч-Томашевский женат на Мухиной[136], а «Мухины» – фирма, известная на всю Москву. Мей-

[134] Веселый театр для пожилых людей Н. Н. Евреинова и Ф. Ф. Комиссаржевского на Офицерской ул., 39, где в 1906–1907 шли спектакли Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской, давал спектакли на пасхальной неделе 1909.

[135] Театр «Кривое зеркало» с сезона 1910/1911 давал спектакли в Екатерининском театре (Екатерининский кан., 90). Директор театра – З. В. Холмская, художественный руководитель – А. Р. Кугель.

[136] Согласно публикуемым ниже воспоминаниям Н. А. Попова «Встречи с Мейерхольдом до революции», жена М. М. Бонч-Томашевского в девичестве носила фамилию Журина.

ерхольд поверил. Мейерхольд нашел выход – работать под псевдонимом. «Доктор Дапертутто» окрестил его М. А. Кузмин, и доктор Дапертутто начал свою работу в Доме интермедий, как назван был театр.

На Галерной, в великолепном особняке фон Дервиза, помещался он, на развалинах театра «Сказка».

Зал был переделан, сцена была вынесена вперед, впервые в России сделан был просцениум с несколькими ступенями, и вместо рядов стульев расставлены были столики. Театр со столиками. То, что не удалось в «Лукоморье», должно было осуществиться здесь.

Мейерхольд зажегся. На редкость удачный подбор труппы (в этот год был урожай на таланты в театральных школах) и энтузиазм Сапунова подогревали. И Мейерхольд поставил, может быть, лучший свой спектакль. К тому же он, как и мы, верил, что деньги у Бонча-Томашевскаго есть – на авансы хватило.

Впервые в России поставил он настоящую пантомиму – не балет, а настоящую пантомиму с драматическими актерами. «Шарф Коломбины» называлась она и была сделана из «Покрывала Пьеретты» Шницлера с музыкой Донаньи. Я говорю сделана, потому что ничего общего с позднейшим спектаклем Таирова, поставившим «Покрывало Пьеретты» по-подлинному, не имела. Растянутая музыка Донаньи была на редкость удачно сведена, уменьшено количество действующих лиц, изменена эпоха, всей вещи вместо характера слащавого Бидермейера[137] был придан характер комедиа дель арте. Замечательно играл Пьеро – Альбов, сделала себе имя ролью Коломбины Е. Хованская, превосходен был Арлекин – Голубев и незабываем в роли дирижера свадебного оркестра Гибшман. Совершенно изумительны были декорации и костюмы, сделанные Н. Н. Сапуновым. Немногим, правда, удалось увидеть этот спектакль, но видевшие его помнят и до сих пор.

В начале спектакля шел пролог, написанный М. Кузминым. Я уже забыл его содержание. В общем, он сводился к тому, что какой-то чудак англичанин или вообще чудак, сидевший среди публики, покупал у заезжего фокусника, демонстрировавшего своих кукол-автоматов,

[137] Бидермейер (Biedermeier, *нем.*) – художественный стиль в немецкой и австрийской архитектуре и дизайне (1815–1846).

куклу Коломбины, которая потом оживала, для того чтобы играть пантомиму. Помню только последний куплет, певшийся актерами.

Все проходит мимо, мимо,
И сегодня, как вчера...
Жизнь ведь только пантомима
Но всегда лишь Шницлера!

Доктор Дапертутто – Мейерхольд был главным режиссером театра, но кроме него, всецело посвятившего себя «Шарфу Коломбины», над другими вещами работали и другие. Бонч-Томашевский на правах директора ставил не увидевшую свет рампы (рампы, впрочем, в Доме интермедий не было) пьесу Гофмансталя «Веер», а мы с Гибшманом ставили свое детище «Блэк энд Уайт». Говорю наше, а не мое, потому что роль переводчика почти вся сделана Гибшманом. Но как бездарно и трафаретно ставили мы ее! И как нам стало это ясно, когда пришел к нам на репетицию Мейерхольд и сразу отменил все наши мизансцены и планировки и показал, как надо ставить. Вещь сразу стала вдвое лучше. Но как странно вспоминать теперь, что вещь эта, прошедшая потом по всей России и ставившаяся во всех театрах миниатюр с неизменным успехом, пугала своей непривычностью и новизной даже самого «новатора» доктора Дапертутто. Немало пришлось мне приложить труда, чтобы убедить своих друзей – заправил театра в том, что вещь эта будет весела на сцене. Написанная якобы на английском языке, набором ничего не значащих звукоподражаний и вошедших в русский обиход английских терминов, она была абсолютно не читаемой, и только на репетициях выяснилось, что она забавна и смешна.

Программа имела успех – даже Кугель-конкурент, директор Кривого зеркала, не запретил Кугелю-рецензенту признать это в своих рецензиях, но... видно не суждено было родиться в Петербурге хорошему театру. Начались зловещие признаки неплатежа денег. Смета была составлена так, что самые высокие сборы не могли оправдать расходов. Кто-то должен был доплачивать. Мы думали, что эту обязанность возьмет на себя Бонч-Томашевский (ведь говорил же Борис Пронин, что Мухина – миллионерша), но Бонч-Томашевский не захотел этого по той простой причине, что у него и отродясь не было денег. Он великолепно сумел воспользоваться рекламой Пронина и

ухитрился под имя Мухиной всё почти устроить в кредит либо на залоги буфетчиков, вешальщиков и т. п., а когда пришлось платить первое же жалование актерам, денег не оказалось. Мейерхольд заявил об уходе. Труппа – всё молодежь, готовая на всякие жертвы, согласилась перейти на товарищество, работая на марках. Она умоляла Мейерхольда не уходить – Мейерхольд был непреклонен. Его очень мало трогало положение труппы, оставшейся без заработка среди сезона. Ему стало некогда – он занялся «Орфеем»[138] для Мариинскаго театра. Дом интермедий начал агонизировать и закрылся. Закрылся дико. Компания огорченных актеров после спектакля поужинала за столиками зрительного зала и, поссорившись с буфетчиком из-за счета, устроила побоище стенка на стенку с буфетчиком, поварами и лакеями. Пострадала мебель, пострадали актеры и буфетчик. К счастью для театра (нет худа без добра), всё это случилось накануне смерти Толстого. На другой день по случаю траура все театры были закрыты. Под общее закрытие закрылся и Дом интермедий. Закрылся, правда, на этот раз еще не совсем. Кто-то нашел другого мецената. Этот меценат... Евг<ений> А. Зноско-Боровский не был женат на миллионерше. Страстный поклонник театра, он попытался спасти его, придя в него в качестве администратора и автора, со своей пьесой и со своими не очень большими капиталами.

Его капиталов тем не менее хватило на аванс Мейерхольду и на постановку его пьесы – «Очарованный или Разочарованный (забыл эпитет) Принц»[139]**.** Мейерхольд опять загорелся, опять дал изумительную постановку, причем ухитрился поставить с одним Гибшманом сцену ужасного боя двух армий, но тотчас остыл, когда дело снова пошатнулось и на этот раз уже окончательно. Приблизительно в январе театр закрылся.

Время сглаживает всё. Время многое сгладило и в моих воспоминаниях об этом Доме интермедий, но до сих пор в тумане памяти моей ясно рисуется мне насмешливая циничная фигура Мейерхольда с символическим длинным носом, поставленным по ветру.

---

[138] Премьера оперы Х. В. Глюка «Орфей» в постановке В. Э. Мейерхольда состоялась лишь 21 декабря 1911. Вероятно, имеется в виду работа Мейерхольда над оперой «Борис Годунов» (премьера 6 января 1911 г.).

[139] Пьеса Е. А. Зноско-Боровского «Обращенный принц».

Эпитафий театра была эпиграмма Альфреда Павловича Нурока (ныне покойного), одного из самых энергичных деятелей в группе журнала «Мир искусства»:

Wer dem Theater heuer
Noch Lieb' und Achtung zollt,
Dem hold sei jeder Meier
Doch nicht der Meierhold[140].

***Волков Н*[141]. Мейерхольд. Т. 2. 1908–1917. М.; Л. 1929. С. 119, 125–132, 155–157.**

В предварительных хлопотах по организации нового курса в Александринском театре прошел весь август у членов режиссерского совета, причем Мейерхольд в августе уже начал предварительные работы и по постановке «Бориса Годунова» в Мариинском театре. К этому времени надо также отнести первые шаги по организации будущего Дома интермедий, который устраивали М. М. Бонч-Томашевский, являвшийся директором Дома, и Б. К. Пронин, приглашенный на должность режиссера-распорядителя. Таким образом, уже перед началом сезона у Мейерхольда выяснился план его зимы. Это были, во-первых, постановки «Дон-Жуана» и «Красного кабачка»[142] в Александринском театре и актерская работа там же, затем «Борис Годунов» в опере и, наконец, участие в Доме интермедий, куда Мейерхольд входил в качестве члена художественного комитета вместе с М. А. Кузминым и Н. Н. Сапуновым. Впрочем, на афишах Дома интермедий имя Мейерхольда не стояло. Вместо него стоял «доктор Дапертутто», псевдоним, который придумал для Мейерхольда Кузмин, дабы скрыть под гофмановской маской «приватную деятельность» режиссера Императорских театров. Впоследствии псевдоним «доктор Дапертутто» приобрел для Мейерхольда принципиальное значение. <…>

[140] Кто все еще относится к современному театру / С любовью и уважением, / Тому милее любой руководитель, / Кроме Мейерхольда (*нем*.).

[141] Николай Дмитриевич Волков (1894–1964(1965?)) – театральный критик, историк театра, автор наиболее авторитетной биографии В. Э. Мейерхольда (*Волков Н.* Мейерхольд. Т. I. 1874–1908. Т. II. 1908–1917. М.; Л., 1929).

[142] «Красный кабачок» Ю. Д. Беляева, премьера 23 марта 1911.

Сентябрь и октябрь 1910 года были для Мейерхольда временем усиленной работы над первым циклом нового театра Дом интермедий и над «Дон Жуаном» в Александринском театре. Дом интермедий открылся 9 октября[143], а ровно через месяц, 9 ноября, состоялась премьера «Дон Жуана».

Мы уже мельком упоминали о подготовке Дома интермедий. <…> Вышедшая в начале октября афиша сообщала, что ежедневно от 9 до 11 с половиной часов вечера будет идти программа, а после 12 до 2 часов ночи – дивертисмент. В числе постоянной труппы актеров, поэтов, художников и музыкантов Дома интермедий значились: Альбов, Бальди, Бонч-Томашевский, Васильковский, Вольская, Вреден-Полевой, Гейнц, Гибшман, Грабаров, доктор Дапертутто, Жаневская, Изюмова, Казароза, Корнеева, Кузмин, Кузнецов, Озаровская, Н. А. Попов, П. М. Попов, Потемкин, Пронин, Сапунов, Степанов, фон Таубе, Тиме, Хованская, Шпис фон Эшенбруг, Шаров и др. По архитектурному устройству Дом интермедий не был театром, в обычном понимании. Рампа в нем была уничтожена, построена лестница, ряд стульев был заменен столиками, «чтобы публика могла требовать себе во время спектакля напитки или еду и, значит, чувствовать себя более свободно и активно». Актеры входили и выходили через зал и рассаживались на лестнице и среди зрителей.

В программу первого цикла входили: 1) «Исправленный чудак», пролог, текст и музыка М. А. Кузмина, художник Н. Н. Сапунов, инсценировка М. М. Бонча-Томашевского; 2) «Шарф Коломбины» – пантомима Артура Шницлера, музыка Донаньи, художник Н. Н. Сапунов, инсценировка доктора Дапертутто; 3) «Голландка Лиза» – пастораль М. А. Кузмина, художники А. А. Арапов и Н. Н. Сапунов, инсценировка автора; 4) «Блэк энд Уайт», или «Негритянская трагедия» – гротеск К. Э. Гибшмана и П. П. Потемкина, художник Н. Н. Сапунов, инсценировка авторов.

Из перечисленных вещей неудачным оказался «Исправленный чудак», равнодушно была принята «Голландка Лиза», при хохоте всего зрительного зала шла написанная якобы на английском языке «Негритянская трагедия», но гвоздем первого цикла оказался «Шарф Ко-

[143] Ошибка в оригинале: открытие Дома интермедий состоялось 12 октября 1910.

ломбины», явившийся вместе с «Дон Жуаном» *началом новой режиссерской манеры Мейерхольда*.

<…> «Der Schleier der Pierette» – пантомима Шницлера – Донаньи – шла впервые в Дрезденском театре в сезон 1909–1910. Там были полностью соблюдены все указания авторов пантомимы. Мейерхольд же поставил не Шницлера, а по Шницлеру. Он сделал ряд купюр в партитуре, разбил картины на эпизоды (в первой картине их три, во второй девять, в третьей – два), усилил значение второстепенных персонажей, ввел новые и, наконец, – это самое главное – вместо «gemütlich»[144] и «süss»[145] сознательно пошел на обострение сценической картины, ища такие выразительные приемы, которые выводили бы зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, зрителем никак не ожидаемый. Другими словами, Мейерхольд пытался заменить принцип стилизации принципом гротеска, теоретическое обоснование которого пришло у Мейерхольда позднее.

«Шарф Коломбины» был поставлен Мейерхольдом в декорациях и костюмах Н. Н. Сапунова. Это было органическое соединение двух мастеров искусства, близких друг другу со времен Театра-студии, взаимно влиявших и обогащавших друг друга. Это и обусловило исключительную цельность этого замечательного спектакля.

Е. А. Зноско-Боровский так описывает содержание того представления, которое зрители увидали 9 октября в Доме интермедий:

Ветреная Коломбина, просватанная за Арлекина, проводит последний вечер с влюбленным в нее Пьеро. Как прежде, она пытается обмануть его, уверяя, что любит его. Пьеро предлагает ей умереть вместе и действительно первый выпивает яд. Она не имеет силы следовать за ним и в ужасе убегает на свадебный бал, где ее уже ждут с нетерпением. Начинается бал, и во время старомодной кадрили то тут то там, в окнах, в дверях, появляется белый рукав Пьеро. Танцы, то ускоряясь, то замедляясь, приобретают страшный характер кошмара больше, чем жизни, где кривляются странные гофманские существа под дирижерством большеголового капельмейстера, с высоты стула управляющего игрою четырех почти неправдоподобных музыкантов. Когда ужас достигает последних пределов и Коломбина не в

[144] Gemütlich (*нем.*) – уютный.
[145] Süss (*нем.*) – сладкий.

силах скрывать его, она убегает, стремится к Пьеро, но Арлекин ее преследует, и когда он видит труп Пьеро и убеждается в измене своей невесты, и заставляет ее ужинать с влюбленным мертвецом. Арлекин уходит, крепко заперев за собой дверь. Коломбина хочет вырваться из своей темницы, уйти от страшного покойника, но не может. Безумие постепенно овладевает ею, стремительный танец кружит ее, она выпивает наконец смертный кубок и падает мертвая рядом с Пьеро.

К этому описанию Зноско-Боровский добавляет: «Вся фантастика, весь ирреальный ужас этих коротких сцен был передан с мучительной страстностью и напряжением, и двойственность между правдой и нарочитостью была проявлена с большой, сбивавшей с толку зрителя, силой». <…>

Изданное Домом интермедий подробное либретто пантомимы также дает несколько указаний на режиссерскую работу. Оно хорошо выясняет, какое огромное значение придавал Мейерхольд тому человеческому фону, на котором развертывалось взаимоотношение: Коломбина – Пьеро (первая картина), Коломбина – Арлекин (вторая), Коломбина – Пьеро – Арлекин (третья). Подобно лейтмотиву, через всё представление проходит фигура тапера, как бы подчеркивая, что всё происходящее неизбежно подчинено его вальсам, галопам, кадрилям, менуэтам, что всё происходящее есть некий танец, в который второй таинственный персонаж, распорядитель танцев Джиголо, вместе с тапером превращает судьбу героев пантомимы. Вместе с властью танцевального ритма Мейерхольд в «Шарфе Коломбины» остро чувствует и власть вещи. Уже не говоря о самом потерянном Коломбиной шарфе, почти вся роль Пьеро построена на игре с вещами, которыми являются то письма, портрет и роза Коломбины, то ее башмачок, то кубок и флакон зелья. Наконец, среди фигурантов пантомимы Мейерхольд помещает полюбившийся ему образ слуги просцениума – арапчонка, который впервые появился в Башенном театре и затем после «Шарфа Коломбины» входит и в Александринский театр через «Дон Жуана». В «Шарфе Коломбины» арапчонок появляется, чтобы предложить гостям освежительный напиток.

В. Н. Соловьев в своих воспоминаниях о Сапунове говорит, что для понимания последних, главным образом декоративных работ Сапунова, существенно важно понятие «дурацкой рожи». «Оно вперг-

вые было применено им, – пишет Соловьев, – при постановке “Шарфа Коломбины” в Доме интермедий. Художник, согласно заданию режиссера (доктора Дапертутто), разрабатывая картину бала, изобразил родителей Коломбины, тапера, распорядителя танцев и гостей не в той романтически-слащавой манере, как принято показывать зрителям Пьеро и Арлекина, но в виде масок, причем маскам он придал особое, русское выражение». Эти «дурацкие рожи» Сапунова и дали Мейерхольду возможность с особой остротой изобразить белую Коломбину, мечущуюся в ужасе среди химерических гостей ее свадебного бала.

Когда осенью следующего 1911 года состоялись гастроли Дома интермедий в Москве, то Вахтангов, в то время начинающий актер Художественного театра, увидел эту пантомиму доктора Дапертутто, и она произвела на него огромное впечатление. И можно думать, что композиция сцены свадебного бала в «Гадибуке» (танец Лии), поставленном Вахтанговым весною 1922 года в театре Габима[146], преемственно связана, с одной стороны, с «Анатэмой» в МХТ[147], а с другой – со сценой свадебного бала в «Шарфе Коломбины» – Дома интермедий. <…>

Новые приемы, испробованные Мейерхольдом впервые в «Дон Жуане» и «Шарфе Коломбины», нашли свое продолжение в том же Доме интермедий, где 3 декабря 1910 года была показана новая программа. В эту программу вошли: старинная «оперетта» И. А. Крылова «Бешеная семья» с музыкой Кузмина и декорацией Н. Сапунова и новая комедия Е. Зноско-Боровского «Обращенный принц» в 3-х действиях и 15-ти картинах, которую поставил доктор Дапертутто в декорациях и костюмах Судейкина и с музыкой Кузмина. Наконец, в концертном отделении участвовали К. Э. Гибшман со своей знаменитой «Амалией», Коля Петер (Н. В. Петров) и Б. Г. Казароза, исполнявшая с громадным успехом только что написанные «детские песенки» М. Кузмина – «Дитя, не тянися весною за розой», «Если завтра будет солнце» и др.

---

[146] Театр-студия «Габима», открывшийся в 1918, в 1922 осуществил постановку пьесы «Гадибук» С. Ан-ского (С. А. Раппопорт).

[147] Пьеса Л. Н. Андреева «Анатэма» была поставлена в МХТ 2 октября 1909.

Гвоздем цикла явился «Обращенный принц».

<…> Работа над «Обращенным принцем» дала Мейерхольду возможность еще более углубиться в прием гротеска. Одна из целей этого приема состояла в том, «чтобы постоянно держать зрителя в состоянии двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами». В «Обращенном принце» Мейерхольд всё время дает борьбу между формой и содержанием, осуществляя на сцене слова Пушкина об «условном неправдоподобии». Когда ему нужно создать для принца и его свиты лошадей, он просто прикрывает попонами с лошадиными головами из папье-маше театральных плотников. И это он считает достаточным: «Художник выгнул шеи лошадей такой крутой дугой, в головы их воткнул такие задорные страусовые перья, что косолапым театральным плотникам не стоило большого труда изобразить лошадей… гарцующими и так красиво становящимися на дыбы». Для того чтобы «состарить принца», когда тот, возвращаясь из путешествия, должен вступать на престол, Мейерхольд заставляет придворных, провозглашающих принца королем, надеть на него седой парик и подвязать длинную седую бороду, и «юный принц на глазах у публики превращается в почтенного старца, каким подобает быть королю в сказочном царстве». <…>

Е. А. Зноско-Боровский («Русский театр XX века») сообщает еще ряд деталей, относящихся к постановке его пьесы. <…> «Мейерхольд, – пишет он, – теперь хочет уничтожить пассивного зрителя, не принимающего никакого участия в представлении ради чистых театральных заданий. Ведь цель театра не показывать законченное произведение искусства, как картину или скульптуру, но заразить зрителя на его глазах развивающимся творчеством, привлечь его самого к этому творчеству, чтобы токи, идущие со сцены, встретили ответные из залы. Искусство надо внести в жизнь, сцену в зрительный зал».

Второй цикл Дома интермедий оказался последним, и скоро этот театрик вообще прекратил свою деятельность, хотя и готовился показать еще одну программу. Только весной, во время гастролей Художественного театра, Мейерхольд устроил специальный в честь художественников спектакль, возобновив «Шарф Коломбины».

«Дон Жуан», «Шарф Коломбины» и «Обращенный принц» кладут резкую грань в творчестве Мейерхольда, давая первые и яркие образцы новой системы построения спектакля. С этих же пор устанавливается и двойственность художественной жизни режиссера, то скрывающего свое лицо под прозрачной маской доктора Дапертутто, то подписывающего свои работы просто «режиссер В. Э. Мейерхольд». Это, конечно, не означало, что между обоими «рабочими установками» был какой-нибудь разрыв. Наоборот, многое, и в том числе «Дон Жуан», могло бы носить подпись Дапертутто. И часто в работах на Императорской сцене сквозило новое театропонимание, нашедшее свое теоретическое выражение через два года в статье «Балаган», не раз нами упоминаемой.

Кузмин М. А. **Письмо М. М. Бонч-Томашевскому. 30 сентября 1910. 3 л. // РГАЛИ. Ф. 3145 (Н. Харджиев). Оп. 1. Ед. хр. 533. Л. 1–1 об.**

30 сентября четверг
1910

Дорогой Михаил Михайлович

Посылаю Вам «Голландку Лизу», но с непременным условием, чтобы она сначала читалась в комитете, потом мною читалась группе и знакомым по повесткам, затем Вы со мною, Сапуновым и Араповым сговорились относительно постановки, обдумавши вполне наперед сами и только тогда назначить репетицию. Этот выработанный ход должен бы соблюдаться по отношению ко всем пьесам и, хотя он исполнялся только по отношению к моему прологу, Сервантесу[148] и Шницлеру (Блэк[149] же прошел фуксом[150], а половина людей не знала, когда читается «Белый веер»[151], не читанный в комитете, но по

[148] Речь идет о готовившейся, но неосуществленной постановке пьесы М. де Сервантеса «Ревнивый старик», режиссером которой был М. М. Бонч-Томашевский.
[149] Комедия К. Э. фон Гибшмана и П. П. Потемкина «Блэк энд Уайт».
[150] Имеется в виду «случайно, неожиданно» (бильярдный термин).
[151] Пьеса Г. фон Гофмансталя (1897).

отношению к своей вещи я стою <на том>, чтобы все было строго формально и иначе ее совсем возьму. Ввиду спешки можно, конечно, всё это сделать сокращенно. Прочитать завтра у нас, если поспеют повестки завтра же актерам и после вашего приезда, условившись точно и подробно относительно планировки, делать репетицию. М<ожет> б<ыть>, завтра привезу и музыку.

Я бы просил Пронина присылать мне повестки на *все* репетиции дня или просто список, а то я часто забываю.

По-моему, вышло недурно. Исполнителей мне бы хотелось. Лиза – Тиме, отец – кто-нибудь[152], Лука – Кузнецов, Петр – Вреден, прохожий – Васильковский. До свидания. До 4-х часов.

Ваш М. Кузмин.

Посылаю вам рукопись вполне уверенный, что Вы не будете ее читать актерам вопреки моему желанию, но чтобы вы сами могли заранее несколько ее обдумать».

<Автограф Кузмина>
М. Г.,

Исходя из точки зрения, что «Интермедия» будет носить характер предприятия не чисто театрального, но и художественно-литературного, мы обращаемся к Вам с предложением присоединиться к числу сотрудников, каковыми мы хотели бы считать поэтов, художников и артистов, принимающих участие в «Интермедии». Для некоторой характеристики репертуара мы упомянем намеченные произведения к постановке. Старинные фарсы, интермедии Сервантеса, комедии Аретино, оперетки Делиба и Лекока, пантомимы, оперетка Крылова, небольшие балеты, Самен, Гофмансталь, А. Франс и др. Сотрудниками изъявили согласие именоваться в проспектах предприятия В. Э. Мейерхольд, Озаровский, Кузмин, Ауслендер, Потемкин, Аверченко, Гумилев, Н. Н. Сапунов, Крымов, Ре-Ми, Милиоти, Арапов, Феофилактов и др.

… [М. Томашевский]

[152] Эту роль исполнял В. Я. Степанов.

<Автограф Кузмина:>
Общество интимного
театра Петербург (<печать>)

А. Я. Головин, С. К. Маковский, Ю. Э. Озаровский, Андрей Белый, Кузмин, Потемкин, Гумилев, Ауслендер, Зноско-Боровский, Аверченко, Саша Черный, Ремизов, гр. Толстой, Юр. Беляев, Садовской, Ликиардопуло, В. Брюсов, А. А. Блок, Сапунов, Крымов, Феофилактов, Н. Милиоти, Арапов, Якулов, Судейкин, Анисфельд, Ре-Ми, Нурок, Каратыгин.

Петров Н. В. **Записные книжки с выписками из книг, режиссерскими заметками, набросками мизансцен, рисунками, записями адресов и др. Автограф. 1910 – <1913> // РГАЛИ Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 442. Л. 41.**

Пьеро. Мужское начало. Он ищет любви (это уже не балаган, это серьезная вещь). Коломбина это «Она». Наконец «она» приходит. Пьеро слишком нежен. Ему обречено быть сбитому. Но входит Арлекин. Это жизнерадостный человечек, которому всё трын-трава, Коломбина идет с Арлекином. Эта разбитая любовь есть не балаганная сценка, а величайшая трагедия[153].

Попов Н. А. **Воспоминания. Встречи с Мейерхольдом до революции. Автограф (1930-е г.) // РГАЛИ. Ф. 837. Оп. 2. Ед. хр. 109.**

1910

Вскоре после этого спектакля[154] Ведринская дала мне знать, *будто* у Всев<олода> Эмил<ьевича> есть ко мне какой-то серьезный разговор. Дело касалось затеи Мейерхольда создать театр особого типа. Он под именем «Дом интермедии» открылся осенью 1910 года. <…> За сезон1909–1910 гг. я успел испытать и повидать много интересного: не возобновив контракта с Малым театром, очутился осенью 1909 г. в роли директора художественной части киевского театра «Со-

[153] Следует предположить, что запись относится к постановке «Шарфа Коломбины» в Доме интермедий и отражает трактовку этого сюжета В. Э. Мейерхольдом.

[154] Речь идет о художественном вечере М. А. Ведринской в зале Дворянского собрания 30 марта 1910, в котором деятельное участие принимал В. Э. Мейерхольд.

ловцов». Испробовав себя в качестве провинциального режиссера на большом количестве новых постановок, я после этого опыта решил отдохнуть и не прикрепляться ни к какому театру. Мейерхольд, узнав про это, предложил было мне такую комбинацию:

На средства некоего М. М. Бонч-Томашевского он создаст театр на мое имя, а непосредственным художественным руководителем его будет он сам. Такая комбинация была ему нужна потому, что он как режиссер императорских театров не имел права официально выступать во главе частного предприятия, мне эта комбинация не была неприятна: мы оба были режиссерами с равными по значению для прессы и публики именами и оба в достаточной мере состояли в оппозиции к «старому» театру, числясь режиссерами-новаторами.

Но прежде чем окончательно решиться на предложение Всев<олода> Эм<ильевича>, я имел осторожность высказать желание познакомиться с Томашевским.

Свидание состоялось в номере гостиница где-то на Мойке. Томашевский проживал там вместе со своей молодой женой москвичкой. Держался очень [независимо] корректно-развязно, видимо увлекался своей будущей ролью мецената, с апломбом говорил о том, что каждому современному театру предстоит в недалеком будущем понять, что зритель больше не в силах выдерживать пьес с длинными актами, что зрителю нужны короткие пьесы минут на 15–20 – тогда они будут только восприниматься как должно.

Меня удивили губы Томашевского: даже когда он молчал, слушая собеседника, губы его извивались во все стороны, особенно верхняя губа. Показался он мне сразу человеком изнервленным, с причудами и прихотями. Работать с таким типом не представляло особого интереса, тем более что я ни в каком заработке не нуждался и связал бы свое имя с именем Мейерхольда только ради возможности без особенных забот приобщиться к художественному эксперименту. Пока мы беседовали, у меня быстро созрел план – получить все нужные сведения о чете Томашевских из Москвы, т<ак> к<ак> выяснилось, что у нас там имеются общие знакомые.

Через несколько дней от «грифа» (Сергей Кречетов, поэт – псевдоним С. А. Соколова, мужа моей актрисы в Киеве Лидочки Рын-

диной) я получил такие сведения: Томашевский женат на Журиной, москвичке, дочери коммерсанта (не то торговля, не то фабрика зеркал[155]). Взял за ней в приданное около 30 тысяч. Половина за лето уже прожита молодыми, жуировавшими в Петербурге.

Во второе свидание с Томашевским я прямо заявил, что не могу согласиться дать свое имя театру, т<ак> к<ак> нельзя осенью собрать сразу интересных актеров и открыть театр в случайном помещении вдали от центра, да еще при таких небольших деньгах, какие может дать на эту затею Томашевский. Пока я говорил, оба они молчали, соглашаясь видимо с моими доводами. Но когда я упомянул о том, что не рискну быть причастным к трате последних тысяч, оставшихся у Томашевских, Мейерхольд не выдержал и крикнул:

– Какое Вам дело до чужих денег!

Я ему спокойно ответил, что берегу свое доброе имя и толкать других на явный прогар не считаю себя в праве.

Но мои слова ни того, ни другого не убедили в рискованности их затеи. Расстались мы вполне мирно, но я побывал в их театре только в качестве гостя, и мое имя даже значилось на афишах в списке труппы. Затея была в художественном отношении интересная, да иначе и быть не могло – около Мейерхольда вертелось много талантливых, молодых еще тогда писателей, художников и даже актеров и актрис, а все-таки финал всей затеи был именно таков, какой я и предсказывал.

Прежде всего пошли в театральных кругах сплетни о ряде закулисных чисто богемных скандалах, а потом уже пошли слухи и об убытках, т<ак> к<ак> театр мало имел успеха у большой публики, он был ей не по зубам.

Я осень жил у себя на даче в Подобедовке (около станции Поповка) и мирно наслаждался отдыхом, работая над своей пьесой для детей «Оле-Лук-Ойе»[156].

Как-то рано утром меня разбудили известием, что приехала какая-то дама с ранним поездом и очень иззябла. Я велел поскорее поставить самовар, быстро оделся и вышел к своей гостье.

---

[155] В справочной книге «Вся Москва» на 1909 г.» значится личный потомственный гражданин Иван Сергеевич Журин, владелец собственного дома на Средней Пресне.
[156] Пьеса «Оле-Лук-Ойе» была написана в 1910, в том же году поставлена в Театре К. Н. Незлобина, в 1911 – в Суворинском театре в Петербурге.

Она оказалась женой Томашевского. Не объясняя, в чем дело, встретила меня почти воплем:

– Н<иколай> А<лександрович>! Спасите Мишу – Мейерхольд его ограбил!

Томашевская примчалась с отчаянья без калош, продрогла, т<ак> к<ак> по ночам было уже морозно, бежала версты две со станции пешком, хотя можно было доехать на конке – просто от отчаяния потеряла совсем голову и долго не могла успокоиться.

Конечно, Мейерхольд «Мишу» ее не грабил, а Томашевскому самому [да и ей самой] очень льстила роль мецената, а деньги у них, несмотря на мое предостережение, через пару месяцев растаяли почти без остатка, и театр успел показать лишь две программы.

Я помочь ничем не мог, кроме того, что отогрел свою неожиданную гостью горячим чаем. Она несколько успокоилась и к вечеру уехала в Петербург, понимая, что я теперь никаким уже образом не могу [помочь М. М. Томашевскому] вызволить из беды ее мужа. Это был первый случай, когда Мейерхольд показал мне себя как человек авантюристического склада, ничем особенно не стесняющийся для достижения намеченной цели.

Это нисколько не помешало моему увлечению им как фигурой творческой. Он был, по моим тогдашним наблюдениям, единственным среди нас второго поколения режиссеров, пригодным для восстановления стиля старинного театра.

1911 г.

И когда мне в конце 1911 года пришлось работать над устройством художественного вечера «Оживленная старина» во время выставки «Ломоносов и Елизаветинское время» – она была приурочена к 200-летию со дня рождения Ломоносова, я пригласил Всев<олода> Эм<ильевича> поставить пантомиму «Арлекин ходатай свадеб», сценарий которой был написан В. Соловьевым[157]. Пантомиму эту разыграли члены кружка Дома интермедий под режиссерством [и даже при участии в одной из ролей] Мейерхольда.

Тут открылась мне другая черта его характера – он никак не мог понять, как я не побоялся привлечь его к работе как режиссера, в этом

[157] См.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Часть первая 1891–1917. С. 252–254.

я убедился много позже. По природе интриган, он долгое время присматривался, нет ли в [этом] моем приглашении какой-нибудь интриги [с моей стороны].

И только тогда, когда ему стало ясно, что меня нельзя подозревать в каких либо лукавых замыслах по его адресу, он успокоился, Узнал я об этом уже после самого вечера, когда он был упоен успехом пантомимы. А я к нему, несмотря на тот успех, нисколько не изменился.

Бабенчиков М. В. **В. Э. Мейерхольд. Воспоминания. Черновые наброски. (1950-е гг.) // РГАЛИ. Ф. 2094. Оп. 1. Ед. хр. 135**.

В сентябре 1910 г. в Петербурге прошел слух о создании нового театра – Дома интермедии, а в октябре на стенах домов появились афиши, извещавшие о его открытии. Инициаторами Дома интермедии, как об этом стало сразу же известно в театральных кругах, были Всеволод Эмильевич Мейерхольд, выступавший на этот раз под псевдонимом Доктор Дапертутто и молодой московский режиссер М. М. Бонч-Томашевский.

С Мейерхольдом я был мельком знаком уже до тех пор, но начало наших длительных, дружеских с ним отношений относится к этому времени.

Дом Интермедий помещался в маленьком знатном театральном зале в особняке Шебеко на Галерной улице, и я с первых спектаклей нового театра сделался его завсегдатаем.

Кроме острой театральности, свойственной постановкам этого театра, нас, петербургскую художественную молодежь, влекло в нем[158]

Репертуар Дома состоял из старинных комедий, пантомим, небольших драм и отдельных эстрадных номеров. Спектакли начинались в 9 часов вечера, а после них с 12 часов ночи давался дивертисмент. В виде новшества в театральном зале были поставлены столики, и посетители могли требовать себе еду и питье.

Обычная рампа отсутствовала, отчего сама сцена являлась как бы составной частью зрительного зала. Актеры входили и выходили через зал и рассаживались на широких ступенях находившейся в нем лестницы. В составе труппы Дома интермедий был ряд актеров, позднее получивших известность. В молодом театре начали свою

[158] Фраза не дописана в оригинале.

сценическую карьеру Е. И. Тиме[159], Е. А. Хованская, Б. Г. Казароза и К. Э. Гибшман.

Кроме них, в труппе находились О. Э. Озаровская, Гейнц, Н. А. Попов, Б. К. Пронин, П. П. Потемкин, Вреден-Полевой и др. В литературной части ближайшее участие принимал поэт М. А. Кузмин, а художником театра был Н. Н. Сапунов. Среди всех постановок Дома интермедии мне особенно запомнились «Шарф Коломбины» – пантомима Артура Шницлера, музыка Донаньи и гротеск К. Э. Гибшмана и П. П. Потемкина «Блэк энд Уайт», или «Негритянская трагедия».

Сценическое действие «Шарфа Коломбины» было пронизано музыкой менуэтов, кадрилей, веселого ласкающего вальса, кошмарных полек и бешеного галопа. На фоне ее и балаганно ярких декораций Сапунова в диком исступленном вихре танцующих пар, при свете мерцающих восковых свечей, развертывалась нежная сцена трогательной любви Пьеро и Коломбины.

Что-то кошмарное, до нельзя фантастическое и вместе с тем до жути напоминающее будничную жизнь было заключено в самом облике заполнявших сцену персонажей, в грубой нарочитости их грима, в острой подчеркнутости причудливой игры. И эта двойственность правды и нарочитости, смешного и ужасного, сценического гротеска и жизни еще больше усугубляла общее впечатление от зловещей буффонады. Особенно удачной была сцена свадебного бала, в которой талант Мейерхольда достиг апогея.

Кричащие ядовитой пестротой костюмы и декорации Сапунова звучали здесь в унисон с бешеным темпом действия, а фигуры отдельных подчеркнуто уродливых масок – родителей Коломбины, кривого Тапера, музыкантов, распорядителя танцев Джиголо и целой вереницы химерических гостей воспринимались как образы какого-то диковинного сказочного мира.

В имевшем огромный успех у публики гротеске «Блэк энд Уайт» из всех актеров выделялся конферансье Гибшман. В те годы еще не профессиональный актер, а студент Петербургского электротехнического института, ходивший в форменной фуражке с желтым кантом и

[159] Артистка Императорских театров Елизавета Ивановна Тиме не имела отношения к деятельности Дома интермедий, в котором играла ее сестра Анна Ивановна Тиме.

портретом драповом пальто, Гибшман в обыденной жизни отличался крайней застенчивостью.

Эту природную застенчивость, граничащую с пугливостью, и какую-то робкую связанность в движениях он великолепно использовал для своей маски конферансье. Смущенный, боязливо озираясь по сторонам, с виновато блуждающей улыбкой на некрасивом лунообразном лице, выходил он к рампе и, отчаянно заикаясь, начинал витиеватое обращение к публике.

Лицо его пылало от стыда, так как он не знал, куда девать мешавшие ему руки. Слова то и дело застревали у него горле или уже неожиданно вырывались из уст помимо его воли. Продолжая глупо ухмыляться и неловко переминаясь с ноги на ногу, Гибшман сконфуженно теребил нелепые нитяные перчатки, робко покашливал в кулак, вздыхал и опускал глаза. Наступала мучительная пауза, после которой артист снова пытался открыть рот, но и тут досадный комок сжимал горло. Проглатывая слова и комкая целые фразы, Гибшман кое-как все же договаривал свою речь. Затем неожиданно фыркал и, стыдливо закрыв толстое детское лицо рукавом длиннополого сюртука, пятясь, уходил со сцены.

Все это замешательство, заикание и пугливость так искусно и красноречиво преподносились талантливым артистом, что невольно походили на правдоподобие.

С годами, когда к Гибшману пришла слава, он во многом утерял свежесть и аромат своего дарования, но в период пребывания в Доме интермедий это был безусловно один из самых заметных и обещающих молодых мастеров тогдашнего театрального Петербурга.

Там же, на маленькой, ярко освещенной сцене Дома интермедий, внезапно вспыхнуло, а затем также быстро померкло и чудесное дарование молодой актрисы Бэллочки Казарозы.

Вся в черном, медленной поступью выходила она на сцену и волнующим мягкого тембра голосом пела незамысловатые песенки Михаила Кузмина. Что-то грациозное, таинственно очаровательное было в ее экзотическом облике, некрасивом мулатском лице, эластичности, словно выточенных рук, детски вопрошающем взгляде огромных глаз. И уже тогда, даже в дни ее молодости, был у Бэллочки какой-то налет тревожной скорби и жизненного утомления.

Увидев Казарозу на сцене, я вскоре познакомился и подружился с ней. Начитанная, живо интересовавшаяся искусством и тонко чувствующая его, Бэллочка умела собирать вокруг себя интереснейших людей. В ее доме бывали крупные художники, артисты, музыканты. Вместе с тем бывало и много начинающей молодежи. Щедро одаряя других лаской и советами, вечно в хлопотах о ком-нибудь, Бэллочка мало думала о себе.

Указатели

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

«А не опустить ли нам занавеску?» П. П. Потемкина 404
«Адам и Ева» 303, 342
«Анатэма» Л. Н. Андреева 501
«Антигона» Софокла 145, 254
«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира 255
«Апаюн», оперетта К. Миллекера 26
«Арлекин, ходатай свадеб» В. Н. Соловьева 508
«Балаганчик» А. А. Блока 372, 383, 390, 404, 413, 475, 476
«Без вины виноватые» А. Н. Островского 134, 190
«Белые крылья» Т. Л. Щепкиной-Куперник 148
«Белый веер» Г. фон Гофмансталя 373, 376, 378, 413, 423, 433, 503
«Бешеная семья» И. А. Крылова 372, 374–376, 383, 384, 400, 413, 419, 423, 424, 443–447, 449, 452, 453, 455, 456, 462, 473, 501
«Блэк энд Уайт» П. П. Потемкина и К. Э. фон Гибшмана 382, 384, 391, 393, 398, 406, 410, 413, 415, 421, 423, 426, 428, 429, 431, 432, 435, 437, 439, 444, 446, 448, 463, 467, 469, 471, 476, 483, 488, 489, 491, 492, 495, 498, 503, 510
«Богатые невесты» А. Н. Островского 127, 134, 138, 140, 147, 159, 165, 167
«Боккаччо», оперетта Ф. фон Зуппе 65
«Борис Годунов» А. С. Пушкина 250
«Борис Годунов», опера М. П. Мусоргского 496, 497
«Брама», балет К. Даль'Арджине 18, 57, 71
«Бродяга-мститель Джэк», переделка М. Б. 252
«Буря» У. Шекспира, перевод В. В. Барятинского 127, 131, 132, 134, 136, 139–140, 147, 150, 152, 154–157, 165, 166, 196, 198, 211
«Вава» С. А. Кеттлер и В. А. Крылова 132, 134, 136–140, 147, 162, 165
«Вампир» Е. А. Зеланд-Дубельт 134–141, 148, 224

«Вампука» («Принцесса африканская. Образцовое либретто для оперы»). М. Н. Волконского 479
«Ванька–ключник» Л. Н. Антропова 251
«Венецианская актриса» В. Гюго 256
«Веселые антракты» А. Т. Аверченко 413
«Вечная любовь» Г. Фабера, перевод П. Ш. 132, 134, 136, 138–140, 142, 147, 178, 181, 182, 189
«Вий» Н. А. Попова по повести Н. В. Гоголя 249
«Власть тьмы» Л. Н. Толстого 185
«Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого 250, 264, 277
«Война французов с испанцами, или Торжество любви», оперетта П. Лакома 13, 46, 48
«Волки и овцы» А. Н. Островского 264, 268, 269
«Волшебный вальс» А. М. Шмидтгофа 256
«Гадибук» С. Ан-ского 501
«Гамлет» У. Шекспира 185, 358, 415
«Гедда Габлер» Г. Ибсена 244
«Гибель “Надежды”» («Пучина») Г. Гейерманса, перевод А. И. Радошевской 264, 275, 279
«Голландка Лиза» М. А. Кузмина 372, 374, 375, 381–384, 390, 391, 393, 421, 426, 428, 429, 437, 439, 444, 448, 463, 464, 487, 498
«Гость» Э. Брандеса 264, 269
«Гость Терентьище» Н. А. Попова 250
«Гроза» А. Н. Островского 159
«Дама с камелиями» А. Дюма-сына, перевод В. И. Родиславского 127, 132, 134–136, 138–141, 149, 244
«Дамон и Пифий» Н. А. Попова 249
«Два Пьеро» («Белый ужин») Э. Ростана 404, 466
«Действо о Теофиле» Рютбефа 291, 293, 300, 306, 311–313, 315, 316, 330, 332, 335, 337, 338, 344, 346, 358, 362
«Действо об Адаме» 300
«Дети греха (Вечная трагедия)» В. Ф. Евдокимова 138
«Дикая утка» Г. Ибсена 204
«Дон Жуан» Ж. Б. Мольера 386, 391, 402, 444, 449, 459, 466, 467, 478, 499–501, 503

«Дон Пьетро Карузо» Р. Бракко, перевод И. А. Гриневской 129, 134, 139, 140, 143, 147, 185, 186
«Драма в гарнизоне» О. Э. Гартлебена, перевод Н. Ростовой 134, 138, 140, 141, 149, 234
«Дядя Ваня» А. П. Чехова 204
«Еще кое-что» 471
«Ждите меня под вязом» Ж. Ф. Реньяра 445
«Жена напрокат» С. Ф. Рассохина 48
«Жених из долгового отделения» И. Е. Чернышева 136, 138, 139, 149
«Женщина с кинжалом» А. Шницлера, перевод В. П. Буренина 127, 137, 141, 149
«Жестокий Барон» 419
«Жорж Данден» Ж. Б. Мольера, перевод Е. Лавровой 250, 264, 268
«За чем пойдешь – то и найдешь» («Женитьба Бальзаминова») А. Н. Островского 264, 277
«Загадка» П. Эрвье, перевод А. З. Муравьевой и С. Л. Рафаловича 127, 132, 137, 140, 141, 148, 205, 221, 223
«Заза» П. Бертона и Ш. Симона, перевод В. В. Барятинского 127,132, 135–140, 142, 147, 235–237, 243
«Заместительницы» Э. Брие 221
«Зеленый попугай» А. Шницлера 132, 134, 135, 137–141, 148, 219–221, 264, 269
«Зимняя сказка» У. Шекспира, перевод А. Л. Соколовского 255–257, 264, 265, 271
«Золотая Ева» Фр. фон Шентана и Фр. Коппель-Эльфельда, перевод В. Саблина 264, 266
«Золотые яблоки, или 43 качества заколдованной принцессы» Э. Одрана 17, 64, 111, 112, 115, 117, 119–122,124
«Зори» Э. Верхарна 384
«Игра о Робене и Марион» А. де ла Аля 292–294, 300, 306, 314, 316, 340, 359
«Игрок» Ж. Ф. Реньяра 252
«Из-за мышонка» А. Розо, переделка с фр. Л.К.М. (Людвига Казимировича Маевского) 264
«Исправленный чудак» («Пролог») М. А. Кузмина 372–374, 382, 385, 406, 409, 413, 420, 426, 433, 437, 443, 464, 489, 490, 498

«Камо грядеши» («Quo vadis») Э. Моро по роману Г. Сенкевича, перевод А. З. Муравьевой 127, 128, 132, 134–141, 144, 149, 233
«Карьера Наблоцкого» В. В. Барятинского 127, 132, 134, 135, 137–139, 141, 143, 148, 232, 235, 236
«Когда мы, мертвые, воскресаем» («Когда мы, мертвые, воскреснем», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Когда мы, мертвые, просыпаемся») Г. Ибсена, перевод К. И. Арабажина 127, 132, 135, 137, 138, 142, 148, 195–197, 200
«Комедия о Доне Яне и Доне Педро» («Кумедия о Доне-Яне и Доне-Педро», «Дон Педро, почитанный шляхта, и Амарилис, дочь его») К. Д. де Вилье 402
«Коппелия», балет Л. Делиба 42, 45, 50, 52, 102
«Корневильские колокола», оперетта Р. Планкетта 31, 36–38, 42, 49, 53
«Красный кабачок» Ю. Д. Беляева 372, 378, 497
«Кузнечик–музыкант», оперетта В. Аленникова 44
«Кукольный дом» Г. Ибсена 244
«Лебединое озеро», балет П. И. Чайковского 20
«Лебедь», балет–пантомима Ш. Лекока 376, 404, 423, 424, 433, 440, 447, 460, 461
«Лесной бродяга», феерия 17
«Мадам Сан-Жен» («Madame Sans-Gêne») В. Сарду и Э. Моро, перевод Ф. А. Корша 148, 225
«Мадемуазель Фифи» О. Метенье по новелле Г. де Мопассана, перевод А. И. Радошевской 127, 132, 135–141, 147, 184, 235
«Макбет» У. Шекспира 185
«Малабарская вдова», оперетта Ф. Эрве 26
«Малка Шварценкопф» Г. Запольской 213
«Маскарад» М. Ю. Лермонтова 386, 390
«Маскотта», оперетта Э. Одрана 26
«Мастерская скульптора» («Мастерская художника»), пантомима 59, 63, 65, 66
«Медовый месяц» («Голубки») Л. Л. Толстого 148
«Мертвый город» Г. Д'Аннунцио 129
«Мещане» М. Горького 149, 236, 244
«Мишура» А. А. Потехина 193

«Монна Ванна» М. Метерлинка 261
«Муж, у которого немая жена» А. Франса 376, 436
«Мюзотта» Г. де Мопассана 254, 255, 264, 267, 268
«На дне» М. Горького 254
«Наказанная неучтивость зрителя» С. Ауслендера 447
«Нахлебник» И. С. Тургенева 185
«Недоросль» Д. И. Фонвизина 397
«Необычайное путешествие на Луну», оперетта Ж. Оффенбаха 15–17, 25, 28, 30, 31, 34, 45, 50, 52, 53, 58–64, 67–71, 73–75, 78–80, 82, 84, 85, 89, 91–94, 96–99, 102, 104, 107–113, 116, 118, 119, 121–124
«Нина» Д. Мансфельда 270
«Новый мир» Баррета 252
«Новый театр» Т. Л. Щепкиной–Куперник 137, 140, 141, 147, 151, 155
«Ночи безумные» Л. Л. Толстого 127, 132, 134–141, 143, 147, 171, 173, 174, 179
«Нынешние братья» («Нынешняя братия») 291, 293, 300, 339, 350, 359
«Обращенный принц» («Эльвира, или Обращенный принц», «Amor omnia vincit, или Обращенный принц») Е. А. Зноско-Боровского 374, 376, 383, 384, 395, 396, 399, 400, 423, 424, 445–447, 449, 451, 453, 455, 456, 461, 462, 479, 501–503
«Оле-лук-ойе» Н. А. Попова 507
«Орленок» Э. Ростана, перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник 127, 128, 132, 134–142, 147, 165, 167, 170, 171, 236, 243
«Орфей» («Орфей и Эвридика»), опера Х. В. Глюка 496
«Отелло» У. Шекспира 204
«Очень веселый и смешной фарс о чане» Ж. Дабонданса 292, 293, 300, 341
«Очень веселый и смешной фарс о шляпе–рогаче», фарс Ж. Дабонданса 292, 294, 300, 341
«Парацельс» А. Шницлера, перевод О. Н. Чюминой 219
«Параша Сибирячка» Н. А. Полевого 250
«Первый почин» Н. А. Попова 254
«Перекаты» В. В. Барятинского 127, 130, 132–135, 137–141, 143, 148, 189, 192, 193, 200, 233, 235, 236, 238
«Песня судьбы» А. А. Блока 396

«Победа смерти» Ф. Сологуба 385
«Победителей не судят» Н. В. Самойлова 256
«Подозрительная личность» Б. Нушича, переделка В. А. Владимирова 40
«Подруга» Э. Брие 256
«Подруга жизни» А. Шницлера, перевод З. А. Венгеровой 219
«Покрывало Беатрисы» А. Шницлера 434
«Покрывало Пьеретты» – см. «Шарф Коломбины»
«Полифем» А. Самена 376
«Польский еврей» Эркмана-Шатриана, перевод П. И. Вейнберга 264, 266
«Помолвка в Галерной гавани» В. Щигрова 256
«Предложение» А. П. Чехова 264
«Прекрасная Елена», оперетта Ж. Оффенбаха 26
«Прения живота со смертью», пролог А. М. Ремизова к собственному представлению «Бесовское действо» 316
«Преступление и преступление» А. Стриндберга, перевод А. Таваст-шерна 134, 136–141, 143, 148, 220, 222
«Привидения» Г. Ибсена 185
«Принц с мызы» М. А. Кузмина 372, 445, 466, 475
«Принцесса Греза» Э. Ростана 152
«Принцесса Турандот» К. Гоцци 400
«Пучина» – см. «Гибель “Надежды”» Г. Гейерманса
«Пьеро плачущий и Пьеро смеющийся» Э. Ростана 253
«Разрушение Помпеи» Д. Мансфельда 270
«Раймонда», балет А. К. Глазунова 141
«Ревизор» Н. В. Гоголя 216, 386
«Ревнивый старик» М. де Сервантеса 373, 375, 395, 414, 420, 424, 432, 443, 447, 461, 503
«Романтики» Э. Ростана, перевод Т. Л. Щепкиной–Куперник 128, 132, 140, 141, 148, 226, 227
«С места – в карьер» Д. Мансфельда 253, 264, 270
«Самая маленькая и самая большая трагедии» 402, 471
«Сиэба», балет Р. Маренко 34
«Смерть Тентажиля» М. Метерлинка 404, 475–477
«Спаньолетто» М. Кучиниелло 256

«Сплетни» 425
«Спящая красавица», балет П. И. Чайковского 20
«Сфинкс» К. Тетмайера, перевод К. А. (К. И. Арабажина) 132, 135–139, 147, 160, 161, 163
«Сыны Израиля» («Контрабандисты») В. А. Крылова и С. К. Литвина–Эфрона 129
«Три волхва» («Волхвы»), литургическая драма по рукописи XI в. Пролог и картина представления Н. Н. Евреинова 291, 300, 303, 306, 311, 312, 315, 320, 330, 331, 337, 342, 357
«Три сестры» А. П. Чехова 222
«Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа 252
«Тяжба» Н. В. Гоголя 234
«Угасшая искра» О. Н. Чюминой 264
«Ундина» П. А. Висковатого по повести Ф. де Ла Мотт Фуке, перевод В. А. Жуковского 256
«Уриэль Акоста» К. Гуцкова 257, 258, 264
«Фанфрелюш», оперетта Г. Серпетта 116, 121
«Фарс» Ф. Ф. Комиссаржевского 384, 404, 475
«Фома Гордеев» А. О. по повести М. Горького 127, 131, 132, 135–141, 143, 148, 207– 209, 212, 214, 216
«Фома Гордеев» В. Ф. Евдокимова по повести М. Горького 138, 143, 207, 208, 214, 215
«Фома Гордеев» К. И. Арабажина по повести М. Горького 127, 128, 132, 134–140, 144, 148, 231, 232
«Франческа да Римини» Г. Д'Аннунцио 378
«Хлеба и зрелищ, или Сытые и голодные» Н. И. Собольщикова–Самарина по роману А. Михайлова «Хлеба и зрелищ» 252
«Храм Мельпомены» С. Л. Рафаловича 127, 134, 137–141, 148, 223
«Христианин» Х. Кэна, перевод З. Н. Журавской 127, 132, 134–140, 148, 230, 235
«Царь Максимилиан» 402, 419, 466
«Цирюльник из Трувиля», оперетта Ш. Лекока 376, 423, 443
«Цыганка Занда» Л. Ганггофера и М. Бросинера 264
«Цыганские песни в лицах», оперетта 188
«Чайка» А. П. Чехова 127, 128, 132, 134, 135, 137–142, 149, 163, 236
«Червонная дама» Ч. Чемберса и В. Стефенсона 252

«Черная девушка» А. А. Блока 434
«Шадай», пантомима 13
«Шарф Коломбины» («Покрывало Пьеретты», «Подвенечная фата Пьеретты», «Der Schleier der Pierette») А. Шницлера 375, 386, 387, 389, 491, 494
«Шато–Икем» Н. Северина 264
«Шемякин суд» Н. А. Попова 250
«Шесть девиц для замужества» («Six demoiselles a marier»), оперетта К. Ф. Л. Делиба 376, 404, 423, 445
«Шут Тантрис» Э. Хардта 372, 375, 449
«Щелкунчик», балет П. И. Чайковского 20
«Эксцельсиор», балет Р. Маренко 33, 34, 58
«Электромагнетический урок пения», оперетта–буфф Ж. Оффенбаха 440
«Ярмарка на индикт св. Дениса» («Уличный театр XIV века»), драматическая сюита Н. Н. Евреинова 293, 300, 306
«L'Amore», балет Р. Маренко 117, 119
«Demoiselles à marier» – см. «Шесть девиц для замужества»
«Der Schleier der Pierette» – см. «Шарф Коломбины»
«Madame Sans–Gêne» – см. «Мадам Сан–Жен»
«Quo vadis» – см. «Камо грядеши»
«Rosenmontag» («Понедельник роз») О. Э. Гартлебена 235

Указатель имен

А. О. 143, 148, 209, 211, 212, 216
А-в П. 256
Абельсон И. О. (Осипов И.)
Аверченко А. Т. 377, 382, 385, 410, 412, 413, 423, 452, 482, 485, 504, 505
Агарев (Цеханович) А. А. 213
Агнивцев Н. Я. 463
Адашев (Платонов) А. И. 484
Адрианов 485
Алашеевский (Крыжин) Е. А. 253, 266, 273
Александр III 104
Александр Македонский 343
Александров Г. А. 10, 12, 26, 33
Александровский С. Ф. 157
Аленников В. Н. 44
Алиас 70
Алтайская 277
Альбинская А. Т. 134, 171
Альбов П. А. 382, 390, 415, 418, 422, 426-428, 435, 437, 439, 442, 444, 448, 454, 462, 464, 470, 494, 498
Альтенберг П. 408
Альтшуллер А. Я. 142
Альфиери 157
Андерсен Х. К. 347
Андерсон К. К. 251
Андреев Л. Н. 501
Андреев-Бурлак (Андреев) В. Н. 329
Анисфельд Б. И. 378, 382, 385, 412, 414, 416, 417, 422, 423, 462, 505

Аничков Е. В. 288, 289, 301, 305, 306, 310, 350, 352–355, 358, 360
Ан-ский С. – см. Раппопорт С. А.
Антиной 343
Антропов Л. Н. 251
Антуан А. 237, 240
Аполлинарий Святой (Равеннский) 325
Апухтин А. Н. 174
Арабажин К. И. (псевд. К. А., К. Ар-н, Solus) 144, 147, 148, 195, 197, 198, 203, 231, 311, 351, 385, 391, 425, 482
Арапов А. А. 375, 377, 378, 385, 400, 401, 414, 422, 440, 443, 449, 452, 458, 480, 498, 504, 505
Арапова (Барышева, Барышова) А. И. 134, 159, 161, 167, 181, 229
Арбатов (Архипов) Н. Н. 250, 288, 301
Арен Эл. 241
Аретино П. 376, 419, 504
Аристов И. С. 137
Аркадьев А. И. 262
Арлани 207
Арн(г)ольд (Жукова) В. А. (псевд. Вертер) 383, 415, 422
Арнольди П. М. 134, 141, 148, 153, 162, 163, 166, 171, 176, 181–183, 186, 190, 192, 193, 220, 224, 234, 235
Аронсон Н. Л. 154
Артем (Артемьев) А. Р. 484, 485
Архелай – см. Нелидов В. А. 487
Ауслендер С. А. (псевд. С. А.) 343, 348, 376, 377, 379, 385, 390, 400, 408, 418, 422–424, 432, 436, 440, 443, 447, 461, 472, 491, 504, 505
Аш. – см. Ашешов Н. П.
Ашанина Н. Т. 134, 228, 231, 232
Ашешов Н. П. (псевд. Аш., Piccolo) 58, 67, 80, 96, 407, 435

Б. Н. – см. Безобразов Н. М.
Б. П. – см. Пронин Б. К.
Бабенчиков М. В. 509

Багрянская 277
Базилевский Вас. 402, 404, 436, 446, 447, 461, 474, 478
Базилевский Ф. И. 100, 104, 114
Бакст Л. С. 145
Балан 145
Балиев Н. Ф. 419
Балтрушайтис Ю. К. 387
Бальди В. Ю. 382, 415, 422, 443, 498
Баранцевич К. С. 234
Баратов (Бреннер) П. Г. 137, 144, 145, 148, 163, 169, 170–173, 175, 181, 185, 188, 190, 192, 193, 195, 197, 200, 201, 206, 211, 213, 214, 216–220, 226, 230, 232, 235, 246
Баркани М. 243
Барнай Л. 243
Барнум Ф. Т. 41
Баррет 252
Бартеану В. 468
Барятинская Л. Б. – см. Яворская Л. Б.
Барятинский В. В. 128–133, 143, 144, 146-148, 189, 190, 192, 209, 217, 228, 231–236, 239, 240, 243, 247
Бауер Б. Г. 137
Бежоева А. В. 135, 160, 161
Безобразов Н. М. (псевд. Н. Б., Б. Н.) 44, 82, 99, 112
Безродная (А. В.) 135, 267, 268, 274
Белинский В. Г. 155, 157
Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 377, 385, 422, 423
Бельский В. С. (П.?) 137
Беляев Ю. Д. (псевд. Ю. Б.) 127, 129, 134, 155, 177, 254–257, 271, 372, 378, 389–391, 422, 424, 497, 505
Беляев 484
Беме О. 131
Бенедикт – см. Вентцель Н. Н.
Бентовин Б. И. (псевд. Импр., Импрессионист) 145, 317, 319
Бенуа А. Н. 290, 293, 304–307, 313, 336, 342, 365, 397, 400, 457

Бердслей О. 489
Бережной К. Т. 254, 262, 267, 269, 278
Березняков И. М. 291, 305
Беретта К. 123
Бернар С. 18, 168, 237
Бернштам Ф. Г. 131, 157
Берсенева М. И. 290, 305
Бертон П. 142, 147, 237, 242, 246
Била 228
Билибин И. Я. 290, 291, 305, 306, 315, 342, 344, 365
Бинович 228
Блок А. А. 291, 300, 313, 338, 365, 366, 372, 378, 383, 385, 388, 390, 396, 404, 422, 423, 425, 434, 442, 475, 476, 505
Блюменталь-Тамарина 410
Богомолов Н. А. 372
Бок Ф. 235
Боккаччо Д. 347, 348
Больм А. Р. 386
Больская А. А. 134
Бонч-Бруевич М. А. 127
Бонч-Томашевская (Томашевская, Журина) А. И. 393, 465, 493, 507, 508
Бонч-Томашевский (Бонча-Томашевский, Томашевский, Tomaschewsky) М. М. 372–376, 378, 380, 382, 383, 387–389, 392, 393, 395, 406, 415, 418–422, 426, 493–495, 497, 498, 503, 506, 509
Борги (Цветаева) М. К. 135
Боссе Г. Э. 251
Бояров Н. 402, 470
Бракко Р. 143, 147, 185, 186, 188
Брандес Э. 255, 257, 264, 269, 270
Бренко А. А. 138
Брианца К. 20
Брие Э. 221, 256
Бросинер М. 264

Брюллов А. П. 251
Брюллов П. А. 131, 178, 231
Брюнетьер Ф. 331
Брюно 104
Брюсов В. Я. 343, 378, 385, 406, 422, 423, 505
Буайе Р. 242
Буква – см. Василевский И.
Букс Н. 376
Бурджалов Г. С. 250
Буренин В. П. (псевд. Z.) 30, 149, 177, 228, 238, 239
Бурнашев М. Н. 287–289, 291, 292, 297, 300, 301, 303–305, 309, 311, 313, 336, 342
Бутковская Н. И. 290, 305
Буфар З. 94
Бьерстерне-Бьернсон (Бьернсон Б. М.) 269
Бюнелли 311

В. 393, 398–401, 445, 453
В. Н. 443
Вазем Е. О. 10, 15, 35, 44, 100
Вакулин В. А. (псевд. Л-ий В.) 259
Вальц К. Ф. 75, 96
Ванло А. 71, 78, 94
Варламов К.А. 256, 425
Варламова В. И. 383, 422
Васанова 436
Васикова (Васенкова) 436
Василевский И. (псевд. Буква) 17
Васильев И. С. 137
Васильковский Н. П. 383, 422, 498, 504
Ватто 273
Вахтангов Е. Б. 501
Вега Л. де 367

Ведринская М. А. 253, 255, 261, 266–268, 270, 274, 278, 484, 485, 505
Вейконе М. А. 407
Вейнберг П. И. 139, 264
Велизарий М. И. 133
Венгеров С. А. 266
Венгерова З. А. 148, 219
Вентцель К. Н. 292
Вентцель Н. Н. (псевд. Бенедикт) 292, 304
Вергежский А. – см. Тыркова-Вильямс А. В.
Верн Ж. 71, 75, 85, 98
Вертер – см. Арн(г)ольд (Жукова) В. А.
Верхарн Э. 384
Веселовский А. Н. 361, 365
Веселовский Ю. А. 361
Вико Д. 333
Вилье К. Д. де 402
Вилькина (Вилькен, Виленкина) Л. Н. (псевд. Л. В.) 132, 221
Виноградов 450, 464
Висковатый П. А. 256
Витарский (Коленда) К. К. 465
Витт Л. 183
Вицентини (Визентини, Византини) Л. А. 94
Волин А. С. 137
Волков Н. Д. 371, 373, 497
Волконский М. Н. (псевд. Анчар Манценилов) 479
Волконский С. М. 482, 485, 486
Волохов Марк – см. Ярон М. Г.
Вольская И. А. 383
Вольская О. 383, 415, 422, 498
Вольцоген Э. фон 457
Воробьев Н. В. 423
Врангель Н. Н. 292, 300, 304, 342
Вреден-Полевой (Вреден) В. О. 291, 305, 391, 415, 426, 429, 444, 498, 504, 510

Всеволожский И. А. 108, 109
Вяльцева А. Д. 459

Г. 200, 391, 427
Г. Л. (Лукомский?) 441
Галанина Ю. Е. 6, 371, 372, 383, 392, 395, 403, 405
Галкин 228
Ганггофер Л. А. 264
Ганлон Ли 63, 67
Гарвей Н. И. (псевд. Д. В., Д.-В., Дед-Всевед) 133, 134, 162, 167, 175, 177, 182, 185, 191, 212, 220, 226, 230, 233, 234, 258
Гартлебен О. Э. 149, 234, 235
Гауптман Г. 204
Ге Г. Г. 256
Геголахос 322
Гейерманс (Хейерманс) Г. (Х.) 254, 258, 264, 267, 275, 279
Гейнц А. Ф. 383, 386, 390, 398, 400, 405, 418, 422, 444, 448, 452, 469, 470, 476, 483, 489, 498, 510
Гейтен Л. Н. 487
Гельцер В. Ф. 487
Геннер (Эннер) К. 137
Генрих VII 379, 411
Георгиевский В. С. (Евлогий) 318
Герард 228
Гербер Ю. Г. 73, 78
Германовская (Суриш?) Д. В. 135
Гермоген – см. Долганов (Долганев) Г. Е.
Герреро М. 243
Гибшман К. Э. фон 378, 383, 391, 392, 398, 400, 401, 403, 404, 410, 415, 418, 421–423, 426, 428, 429, 431, 432, 435, 437–439, 442–444, 448, 450, 452-454, 459, 462–464, 469, 470, 472, 473, 476, 478, 479, 481–484, 486, 489, 494–496, 498, 501, 503, 510, 511
Гильбер И. 459

Гинцбург И. Я. 157, 229
Гитри Л. 169, 242
Главач В. И. 26
Глазунов 433
Глазунов А. К. 290, 305, 376, 451
Гликберг А. М. – см. Черный Саша
Глинка М. И. 54
Глюк Х. В. 496
Гнедич П. П. 266, 301
Гоголицын Ю. М. 390
Гоголь Н. В. 234, 249, 441
Головань В. А. 482, 485
Головин А. Я. 373, 377, 385, 412, 422, 505
Головинский М. В. 209, 217
Голубев А. А. (псевд. Таубе) 371, 383, 390, 392, 394, 395, 400, 403, 404, 414, 415, 418, 426, 442, 444, 450, 454, 456, 462, 464, 469, 470, 494, 498
Голубев В. В. 395
Голубев Л. В. 395
Гольдшмидт Г. (псевд. Фабер Г.) 147, 182
Гомер 396
Гончаров И. А. 138
Горева (Воронина) Е. Н. 23
Горин-Горяйнов Б. А. 142, 145, 262
Горнфельд А. Г. 343, 347, 348
Городецкий С. М. 269, 291, 300, 304, 339, 342, 348
Горская 276
Горшенкова (Кобылина) М. Н. 105, 122
Горький М. (Пешков А. М.) 131,138, 143, 144, 148, 149, 207–218, 231, 243, 254, 262
Гофман Э. Т. А. 347, 382
Гофмансталь Г. фон 373, 376, 378, 413, 414. 423, 424, 433, 495, 503, 504
Гоцци К. 396

Грабаров А. Н. 383, 422, 498
Градов-Соколов Л. И. 42, 43
Гранцова А. 10, 35, 44
Гречанинов А. Т. 477
Грибау (Пономарева) В. Н. 135, 140, 235
Грибоедов А. С. 25, 464
Григ Э. 443
Григорьев А. Н. 291, 305
Гризи К. 35
Грильпарцер Ф. 235
Гринев 401, 483
Гриневская И. А. 129, 185, 188
Гришин А. Т. 137
Громова М. Л. 135
Грузенберг С. О. (псевд. Людин С.) 201
Грузинский, св. кн. 228
Гуляев Л. И. (псевд. Гуляев-Леонидов) 78, 91
Гуляев-Леонидов – см. Гуляев Л. И.
Гумилев Н. С. 376, 377, 385, 422, 504, 505
Гуревич Л. Я. 336
Гуцков К. 250, 257, 264
Гюббенет фон 228
Гюго В. 179, 256

Д. В. (Д.-В.) – см. Гарвей Н. И.
Д'Абонданс (д'Абундас, Дабонданс) Ж. 292, 300, 341, 342
Д'Аннунцио Г. 129, 243, 343, 378
Д'Арлевиль К. 277
Да(о?)лина В. К. 135
Давидовский К. А. 390, 405
Давыдов В. Н. 127, 139, 374, 384
Дагмаров М. П. 254, 268, 276
Далидин 42

Далин (Линев) Д. А. 228
Далматов В. П. 169
Даль'Арджине К. 18, 57
Даль'Онгаро Ф. 243
Данте Алигьери 354
Дарская (Шаврова) О. М. 135, 160, 172, 180, 235
Дарский (Псаров) М. Е. 135, 137, 145, 153, 159, 169, 171–175, 181, 187, 190, 192, 193, 195–197, 200, 201, 206, 226, 235, 262
Дед-Всевед – см. Гарвей Н. И.
Де ла Галь (де ла Аль, Адам Горбатый) А. 292, 304, 340, 342, 360, 362, 367
Де ла Мотт Фуке Ф. 256
Делиб К. Ф. Л. 45, 376, 404, 419, 423, 433, 436, 445, 447, 451, 504
Дель Эра А. 20
св. Денис 293, 300, 306
Денисенко (Денисов) П. А. 251
Депре (Бувалле) С. 237
Дервиз В. Н. фон 251
Дервиз С. П. фон 373, 433, 458, 492, 494
Деркач (Любимов) Г. И. 236
Джури М. 16, 17, 117–124
Джурова Т. С. 296–298
Дистерлоо 228
Дмитренко З. А. 290, 305
Дмитриев П. В. 379, 404
Дмитриев Ю. А. 15
Добролюбов Н. А. 180
Добужинский М. В. 289, 290, 292, 305, 306, 316, 336, 342, 462
Д-ов О. – см. Перельман О. И.
Догауцаро 243
Доктор Дапертутто – см. Мейерхольд В. Э.
Долганов (Долганев) Г. Е. (Гермоген) 318
Долгов Н. Н. 289
Донаньи Э. 374, 386, 387, 415, 423, 428, 437, 442, 448, 487, 494, 498, 510

Дорошевич В. М. 239
Достоевский Ф. М. 190, 222, 243
Дош (Планкетт де) Э. 237
Дранем (Менар А.) 459
Дризен Н. В. 287–289, 291, 297, 300, 301, 304, 305, 309–311, 336, 342, 350, 351, 359, 364, 365
Дузе Э. 244
Дукшинская Е. К. 290, 305
Дункан А. 335, 439
Дымов О. – см. Перельман О. И.
Дюар 242
Дюканж В. 252
Дюма-сын А. 149, 237, 238, 242, 244
Дягилев С. П. 11

Е. У. – см. Утин Е. И.
Е. Х. – см. Хованская Е. А.
Евдокимов В. Ф. 137, 138, 143, 158, 162, 163, 173, 207–209, 212, 214, 215, 218
Евлогий – см. Георгиевский В. С.
Евреинов Н. Н. 6, 145, 287–289, 291–293, 296–298, 300, 301, 304–312, 315, 316, 320, 321, 330-332, 334, 336, 342, 344, 350, 354, 355, 357–360, 365, 367, 325, 492, 493
Еврипид 311, 320, 321
Егарев В. Н. 26
Егорнов С. С. 131, 157
Ермилов 234
Ефимов К. П. 104

Жак-Далькроз Э. 384
Жаневская 498
Женна 242

Жорж 42
Жуковский В. А. 256
Журавская З. Н. 134
Журин И. С. 507
Журина А. И. – см. Бонч-Томашевская А. И.

Заблоцкий 423
Запольская Г. 213
Заскальный С. Д. 249, 257, 261
Зверев П. Н. 138
Зеланд-Дубельт (Дуббельт, Дуббельдт) Е. А. 148, 224
Земский Я. Д. (псевд. Шутник) 131
Зигфрид – см. Старк Э. А.
Зноско-Боровская Н. А.
Зноско-Боровский Е. А. 371, 372, 374, 376, 377, 382, 394–399, 401, 404, 407, 423, 424, 436, 443, 445–447, 449–452, 454–456, 461, 462, 479, 481–484, 486, 496, 499–502, 505
Зорина 270, 277
Зорина (Попова) В. В. 26
Зоринская А. Г. 135, 171
Зотова Е. Г. 290, 305
Зуппе Ф. фон 65

Ибсен Г. 142, 148, 185, 196–204, 221, 222, 243, 244
Ива́нов Вяч. 348, 349, 372, 373
Иванов Г. П. 138
Иванов Л. И. 103
Иванова А. А. (Л. А.?) 135
Игн. Е. 255
Изенберг К. В. 130, 132, 149, 155, 156, 164, 171, 173, 175, 180, 190, 193, 197, 203, 218, 233
Излер И. И. 10

Измайлов А. А. (псевд. Смоленский, См.) 151, 205, 232
Изюмова В. Н. 415, 418, 462, 498
Изюмова Н. 384
Икс 464
Иловайский Д. И. 344
Ильин И. М. 291, 305
Ильина В. И. 135, 163, 187
Импр. – см. Бентовин Б. И.
Импрессионист – см. Бентовин Б. И.
Иогансон А. Х. 45, 105
Иогансон Х. П. 103
Иосифова Е. И. 135
Исмагулова Т. Д. 5, 253, 288
Истомина (Экунина) А. И. 99

К. А. – см. Арабажин К. И.
Кабриоль 97
Казанский (Смирнов) П. В. 138, 153, 158, 160, 161, 163, 181, 184, 220, 224, 226, 227, 234, 235
Казароза – см. Шеншина Б. Г.
Казина 278
Калита Т. Ф. 135
Камышников М. М. 382, 422
Карабчевский Н. П. 100, 228, 390
Каракаш (Каракаш-Альминский) М. Н. 291, 305
Каратыгин В. Г. 377, 378, 384, 413, 424, 505
Кареева Е. В. 383, 422, 424
Карнеев В. А. 291, 305
Карпов 269, 270
Картавов А. Ф. 10, 51
Карцев Н. П. 138
Кастальский Б. Х. 291, 305
Качалов В. И. 484, 485

Кедрова Л. В. 135
Керим А. 13
Кеттлер С. А. 147, 162
Киплинг Р. 243
-Кки 409
Кларети Ж. (Claretie J.) 239, 241, 242
Кларети Л. 242
Классовская Е. А. 290, 305
Клейн А. В. 135
Клерен Ж. Ж. В. 51
Климов М. М. 254, 257, 270
Книппер (Книппер-Чехова) О. Л. 484, 485
Книппер Э. И. 392
Князев А. И. 138
Князев М. Ф. 138
К-ов Г. 402, 471
Ковалевский Е. Е. 252
Коврова О. Я. 136
Коган Д. З. 378
Коган С. М. (псевд. Семенов Е.) 236, 241, 244
Козырева 137
Колотилов К. Е. (В.?) 138
Комиссаржевская В. Ф. 253, 261, 262, 295, 316, 335, 378, 382–385, 390, 418, 429, 467, 477, 492, 493
Комиссаржевский Ф. Ф. 299, 316, 383, 384, 404, 422, 424, 466, 475, 492, 493
Коновницына 228
Константинов-Мрачный (Константинов) А. П. 261
Коонен А. Г. 392
Коппель-Эльфельд Фр. 264, 266
Корбет 57, 71
Корвин (Юшкевич) А. А. 384, 422, 423, 432, 437, 443, 444
Коренева Л. М. 484, 485
Корнеева 498

Королькова М. А. 290, 305
Корф (Сумбатова, Южина) М. Н. 266, 288, 274
Корш Ф. А. 148
Косминская Л. А. 484
Котляревская В. В. 143
Кранц Д. М. 374, 423
Краснокутская Н. А. 135, 136
Красов Г. И. 138
Красовская В. М. 9
Кремлев А. Н. 349, 352, 356
Крестовский В. В. 138
Кречетов С. – см. Соколов С. А.
Кротков Н. С. 44
Круглянская Н. А. 249
Крылов В. А. (псевд. Александров В.) 129, 147
Крылов И. А. 372, 375, 376, 382, 400, 401, 413, 416, 419, 423, 424, 440, 443–447, 449–452, 455, 461, 462, 473, 480, 501, 504
Крылов 228
Крымов Н. П. 377, 378, 385, 400, 401, 414, 422, 449, 452, 480, 504, 505
Крэг Г. 381, 415
Кугель А. Р. (псевд. Homo Novus, H. nov., Негорев Н.) 141, 164, 203, 252, 311, 330, 492, 493, 495
Кузмин М. А. 342, 348, 372–379, 381, 382, 385, 390, 392–394, 397, 398, 400, 401, 403, 404, 406, 408, 409, 412–416, 418, 420–426, 428, 429, 431, 432, 433, 434, 437, 439, 443–445, 447–449, 451, 453, 454, 461–466, 469, 473, 475, 476, 479–481, 486, 487, 489, 490, 493, 494, 497, 498, 501, 503–505, 510, 511
Кузнецов Н. Д. 374, 376, 384, 400, 418, 422, 445, 448, 450, 454, 498, 504
Куинджи А. И. 157
Кукки К. 57
Кукуев Ф. М. 138
Куликов Н. И. 188
Кунст И. Х. 402

Куприн А. И. 344
Курихин Ф. Н. 291, 305, 314, 410
Кучиниелло М. 256
Кэн (Кейн) Х. 133, 148, 230

Л. В. – см. Вилькина Л. Н.
Л.К.М. – см. Маевский Л. К.
Л. Ф. – см. Фейгин Л. А.
Л-ий В. – см. Вакулин В. А.
Лаврентьев А. Н. 484
Лавров А. В. 371,405
Лаврова Е. В. 250, 264
Лаком П. 13, 46
Лансере Е. Е. 257, 273, 290, 293, 305–307
Лаури Ш. 13, 59, 65, 66
Лаури-Лаури 13, 42, 59, 61–67, 69, 119, 120
Лачинов 270, 278
Лев К. 417
Левит 76, 77
Лежен И. 53
Лейкин Н. А. 100
Лейнер О. 375
Лекок А. Ш. 21, 376, 404, 419, 423, 424, 440, 443–445, 460, 504
Леман Ю. Я. 131, 157, 179
Ленский П. Д. 140
Лентовский М. В. 5, 9–16, 19–25, 27–33, 35–46, 49–54, 59–64, 66, 68, 73–75, 78–81, 85, 95–100, 102, 103, 106, 107, 110–112, 115–121, 123, 257, 487
Леонид З. 391, 421, 444
Лермонтов М. Ю. 173, 390
Лесков С. В. 138
Летерье Э. 71, 73, 78, 94
Лившиц Б. К. 383

Лидина Л. М. 136
Ликиардопуло М. Ф. 378, 385, 422, 505
Линевич Н. А. 138, 218
Литавкин С. С. 52
Литаврина М. Г. 127, 129
Литвин-Эфрон С. К. 129
Литвинов Д. Г. 138, 139
Лихтенберже (Лихтенберг) А. 200, 201
Ловласов Влас – см. Соколов А. А.
Локтева М. Н. 290, 305
Лопатин А. А. 376, 388
Лоуренс Т. 169
Лошивский – см. Шиловский К. С.
Лужский (Калужский) В. В. 482–485
Лукьянов С. И. 228
Львинцева С. А. 136
Людин С. – см. Грузенберг С. О.
Людовик IX 340, 342
Людовик XI 291
Людомиров (Слотвинский) Л. Л. 139, 153, 158, 220

М. Б. 252
М. Г. 255
М. Ф. 130, 153, 159, 171, 196, 219, 223, 225, 231
Маевский Л. К. (псевд. Л.К.М., Людвигов) 264
Майоль Ф. 459
Майор Бревнов – см. Соколов А. А.
Макаров-Юнев (Федоров) А. Ф. 251
Маккиавели Н. 97Маковский К. Е. 377
Маковский С. К. 304, 377, 385, 392, 422, 505
Малафеев В. М. 47
Мальский (Нечаев) Н. П. 139, 213, 224, 226, 234, 235
Мамонтов П. Н. 403, 475

Мансфельд Д. А. 253, 264, 270
Манценилов А. – см. Волконский М. Н.
Манцотти Л. 33, 34, 58, 117, 118, 122, 123
Маренко Р. 34, 117
Маркиз Поза – см. Морозов А.
Марков В. 375
Маркова Е. 389
Мартини Г. Ф. 139, 158, 163, 171, 173
Мартов 267–269, 276
Мартынов А. Е. 203
Марусина (Светина-Марусина, Пуаре, Орлова-Давыдова) М. Я. 89, 96, 117
Масальский А. А. 139
Мейерхольд В. Э. (псевд. Доктор Дапертутто) 6, 262, 294–296, 299, 314, 335, 371–380, 382–394, 396, 398, 399, 402–408, 410–412, 416–418, 421, 422, 425, 426, 429, 430, 433–435, 437, 440, 441, 443, 444, 446–452, 455, 459, 460–462, 464–467, 472, 475–479, 481–487, 489, 491–510
Мендес К. 404, 424, 433, 460
Мендес Х. 123
Мердер Н. И. (псевд. Северин Н.) 264
Мережковский Д. С. 321
Метенье О. 147, 184, 187
Метерлинк М. 261, 295, 335, 364, 404, 408, 475, 476
Меттерних К. В. Л. 137, 169–171
Мещерский Э. П. 243
Миклашевский К. М. 291, 367
Милиоти Н. Д. 377, 378, 385, 422, 424, 504, 505
Минкус Л. 18
Минский 228
Миронов 228
Мирошникова А. А. 291, 305
Михайлов А. 252
Михалек В. А. 188
Мичман Иванов – см. Соколов А. А.

Мичурина (Мичурина-Самойлова) В. А. 256
Молчанов И. Е. 40
Молчанов Н. А. 262
Мольер Ж. Б. 250, 251, 254, 257, 264, 267, 268, 287, 289, 301–303, 315, 336, 353, 391, 402, 444, 478
Монбазон 43, 68, 69
Монплезир (Сорне) И. Ж. 57, 71
Монтегю Ч. 166
Мопассан Г. де 147, 162, 163, 184, 185, 187, 190, 254, 255, 264, 267
Мори Р. 44, 111, 115
Моро Э. 142, 148, 149, 233
Морозов А. (псевд. Маркиз Поза) 43, 52, 54
Морозов 270
Морская (Овчаренко) М. И. 132, 133, 136, 141, 147, 153, 154, 156, 158, 160, 162, 166, 172, 174, 175, 180-183, 189, 196, 197, 200, 201, 206, 211, 226, 227, 232
Мортье А. 59, 71, 73, 78, 94
Мочалов П. С. 203, 249
Муне П. (Mounet P.) 237, 238, 242, 246
Муне-Сюлли Ж. 237, 242, 244
Мунт Е. М. 371, 383, 392, 395, 403
Муравьев 228
Муравьева А. З. 148, 149, 205
Муравьева А. П. 136
Муравьева М. Н. 35
Муратова Е. П. 484, 485
Мусс С. Ф. 423
Мухина 493, 495, 496
Мухины 493
Мюссе А. де 17

Н. Б. – см. Безобразов Н. М.
Навроцкий А. А. (псевд. Вроцкий Н. А.) 301

Надеждин (Осипов) С. М. 386, 425
Назаров С. В. 139
Нароков (Якубов) М. С. 128, 133, 141, 144
Насветевич А. А. 104
Натанская С. Г. 136
Наумов А. А. 155, 157
Невежин П. М. 402, 474
Неволин (Косой) Б. С. 139, 144, 169, 171, 210, 211, 213, 216, 229, 232, 254, 261, 262, 266–268, 270, 274, 276, 277, 403, 404, 478
Негорев Н. – см. Кугель А. Р.
Незванов И. И. 139
Незлобин К. Н. 136, 139, 394, 403, 441, 475, 507
Нелидов В. А. (псевд. Архелай) 487
Неметти В. А. 170
Немирович-Данченко В. И. 135, 145, 228, 288, 301
Нерон 139, 234, 252
Несвечина 269, 270
Никитина В. А. 45, 105
Николаев – см. Петров Н. В.
Николина 269, 276, 277
Нико-Ники 392
Ниркомская М. К. 136, 171
Ницше Ф. 174, 222, 333
Н-н 429
Н-ов 150
Новалис (Харденберг А. фон) 396
Новелли Э. 243
Новоскольцев 228
Нольде (Глазер фон) Л. А. 136
Норина А. Г. (Л.?) 136
Нотович Е. О. (псевд. Ростова Н.) 149, 234
Нурок А. П. 378, 384, 422, 433, 497, 505
Нушич Б. 40
Нч. 406, 489

О. Д. – см. Перельман О. И.
Обэ 76, 77
Овидий П. 17
Овсянников В. П. 157
Одран Э. 17, 112, 120
Озаровская О. Э. 376, 382, 384, 412, 415, 418, 422, 425, 429, 432, 437, 439, 498, 510
Озаровский Ю. Э. (Пуркуапа) 145, 288, 301, 321, 376, 377, 382, 384, 408, 412, 422, 484, 504, 505
Олдридж (Ольридж) А. 131
Ольшанский Д. С. 140
О-р 430
Орлов И. С. 140, 171
Орлов М. 41
Орлов Н. И. 291, 305
Орлова-Давыдова М. Я. – см. Марусина М. Я.
Островский А. Н. 134, 138, 147, 159, 161, 165, 167, 190, 204, 251, 264, 267, 268, 269
Оффенбах Ж. 15, 21, 59, 70, 71, 73, 74, 78, 85, 88, 94, 408, 413, 436, 440, 461, 475

П. 46
П. Ш. 147
Павлова А. И. 252, 269, 279, 393
Павлова А. М. 378
Павлова М. М. 405
Палеев 485
Паули 41
Пельтцер С. М. 403
Пенская Е. Н. 376
Перелыгин С. П. 291, 305
Перельман О. И. (псевд. О. Д., Д-ов О., Дымов О.) 133, 173, 184, 189, 199, 209

Петер Коля – см. Петров Н. В.
Петипа М. 19, 20, 44, 45, 118, 120
Петр I (Великий) 402, 466, 467
Петрарка Ф. 349
Петров Н. В. (псевд. Петер Коля, Николаев) 401, 435, 450, 462, 482, 501, 505
Петрова А. С. 136
Петровская И. Ф. 127, 132, 251, 256, 259, 262, 290
Петросьян (Петросян) Х. И. (О.) 169–171, 215
Пименова А. Н. 136, 162
Пиотровский А. И. 4
Пиотровский 313, 320, 332
Писарев М. И. 139
Планкетт Р. 13, 31
Плевицкая (Винникова) Н. В. 459, 460
Плещеев А. А. 9, 15, 21, 25, 53, 60, 114
Подгорный Н. А. 484
Позняков В. Н. 291, 305
Полевой Н. А. 250
Полонский Я. П. 44, 310, 321, 350, 354
Полоцова Е. А. 290
Поляков Д. А. 10, 12, 26, 33
Пономарев Н. Н. 135, 140, 156, 158, 166, 173, 182, 188, 210, 211, 213, 216, 227, 230
Попов А. М. 249
Попов М. Е. 249
Попов М. И. 140, 158, 160, 161, 163, 167, 171, 185, 186
Попов Н. А. 5, 6, 145, 249, 250, 252–263, 265, 266, 268–270, 272, 275, 277–279, 288, 373, 379, 393, 408, 409, 415, 425, 493, 498, 505, 510
Попов П. М. 382, 422, 468, 498
Потемкин А. 411
Потемкин П. П. 374–378, 382, 385, 391, 403, 404, 408, 410, 412, 413, 415, 418, 421–424, 426–429, 433, 435, 437, 441, 443, 448, 464, 466, 479, 486, 491, 492, 498, 503–505, 510

Потемкина К. К. 291, 305
Потоцкая М. А. 162, 484, 485
Потоцкий С. И. 413, 423, 433
Поул У. 294
Преображенская О. О. 446
Пресняков В. И. 386, 452
Пронин Б. К. (псевд. Б. П.) 382, 384, 388, 392, 394, 403, 409, 415, 422, 468, 478, 484, 493, 495, 497, 498, 504, 510
Протазанов Я. А. 254
Пуаре – см. Марусина М. Я.
Пуркуапа – см. Озаровский Ю. Э.
Пушкарева В. В. 484, 485
Пушкин А. С. 250, 288, 349, 356, 502

Р. 481
Радошевская А. И. 132, 147, 178, 182, 184, 207, 264, 275
Райкин А. И. 251
Ракитин (Ионин) Ю. Л. (псевд. G.) 396, 405, 484, 485
Ракитин (Ланский) А. В. 140
Рамачини А. 57, 71
Раменский Д. И. 140
Рамори 13
Ранцева Е. П. 136
Раппопорт В. А. (псевд. Регинин Вас.) 401, 449
Раппопорт С. А. (псевд. Ан-ский С.) 501
Рассохин С. Ф. 48
Рассохина Е. Н. 138
Ратмирова 96
Ратов (Муратов) С. М. 132, 133, 140, 147–149, 153, 154, 158, 162, 163, 169, 181–183, 185, 186, 188, 190, 207, 211, 213, 216, 217, 219, 220, 226, 231, 232, 234, 235, 246
Рафалович С. Л. 142, 148, 205, 223, 254
Рахманов (Голицын) П. Н. 140

Рашель (Рашель Феликс) Э. 356
Ребиков В. И. 437, 443
Регинин Вас. – см. Раппопорт В. А.
Режан (Режю) Г. 237, 241
Рейхельт Н. Н. (псевд. Энэ-Нель) 24, 27, 30, 61, 68, 80, 107
Ре-Ми – см. Ремизов-Васильев Н. В.
Ремизов А. М. 316, 345–348, 377, 385, 412, 422, 424, 505
Ремизов-Васильев Н. В. (псевд. Ре-Ми) 377, 378, 385, 422, 424, 479, 505
Реньяр Ж. Ф. 445
Репин И. Е. 131, 212, 228
Рерих Н. К. 290, 291, 303, 306, 313, 315, 336, 337, 342
Риглер (Риглер-Воронкова) М. А. 291, 305
Ристори А. 18
Роберт II д'Артуа (Роберт II Благородный) 340
Родиславский В. И. 149
Родон 30
Розо А. 264
Романовский А. Е. 140, 148, 158, 159, 161, 167, 181–183, 185, 188, 206, 219, 223, 224, 226–228, 235
Россовский Н. А. 317
Рост Э. А. 103
Ростан Э. 128, 142, 147, 148, 152, 167, 170, 171, 227, 237, 253, 404, 466
Ростов (Распопов) Г. П. 141, 159, 188, 192, 194, 206, 220, 227
Ростова Н. – см. Нотович Е. О.
Рубинштейн А. Г. 157, 355, 356
Рубинштейн (Львовская) И. Л. 145
Рудницкий К. Л. 294, 296, 298, 371, 398
Рукавишников И. С. 420
Рыков И. 86
Рындина Л. Д. 506
Рютбеф (Рютбёф) 291, 300, 316, 338, 362
Ряпосов А. Ю. 6

С. А. – см. Ауслендер С. А.
С. Н. В. 484
С. Р. 380, 385, 415, 420, 432
С. С. – см. Эттингер О. Г.
Саблин В. 264
Садовский-мл. П. М. 250, 422
Садовской Б. А. 378, 384, 385, 505
Саккетти Л. А. 288–290, 301, 305
Самен А. 376, 504
Самойлов В. В. 133
Самойлов Н. В. 256
Санин (Шенберг) А. А. 290–292, 297, 298, 300, 301, 304–306, 309, 315–317, 332, 336, 344, 357–359, 365
Сапунов Н. Н. 374, 375, 377–380, 382, 385, 386, 389, 390, 392, 403, 408, 412, 414, 416–418, 420–424, 426, 435, 440–443, 445, 458, 462, 475, 479, 480, 486, 487, 489,491–494, 497–501, 503–505, 510
Сарду В. 142, 148, 225
Сац И. А. 288, 290, 291, 305, 309, 365, 384, 404, 422, 424, 476
С-в В. – см. Ставрикаев В.
Светлов (Марковецкий) С. А. 252, 254, 259
Северин Н. – см. Мердер Н. И.
Семенов Е. – см. Коган С. М.
Семенов-Самарский (Розенберг) С. Я. 141
Сенкевич Г. 149, 233, 243
Сеньи А. де 104
Серао М. 243
Сербская Н. Ф. 136
Сервантес М. де 373, 375, 376, 395, 404, 414, 416, 419, 420, 423, 424, 433, 440, 443, 447, 461, 503, 504
Серпетт Г. 116, 520
Сеславина (Яцимирская) Е. А. 136
Сетов (Сетгоф) И. Я. 20, 26, 30, 38, 42, 43, 52, 61, 108
Сибирский В. Н. (Л.?) 141
Сильвио 387

Симон Ш. 142, 147, 242
Симонович М. 391, 478
Скальковский К. А. 9, 14, 19, 100
Скуратов А. А. 304, 305
Славина Г. И. 136
Сладкопевцев В. В. 446
См. – см. Измайлов А. А.
Смирнов М. Н. (псевд. Шуруп) 109
Смоленский (См.) – см. Измайлов А. А.
Собольщиков-Самарин Н. И. 252, 520
Соколов А. А. (псевд. Влас Ловласов, Майор Бревнов, Мичман Иванов, Театральный нигилист) 14, 29, 49, 99, 100, 102
Соколов С. А. (псевд. Кречетов С.) 506
Соколова (Минина) Е. П. 121, 122
Соколовский А. Л. 264
Соловцов Н. Н. 132
Соловьев В. Н. 299, 389, 500, 501, 508
Соловьев В. С. 159
Соловьев Н. Ф. 228
Сологуб Ф. (Тетерников Ф. К.) 385
Солодов В. Э. 141
Солодовников Г. Г. 395
Солодовников П. Г. 395
Солодовникова В. М. 384, 395, 422
Соломко С. С. 131, 157
Сомина В. В. 127, 132, 251, 256, 259, 262, 290
Сосницкий И. И. 203
Сосновский С. М. 135
Софокл 145, 311, 320, 321, 322
Спиридонов 329
Ставрикаев В. (псевд. С-в В.) 385, 391, 437
Станиславский К. С. 142, 143, 145, 169, 203, 216, 250, 257, 265, 269, 272, 278, 279, 288, 301, 394, 405, 481–486
Старк Э. А. (псевд. Зигфрид) 289–294, 307, 317, 401, 455

Старый 197
Старый Воробей (Соляный П. М.) 441
Старый друг – см. Эфрос Н. Е.
Стенбок-Фермор 228
Степанов В. Я. 384, 400, 415, 418, 423, 454, 498, 504
Стефенсон 252, 520
Стивенсон Р. Л. 243
Стравинская И. А. 256
Стриндберг А. 143, 148, 220, 222
Студенцов Е. П. 484, 485
Стукалова М. С. 249
Суворин А. С. 26, 177, 255
Судейкин С. Ю. 378, 385, 386, 398, 423, 424, 447, 449, 450, 451, 452, 455, 458, 462, 473, 501, 505
Сумбатова – см. Корф М. Н.
Сумбатов-Южин (Южин) А. И. 135, 266
Сурская М. А. 136, 153, 163, 168, 213, 219, 226, 228
Сутугин С. – см. Эттингер О. Г.
Сфорни 57, 70

Тавастшерна А. 148, 222
Таиров А. Я. 386, 387, 494
Тальони М. 34, 35, 90
Тамарин Н. 252
Тамарина А. З. 136
Таубе – см. Голубев А. А.
Театральный нигилист – см. Соколов А. А.
Тевес О. Э. 400
Теляковский В. А. 309, 436
Темирова (Щербакова) Н. А. 136, 137, 235
Тетмайер (Пшерва-Тетмайер) К. 147, 160, 161
Тизенгаузен 228
Тиме (Гурдова) А. И. 384, 391, 415, 418, 423, 426, 429, 437, 444, 448, 462, 469, 504, 510

Тиме Е. И. 384, 510
Тимковский Н. И. 250
Тимофеев А. Г. 375
Тихвинская Л. И. 371, 395, 407
Тихонравов Н. С. 402
Товстоногов Г. А. 150
Толстой А. К. 204, 250
Толстой А. Н. 378, 385, 418, 420, 423, 424, 436, 440, 505
Толстой Л. Л. 143, 147, 148, 171–173, 176, 177, 179, 180, 186, 187, 228
Толстой Л. Н. 138, 154, 185, 222, 243, 250, 446, 496
Томассен Ж. 226
Томашевская А. И. – см. Бонч-Томашевская А. И.
Томашевский М. М. – см. Бонч-Томашевский М. М.
Третьякова Е. В. 4
Трофимов А. В. 253
Трофимов В. В. 253, 270
Трубников А. Н. 292, 300, 304, 342
Тургенев И. С. 185, 348
Тургенева Л. А. 137
Тыркова-Вильямс А. В. (псевд. Вергежский А.) 258, 259, 278

Уайльд О. 343
Украинцева 274
Урванце(о)в Н. Н. 254, 269, 270
Урусов Н. Д. 407
Усс (Хусс) А. 57, 70
Устинов В. 490
Утин Е. И. (псевд. Е. У.) 4

Фабер Г. – см. Гольдшмидт Г.
Файнциммер А. М. 262
Фалуджи 84, 109

Фальборк 433
Федоров Н. Н. 141
Федоров П. Г. 141
Федорова 305
Федорченко О. А. 5, 9, 487
Федотов К. 262
Фейгин Л. А. (псевд. Л. Ф.) 114
Феофилактов Н. В. 377, 378, 385, 423, 424, 504, 505
Феррарис А. 35
Филаретова-Багрова М. В. 374
Филипп II 367
Филипп III 340
Филипп IV 340, 367
Филиппова Е. В. 477
Филиппова С. А. 5, 305, 344, 403
Фламмарион К. 73, 74, 102
Флобер Г. 348
Фокин М. М. 290, 376
Фонвизин Д. И. 397
Франс А. 376, 436, 444, 445, 504
Франциск I 342
Фролов А. П. 100,103, 118, 122
Фюрст О. 402

Х. 156
Халютина С. В. 484, 485
Хансен (Гансен, Ганзен) И. 15
Харджиев Н. И. 375, 503
Хардт Э. 372, 375, 449, 521
Хмельницкий Н. И. 250, 255, 264, 277
Хованская Е. А. (псевд. Е. Х.) 375, 384, 386, 388, 390, 398, 400, 401, 403, 404, 415, 418, 423, 426–428, 435, 437, 448, 450, 452–454, 456, 462, 464, 470, 494, 498, 510

Холмская З. В.408, 492, 493
Худеков С. Н. 9

Ц. 390, 398, 404, 475
Цаккони Э. 185
Цедербаум В. (псевд. W. Z.) 402, 471
Циммерман 84
Цицерон 222
Цукки В. 5, 9, 11, 14–20, 28, 31, 33–35, 42–45, 50–59, 61–64, 67–71, 73, 74, 77–105, 107–124, 487

Чайковский П. И. 174
Чемберс В. Я. 290, 292, 304–306, 342
Чемберс (Чембер) Ч. Г. 252
Черный Саша (Гликберг А. М.) 377, 382, 412, 423, 505
Чернышев И. Е. 149
Черрито Ф. 34, 35
Чехов А. П. 142, 143, 149, 163, 176, 204, 222, 243, 264, 267, 269
Чехова Н. Г. 137
Чинизелли С. 306
Чуковский К. И. 343
Чулков Г. И. 442
Чюмина О. Н. 219, 264

Шабельская (Шабельская-Борк) Е. А. 138, 143, 144, 170, 207, 213, 215, 217
Шадорова О. Я. 137
Шаров П. Ф. 384, 418, 498
Шатриан Ш. Л. Г. А. – см. Эркман-Шатриан
Шауман Ф. О. 101
Шаэ В. – см. Шпис Эшенбруг В. А. фон

Шебеко Н. Н. 373, 417, 509
Шебуев Н. Г. 397, 400, 401, 451
Шевляков М. В. 146
Шевченко Т. Г. 131
Шекспир У. 128, 131, 147, 150, 152, 155, 157, 159, 161, 166, 185, 243, 251, 253–257, 264–267, 272–274, 287, 289, 294, 301, 303, 344, 353, 355, 441
Шентан Фр. фон 464, 466
Шеншина Б. Г. (псевд. Казароза) 398, 450, 453, 454, 469, 472, 473, 476, 482–484, 489, 498, 501, 510
Шерон Ж. 375
Шехтель Ф. О. 41, 59, 257
Шиллер Ф. 251, 252, 319
Шиловский К. С. (псевд. Лошивский) 88
Ширяев А. В. 452
Шишко М. Ф. 99
Шишмарев (Шишмарёв) В. Ф. 305, 306, 355
Шмидтгоф А. М. 256
Шмитов Я. И. 252, 261
Шни(т)цлер А. 148, 149, 219–221, 264, 269, 373, 374, 386–389, 409, 413, 415–420, 423–426,428–434, 437, 438, 442, 444, 448, 464, 480–484, 486–489, 492, 494, 495, 498, 499, 503, 510
Шопен Ф. 443
Шопенгауэр А. 201
Шпис Эшенбруг В. А. фон (псевд. Шаэ В.) 384, 403, 415, 421, 423, 424, 468, 498
Шрейбер П. П. 373
Штиглиц А. Л. 55
Шумин В. М. 141
Шумихин С. В. 372
Шумский (Чесноков) С. В. 329
Шуруп – см. Смирнов М. Н.
Шутник – см. Земский Я. Д.
Шухаев В. И. 390, 405

Щеголева В. А. 291, 305
Щепкин М. С. 203
Щепкина-Куперник Т. Л. 128, 147, 148, 151, 153, 155, 164, 165, 227, 246, 344, 347, 348
Щербаков В. А. 380
Щиглев В. Р. (псевд. Щигров В.) 256
Щигров В. – см. В. Р. Щиглев
Щуко В. А. 290–292, 304–306, 342

Экс 29
Эльслер Ф. 34, 90, 105, 135
Эмме В. В. 423
Энэ-Нель – см. Рейхельт Н. Н.
Эрберг К. А. 442
Эрве Ф. 26
Эрвье П. 148, 205, 221
Эркманн Э. – см. Эркман-Шатриан 264, 266
Эркман-Шатриан (Шатриан Ш. Л. Г. А. и Эркманн Э.)
Эттингер О. Г. (псевд. С. С., Сутугин С.) 179, 187, 192, 201, 216, 222, 224, 255, 263, 265–269, 275, 277
Эфрос Н. Е. (псевд. Старый друг, Чужой, кн. Мышкин, Старик, Москвич и др.) 364

Ю. Б. – см. Беляев Ю. Д.
Южин А. И. – см. Сумбатов-Южин А. И.
Южина – см. Корф М. Н.
Юнгер А. А. 479
Юратов 273, 278
Юрьев Ю. М. 256, 288, 484, 485

Яблочков П. Н. 47

Яворская (Барятинская, Гюббенет фон) Л. Б. 5, 6, 127–133, 137, 141–148, 150–158, 160, 161, 164–172, 174–178, 180–188, 190, 191, 193, 195–201, 203, 205, 209–211, 213, 215–218, 221, 223, 225–245, 261, 262, 305, 344, 403
Яковлев А. Е. 390
Яковлева Е. П. 390
Якубов М. С. – см. Нароков М. С.
Якулов Г. Б. 378, 385, 423, 505
Ярон М. Г. (псевд. Волохов Марк) 78, 91

Champion P. 304
Claretie J. – см. Кларети Ж.
G. – см. Ракитин Ю. Л.
H. nov. – см. Кугель А. Р.
Homo Novus – см. Кугель А. Р.
Mounet P. – см. Муне П.
N. N. 434
Piccolo – см. Ашешов Н. П.
Simpson Jeannette 127
Simpson John 127
Solus – см. Арабажин К. И.
Tomaschewsky M. – см. Бонч-Томашевский М. М.
W. Z. – см. Цедербаум В.
Z. 405, 477; см. Буренин В. П.

Список иллюстраций

1. В. Цукки. Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

2. М. В. Лентовский в роли. Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

3. М. В. Лентовский.

4. Афиша оперетты Ж. Оффенбаха «Необычайное путешествие на Луну» в театре «Кинь грусть». 4 июля 1885 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

5. Зрительный зал театра «Кинь грусть» («Ливадия») в Новой Деревне. 1888 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

6. Л. Б. Яворская и В. В. Барятинский. 1890-е гг. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

7. М. Е. Дарский во время службы в Новом театре. Сезон 1901/1902 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

8, 9. Программа открытия Нового театра («Буря» У. Шекспира и «Новый театр» Т. Л. Щепкиной-Куперник). 15 сентября 1901 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

10, 11. Программа спектакля «Орленок» Э. Ростана в Новом театре. 24 сентября 1901 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

12. Л. Б. Яворская – герцог Рейхштадтский («Орленок» Э. Ростана в Новом театре).

13. Л. Б. Яворская – герцог Рейхштадтский, П. М. Арнольди – Эрцгерцогиня («Орленок» Э. Ростана в Новом театре). 1902 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

14. Программа спектакля «Перекаты» В. В. Барятинского в Новом театре. 22 октября 1901 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

15. П. М. Арнольди – г-жа Киссингер, П. Г. Баратов – Наблоцкий, Л. Б. Яворская – Кручинина («Перекаты» В. В. Барятинского в Новом театре). 1901 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

16. Программа спектакля «Чайка» А. П. Чехова в Новом театре. Март 1902 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

17. Н. А. Попов. 1909 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

18. Здание Василеостровского театра в начале 1900-х гг.

19. Зрительный зал Василеостровского театра в начале 1900-х гг.

20. Анонс открытия Василеостровского театра. 1902 г.

21. Афиша открытия Василеостровского театра. 25 сентября 1902 г.

22. Сцена из спектакля Василеостровского театра «Зимняя сказка» У. Шекспира. Суд над Гермионой. Рис. А. Клементьева. 1902 г. «Театр и искусство». 1902. № 41.

23. Н. Н. Урванцев – Клоун («Зимняя сказка» У. Шекспира). Рис. А. Клементьева. «Театр и искусство». 1902. № 41.

24. «Пучина» Г. Гейерманса. Афиша спектакля Василеостровского театра. 1902 г. Российский государственный архив литературы и искусства.

25. «Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого. Афиша спектакля Василеостровского театра. 1902 г. Российский государственный архив литературы и искусства.

26. М. А. Ведринская. Российский государственный архив литературы и искусства.

27. М. А. Ведринская – Саша («Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого в Василеостровском театре). 1902 г.

28. «Пучина» Г. Гейерманса. Рис. С. Панова. Эскизы к спектаклю Василеостровского театра. 1902 г. «Театр и искусство». 1902. № 49.

29. Б. С. Неволин – Герт («Пучина» Г. Гейерманса в Василеостровском театре). «Театр и искусство». 1902. № 50.

30. Н. А. Попов. Шарж. Рис. А. Любимова. «Театр и искусство». 1905. № 7.

31. Н. А. Попов – Бен-Акиба («Уриэль Акоста» К. Гуцкова в Василеостровском театре). [Рис. С. Панова]. 1902 г. «Театр и искусство». 1902. № 52.

32. Н. В. Дризен и Н. Н. Евреинов.

33. Н. Н. Евреинов. Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

34. Обложка программы спектакля«Старинного театра». 1907 г. Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

35, 36. «Три волхва». Программа спектакля «Старинного театра». 1907 г. Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

37. «Три волхва». Сцена из спектакля «Старинного театра». 1907 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

38. «Действо о Теофиле». Программа спектакля «Старинного театра». 1907 г. Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

39. «Действо о Теофиле». Сцена из спектакля «Старинного театра». 1907 г.

40. «Нынешние братья». Программа спектакля «Старинного театра». 1907 г. Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

41. «Игра [Лицедейство] о Робене и Марион». Программа спектакля «Старинного театра». 1907 г. Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

42. «Игра о Робене и Марион». Сцена из спектакля. «Старинный театр». 1907 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

43. М. В. Добужинский. Первоначальный эскиз для пасторали «Игра о Робене и Марион» в «Старинном театре».

44. Фарсы. Программа спектакля «Старинного театра». 1907 г. Кабинет рукописей Российского института истории искусств.

45. В. Я. Чемберс. Фарсы. Эскиз декораций к спектаклю «Старинного театра».

46. А. Я. Головин, Н. В. Петров и В. Э. Мейерхольд. 1910 г.

47, 48. Программа спектаклей первого цикла Дома интермедий.

49. Программа пантомимы «Шарф Коломбины» в Доме интермедий. 1911 г. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

50. А. Ф. Гейнц – Коломбина, А. Е. Яковлев – Арлекин («Шарф Коломбины» в Доме интермедий). Из архива А. А. Голубева.

51. Н. Н. Сапунов. Коломбина, Арлекин. Эскизы к спектаклю Дома интермедий.

52. Н. Н. Сапунов. Сцена бала («Шарф Коломбины»). Эскиз декорации к спектаклю Дома интермедий.

53. Плакат вечера одноактных спектаклей второго цикла Дома интермедий. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

54, 55, 56. Программа спектаклей второго цикла Дома интермедий. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

57. С. Ю. Судейкин. Эльвира («Обращенный принц»). Эскиз к спектаклю Дома интермедий. 1910 г.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ТЕАТРЫ, КОТОРЫХ НЕТ
Выпуск 1

Научное издание

Редактор *Ю. М. Зислин*
Оригинал-макет *Н. В. Гороэкий*

Подписано в печать 27.09.2019. Формат 60x90 1/16.
Объем 35 печ. л. Тираж 1000 экз. Гарнитура Times. Заказ № 73.

Оригинал-макет ООО «Издательство «Левша. Санкт-Петербург»
197376, Санкт-Петербург, Аптекарский пр., д. 6.
Тел. (812) 234-54-36, тел./факс (812) 234-13-00
E-mail: levsha@levshaprint.ru www.levshaprint.ru

Отпечатано в типографии ООО «ИПК БИОНТ»
199026, Санкт-Петербург, Средний пр., д. 86.
Тел.: (812) 322-68-43

9 785868 452406

9 785933 562078