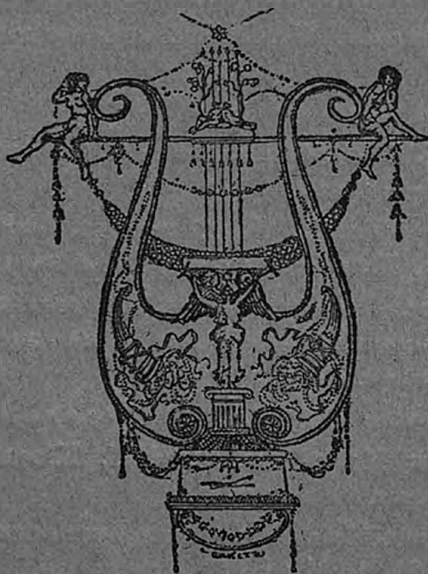


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



1914

ВЫПУСКЪ II



СОДЕРЖАНІЕ.

- Драма вѣчности въ творчествѣ П. Клоделя. Е. Панинъ.
Памяти В. П. Далматова. Отрывокъ изъ воспоминаній Н. С. Васильевой.
В. П. Далматовъ. П. Гнѣдича.
В. П. Далматовъ въ нѣкоторыхъ роляхъ своего репертуара. Барона Н. В. Дризенъ.
Матеріалы къ біографіи В. П. Далматова. Почему В. П. Далматовъ ушелъ съ Императорской сцены въ 1894 г. Н.
Впечатлѣнія сезона: Александринскій театръ. Ю. Слонимской. — Мольеровскій спектакль на сценѣ Михайловскаго театра. О. Батюшкова.
Новая варіація „Міа о Бэконъ“. Ю. Веселовскаго.
Библіографія: Julius Meier-Graefe und E. Klossowski: „Orlando und Angelica“. З. Ашкенази.
Приложеніе: Лѣтопись Императорскаго Московскаго театра. Сезоны 1806—1811 гг. В. А. Михайловскаго.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ:

В. П. Далиматовъ. Неоконченный портретъ А. Я. Головина.

В. П. Далиматовъ въ роляхъ: Гамлета, Кречинскаго, Икзарева, Корнета Отлетаева, Несчастливцева, князя въ „Дѣлѣ“ Сухово-Кобылина“ и др.

Александринскій театръ: „Исторія одного брага“ Вл. Александрова: г-жа Потоцкая въ роли Т. Колгушиной, г-жа Шаровьева въ роли Колгушиной, г-жа Есиповичъ въ роли Кати; г. Петровскій въ роли С. Колгушина, г. Аполлонскій въ роли Будая, г. Вязьень въ роли Вячеслава и г. Лерскій въ роли Крестовоздвиженскаго.—Сцена і дѣйствія.

„Козьма Захарычъ Мининъ-Сухорука“, драм. хроника А. Н. Островскаго. Финальная картина 4 д.

„Таланты и поклонники“ А. Н. Островскаго. III актъ.

Михайловскій театръ. Отдѣльныя сцены комедій „M'Amour“ P. Billaud et M. Hennequin“ и „Afternoon tea“ L. Schneider.

Обложка работы Л. С. Бавста. Заглавныя буквы въ началѣ каждой статьи работы М. В. Добужинскаго. Цинкографическія работы по фотографіямъ К. А. Фишеръ, исполнены фирмою Р. Голке и А. Вильборгъ и Типографіей Императорскихъ Театровъ.



В. П. ДАЛМАТОВЪ.
НЕОКОНЧЕННЫЙ ПОРТРЕТЪ РАБОТЫ А. Я. ГОЛОВИНА.

ДРАМА ВѢЧНОСТИ ВЪ ТВОРЧЕСТВѢ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ ¹⁾.

Е. ПАННЪ.

I.



МЯ Поля Клоделя до самаго послѣдняго времени не выходило за предѣлы тѣснаго кружка почитателей, а между тѣмъ онъ принадлежитъ къ числу величайшихъ драматурговъ современности. Пламенный поэтъ и глубокий мыслитель, онъ показалъ возможность достиженія въ театрѣ архитектуральныхъ заданій искусства послѣднихъ лѣтъ.

Мы живемъ на грани двухъ эпохъ.

Огненная быстрота, съ которой смѣняются событія внѣшней жизни, найдя свое эстетическое претвореніе въ развитіи импрессионистическаго искусства, перестала восхищать наши взоры. Сдѣлавшись достояніемъ нѣсколькихъ поколѣній, она превратилась для насъ въ утомительную монотонность будней, разноцвѣтный круговоротъ электрической вывѣски на улицахъ ночного города. Утомленные безконечной сутолокой современности, грохотомъ трамваевъ, дымомъ туннелей, свистками автомобилей, мы повернули свой взоръ къ болѣе стройнымъ и гармоничнымъ сочетаніямъ.

Тезисъ рождаетъ антитезисъ. Беспорядочная зигзагообразность современной жизни вызываетъ въ насъ тоску по строгой архитектурѣ.

Но какъ осуществить эти заданія въ театрѣ?

Вѣдь архитектура, какъ символика неподвижности, является антиподомъ театра, законъ котораго находитъ свое выраженіе въ сценическомъ дѣйствіи, а значитъ въ движеніи.

¹⁾ За исключеніемъ нѣсколькихъ любительскихъ спектаклей, до настоящаго времени драматическія произведенія Поля Клоделя не знали сцены. Но огромный успѣхъ, которымъ ознаменовалась двухдневная постановка *«Молодой дѣвушки Виоланы»* обществомъ художественнаго театра «L'Oeuvre», возбудила неожиданно новый къ нимъ интересъ въ парижскомъ театральномъ мірѣ. Съ осени текущаго года на лѣвой сторонѣ Парижа открылся небольшой постоянный театръ, «Théâtre du Vieux Colombier», въ репертуарѣ котораго пьесы Клоделя занимаютъ первое мѣсто.



Санкт-Петербургская
Театральная
библиотека

Возможность примирения—въ соединении мистерии съ лиризмомъ.

Выдающийся, хотя и не признанный, идеологъ французскаго символизма, Адриенъ Митуаръ¹⁾, говоритъ о двухъ началахъ въ искусствѣ: статической гармоничности, стремящейся въ строгомъ единствѣ архитектуральныхъ соотношеній воплотить идею міра, и динамической экспрессивности, нарушающей стойкость художественнаго произведенія своимъ творческимъ усиленіемъ охватить безконечность. Другими словами, гармоничное начало претворяетъ въ себѣ правду внѣ насъ лежащаго міра и значитъ служить въ искусствѣ для выраженія красоты покоя и равновѣсія; экспрессивное же начало несетъ въ себѣ правду нашей души и, значитъ, служить въ искусствѣ для выраженія дѣятельнаго усилія. Строгая абстрактная форма греческаго храма является идеальной представительницей гармоническаго начала; загадочная улыбка Джіоконды служитъ яркимъ образцомъ экспрессивности въ искусствѣ. Между этими двумя полюсами помѣщается готическій соборъ, претвореніе экспрессивности въ гармоничности, символъ движущейся законченности.

Въ художественно-литературномъ творествѣ гармоничное и экспрессивное начала находятъ свое соотвѣтственное выраженіе въ мистицизмѣ и лиризмѣ.

Въ мистицизмѣ кроется «тѣсное общеніе между душой и міровымъ абсолютомъ»²⁾. Въ мистеріи — стремленіе души отождествить себя съ Богомъ, напряженное созерцаніе тайны мірозданія. Какъ и всякое созерцаніе, мистицизмъ несетъ въ себѣ неподвижность; въ немъ могущественное напряженіе воли, но, предоставленный самому себѣ, онъ не способенъ создать элементы сценическаго дѣйства. Худосочный театръ Метерлинка—явное тому доказательство.

Лиризмъ это—пѣсня нашей души, «эстетическое очарованіе, исключющее всякую пассивность; энтузіазмъ, стремящійся къ идеалу; по су-

¹⁾ Adrien Mithouard—Le tournement de l'unité.

²⁾ Récéjac—«Essai sur les fondements de la connaissance mystique».

ществу своему онъ предполагаетъ порывъ, а значитъ дѣйствіе» ¹⁾. «Лиризмъ предполагаетъ поэтическую экзальтацію, не опредѣляемую однимъ словомъ: ибо она не состояніе души, а ея дѣйство, не положеніе ея, а ея движеніе, не движущаяся волна, а непередаваемый образъ ея движенія» ²⁾.

Но динамическій по существу своему лирической порывъ расплывчатъ и не опредѣлененъ; онъ стремится не столько къ предметной цѣли, сколько къ выраженію душевнаго психологическаго процесса. Въ то время какъ мистикъ стремится къ опредѣленной цѣли—владѣнію Богомъ—идеаль лирика безличенъ и неопредѣленъ. И потому, самъ по себѣ, лирической порывъ не можетъ быть положенъ въ основу цѣлесообразнаго и планомерно развивающагося сценическаго дѣйства. Охваченный одной лирической экзальтаціей, поэтъ представляетъ лишь дивную живую арфу. Другое дѣло, если руки мистика пробѣгутъ по струнамъ этой арфы, если безпорядочный, но дѣятельный порывъ лиризма вольется въ стройное русло мистическаго созерцанія.

Въ мистеріи чудится намъ мысль скрытая и гармоничная, своды мрачнаго собора; въ лирикѣ—движеніе души, стоны, потрясающіе своды, тонкіе голоса дѣтскаго хора на клиросѣ. Идетъ служба, медленно и торжественно растилается таинство, и вдругъ звонкіе голоса, точно стрѣлы, взвивающіяся къ небу, прорываютъ атмосферу неподвижности, и... ожили, заходили величавые камни созерцательнаго проникновенія. Мистерія служить, такимъ образомъ, подвижнымъ декоромъ для лирическаго дѣйствія.

Ибо въ лиризмѣ—драматургія настоящаго. Съ исторической вершины, на которой мы живемъ, раскрываются перспективы всѣхъ временъ и народовъ. Искусство и наука открыли намъ ихъ философскія устремленія. Постигнувъ ихъ, мы прибавляемъ трагизмъ ихъ переживаній къ драмѣ нашей затерянности во времени и въ пространствѣ. Гдѣ мы? Кто мы?

¹⁾ См. письмо Сюлли Прюдома къ Камилу Гемону, напечатанное послѣднимъ въ своей книгѣ: «Философія Сюлли Прюдома».

²⁾ Это опредѣленіе современнаго лиризма мы находимъ у одного изъ самыхъ выдающихся идеологовъ современной французской поэзіи, Альбера Моноля въ его книгѣ «Propos de litterature».

ДРАМА ВѢЧНОСТИ.

Вѣка смотрятъ на насъ и давятъ насъ своей суровой сѣдиной. И крикъ нашей мятущейся души стремится прорвать ихъ завѣсу... Этотъ лирическій порывъ къ самоопредѣленію, это усиліе его прорвать окружающую мистерію мірозданія и воплощаетъ трагедію современности. Ее находимъ мы въ драматургіи Поля Клоделя.

Если Эсхиль далъ трагедію прошлаго, если Шекспиръ развернулъ трагедію настоящаго, а Дантъ—трагедію будущаго, то Поля Клоделя можно назвать мастеромъ трагедіи вѣчно сущаго времени.

Философъ постигаетъ загадку жизни абстрактной мыслью; поэтъ интуитивнымъ сознаніемъ, но «сознаніе протекаетъ во времени», говоритъ Бергсонъ...

«Вотъ я передъ тобою, Годъ! Я—Человѣкъ, существо глупое и невѣдующее, новичокъ передъ неизвѣстностью; съ сердцемъ, полнымъ тоски, я обращаю къ тебѣ свой взоръ».

Такъ начинается свою юношескую драму «Золотая Голова» Поль Клодель.

Время—главное дѣйствующее лицо его драматургіи, краеугольный камень его философіи. Но какъ постигнуть время?

Ницше въ концѣ своей жизни высказалъ гипотезу «вѣчнаго возвращенія». Міръ достигалъ уже множество разъ того положенія, въ которомъ сейчасъ находится. Настоящій моментъ существовалъ уже безконечное количество разъ и въ такой же безконечности будетъ онъ повторяться.

Вѣчно дѣвственна природа; вѣчно расцвѣтаютъ весною цвѣты, вѣчно благоухаютъ они тѣми же ароматами; жизнь вѣчно возобновляется и каждый день содержитъ въ себѣ вѣчность.

Клодель принимаетъ эту теорію: время всегда настоящее.

«Ничто не могло и не можетъ существовать внѣ настоящаго момента; все есть», говоритъ поэтъ Кэвръ, одинъ изъ героевъ другой драмы Клоделя «Городъ».

И еще дальше тотъ же поэтъ поясняетъ: «одно настоящее существуетъ, ибо оно скорлупа вѣчности». Въ драмѣ настоящаго кроется такимъ образомъ трагедія вѣчно-сущаго.

Передъ таинственной загадкой этой вѣчности стоитъ человѣчество. Разрѣшеніе можетъ быть куплено цѣною мучительныхъ страданій; ибо знаніе въ жизни, а жизнь, какъ творческое усиліе, приводитъ къ трагическому конфликту съ границей, положенной этому усилію.

Поль Клодель нашель разгадку жизни въ религіозной идеѣ; но прежде чѣмъ прійти къ ней, онъ прошелъ мучительный путь сомнѣнія, главные этапы котораго нашли свое отраженіе въ четырехъ ниже разбираемыхъ драмахъ.

II.

Ученикъ Рембо, юноша Клодель въ двадцать лѣтъ начинаетъ свою литературную дѣятельность героической трагедіей «Золотая Голова». Метафизическая загадка мірозданія, которая диктовала Бодлеру его знаменитый сонетъ, гдѣ онъ сравниваетъ природу съ храмомъ символовъ, колонны котораго «шепчутъ какія-то неясныя слова» ¹⁾, всецѣло поглощаютъ Клоделя.

Міръ познается временемъ; но время въ своей метафизической сущности всегда настоящее: оно неподвижно по отношенію къ собственному сознанію. Надѣленный опытнымъ разумомъ, одинъ только человѣкъ можетъ услѣдить за его теченіемъ; онъ и есть тотъ агентъ, на котораго природой возложена миссія разгадать механизмъ своего собственного существованія. Въ этомъ цѣль и оправданіе человѣческой жизни. «Но всей жизни мало для духовнаго завоеванія вселенной». Отсюда возникаетъ драма мірозданья.

Люди, какъ матеріаль психологическаго изслѣдованія, мало интересуютъ молодого драматурга. Для него они лишь символы мірового дѣйствія. Драма ихъ личной душевной жизни кажется ему незначительной передъ трагедіей ихъ міровой затерянности. Драма героевъ «Золотой

¹⁾ La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

ДРАМА ВѢЧНОСТИ.

Головы» начинается лишь послѣ того, когда они покончили счеты съ личной жизнью.

Два друга, крестьяне Симонъ и Цебесь, встрѣчаются у праха женщины, когда-то любимой обоими и ушедшей съ Симономъ. Авторъ спѣшитъ глухо и какъ бы мимоходомъ разсказать объ этой маленькой драмѣ ихъ личной жизни, чтобы поставить своихъ героевъ лицомъ къ лицу передъ необъятной вѣчностью.

Слабый Цебесь тоскливо взываетъ къ ней.

«Кто я? О все здѣсь сущее, я отдаюсь тебѣ! Взгляните на меня. Видите, я ничего не знаю! Я тоскую, самъ не знаю почему, и я могу кричать отъ боли безъ конца, громко, какъ ребенокъ, котораго слышно издалика, или тихо, какъ плачутъ дѣти, что остались одни возлѣ пылающаго огня. О небо печальное, о деревья, о земля, и ты дождливый вечеръ! Взгляните на меня и дайте мнѣ знаніе, о которомъ молю васъ».

Но природа не знаетъ слабыхъ; она отвѣчаетъ лишь сильнымъ. Такимъ является Симонъ Аньельсъ. Въ ранней молодости онъ ушелъ изъ отцовскаго дома...

Ц е б е с ь. Почему ушелъ ты, несчастный? Куда пошелъ ты изъ дома?

С и м о н ь. Почему? Кто знаетъ? Я помню лишь, что меня охватила яростная тоска, жгучій стыдъ, жажда выйти на дорогу, идти туда, гдѣ простирается равнина.

Съ нимъ раздѣляла странствіе вѣрная и нѣжная жена; она умѣла безъ стона переносить всѣ лишенія, и когда умирала, то прижала къ щекѣ его руку, цѣловала ее и, глядя ему въ глаза, напѣвала тихую пѣсню, «какъ старый баркасъ, приплывшій къ берегу». И вотъ онъ, «наслѣдникъ женщины», одинъ среди людей.

«Я одинъ, хотя вокругъ меня на поляхъ или возлѣ очаговъ, построенныхъ ими домовъ, находятся люди.

Но одиночество не страшитъ его; женщина умерла для него и онъ уже чувствуетъ новую жизнь. Какъ Цебесь, онъ обращается съ вопросомъ

о самоопредѣленіи въ природѣ, олицетворенной въ старомъ деревѣ, «для котораго время имѣеть другую мѣру», но не молить, а властно требуетъ отвѣта. И природа отвѣчаетъ ему.

Симонъ. Мощный духъ бушуетъ во мнѣ, и я дрожу, какъ придорожный столбъ. Великая сила дана мнѣ, Цебесъ; нѣтъ ужъ во мнѣ женщины и весь я ярость—самца.

Дерево сказало ему о его великой миссіи; гордый и одинокій, онъ ревниво хранить ея тайну. Но охваченный жаждой борьбы, онъ видитъ брата по человѣчеству въ тоскующемъ Цебесѣ. Въ полномъ захватывающаго лиризма діалогъ они объединяются въ порывѣ нѣжности передъ лицомъ вселенской загадки.

Цебесъ. О, Симонъ, я не выпущу твоей руки.

Симонъ. Знай же: мнѣ дано право высокое и сила мощная. Но кто ты и чего ждешь ты?

Цебесъ. Я тотъ, кто молить тебя, мой молодой наставникъ!

Симонъ. Кому ввѣряешься ты? Вѣдь я ребенокъ, которому было показано нѣчто страшное, и въ слабости и волненіи пребываю я. Братъ мой, возьми другую мою руку. Мы стоимъ среди огромности вселенной, какъ заблудившіеся ночью дѣти. Но я чувствую въ себѣ силу великую и жалость къ тебѣ.

Цебесъ. Спаси меня!

Симонъ. А ты люби меня, и довѣрься мнѣ! Клянись, что ты будешь вѣренъ мнѣ. Но не дѣлай этого опрометчиво: на трудный путь зову я тебя.

Цебесъ. Я готовъ на все.

Симонъ. То, что сдѣлаешь ты для меня, я сдѣлаю для тебя. Ты просишь у меня словъ, а я себя самого царственно отдаю въ твои руки.

Цебесъ. Что хочешь ты сказать этимъ?

Симонъ. Ты держишь въ рукахъ твоихъ человѣка съ тайной души его. Смерть и ты ночь! слушайте: здѣсь два живущіе встрѣтились! Ты цѣпляешься за мою одежду и себя же касаешься. Вѣдь я только чело-

вѣкъ, и эту скорбь мою расскажутъ тебѣ мои руки... Но теперь все измѣнится: я былъ блуждающимъ огонькомъ, теперь я вспыхну, какъ огненный столбъ изъ земли. Ты же вѣрь мнѣ и скажи, что это будетъ.

Цебесъ. Здѣсь первый я привѣтствую тебя.

Симонъ. Ты колѣнопреклонился предо мною въ смиреніи; приблизься же и приложи свою голову. Вотъ такъ, я буду твоимъ алтаремъ.

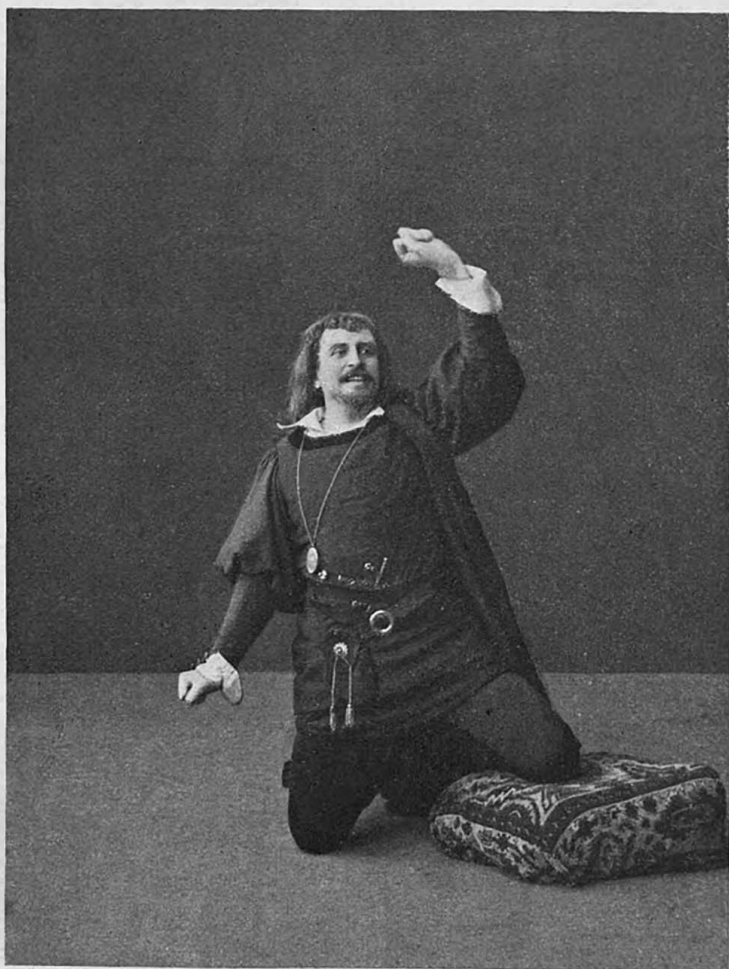
Цебесъ. О, что это падаетъ на мою голову?

Симонъ. Се кровь моя: Возьми кровь мою. Какъ косарь, погружающій свой серпъ въ высокую траву, я твердой рукою пронзаю свое сердце и кровь брызнетъ изъ него ключемъ.

Цебесъ. Привѣтствую тебя, государь.

Симонъ освобождается изъ тѣсныхъ объятій Цебеса. Сказочный богатырь Запада, златокудрый вождь, онъ несетъ «множеству» силу своего духа. Онъ вливаетъ новую энергію отваги въ своихъ поработенныхъ соотечественниковъ, объединяетъ ихъ и уводитъ на бой противъ страшнаго иноземнаго нашествія. И пока борется онъ съ непріателемъ гдѣ-то въ темнотѣ ночи, отчаявшіеся въ побѣдѣ престарѣлый король и придворные ждутъ прибытія смертоноснаго врага. Развѣ можетъ никому неизвѣстный юноша со случайно набраннымъ войскомъ побѣдить смерть, что бродитъ вокругъ? Въ ожиданіи ея бѣдные люди, какъ испуганное стадо барановъ, сбились въ кучу въ большомъ залѣ стараго замка: тутъ и сторожа, и престарѣлый король, и наслѣдная принцесса, и умирающій Цебесъ. Забыты іерархическія различія, всѣ прислушиваются къ страшному приближенію смерти, и отчаяннымъ воплемъ предъ открывающейся бездной небытія звучатъ слова потерявшаго рассудокъ стража:

«Истинно говорю вамъ: вы пойманы, и никто не можетъ освободить васъ. Плиты запечатаны надъ вами и скрѣплены желѣзными узлами. Мы въ глубинѣ, и лишь тусклая лампа горитъ среди насъ. Я плюну на стѣны моей темницы и склоню свою голову на грудь, а сердце мое разорвется отъ грусти...»



В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ ГАМЛЕТА.
«ГАМЛЕТЪ» В. ШЕКСПИРА.

Но страшный невидимый поединокъ между жизнью и смертью, между Симономъ и непріателемъ кончается побѣдой «Золотой Головы». Радостный, покрытый еще пылью и кровью сраженія, мчится онъ къ своему брату, по ночному крещенію, Цебесу... Нѣтъ ему отдыха: коварная и страшная тайна смерти снова скрестилась съ нимъ. Побѣдоносныя руки не могутъ удержать слабую жизнь Цебеса... Умерла послѣдняя личная привязанность Симона. Онъ одинъ теперь передъ вселенной; нѣтъ въ душѣ ничего человѣческаго; весь объятый великимъ гнѣвомъ, онъ отдается своей миссіи: вести людей къ побѣдѣ. Онъ убиваетъ короля, прогоняетъ его дочь, завладѣваетъ царствомъ, строитъ подданныхъ въ полки и ведетъ ихъ на Востокъ. Ничто не можетъ устоять противъ огненной силы его натиска; народы и земли, одинъ за другимъ, покоряются ему. Вотъ ужъ онъ у цѣли: на вершинахъ Кавказа, у границъ Старой Азіи, у воротъ древней мудрости. Тайна вселенной сейчасъ будетъ въ рукахъ его... Но передъ загадочнымъ воинствомъ Востока дрогнули и побѣжали желѣзные полки... Молча слѣзъ съ коня «Золотая Голова» и одинъ, «погружая до колѣнъ свои ноги въ зыбкій песокъ пустыни», пошелъ на непріателя и бросился на него, «какъ разгнѣванный голубъ бросается съ распущенными крыльями на свою голубку...» «А они, какъ крысы, набросились на него и рвали его своими когтями и зубами. Одни хватали его за руки, другіе за ноги, третьи тащили назадъ его голову. Но онъ выплывалъ надъ ними головой и бился среди нихъ, какъ конь, котораго держать за уши псы, и кричалъ своимъ мощнымъ голосомъ, и тащилъ среди нихъ живую тюрьму своего тѣла, пока одинъ изъ нихъ, точно поваръ, вскрывающій краба остріемъ ножа, не погрузилъ свой мечъ въ слабое мѣсто панцыря».

Героическая борьба человѣка со вселенной кончилась его пораженіемъ. Одинъ на горныхъ вершинахъ Кавказа умеръ мощный Симонъ, «Золотая Голова». И повинувшись его послѣднему приказу, войска его идутъ *назадъ*, на Западъ. Найдутъ ли они тамъ истину?

Мрачный пессимизмъ, которымъ проникнута первая драматическая поэма Клоделя, исключала, казалось, всякую возможность надежды. Какъ Цезарю

подъ ножами убійцъ, ему оставалось—лишь покрыться тогою ужаса передъ небытіемъ и погибнуть подъ остріемъ невѣрующаго анализа...

Но тотъ самый Западъ, куда отступило осиротѣвшее войско «Золотой Головы», явилъ Клоделю красоту синтеза.

III.

Это случилось, однако, не сразу. Вернувшись на Западъ Поль Клодель очутился прежде всего предъ волнующимъ ликомъ современнаго города.

Въ своей новой трагедіи «Городъ» онъ анализируетъ социальное столкновение современнаго общества.

Любимый герой его молодости, символъ индивидуальной разрушительной силы, мощный духъ земли, олицетворенный въ анархистѣ Аварѣ, поднимаетъ знамя бунта противъ города, который кажется ему «огромной скотобойней». «Она раздѣлена на улицы и кварталы, но издалека высятся лишь стѣны безъ оконъ, слышны задушенные крики и видны ручьи теплой крови, пробивающіеся черезъ сточные желоба». Для мистика Клоделя городъ это—символъ человѣческой закрѣпощенности и невѣдѣнія, мракъ его не могутъ освѣтить ночные фонари, «своими стройными линіями обозначающіе улицы, эти каналы, по которымъ струится людская живность». Ужасная тайна смерти, сильнѣе чѣмъ на просторѣ вольныхъ полей, сковываетъ здѣсь человѣка, внушаетъ ему отвращеніе къ жизни. Даже самодовольный властитель «Города», ученый техникъ Бэмъ, чувствуетъ ея мрачное дыханіе.

Бэмъ. Это началось съ тѣхъ поръ, какъ внимая собесѣднику, я увидѣлъ въ глазахъ его слезливую зѣвоту. И персикъ, что жевалъ я, показался мнѣ жесткимъ, какъ сырая картошка, и глотокъ бургундскаго показался мнѣ горькимъ, какъ полынь, а женскія косы, что держалъ я въ рукахъ, показались мнѣ колючими, какъ ослиная шерсть. Точно крылья огромнаго коршуна носится вокругъ меня невыносимое ощущеніе пустоты, а утомительное однообразіе дня парализуетъ мои силы.

Почувствовавъ томленіе той же тайны, удаляется отъ власти братъ Бэма, Ламберъ, престарѣлый государственный дѣятель, глава правительства.

Для него жизнь и власть могутъ получить новое значеніе, если съ нимъ соединится женщина юно-радостная Лала; но Лала отдаетъ свою юность поэту Кэвру. Обманутый Ламберъ отправляется на кладбище рыть свою могилу, а Бэмъ изступленно поетъ свою страшную пѣсню: «ничто не существуетъ», въ то время какъ гордый Аваръ куетъ свою ненависть къ холодному городу....

Проходятъ года; усилія людей Города свалить со своихъ плечъ тяжесть невѣдѣнія кончаются трагическимъ пораженіемъ. Ламберъ умираетъ у вырытой имъ самимъ могилы въ тоскѣ по необрѣтенному «возобновленію жизни черезъ женщину»; ученый Бэмъ, познавшій законъ каждого атома, падаетъ подъ ударами поднятаго Аваромъ возстанія, не забывъ признаться передъ смертью, что «путемъ знанія онъ пришелъ къ незнанію». Самъ могучій Аваръ, совершивъ богатырскій подвигъ разрушенія Города, на его дымящихся развалинахъ признаетъ, что «все ложь» и добровольно удаляется въ небытіе.

Вмѣстѣ съ Аваромъ умеръ молодой Клодель, пламенный разрушитель, беспощадный аналитикъ. Какъ бы утомленный бесплодной работой вѣчнаго бунта, онъ, вмѣстѣ съ уставшими отъ кровавыхъ бурь жителями разрушеннаго города, на старой дѣдовской землѣ сталъ искать матеріала для новаго строительства. И роясь вокругъ себя, онъ нашелъ его въ истинѣ, провозглашенной новымъ царемъ, молодымъ героемъ Ивросомъ, сыномъ Лалы и поэта Кэвра: «человѣкъ не есть самоцѣль; счастья надо искать не въ наслажденіи, а въ жертвѣ». Отсюда одинъ шагъ къ религіозной идеѣ; ее приноситъ вернувшійся въ епископскомъ облаченіи изъ добровольнаго изгнанія престарѣлый поэтъ Кэвръ. Успокоенные и радостные люди разрушеннаго города приступили къ религіозному строительству.

IV.

Существуютъ два вида анализа: творческій анализъ жизни и бездѣятельное изслѣдованіе тупика. Первый—принадлежность сильныхъ натуръ—приводитъ къ трагедіи, второй—неотъемлемая черта гробокопателей

жизни — къ вялому притаптыванію на одномъ мѣстѣ. Первый рождаетъ драматическое дѣйство, второй—тоскливыя причитанія. Первый далъ театру трагедіи Эсхила и Шекспира, второй—безкровныя пьесы настроенія.

Симонъ и Изебесъ, два героя первой трагедіи Клоделя, являются представителями этихъ двухъ началъ. Симонъ не созерцаетъ, а изслѣдуетъ вселенную, вступаетъ съ нею въ жестокую борьбу, пытается вырвать изъ ея необъятныхъ рукъ тайну жизни и смерти. Цебесъ копается въ ранѣ собственного невѣдѣнія. Мы слѣдимъ съ захватывающимъ интересомъ за сценическимъ дѣйствомъ, пока въ немъ участвуетъ Симонъ, и теряемъ его нить въ философской скорби Цебеса. Исполинская фигура Симона огромной тѣнью своею покрываетъ, однако, всю героическую поэму молодости Клоделя; не философская абстракція, а творческое изслѣдованіе вселенной приводитъ Симона къ сознанію тупика, и это поднимаетъ поэму до высоты истинной трагедіи.

Но разъ сознавъ тупикъ, Клодель долженъ былъ неизбежно придти ко второму виду анализа. На немъ и построена его трагедія «Городъ». Персонажи ея больше разсуждаютъ, чѣмъ дѣйствуютъ; на подобіе героевъ горьковского «На днѣ», они въ безконечныхъ разговорахъ ищутъ свое мѣсто во вселенной. Вопросъ: «какъ жить?» виситъ надъ всѣми сценами трагедіи. Правда, могучій Аваръ предпринимаетъ разрушеніе города, но и онъ заранѣе понимаетъ, что на этомъ остановится его знаніе жизни, а значить и его дѣятельность. И дѣйствительно, разрушивъ городъ, люди собираются и разсуждаютъ вмѣстѣ: какъ быть? Путемъ разсужденія приходятъ они къ религіозной идеѣ, и самъ поэтъ Кэвръ, принеся ея, внушаетъ людямъ вѣру не дѣйствіемъ, не чудомъ, а изложеніемъ хода мысли своего долгаго одинокаго раздумья. Но доводамъ Кэвра зритель противопоставляетъ логическій ходъ своихъ убѣжденій, а спокойное развитіе анатомической идеи уничтожаетъ красоту таинства...

Пламенный поэтъ не могъ, однако, долго оставаться въ епископскомъ облаченіи. Не проповѣдь, а строительство, не обращеніе, а мистерія чело-вѣческой души звали къ себѣ его лиризмъ. Разъ увѣровавъ въ Бога, Кло-



В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ КОРНЕТА ОТЛЕТАЕВА.
«КОРНЕТЪ ОТЛЕТАЕВЪ» КН. КУГУШЕВА.

дель предрѣшилъ загадку вѣчности: Люди созданы для отраженія въ себѣ божественнаго лика, а значитъ и цѣль человѣческаго существованія— строительство души по божьему подобію. Таинство этого строительства полно захватывающаго интереса. Видъ каменщика, поднимающагося съ тяжелой ношей по шаткимъ лѣсамъ постройки, вызываетъ въ насъ жгучее волненіе: донесетъ ли онъ, не оступится ли, забывшись въ созерцаніи какой нибудь сладостной панорамы, открывшейся на пути его подъема? Каждая ступень, пройденная имъ, увеличиваетъ его усталость, нарушаетъ равновѣсіе тѣла; восхожденіе превращается въ какое-то архитектуральное дѣйство. Каковъ бы ни былъ путь, по которому Клодель пришелъ къ Богу, онъ привелъ его и къ трагедіи души, шествующей къ своему философскому синтезу.

Но гдѣ найти матеріалъ для новаго строительства? Этотъ вопросъ охватываетъ самую интересную сторону лирической эволюціи поэта.

Витая въ мірѣ предвѣчныхъ символовъ, Клодель забылъ о людяхъ; они интересовали его, какъ символика бунтарства, и понятно, что одинъ лишь мужчина, олицетвореніе богатырскаго духа, является протогонистомъ его драматургіи. Женщина не только не можетъ принять активнаго участія въ человѣческомъ бунтѣ противъ вселенной, но своею слабостью останавливаетъ мужской порывъ къ битвѣ. Отсюда презрѣніе къ ней молодого драматурга.

Его мощный герой «Золотая Голова» услышалъ звукъ призывной трубы, лишь покончивъ счеты съ женщиной; постигнувъ откровеніе природы, онъ спѣшитъ заявить, что «отнынѣ въ немъ нѣтъ ничего женскаго»; охваченный героическимъ духомъ борьбы, онъ неоднократно заявляетъ о своей ненависти къ женщинамъ; овладѣвъ царствомъ престарѣлаго короля, онъ спѣшитъ изгнать изъ его предѣловъ королевскую дочь: «ибо нѣтъ мѣста женщинѣ въ грядущемъ походѣ». Однако, предъ самой смертью Симона происходитъ его робкое примиреніе съ женщиной. Судьба или творческое предчувствіе Клоделя устроили такъ, что Симонъ и дочь убиеннаго имъ короля встрѣтились на горахъ Капказа, оба умирающіе: Симонъ

отъ ранъ, полученныхъ имъ въ послѣднемъ бою съ восточнымъ воинствомъ, принцесса отъ ранъ, нанесенныхъ ей бѣглымъ солдатомъ Симонова войска. Два врага вдругъ обнялись передъ лицомъ смерти, въ смутномъ сознаніи какой-то общности судьбы; и Симонъ вмѣстѣ съ приказомъ своему войску «идти на Западъ», завѣщаетъ власть надъ ними изгнанной принцессѣ. Но женщина, въ сознаніи Клоделя, еще слишкомъ слаба для участія во вселенской борьбѣ; какъ бы стараясь заглушить свое минутное сомнѣніе въ незначительности ея міровой роли, онъ заставляетъ ее тотчасъ же умереть подъ бременемъ короны. «Тяжесть короны согнула ея голову», прибавляетъ онъ устами одного изъ полководцевъ.

Въ «Городѣ» женщина Лала общается старому Ламберу свою молодость, но становится женою Кэвра. Однако, и ему не дала она обѣщанной вѣры, и, родивъ ему сына Ивроса, уходитъ къ другимъ. «Я—обѣщаніе, которое не можетъ быть выполнено», рекомендуетъ она сама себя, выльзая изъ развалинъ разрушеннаго города. Но Лала родила Ивроса, пришедшаго къ утвержденію Бога, а значитъ уже принимала косвенное участіе въ разрѣшеніи вселенской загадки.

Въ новой драматургіи Клоделя она займетъ первое мѣсто.

Все повинуется во вселенной; природа кажется намъ вѣчнымъ бунтаремъ; на самомъ дѣлѣ она является намъ такой прекрасной и сіяющей только потому, что ея безконечная энергія творитъ, согласно строгимъ законамъ мірозданія. Послѣдняя травка повинуется такъ же, какъ и звѣзда; небо и земля подчиняются велѣніямъ всеобъемлющаго, вѣчно-бодрствующаго Господина. Только человѣкъ бунтуетъ, изъ бунта его происходитъ безпорядокъ, безуміе, грѣхъ. Но рядъ поражений рождаетъ въ немъ нѣчто болѣе прекрасное, чѣмъ сама природа: страданіе, а черезъ него порывъ къ отраженію божественнаго лика.

Но, если черезъ страданіе путь къ богостроительству, то матеріалъ для него нужно искать въ нескончаемыхъ глубинахъ женской души. Клодель опустилсѣ въ нихъ и блескъ найденныхъ тамъ богатствъ ослѣпилъ его поэтическій взоръ. Въ мистическомъ самосозиданіи человѣческой

души нашелъ онъ красоту вѣчносущаго; люди, ихъ личныя страданія, ихъ увлеченія пріобрѣтаютъ для него неожиданный интересъ. Теперь персонажи его драматургіи уже не ходячіе символы, а люди во плоти и крови. Но сохраняя свой людской образъ, они носятъ на себѣ печать лирико-философскихъ устремленій поэта. Рядомъ съ вѣчнымъ въ нихъ живетъ настоящее; въ храмѣ торжественной литургіи раздались тонкіе голоса дѣтскаго хора, драматическое дѣйствіе вылилось въ строгія линіи архитектурнаго построенія.

V.

Симонъ, Золотая Голова, умирая оставилъ своимъ полководцамъ завѣтъ не отказываться отъ своего «я»: «не совершайте обмѣна своего я».

Этой единственной истинѣ, которую нашелъ послѣ долгихъ скитаній мятущийся духъ молодого Клоделя, новый Клодель спѣшитъ противопоставить въ драмѣ «Обмѣнъ» другую правду: не отказывайтесь отъ своего божественнаго лика.

На заброшенномъ берегу Сѣв. Америки встрѣчаются двѣ пары: чета богачей—Томасъ Поллокъ и Леши Эльберонъ, чета бѣдняковъ—Луи Лэнъ и Марта.

Луи Лэнъ, представитель свободнаго индивидуализма, эхо героическаго Симона, съ дикихъ горъ Кавказа долетѣвшее до плоскихъ и сѣрыхъ равнинъ современности. Въ его жилахъ течетъ индусская кровь; онъ не знаетъ другой родины, кромѣ лона природы, другого закона, кромѣ вѣлѣнія своего я.

Луи Лэнъ. Я свободенъ во всемъ, въ своихъ дѣйствіяхъ и желаніяхъ. Когда утромъ я раскрываю глаза и вижу себя на своемъ ложѣ, радость охватываетъ мое сердце. Потому что я молодъ, потому что передъ мною долгая жизнь, потому что я вижу мои разбросанныя на землѣ одежды, и небо, и водопадъ и, точно веревкой привязанное къ землѣ, солнце. Я пойду, я пойду...

Марта. Куда?

Луи Лэнъ. Подъ яблочное небо и я буду жевать каждую травку и узнавать ея вкусъ.

Кроткая Марта, послѣдовавшая за Лэномъ изъ Франціи въ Сѣв. Америку, боится этой свободы и мечтаетъ о жизни долга и порядка.

Марта. Если хочешь ты, я буду работать на тебя. Я распашу поле руками, я вытащу изъ него сорную траву, заступомъ вырву корни деревьевъ, засѣю его и сама буду орошать его. Весь день-деньской буду я работать, а вечеромъ ты за все будешь бранить меня. И я не буду возражать тебѣ, а сытая и довольная буду стоять передъ тобою. Но ты не думаешь обо мнѣ, ты не приказываешь мнѣ, а позволяешь мнѣ дѣлать все, что я хочу!

Она не понимаетъ непрерывныхъ взлетовъ фантазіи мужа, ее беспокоитъ его непостоянная легкомысленная натура. Чувствуя приближеніе бури, она спѣшитъ укрыться подъ крѣпкимъ щитомъ брачнаго таинства.

Марта. Ты принадлежишь мнѣ одной: я не дала тебѣ жизни, но я жена твоя и за мать твою требую ее назадъ. Потому и смущаетъ мужчину видъ женщины, что онъ чувствуетъ въ ней вѣчнаго кредитора.

Но буря жизненныхъ страстей уже обрушилась на слабую Марту. Противъ нея идутъ своими земными желаніями Томасъ Поллокъ и жена его Леши Эльберонъ.

Томасъ Поллокъ это—современный хищникъ, сухой безсердечный дѣлецъ.

Луи Лэну онъ проповѣдуетъ:

Томасъ Поллокъ. «Зашибайте деньги! Я началъ безъ копейки, и два или три раза я внезапно терялъ все нажитое, lots of fim! Старая Европа пухнетъ съ голода и все покупаетъ здѣсь. Тутъ все можно найти; покупайте, продавайте, наклейте на вашу шляпу ярмарочный ярлыкъ. Отправляйтесь на Западъ, возьмите тамъ концессию на землю. Идите цѣлый день въ одномъ направленіи, проведите борозду и посѣйте на ней хлѣбъ, посѣйте на ней маисъ. Онъ выше человѣческаго роста и у него тяжелый и острый колось... Разведите цѣлое море свиней.



В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА.
«ЛѢСЪ» А. Н. ОСТРОВСКАГО.

«Быть можетъ, я ошибся въ васъ: вы знаете цѣну деньгамъ. Откройте банкъ. Покупайте, чтобы продавать. Или дѣлайте что-нибудь другое, потому что ловкій человѣкъ во всемъ можетъ успѣть... Но защибайте деньги!»

Кроткой Мартѣ на вопросъ ея, чѣмъ онъ занимается, онъ отвѣчаетъ:

Томасъ Поллокъ. Я все покупаю, все продаю. Есть у васъ старые ботинки? Притащите ихъ мнѣ. Все имѣетъ свою цѣну; никогда ничего не отдавайте даромъ.

Опытный дѣлецъ, онъ сразу оцѣнилъ сокровища, скрытыя въ Мартѣ. Получивъ отказъ Марты на предложеніе занять мѣсто Леши Эльберонъ, онъ вступаетъ въ сдѣлку съ Луи Лэномъ.

Томасъ Поллокъ. «Посмотрите-ка на это, джентельмэнъ? Что это? деньги, вѣчная свобода! Уйдите отъ Марты и я дамъ вамъ ихъ. За чѣмъ вамъ жена? Чтобы сдѣлать несчастной ее и себя? Я дамъ вамъ деньги; вы будете свободны навсегда».

Въ прибавокъ онъ отдаетъ Лэну свою жену, прекрасную Леши Эльберонъ. Когда-то она была артисткой, она покоряла зрительный залъ. Теперь она покорила Луи Лэна призывомъ мощнаго индивидуализма:

Леши Эльберонъ. «Люби меня, я прекрасна. Люби меня, я сама любовь и не знаю ни долга, ни закона. Свободная брожу я въ мірѣ и во мнѣ не одна, а множество женщинъ. Я—живой символъ вымышленной сказки. Встряхнись, почувствуй въ себѣ могучую, неукротимую молодость. Будь свободенъ; пусть, сокрушая долгъ, живетъ въ тебѣ свободное желанье льва. Люби меня, прекрасную! и къ твоимъ открывшимся устамъ я приложу свои!»

Сила земли побѣждаетъ некрасивую, неяркую Марту: обмѣнъ совершается. Но страданія—взатель женской души. Покинутая мужемъ, раздавленная жизнью, Марта являетъ изумленнымъ взорамъ окружающихъ сіяющій ликъ божественной красоты.

Луи Лэнъ. «Нѣжно горестная, ты, какъ заженная лампа: гдѣ ты, тамъ и свѣтло. Потому я и боюсь тебя и хочу укрыться отъ тебя».

Онъ, однако, возвращается къ ней, хотя знаетъ, что будетъ убитъ за это мстительной Леши Эльберонъ.

Приходитъ за полученіемъ товара Томасъ Поллокъ, но, пораженный новой красотой Марты, сознаетъ свое убожество. «Все, что у меня есть, говоритъ онъ ей, предназначено для продажи. Я—нищій среди всѣхъ этихъ вещей». Предъ его глазами горитъ подоженный Лешей Эльберонъ домъ, гдѣ спрятаны всѣ его цѣнныя бумаги, но почувствовавъ, что все его богатство не стоитъ нѣсколькихъ минутъ духовнаго общенія съ Мартой, онъ не бѣжитъ спасать свои бумаги, а остается у ногъ Марты. А когда сгорѣлъ домъ и принесли трупъ Луи Лэна и сама Леши Эльберонъ, обезсиленная бурей земныхъ страстей, падаетъ у ногъ Марты, закончилось его преображеніе.

Томасъ Поллокъ. Что вы думаете теперь дѣлать, Марта?

Марта. Шить себѣ траурное платье вдовы.

Томасъ Поллокъ. Чѣмъ могу я быть полезенъ вамъ?

Марта. Помогите мнѣ принести это тѣло въ домъ.

.....

Томасъ Поллокъ. Нѣжно горестная, простите мнѣ зло, сотворенное вами.

Каменщикъ донесъ свою ношу; прекрасный образъ божественной души намѣченъ усиліями строителя. Мы далеки отъ мрачнаго пессимизма творца «Золотой головы», еще дальше отъ религіознаго резонерства «обращеннаго» поэта Кэвра. Вся драма проникнута лирической теплотой; персонажи ея дышутъ истинной жизнью. Это — Луи Лэнъ, Марта, Леши Эльберонъ, Томасъ Поллокъ; ихъ ярко очерченные характеры сталкиваются въ непримиримомъ противорѣчіи своихъ идеологій и желаній. Но въ то же время они—синтезъ человѣческихъ страстей, земныхъ и небесныхъ достижений, камни, сплавленные цементомъ лирическаго вдохновенія Клоделя въ фундаментъ таинственнаго и свѣтлаго, тяжелаго и крылатаго готическаго собора.

VI.

Въ драмѣ «Обмѣнъ» еще не исчезли слѣды языческаго міросозерцанія молодого Клоделя. Все дѣйствіе ея проходитъ на заброшенномъ берегу моря, среди дикаго лѣса первобытной страны, подъ обширной сѣнью неба. Правда, Марта увѣряетъ, что оно не пустынно, что на немъ живетъ Всемогушій Создатель, Держатель мірового творчества, но Клоделю не удается заставить насъ почувствовать Его присутствіе. Мы слышимъ скорѣе дыханіе людского одиночества среди всеобъемлющей безграничности вселенной. Полнаго синтеза божественной души Клодель достигъ лишь въ своей новой пьесѣ «Благовѣщеніе».

Обнявъ сознаніемъ вѣчность, «Золотая голова» рѣшилъ побѣдить ее силою героическихъ подвиговъ. Но тѣло, орудіе ихъ—рабъ времени; и воля къ побѣдѣ, вызванная сознаніемъ времени, разбилась объ этотъ тупикъ мірозданія. Смерть тѣла влечетъ за собой поражение духа; «всей жизни мало для разрѣшенія вселенской загадки». А если это такъ, то въ побѣдѣ надъ тѣломъ—побѣда надъ временемъ, а значитъ и разгадка мірозданія. Марта смутно чувствуетъ эту истину; ея тѣло еще стонетъ подъ мучительнымъ прикосновеніемъ дѣянія жизни, но душа полна уже предвосхищеніемъ побѣды надъ нимъ черезъ сліяніе съ Богомъ. Отсюда ея умиротвореніе и прекрасная улыбка тихой грусти.

Марта заглушила крикъ тѣла, но она не только не шла на встрѣчу скорби, долженствующей привести ее къ Богу, но боролась съ ней напряженіемъ всѣхъ силъ своего маленькаго земного существа. И кто знаетъ, будь она болѣе вооружена для земной борьбы, не привела-ли бы борьба душевныхъ силъ ея къ побѣдѣ земли надъ небомъ. Для полнаго воплощенія своей идеи, Клоделю нужно было представить не скромную Марту, а существо, одаренное всѣми dospѣхами земного могущества въ добровольно принятой борьбѣ со своимъ тѣломъ. Клодель понялъ эту необходимость и для осуществленія ея ушелъ въ темную даль средневѣковья.

Гюисмансъ, въ своемъ удивительномъ трудѣ о готикѣ, говоритъ, что

все готическое искусство собора есть символика католицизма, преломленного сквозь творческий темперамент римлян и кельтов. Тяжелые и уходящие въ землю своды собора символизируют грозное представление первых римских аскетов о Богѣ—Іеговѣ, улетающія въ высь стрѣлы соборовъ—кельтійскую душу, несущуюся на встрѣчу кроткому любимому сыну Господа.

Удивительно, что лирико-дѣятельный темперамент кельтов обратился къ тяжелому и неподвижному камню для выраженія своихъ творческихъ заданій; посреди мощнаго расцвѣта искусствъ XII столѣтія художественныя исканія кельтовъ сосредоточились исключительно въ зодчествѣ. Религіознымъ проникновеніемъ и мощью творческаго темперамента они свершили самое великое въ исторіи христіанства чудо: оживили камень. Та же самая побѣда духа надъ тѣломъ, которая позволила Өмѣ Кемпійскому пить масло, принимая его за воду, позволила анонимнымъ зодчимъ средневѣковой Франціи воплотить въ улетающемъ къ небу камнѣ всю мощь своего лирическаго порыва. «Камень—вѣченъ; онъ не подвергается тлетворному дѣйствію времени; брошенный сильной рукой на встрѣчу вѣчности онъ долетитъ до ея лика. Разъ оживленный, онъ сохраняетъ вѣчно движеніе, данное ему творцомъ.

«Кто разъ довѣрится камню, не будетъ обманутъ», говоритъ строитель Пьеръ Краонъ изъ новой трагедіи Клоделя «Благовѣщеніе».

Строитель Краонъ это тотъ-же поэтъ, которого мы такъ часто встрѣчали въ другихъ произведеніяхъ Клоделя, это—Цебесъ изъ «Золотой головы», это Кэвръ изъ драматической поэмы «Городъ». Но стоитъ онъ ужъ не подъ сводомъ нѣмого языческаго неба, а подъ сѣнью собора; въ немъ нѣтъ вопроса, а порывъ; онъ не слабый мятущійся передъ міровымъ ужасомъ пѣснопѣвецъ и не холодный аналитикъ, разумомъ утверждающій Бога, а страстный и искусный строитель. Какъ и всякій творецъ, онъ живетъ одиноко: «я никогда не живу на одномъ уровнѣ съ людьми, либо я подъ ними, когда созидаю фундаментъ, либо я надъ ними, когда строю колокольню». Но не въ этомъ трагизмъ его жизни, а въ

томъ, что не сумѣлъ онъ въ глубинахъ своего собственнаго духа найти силы для единичнаго служенія Богу. Въ минуту торжества плоти онъ съ ножомъ въ рукахъ пытался броситься на молодую прекрасную жизнерадостную крестьянку Віолану, за что и былъ въ ту-же минуту пораженъ проказой. Болѣзнь ввергла его въ бездну отчаянія, отняла ясность духа, необходимую для строительства. Новая начатая имъ церковь на могилѣ святой восьмилѣтней великомученицы Юстиціи, не сможетъ быть закончена, если не придетъ къ нему на помощь ясная сила другого болѣе мощнаго духа.

Строитель владѣетъ искусствомъ; камень въ его рукахъ лишь инструментъ творчества, а матеріалъ—святая красота души лежитъ внѣ его владѣнія, онъ долженъ получить его изъ другихъ рукъ. На подвигъ святости воздвигнутый храмъ имъ долженъ увѣнчаться.

И онъ пришелъ къ нему—подвигъ божественной любви—въ безмятежно-ясномъ поцѣлуѣ Віоланы. Прекрасная дѣвушка наканунѣ таинства брака съ возлюбленнымъ женихомъ своимъ Жакомъ Ури, въ темнотѣ ночи, безъ мысли о наградѣ поцѣловала прокаженнаго въ губы:

«Потому что онъ страдалъ, а я была счастлива».

Кроткая Віолана, любимая и любящая Віолана, съ необычайной красотой женскаго героизма коснулась губами глубочайшей чаши страданія. Съ пути, усѣяннаго розами, она свернула на тернистую дорожку мистической скорби...

Но если для строителя Краона проказа была наказаніемъ, то для Віоланы она служитъ лишь печатью отчужденія отъ людей, для избраннаго дѣянія души.

«Рука Божія на мнѣ, и ты не защитишь меня отъ ея прикосновенія. О, Жакъ! Въ этомъ мірѣ мы не будемъ мужемъ и женой», говоритъ она жениху, открывая ему первый серебристый цвѣтокъ проказы на своемъ тѣлѣ.

То смутное сознаніе безсмертной правды любви, которая позволила Віоланѣ не колебаться передъ рискомъ страшной заразы ради минутнаго

ДРАМА ВѢЧНОСТИ.

успокоенія чужого страданія, выливается теперь въ опредѣленную мысль: міръ управляется не вѣсами добра и зла, а любовью. На замѣчаніе жёниха своего, что справедливо, чтобы они, молодые и прекрасные и благочестивые, узнали счастье любви, она отвѣчаетъ: «не справедливость, а вѣра и любовь управляютъ нами».

Осѣненная знаніемъ этой божественной правды, она не станетъ опровергать людской правды жестокосердной сестры ея Мары, влюбленной въ того же Жака.

Жакъ Ури. Прочь! Прочь! Будь дальше отъ меня, чѣмъ ты была отъ этой прокаженной свиньи!

Виолана. Ты говоришь о строителѣ Краонѣ?

Жакъ Ури. Я говорю о томъ, кого цѣловала ты въ губы.

Виолана. Но кто рассказалъ тебѣ объ этомъ?

Жакъ Ури. Мара своими глазами видѣла васъ въ эту минуту. Она исполнила свой долгъ, сообщивъ объ этомъ мнѣ, а я несчастный не повѣрилъ ей. Ну говори-же, правда это?

Виолана. Это правда, Жакъ, Мара всегда говоритъ правду.

Жакъ Ури. О, проклятая!

Виолана (про себя). Не проклятая, а кроткая, смиренная Виолана

Жакъ Ури. И ты не отрицаешь, что онъ владѣлъ тобою?

Виолана. Я ничего не отрицаю.

Отвергнутая женихомъ, оклеветанная сестрой, Виолана удаляется на Островъ Прокаженныхъ. Въ теченіе шестилѣтней одинокой жизни на островѣ тѣло ея не переставало разлагаться; она уже ослѣпла, на ней нѣтъ живого мѣста, она уже при жизни мертвецъ: «развѣ я жива? Я погружена въ смерть». Но если тѣло умираетъ, то духъ ея живетъ и не перестаетъ расти сила его. И когда въ холодный сочельникъ пришла къ ней въ глухую чашу лѣса сестра ея Мара за чудомъ, Виолана сумѣла дать его:

Мара (съ жалобнымъ крикомъ протягиваетъ ей трупикъ младенца). Возьми его!

Виолана. Что это?

Мара. Смотри, я даю тебѣ его; слышишь, я даю его тебѣ; возьми его (кладетъ ей на руки трупикъ младенца).

Віолана. Я чувствую маленькое твердое тѣльце, окоченѣвшее личико.

Мара. О-охъ, Віолана! Это мой ребенокъ, моя маленькая дѣвочка. Это ея кроткое личико, ея милое тѣльце.

Віолана (шепотомъ). Она умерла, Мара?

Мара. Возьми ее, я даю ее тебѣ.

Віолана. Царство ей небесное, Мара.

Мара. Они хотѣли вырвать ее у меня, но я убѣждала съ ней. Тебѣ, Віолана, отдаю я ее, возьми ее.

Віолана. Чего ты хочешь отъ меня, Мара?

.

Мара. Верни мнѣ дитя, что я дала тебѣ.

Віолана. Но ты дала мнѣ лишь трупъ его .

Мара. А ты верни мнѣ его живымъ.

Віолана. Мара, какъ осмѣлилась ты сказать это? Развѣ въ моей власти пробуждать мертвыхъ?

Мара. Написано, что ты можешь дунуть на эту гору и сбросить ее въ море.

Віолана. Да я могла бы, если-бы была святой!

Мара. Нужно быть святой, когда несчастная молить тебя.

Віолана. Испытаніе страшное! Я клянусь, я возвѣщаю передъ Богомъ, что я не святая.

Мара. Верни мнѣ дитя мое.

Віолана. Боже! Ты читаешь въ сердцѣ моемъ, передъ Тобой клянусь и возвѣщаю, что я не святая.

Мучительнымъ протестомъ звучитъ этотъ крикъ человѣческой души, испугавшейся величія своего собственнаго отраженія. Но чудо уже свершилось: крикъ протеста превратился въ крикъ боли, побѣдный крикъ матери, дающей жизнь. Сила духа Віоланы родила жизнь: дитя воскресло съ голубыми глазами Віоланы и «капля молока повисла на его устахъ».

Умирая затѣмъ подъ вѣроломнымъ ударомъ Мары, Віолана рассказываетъ Жаку исторію чуда.

Віолана... Мое сердце сжалось и я слышала, какъ стальная воля проникаетъ въ него. Въ эту рождественскую ночь я держала, въ своихъ рукахъ все, что осталось отъ нашего рода, все, что я могла имѣть въ этой жизни отъ тебя, и я слушала Мару, читавшую мнѣ про тайну рожденія Спасителя... О нѣтъ не говори, что я не носила тебя въ себѣ; не говори, что я не знаю страданія, тобою даннаго; не говори, что я не знаю усилія разрыва, которымъ женщина даетъ жизнь.

Жакъ Ури. Ты не хочешь сказать, что ты воскресила мое дитя?

Віолана. Я знаю только, что оно было мертво, и внезапно я почувствовала, какъ движется его головка на моей груди. Жизнь вырвалась изъ меня и забила дивнымъ ключемъ и тѣло мое расцвѣло. О, я ощутила слѣпые поиски маленькаго рта и узнала острый укусъ безжалостныхъ зубовъ.

Освобожденный отъ тѣла духъ побѣдилъ смерть. И строитель Краонъ, котораго поцѣлуй Віоланы давно уже излѣчилъ отъ проказы, въ образѣ ея нашелъ ту улетающую въ небо стрѣлу, которая дала достойное завершеніе самому прекрасному изъ всѣхъ созданныхъ имъ храмовъ—церкви св. Юстиціи...

Вѣра и любовь женской души оживили камень...

VII.

Ранняя драматическая поэма Клоделя «Золотая Голова» проникнута бурнымъ пантеизмомъ. Небо пустынно и нѣмо, какъ холодные снѣжные глетчеры горныхъ высотъ; напротивъ, земля полна дѣятельной жизнью. Молодой Клодель строить въ полки ея силы и бросаетъ ихъ въ беспорядочную сумятицу борьбы. Лишенный проникновенной ясности античнаго міра, современный язычникъ похищаетъ у него легенду скованнаго Прометея. Нѣтъ примиренія между землей и небомъ, какъ нѣтъ мѣста между жизнью и смертью. Вѣчная борьба завершается вѣчнымъ пораженіемъ; нѣтъ



В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ ПЕРЕЙДЕНОВА.
«ХОЛОПЫ» П. ГНЪДИЧА.

въ мірѣ законченности творческаго усилія, нѣтъ гармоніи. Творческій порывъ мятущейся души кончается стономъ; имъ проникнутъ весь лиризмъ молодого поэта. Его герои говорятъ однимъ и тѣмъ-же языкомъ: въ немъ слышится проклятіе и трепеть. Всѣ они горятъ непримиримой гордостью челоуѣка предъ велѣніями рока. Передъ его бездушнымъ ликомъ они всѣ издають протестующій вопль; мѣняется лишь мощь крика въ зависимости отъ земной силы бунтаря.

Новый Клодель не слилъ землю съ небомъ: они также стоятъ другъ противъ друга въ своей различной сущности. Земля продолжаетъ жить своей дѣятельной, почти языческой, жизнью. Но небо уже не пустынно: оно населено Богомъ, символомъ единства мірозданія. И между нимъ и землей Клодель выстроилъ людей, какъ колонны мірового храма, соединяющія сводъ съ основаніемъ. Въ челоуѣкѣ воплотилъ онъ то архитектуральное единство, которое возникаетъ изъ взаимнаго соотношенія двухъ частей. Самое построеніе новой драмы Клоделя сохраняетъ строгую архитектуральность: здѣсь каждое дѣйствующее лицо является тѣмъ камнемъ, безъ котораго не можетъ сохраниться солидная стойкость всего зданія. Нѣтъ посредниковъ между апологетами драмы, нѣтъ рассказчиковъ и «повѣренныхъ тайнъ». Герои сталкиваются между собою въ непримиримомъ противорѣчьи своихъ страстей, и въ гармоничной простотѣ разворачивается драматическое дѣйство.

Самый лиризмъ Клоделя измѣнился: прежній, какъ бы преднамѣренный, общій для всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, лиризмъ индивидуализировался, сросся съ органической сущностью cadaго персонажа драмы. А трепетное, сверкающее, какъ драгоценныя каменья, всѣми колоритами радуги, слово переливаетъ эти лирическія переживанія въ волшебные берега музыкальнаго діалога.

Неизвѣстно куда приведетъ Клоделя его религіозный мистицизмъ. Онъ стоитъ сейчасъ на перекресткѣ двухъ путей: передъ нимъ раскрывается старая протоптанная дорога религіознаго миссіонерства и крутая неизвѣданная высь художественнаго синтеза. Но если онъ окончательно

ПАМЯТИ В. П. ДАЛМАТОВА.

промѣнялъ епископское облаченіе поэта Кэвра на поэтическую мантию строителя Краона, то, надо надѣяться, онъ укажетъ новые пути современной драматургіи, а міру дастъ еще много неизвѣданныхъ и чистыхъ восторговъ творческаго проникновенія.

ПАМЯТИ В. П. ДАЛМАТОВА.

ОТРЫВОКЪ ИЗЪ ВОСПОМИНАНІЙ Н. С. ВАСИЛЬЕВОЙ.

В. П. Далматова я помню съ далекой моей юности, въ Москвѣ, когда я вышла замужъ за С. В. Танѣева, адъютанта московскаго генераль-губернатора князя В. П. Долгорукова.

Съ своимъ товарищемъ, княземъ Урусовымъ, мужъ мой пріобрѣлъ въ собственность, выстроенный для политехнической выставки въ Москвѣ, образцовый общедоступный театръ.

Пользуясь покровительствомъ генераль-губернатора, компаньоны, хотя и съ большимъ трудомъ, но все таки выхлопотали себѣ право устройства частныхъ спектаклей въ Москвѣ, при существовавшей тогда монополіи Императорскихъ театровъ (за это право, однако, они уплачивали 50 руб. за каждый спектакль въ контору Импер. театровъ). Въ театръ этотъ (называвшійся Общедоступнымъ, вслѣдствіе невысокихъ цѣнъ на мѣста), въ качествѣ режиссера, былъ приглашенъ извѣстный провинціальный антрепренеръ и актеръ П. М. Медвѣдевъ. Благодаря его знакомству съ провинціальными силами, труппа была составлена удивительная, вполнѣ могущая конкурировать даже съ труппой Московскаго Малаго театра, находившагося, въ то время, въ апогеѣ славы своего комедійнаго ансамбля.

Именамъ Садовскаго, Шумскаго, Самарина, Рѣшимова, Федотовой, Ермоловой и другихъ противопоставлялись имена Рыбакова, Милославскаго, Иванова-Козельскаго, Андреева-Бурлака, Стрепетовой, Стрѣлковой и молодого Далматова.

Состоя уже на службѣ въ Императорскомъ театрѣ, я не имѣла права участвовать въ своемъ, частномъ, и только издали съ жадностью глядѣла на прекрасныхъ артистовъ въ ихъ особомъ репертуарѣ, называвшемся «героическимъ», который, говоря откровенно, дѣйствовалъ гораздо сильнѣе на мое воображеніе, чѣмъ переводныя французскія hautes comedies, разыгрываемыя съ удивительнымъ мастерствомъ великими артистами Малаго театра, съ которыми мнѣ приходилось участвовать... Одна уже Стрепетова въ «Грозѣ», въ «Горькой судьбинѣ» и въ «Материнскомъ благословеніи» потрясала молодыя сердца... А старикъ Рыбаковъ въ «Велизаріи» и въ «Лѣсѣ», какъ заставлялъ онъ плакать! Въ тѣ времена Далматовъ, очевидно, только что начинавшій свою карьеру, очень любилъ играть героическія роли, но уже и тогда онъ больше нравился въ роляхъ «фатовъ» и «jeune comique». Въ сцены онъ производилъ странное впечатлѣніе... Былъ угрюмъ, нервенъ, иногда сосредоточенъ, казался вообще старше своихъ лѣтъ... Ходили слухи (какъ всегда за кулисами преувеличенные), что онъ не совсѣмъ нормаленъ... Многіе его побаивались. Мнѣ припоминается разсказъ костюмерши, смертельно имъ перепуганной. Однажды послѣ спектакля, когда дождь лилъ, какъ изъ ведра, костюмерша (скромное созданіе, бывшая учительница) забралась въ такъ называемую «казенную» 4-хъ мѣстную карету, въ которой развозили по домамъ артистовъ, воспользовавшись мѣстомъ одной артистки, уѣхавшей изъ театра раньше, и терпѣливо дожидалась своихъ компаньоновъ. Выходитъ Далматовъ, рѣзкимъ движеніемъ сперва отворяетъ, потомъ захлопываетъ дверцу и, увидѣвъ прижавшуюся къ углу фигуру, грознымъ голосомъ начинаетъ: «А! Вы здѣсь, сударыня!» (очевидно, онъ принялъ ее за дружину)... Бѣдная костюмерша ни жива, ни мертва, лепечетъ что-то непонятное, но ревнивый монологъ Василія Пантелеймоновича становится все интенсивнѣе, все грознѣе... Въ концѣ концовъ, костюмершѣ удается открыть дверцу съ своей стороны, выскочить на мостовую и отъ страху закричать во весь голосъ: «Это не я!». Въ отвѣтъ на это послышался «адскій хохотъ» и возгласъ: «Это была не она!».

Много лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, много воды утекло...

Первый частный театръ въ Москвѣ Танѣева и Урусова, какъ временное деревянное зданіе, должны были снести съ городской площади черезъ извѣстный срокъ, но и недолгое его существованіе дало право гражданства частному театральному дѣлу въ столицахъ Россіи. Монополія была прекращена въ 1882 году.

Артисты Общедоступнаго театра разбрелись, кто въ провинцію, кто остался въ Москвѣ, въ нарождавшихся тогда уже частныхъ театрахъ. Нѣкоторые, наприм., Макшеевъ, молодой Рыбаковъ, Стрепетова, Стрѣлкова, были приняты на Императорскую сцену. Далматовъ, пробывшій нѣкоторое время въ Пушкинскомъ театрѣ въ Москвѣ, затѣмъ прослужившій сезонъ 1882—83 года у Корша, приглашенъ былъ на Императорскую Александринскую сцену, гдѣ я съ нимъ и встрѣтилась. Чаще всего мнѣ приходилось играть съ нимъ въ комедіяхъ П. П. Гнѣдича «Старая сказка», «Перекасти-поле», «Горяшія письма», «Встрѣча» и друг., а во время гастрольныхъ поѣздокъ по провинціи чаще другихъ шли «Блуждающіе огни», «Свѣтитъ да не грѣетъ», «На бойкомъ мѣстѣ». «Бѣшенныя деньги». Послѣдняя моя роль съ нимъ—Гурмыжская,—«Лѣсъ» Островскаго (онъ игралъ Несчастливцева).

Какъ объ артистѣ и товарищѣ я сохраняю о немъ самыя свѣтлыя воспоминанія.

Какъ онъ любилъ искусство и какъ необыкновенно честно (другого опредѣленія я не могу подобрать) относился къ своему дѣлу, въ какихъ бы условіяхъ ни приходилось служить ему! Какъ онъ былъ строгъ къ себѣ! Кажется, не было случая, чтобы онъ опоздалъ въ театръ, куда забирался всегда рано, чтобы тщательно загримироваться, одѣться и придти въ настроеніе роли. За кулисами, во время спектакля, былъ почти всегда молчаливъ, сосредоточенъ передъ своимъ выходомъ на сцену. Въ провинціи, гдѣ почти всегда обстановка и бутафорія оставляютъ желать многого, онъ былъ положительно мученикомъ на репетиціяхъ, терзалъ и допрашивалъ и костюмеровъ и бутафоровъ, заботясь о каждой мелочи

для спектакля... И какъ нарочно, именно ему-то особенно часто приходилось попадать въ траги-комическія положенія, благодаря неисправности закулисной техники... Въ Нижнемъ-Новгородѣ, наприм., игралъ онъ Будду въ пьесѣ «Изеиль»... И что же? Первое торжественное появленіе Будды, несомато въ паланкинѣ, было окончательно испорчено носильщиками, которые неравномѣрно несли его и такъ покачнули, что Будда—Далматовъ, потерявъ равновѣсіе, едва не покатился на полъ; въ публикѣ послышался смѣхъ, что отнюдь не входило въ намѣреніе автора.

Другой разъ, играя со мною въ Ревелѣ, въ «Свѣтитъ да не грѣтъ» Рабачева, онъ очень плотно усѣлся на старинный диванъ красного дерева и... провалился въ него. Очевидно, сидѣнье снималось и плохо было вставлено въ раму... Хорошо, что сцена была не драматическая и мнѣ удалось замаскировать положеніе, извинившись передъ Рабачевымъ за ветхую деревенскую обстановку (которую я продавала по пьесѣ) и, позвонивъ горничной, съ ея помощью помогла моему гостю выбраться изъ неудобнаго положенія...

Къ меньшей своей братіи, «маленькимъ» актерамъ и актрисамъ, Далматовъ всегда былъ отзывчивъ, помогалъ, какъ и чѣмъ только могъ. По этому поводу вспоминается мнѣ, опять таки, траги-комическое положеніе, въ которое, на этотъ разъ, попала и я вмѣстѣ съ нимъ. Однажды, въ августѣ 1890 г., по окончаніи Красносельскихъ спектаклей, въ которыхъ мы вмѣстѣ участвовали, является ко мнѣ артистка частныхъ театровъ Б. и, жалуясь на свое бѣдственное положеніе, проситъ принять участіе въ вечерѣ, который она, въ свою пользу, устраиваетъ въ Гунгербургѣ, гдѣ ей предоставляютъ для этой цѣли даровое помѣщеніе въ курзалѣ. Раздумывая о томъ, что можно было бы поставить на эстрадѣ (сцены тамъ не было), я прихожу къ заключенію, что мы могли бы сыграть съ Далматовымъ «Горящія письма», только что игранная въ Красномъ Селѣ. Пьеса въ 3 лица, при чемъ, помимо нашихъ ролей, на которыхъ, собственно, и держится вся пьеса, роль дяди требуетъ только

солиднаго человѣка, по фигурѣ, да твердаго знанія нѣсколькихъ репликъ для завязки пьесы. Такого актера или даже любителя не трудно найти. Я посовѣтовала артисткѣ обратиться съ просьбой къ Василю Пантелеймоновичу и заранѣ почти увѣрена была въ его согласіи помочь своимъ участіемъ бѣдной женщинѣ. Конечно, я не ошиблась: согласіе было дано, къ великой радости устроительницы, и мало того, даны были и деньги (какъ я узнала впоследствии) на предварительные расходы.

Въ назначенный день и часъ мы всѣ должны были съѣхаться на Балтійскомъ вокзалѣ, чтобы слѣдовать до Нарвы по желѣзной дорогѣ, а затѣмъ пароходомъ до Гунгербурга. Приѣхавъ на вокзалъ, я встрѣчаю Далматова, но ни устроительницы и никого изъ участвовавшихъ въ этомъ вечерѣ не было. Между тѣмъ, поѣздъ, на которомъ мы должны были ѣхать, былъ послѣднимъ, отходящимъ въ Нарву. Что бы это значило? Можетъ быть, наши компаньоны уѣхали раньше и нетерпѣливо ожидаютъ насъ на репетиціи? Теряясь въ догадкахъ, доѣхали мы до Нарвы, гдѣ сразу очутились въ непріятномъ положеніи. Извозчиковъ у вокзала было немного, да и тѣхъ расхватили приѣхавшіе на маневры офицеры, разстояніе до пароходной пристани порядочное и при томъ съ нами былъ багажъ.

Выручилъ насъ какой-то лохматый возница, въ неимоვნѣ грязномъ экипажѣ, лошадь едва держалась на ногахъ... И вотъ мы, элегантно одѣтые благотворители, очутились въ допотопной бричкѣ, еле двигавшейся по отвратительной мостовой, причемъ багажъ нашъ все время колыбался и грозилъ свалиться, то направо, то налево. Любопытство офицеровъ, ѣхавшихъ тоже на пароходъ и, очевидно, узнавшихъ артистовъ, только что участвовавшихъ въ Красномъ, приводило насъ въ немалое смущеніе, отъ котораго я хотя и старалась укрыться зонтикомъ, но безуспѣшно, и только чуть не выколола глаза моему компаньону. На пароходъ мы едва поспѣли. Растерянные, красные, потные, вбѣжали мы на трапъ, когда его уже готовились снимать... Приѣхали въ Гунгербургъ наконецъ... Ну, думаемъ, здѣсь, на мѣстѣ, мы, конечно, найдемъ почетъ и уваженіе,

всегда оказываемые артистамъ, безвозмездно участвующимъ въ благотворительныхъ спектакляхъ... И что же?.. Опять никого и ничего, кромѣ огромныхъ разноцвѣтныхъ афишъ съ огромными пальцами, показывающими на фамиліи «артистовъ Императорскихъ театровъ Н. Васильевой и Далматова».

Насъ, даже въ жаръ бросило отъ этой афиши... Кромѣ насъ, анонсированы пѣвцы и пѣвицы, которые будутъ исполнять сцены изъ разныхъ оперъ.

Съ мрачными предчувствіями ѣдемъ. мы въ курзалъ и... никого тамъ не находимъ.

Не зная, что предпринять, мы рѣшили прежде всего утолить нашъ голодъ, а потомъ уже навести справки о пропавшей бенефицианткѣ, и сѣвъ на террасу курзала, подозвали лакея. «Что, сегодня есть что-нибудь въ курзалѣ», издалека, какъ бы равнодушно спрашиваетъ Далматовъ, просматривая карточку кушаній. «Какже-съ. Сегодня участвуютъ Императорскіе артисты. Почти всѣ билеты уже проданы. Завтра начинаются большіе маневры въ присутствіи Императора Вильгельма; такъ большой съѣздъ гг. офицеровъ»... Господи, Боже мой! Часъ отъ часу не легче!

Билеты всѣ проданы, а мы не знаемъ, какъ и съ кѣмъ мы будемъ играть! Положимъ, въ «Горящихъ письмахъ» только 3 лица, но вѣдь надо же знать, кто этотъ 3-й, мой дядя, по пьесѣ. На эстрадѣ никакой обстановки...

Какъ же тутъ быть? Рояль, качалка, дядя, [суфлеръ, сценаріусъ, слѣдящій за выходами, необходимы... И никого!.. Мы оба теряли голову, не зная, что предпринять, какъ вдругъ, вниманіе наше остановилъ на себѣ гимназистъ, довольно высокаго роста, дѣлавшій круги вокругъ насъ, въ родѣ Шаляпина въ «Мефистофелѣ» когда онъ, подъ видомъ монаха, обхаживаетъ Фауста. Гимназистъ этотъ, очевидно, набравшись, наконецъ, смѣлости, подошелъ къ намъ ближе и спросилъ: «Вы г. Далматовъ? А вы г-жа Васильева?». «Да». «А я... я... дядя...». «Т. е. какъ дядя?». «Да-съ. Я дядя изъ «Горящихъ писемъ»... Мы растерялись... Дядя—гимна-

зисть... Положимъ, довольно высокаго роста... Но все таки... Ну, дѣлать нечего. Загримирuemъ его и дадимъ какъ можно меньше говорить... Онъ долженъ только начать пьесу, такъ сказать, завязать узелъ пьесы, сказавъ, что «Краснокутскій (т. е. Далматовъ) пришелъ изъ плаванія и сегодня будетъ». А затѣмъ идетъ уже нашъ дуэтъ—мы его знаемъ.

«Скажите, а суфлеръ и сценаріусъ есть?»—спрашиваемъ мы «дядю». «Я сейчасъ узнаю-съ». Черезъ нѣкоторое время онъ является и подаетъ Далматову телеграмму отъ бенефициантки: «Въ отчаяніи. Опоздала на поѣздъ. Ради Бога, умоляю обоихъ, не покидайте, распорядитесь вечеромъ».

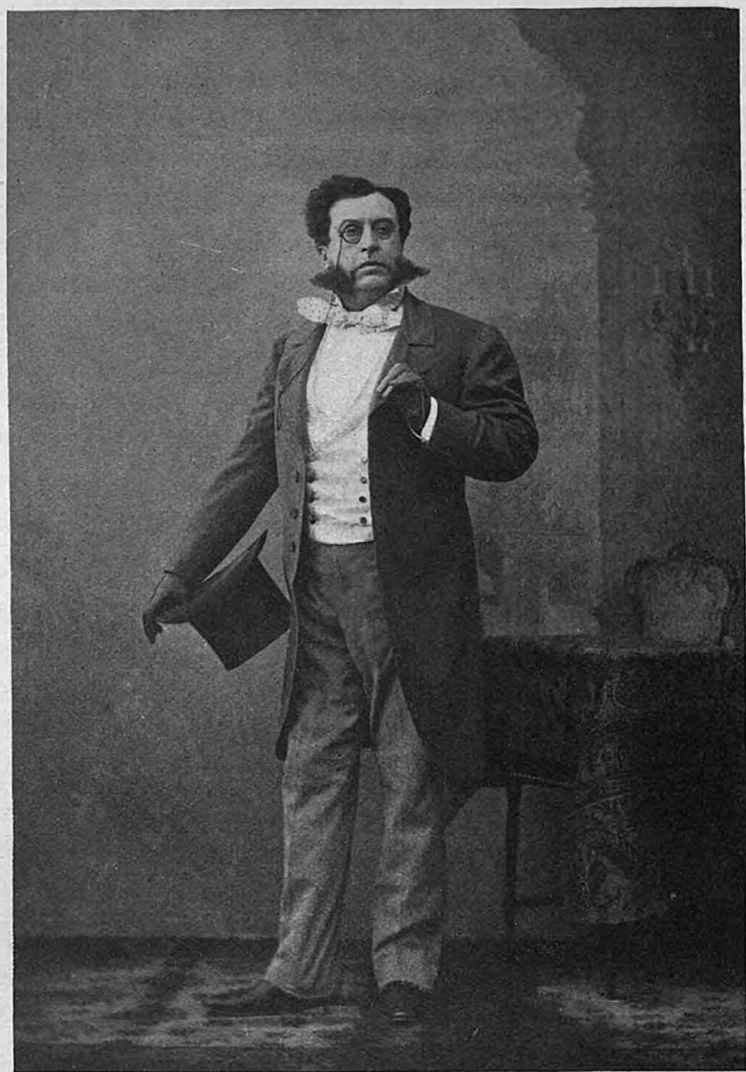
Каково положеніе!!

Кромѣ заботъ о нашемъ личномъ участіи, на насъ сваливалась забота объ устройствѣ цѣлаго вечера! Сперва мы были такъ возмущены, что хотѣли бѣжать безъ оглядки отъ предстоявшаго намъ ужаса... Но мысль о томъ, что поступкомъ нашимъ мы лишимъ нашу protégée солидной матеріальной поддержки (въ которой бѣдняжка такъ нуждалась), остановила насъ, и мы рѣшили идти на встрѣчу непріятностямъ, которыя, несомнѣнно, будутъ при такой безтолковщинѣ. Кромѣ насъ, полнымъ сборомъ былъ заинтересованъ и буфетчикъ, который и предложилъ намъ свое содѣйствіе въ оборудованіи сцены.

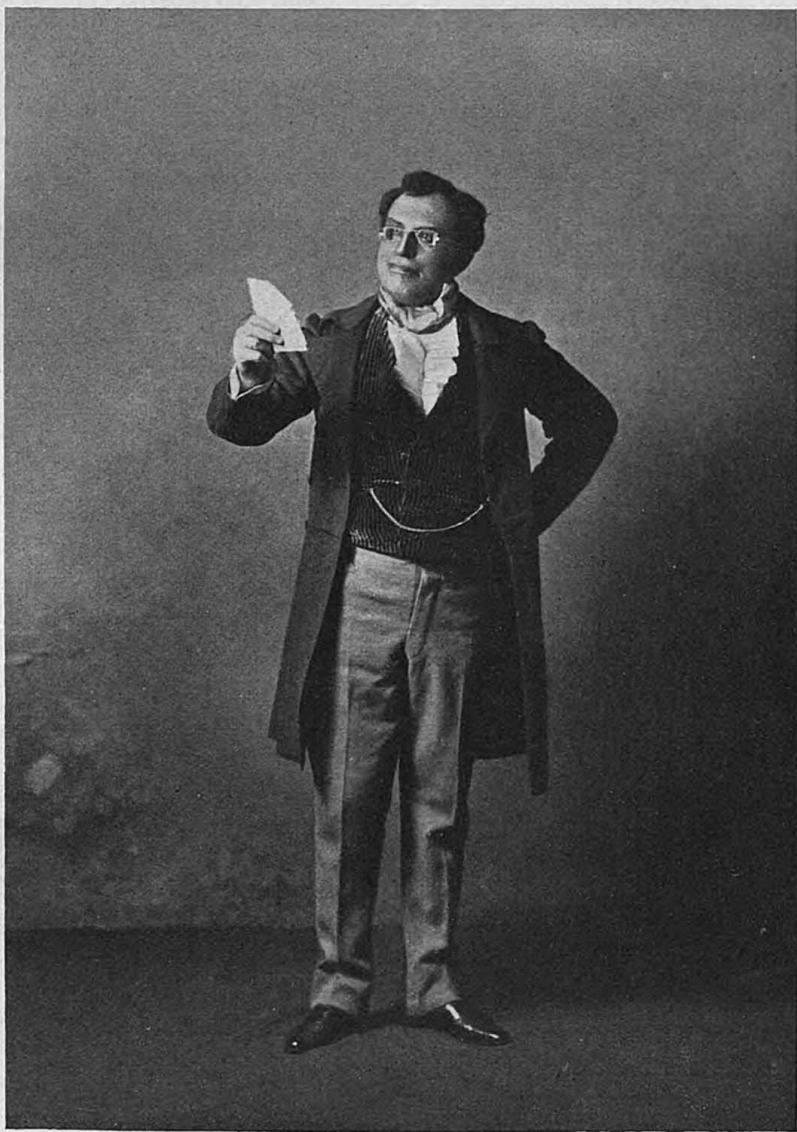
Явились и рояль и необходимая мебель. Но ни сценаріуса, ни суфлера не было... Мы съ Далматовымъ, положимъ, такъ часто играли эту вещь, что суфлеръ намъ былъ и лишнимъ, но... дядя!.. дядя!.. Затѣмъ, гдѣ же пѣвцы для опернаго отдѣленія.

Когда мы показались съ Вас. Пантелейм. въ курзалѣ, къ намъ подбѣжалъ какой-то немолодой и не прекрасной наружности господинъ въ широкой накидкѣ, называемой «летучей мышью», и съ угрожающими жестами нервно заговорилъ: «А! Наконецъ-то я васъ вижу, милостивый государи! Вы осмѣлились поставить меня на афишу, не условившись со мной окончательно, ни о программѣ, ни о гонорарѣ!..

Далматовъ, отступивъ шагъ назадъ, поправилъ пенснэ, оглядѣлъ съ



В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ КРЕЧИНСКАГО.
«СВАДЪБА КРЕЧИНСКАГО» СУХОВО КОБЫЛИНА.



В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ ИХАРЕВА.
«ИГРОКИ» Н. В. ГОГОЛЯ.

ногъ до головы строптивого пѣвца (это былъ нѣкій теноръ Алинскій-Похвалинскій), приподнялъ шляпу и сказалъ протяжно: «Актеръ Далматовъ». — «Ахъ, виноватъ, а я думалъ вы мужъ устроительницы вечера г-жи Б.». — «Извините, дорогой мой, но я возмущенъ этой женщиной!!».

Когда мы уже втроемъ приблизились къ эстрадѣ, сидѣвшіе на ней кавалеры и дамы (очевидно, тоже пѣвцы и пѣвицы частной оперы) набросились на насъ съ упреками и жалобами на безпорядокъ, на отсутствіе аккомпаніатора и т. д., очевидно, принимая и меня и Далматова за устроителей вечера. Когда выяснилось недоразумѣніе и страсти немного улеглись, начали думать, гдѣ найти аккомпаніатора. Кто-то сказалъ, что въ саду, на музыкѣ, гуляетъ одна старушка, очень музыкальная, и что если ее хорошенько попросить, она проаккомпанируетъ пѣвцамъ всѣ ихъ дуэты и квартеты. Когда насильно привели эту старушку, оказалось, что она нотъ не знаетъ и играетъ только по слуху... Надо было видѣть отчаяніе Далматова! Онъ разослалъ гонцовъ во всѣ концы и, наконецъ, аккомпаніаторъ былъ найденъ. Но нечего было и думать о тріо и квартетахъ «изъ разныхъ оперъ» — репетировать было некогда. Каждый пѣлъ свой отдѣльный номеръ, а мы съ Далматовымъ, чтобы парализовать могущее быть неудовольствіе публики, участвовали сверхъ программы въ дивертисментѣ, читая стихотворенія Апухтина «Годъ въ монастырѣ» и «Письмо», бывшія тогда въ большой модѣ.

Сцену, разумѣется, обставляли сами, обобравъ квартиру буфетчика, управляющаго курзаломъ и другихъ. Явился и коверъ, и качалка, и цвѣты, и кофе, прилично поданный на сценѣ, — однимъ словомъ, все, что было нужно по ходу пьесы. Суфлера не было. «Дядя», прекрасно загримированный Далматовымъ, страшно оробѣлъ, съ перепугу забылъ роль, и мнѣ пришлось «наводить» его на мысль о томъ, что ему надо говорить, въ родѣ этого: «Вы говорили мнѣ, дядя, что видѣли Краснокутскаго и онъ ко мнѣ собирается? (это вмѣсто того, чтобы дядя сообщилъ о визитѣ...). Спровадивъ, наконецъ, дядю, что было не такъ-то легко, — онъ все хотѣлъ досказать слова, которыя ему припоминались изъ роли — мы вздох-

нули свободно, я на сценѣ,—Далматовъ за кулисами, передъ своимъ выходомъ... Но, говоря откровенно, никогда, ни раньше, ни позже этого спектакля, пьеса не шла у насъ такъ хорошо, съ такимъ нервнымъ подъемомъ, какъ этотъ разъ! Публика насъ страшно принимала, и мы поистинѣ были счастливы, что вышли побѣдителями изъ отвратительнаго положенія. Но злословія наши съ Вас. Пантелейм. этимъ не кончились.

Помимо художественной цѣли, надо было заботиться и о матеріальной, т. е. спасти кассу отъ разграбленія всякимъ причастнымъ къ спектаклю или концерту народомъ, и бѣдный Далматовъ всѣми силами защищалъ интересы бенефициантки, учитывая всѣ расходы, такъ какъ только мы съ нимъ участвовали безвозмездно, а всѣ эти пѣвцы и пѣвицы и *tutti quanti* потребовали себѣ усиленнаго гонорара въ виду хорошаго сбора.

Наконецъ, кончился этотъ злосчастный благотворительный вечеръ, и мы, усталые, разбитые, устремились на пароходъ, чтобы поспѣть къ поѣзду въ Нарву.

На наше несчастье, въ машинѣ парохода оказалось какое-то поврежденіе и мы едва-едва доползли до Нарвы.

Глухая ночь... Извозчиковъ никакихъ... Положеніе прямо отчаянное... Что дѣлать съ багажемъ? Къ счастью, на пароходѣ съ нами ѣхалъ офицеръ, имѣвшій свою команду въ Нарвѣ, и онъ, сжалившись надъ нами, далъ намъ двухъ солдатъ, чтобы донести наши вещи до вокзала, а сами мы... премьеры, стоящіе въ красной строкѣ, благотворители (съ нами былъ еще и строптивый теноръ въ разлетайкѣ, подружившійся съ нами), сами мы прошли черезъ всю грязную Нарву пѣшкомъ и хотя свѣтила намъ луна, но мы неблагодарные (въ темнотѣ было бы во сто разъ хуже) не обращали на нее никакого вниманія.

Подходя къ станціи, мы имѣли несчастье убѣдиться, что поѣздъ, на который мы спѣшили, только что отошелъ въ Петербургъ, и намъ, усталымъ, соннымъ, предстояло удовольствіе до утра ждать на станціи другого.

Часто мы съ «Донъ Базиліо», какъ иногда въ шутку я называла Далматова, вспоминали этотъ благотворительный спектакль.

Курьезнѣе всего, что, много лѣтъ спустя, играя въ одномъ частномъ спектаклѣ, я встрѣтилась съ однимъ очень недурнымъ актеромъ (кажется, онъ служилъ въ Василеостровскомъ театрѣ, а потомъ въ театрѣ Комиссаржевской), и каково же было мое удивленіе, когда онъ мнѣ сказалъ, что онъ «дядя» изъ «Горящихъ писемъ».

Моимъ товарищемъ по несчастью Далматовъ былъ и въ серьезномъ дѣлѣ.

Какъ онъ, такъ и я подверглись гоненію со стороны тогдашняго управленія казенными театрами, вслѣдствіе чего и должны были временно покинуть Императорскую сцену,—Далматовъ во время диктаторства В. Крылова, а я спустя три года, въ 1897 году.

Когда я, въ полной силѣ, была оторвана отъ сцены, которой принадлежала съ юныхъ лѣтъ, отъ любимаго дѣла, которому служила вѣрой и правдой, я испытывала такую нравственную пытку, съ которой не могутъ сравниться физическія страданія.

Чувство справедливости было глубоко возмущено и я не могла примириться съ мыслью, что закулисныя интриги могутъ свести къ нулю всю многолѣтнюю дѣятельность артиста и оскорбить его безнаказанно, на глазахъ у всѣхъ...

Газеты стали доискиваться причины моей отставки и, разумѣется, не находили отвѣта. Когда же, по Высочайшему повелѣнію, мнѣ былъ назначенъ бенефисъ, чтобы я могла проститься съ публикой,—дирекція дала мнѣ его черезъ годъ, когда моя маленькая исторія заслонила другими и когда порвана была уже моя связь съ публикой и съ товарищами, и я уже была внѣ Петербурга...

Весь ужасъ переживаемаго мною глубоко чувствовалъ и понималъ Далматовъ.

Вотъ что писалъ онъ мнѣ изъ Нижняго-Новгорода, гдѣ служилъ въ это время:

«Никто, быть можетъ, такъ глубоко не возмущенъ наглымъ поведеніемъ «опричины», какъ вашъ другъ, Далматовъ, и, разумѣется, въ миллионъ разъ больше за васъ, чѣмъ за себя. Вы во столько же разъ имѣете больше меня правъ на представительство въ Академіи искусства, которому не только Вы, но и ваши предки отдали и силы и геній... Мнѣ было больно читать ваши строки... Каково вамъ было все пережить и теперь постоянно вспоминать... Отчасти мы уже удовлетворены тѣмъ, что всѣхъ этихъ вершителей судебъ театра *убрали*, а мы все еще продолжаемъ работать на томъ поприщѣ, которое приходится защищать, пока силъ хватить, отъ шакаловъ и коршуновъ прекраснаго искусства, чистаго, какъ голубица, чего имъ никогда не понять и не почувствовать... Что же касается характеристики ихъ дѣяній, то мы, въ назиданіе потомству, займемся ею въ недалекомъ будущемъ»...

Бѣдный, милый товарищъ! Въ борьбѣ съ закулисными интригами и несправедливостями, ему часто приходилось становиться въ положеніе Донъ-Кихота.

Чтобы какъ нибудь заглушить мое нравственное страданіе, чтобы подавить тоску и отчаяніе, которыя меня охватывали, я рѣшила съ головой уйти въ работу, которая бы поглощала все мое время и не оставляла бы минуты для горькихъ размышленій. Такую работу я увидала въ антрепризѣ.

Для начала я взяла лѣтній театръ въ Старой Руссѣ, любезно предоставленный мнѣ бывшимъ тогда директоромъ медицинскаго департамента Л. О. Рагозинымъ, заботившимся о приличномъ веденіи театральнаго дѣла въ казенномъ курортѣ.

Чтобы составить хорошую труппу, я обратилась къ помощи Далматова, служившаго въ Нижнемъ, и просила личнаго его участія въ новомъ для меня дѣлѣ.

«Конечно (пишетъ онъ мнѣ со свойственнымъ ему пафосомъ), безъ всякихъ колебаній хочу идти съ Вами объ руку на позоръ и страхъ врагамъ»...



В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ РОСТАКОВСКАГО.
«РЕВИЗОРЪ» Н. В. ГОГОЛЯ.

Труппа была составлена имъ отличная, въ нее вошли многіе служившіе съ нимъ зимній сезонъ, самъ онъ и игралъ и режиссировалъ и сезонъ въ Старой Руссѣ прошелъ блестяще. Ободренная успѣхомъ, я, по окончаніи спектаклей, отправилась въ Гельсингфорсъ, гдѣ, при содѣйствіи бывшаго тогда генераль-губернатора Н. И. Бобрикова, получила аренду казеннаго театра, дѣла котораго я вела самостоятельно цѣлыхъ 3 года, до возвращенія на Императорскую сцену. Далматовъ не принималъ участія въ моихъ спектакляхъ въ Гельсингфорсѣ. Онъ служилъ въ это время въ театрѣ Литературно-Художественнаго Общества (Суворинскомъ), и былъ заваленъ работой.

Осенью 3-го сентября 1898 г. онъ мнѣ пишетъ въ Венецію (гдѣ я отдыхала отъ лѣтняго сезона и набиралась силъ для зимняго): «Радуюсь и завидую, что вы въ эту ненастную петербургскую погоду блаженствуете на берегахъ моей родины. Поклонитесь колыбели моихъ предковъ, Дворцу Дожей. Какъ исторія играетъ человѣчествомъ! Потомокъ ихъ, преисправно день и ночь репетируетъ всякую труху въ виду открытія театральнаго сезона театра артистическо-амурнаго кружка и, вмѣсто войны съ турками, воюетъ съ журналистами и адвокатами, слава Богу, безъ кровавыхъ послѣдствій... Открываемъ «Бѣшенными деньгами», затѣмъ идетъ «Памелла» Сарду и «Битые черепки» Ардова. Императорскіе театры открыли очень печально. Всѣ разразились градомъ брани за «Горе отъ ума», такъ что на второй спектакль былъ пустой театр; тоже самое и въ Михайловскомъ театрѣ, съ тою разницею, что тамъ и въ первый спектакль было пусто,—шла «Благочестивая Марта».

Когда управляющимъ труппой былъ приглашенъ П. П. Гнѣдичъ, онъ сталъ собирать «разсѣянныхъ бурей» прежнихъ дѣятелей Александринскаго театра и имена Далматова и Н. Васильевой снова появились на афишахъ Императорскихъ театровъ...

Встрѣтились мы съ старымъ товарищемъ въ пьесѣ Л. Н. Толстого «Плоды просвѣщенія», игранный нами больше 10 лѣтъ назадъ, только изъ шалопая «Вово», Далматовъ превратился въ стараго барина «Звѣздин-

ПАМЯТИ В. П. ДАЛМАТОВА.

цева», а Н. Васильева изъ молодой проказницы Тани въ старую барыню «Толбухину».

Глубокой скорбью поразило меня извѣстіе о смерти искреннаго и безкорыстнаго друга (такая это рѣдкость въ жизни вообще, а въ театральномъ мірѣ въ особенности), «родственной души», какъ онъ себя называлъ по отношенію ко мнѣ.

За годъ до своей кончины онъ былъ искренно огорченъ внезапной смертью моего мужа, съ которымъ до конца дней его находился въ самыхъ дружескихъ отношеніяхъ, и я помню, какъ на панихидѣ онъ растерянно сказалъ мнѣ: «Боже мой! Какъ же это? Такъ быстро... Такъ неожиданно... Вѣдь это и со мной можетъ быть... А у меня такъ много дѣлъ, которыя не приведены въ порядокъ».

Не знаю, удалось ли моему бѣдному другу привести свои дѣла въ порядокъ...

Не думалъ онъ о смерти, не ждалъ ея...

Вѣсть о его кончинѣ застала меня за границей и я лишена была возможности проститься съ дорогимъ товарищемъ, но память о немъ свѣтла и постоянна.

О В. П. ДАЛМАТОВѢ.

(Къ двухлѣтію его смерти, 14 февраля)

П. ГНѢДИЧА.

I.



познакомился съ Далматовымъ, когда въ ноябрѣ 1881 г. пріѣхалъ въ Москву, для постановки моей первой пьесы «На хуторѣ», которая должна была итти на сценѣ Пушкинскаго театра. Тутъ я увидѣлъ молодого, довольно нескладнаго актера, что долженъ былъ у меня играть старѣющаго джентльмена. Онъ самъ подошелъ ко мнѣ, познакомился и участливо освѣдомился у меня:

— А эта пьеса не дозволена на Императорской сценѣ?

Я сказалъ, что не ставятъ ее по нѣкоторымъ цензурнымъ соображеніямъ.

— Такъ что-же вы намѣрены предпринять?

— Да вотъ вы сыграйте, а тамъ посмотримъ.

Въ разговорѣ онъ былъ сдержанъ и предупредителенъ. Даже изысканно-предупредителенъ. Онъ тщательно отшлифовывалъ роль,—иногда до пота, такъ что послѣ иныхъ явленій долженъ былъ тщательно вытирать лицо и шею.—Вечеромъ мнѣ довелось его видѣть на сценѣ. Онъ игралъ тогда по преимуществу молодыхъ людей, и не могу сказать, чтобъ впечатлѣніе онъ оставлялъ вполне благопріятное. Онъ былъ мѣшковатъ, наступалъ на ноги другимъ актерамъ, въ немъ чувствовался провинціализмъ, и тотъ павосъ, который нравится нетребовательнымъ зрителямъ, но, въ сущности, грѣшитъ приподнятостью и преувеличиваньемъ.

Въ жизни Далматовъ производилъ впечатлѣніе гораздо болѣе благопріятное. Онъ спрашивалъ совѣтовъ автора, подбодрялъ его, старался сказать всегда что нибудь пріятное. То онъ сообщалъ:

— Вы знаете, артисты выучили роли,—это много значить.

То онъ соображалъ:

— Удивительно, что Ивановъ-Козельскій играетъ у васъ комическую роль. Это совершенно исключительный случай.

По окончаніи спектакля, поздравляя меня, онъ сказалъ:

— Надѣюсь, не послѣдній разъ я играю въ вашихъ пьесахъ?

Это пожеланіе оказалось пророческимъ. Тридцать лѣтъ намъ довелось работать рядомъ на драматической сценѣ.

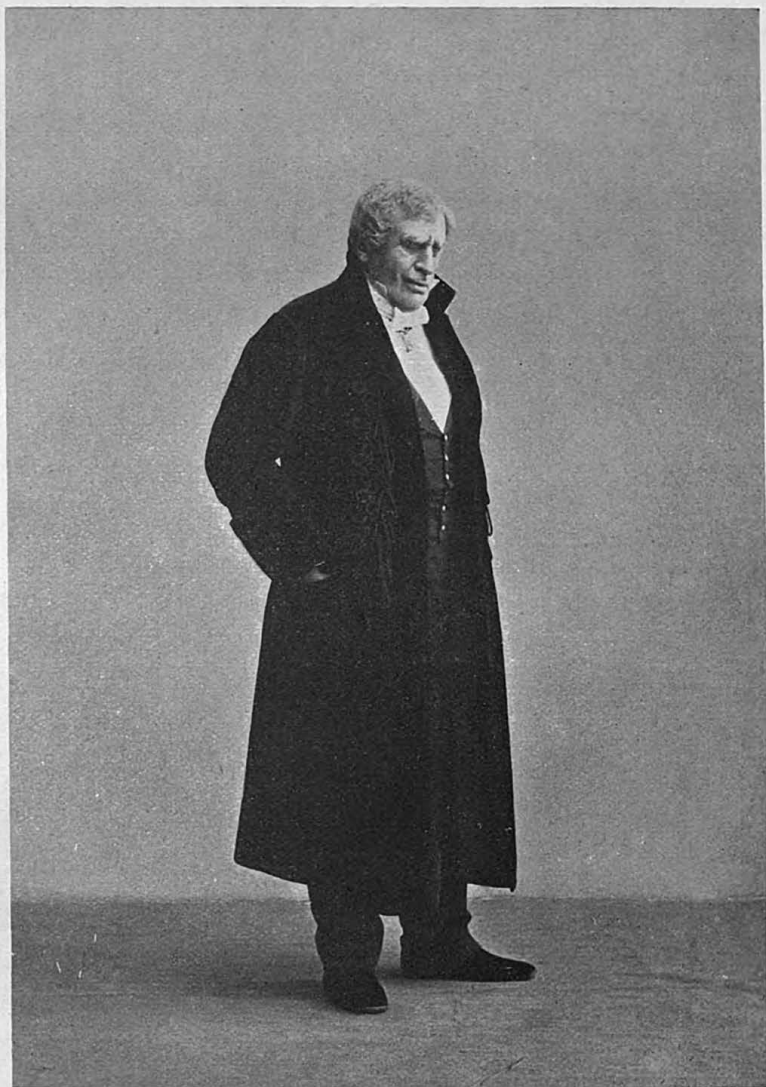
II.

Когда вступилъ въ управленіе Императорскими драматическими театрами Потѣхинъ, онъ занялся обновленіемъ труппы въ Петербургѣ. Онъ пригласилъ Стрепетову, Писарева, Чарскаго, Лолѣ, Далматова и Свободина.

Далматовъ и Свободинъ нѣсколько лѣтъ до этого были связаны семейными недоразумѣніями, и не разговаривали другъ съ другомъ. Это не мѣшало имъ дебютировать въ одной и той же пьесѣ, вести общія сцены и выходить рядомъ на вызовы публики. Но разница въ успѣшности ихъ дебютовъ была огромна.

Свободинъ сразу сталъ на твердую почву. Какъ бывший питомецъ петербургскаго училища, онъ зналъ, что нужно публикѣ и начальству. Онъ не выступалъ въ тѣхъ роляхъ, на которыя были претенденты изъ прежняго состава труппы. Поэтому, онъ игралъ то, что менѣе удалось его предшественникамъ, или игралъ тѣ пьесы, которыхъ уже давно не было въ репертуарѣ. Успѣхъ его въ Любимѣ Торцовѣ былъ огромный.

Не то было съ Далматовымъ. Его выступленія были неудачны. Особенно неудаченъ былъ его выходъ въ Чацкомъ осенью, въ началѣ слѣдующаго сезона. Изъ рецензентовъ, особенно Михневичъ (Коломенскій Кандидъ) обрушился на него всею тяжестью своего дубоваго остроумія. Говорили, что новый артистъ напоминаетъ бѣшенаго меделянскаго пса, сорвавшагося съ цѣпи. Онъ такъ жестоко «рвалъ страсть въ клочья и лоскутья», какъ тѣ «Ироды», о которыхъ поминаетъ Гамлетъ въ своихъ поученіяхъ актерамъ. Ему шикали и шикали дружно.



В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ КНЯЗЯ.
«ДЪЛО» СУХОВО-КОБЫЛИНА

Необузданный, полный горячаго южнаго темперамента, Далматовъ походилъ на хищнаго звѣря, запертаго въ клѣтку, Онъ жаловался мнѣ:

— Ну, Петербургъ вашъ! Нѣтъ полугода, что я здѣсь, а мировые судьи меня уже судятъ, полиція меня вызываетъ, съ градоначальникомъ я объясняюсь. Въ Москвѣ гораздо свободнѣе, а здѣсь какая-то гауптвахта.

Но онъ вѣрилъ въ себя. Часто разстроенный, хмурый, заходилъ онъ ко мнѣ послѣ спектакля. Жилъ я въ пяти минутахъ ходьбы изъ театра, вдобавокъ по дорогѣ въ Ивановскую улицу, гдѣ онъ нанялъ себѣ квартиру. Онъ мрачно шагаль по моему кабинету, заложивъ руки въ карманы, и утѣшаль себя:

— Ударить часъ,—и на нашей улицѣ будетъ праздникъ.

Это—«ударить часъ» онъ любилъ повторять. Онъ вѣрилъ, что такой часъ наступить,—и его поймутъ.

III.

Въ его квартирѣ на Ивановской было неуютно и мрачно. Онъ не любилъ и не понималъ комфорта. Онъ увѣрялъ, что онъ бродяга, бродягой и останется.

— Я только притворяюсь барашкомъ,—смѣясь говорилъ онъ,—а вѣдь я въ сущности—волкъ.

Иногда я заставлялъ этого волка въ ночной рубашкѣ. Онъ мылъ мочалкой и губкой въ корытѣ своего четырехлѣтняго сына.

— Ничего не подѣлать,—я и мамка и нянька—объяснялъ онъ. Я даже родилъ его самъ. Обыкновенно отцы, во время появленія на свѣтъ ихъ дѣтей, затыкаютъ уши и убѣгаютъ за десять комнатъ. А я всѣ муки рожденія на себя принялъ.

Онъ былъ врагъ всякой «недвижимости».

— Чтобы быть свободнымъ, надо ничего не имѣть. Мнѣ ничего не надо. Я ничего не боюсь. Меня нельзя уволить, исключить изъ театра. Меня исключать,—я скажу: «очень радъ» и пойду въ другой городъ. Не будетъ денегъ на билетъ въ вагонъ,—пойду по шпаламъ. Пойду также

весело, какъ и поѣду. Я сильнѣе здѣшнихъ артистовъ, потому что они дорожатъ матеріальнымъ благосостояніемъ, цѣпляются за что-то,—а я ничѣмъ не дорожу.

Но онъ дорожилъ дружбой, расположеніемъ. Я много разъ видѣлъ, какъ ѣздилъ онъ, хлопоталъ и старался выручить изъ бѣды знакомаго.— Иногда даже мало-знакомаго. Нерѣдко онъ не только не получалъ за это благодарности,—но спасенный оказывался естественнымъ мерзавцемъ, платившимъ спасителю зломъ за добро. Далматовъ даже не любилъ вспоминать про это и всегда говорилъ:

— Ну, конечно, негодяй! Не будемъ говорить о немъ: неприятно!

IV.

Я внимательно приглядывался къ Далматову, какъ къ актеру. Онъ игралъ либо превосходно, либо невыносимо скверно. Середины въ его игрѣ не было. Характерныя роли, роли фатовъ, исполнялись имъ стильно, сдержанно, сочно. Роли любовниковъ, героевъ онъ игралъ отвратительно. Поэтому Меричъ, Миловидовъ, Телятевъ нашли въ немъ превосходнаго исполнителя. Такія сухія роли, какъ Ихарева въ Гоголевскихъ «Игрокахъ» онъ исполнялъ удивительно. Но стоило ему показаться въ роли любовника или героя, чтобъ онъ возмущалъ своихъ поклонниковъ. Дикая, нелѣпая читка, ненужное вращаніе глазами, львиное рыканье,—въ совокупности все это роняло его, какъ художника-актера, и часто сводило до степени ярмарочнаго трагика. Стоило ему надѣть историческій костюмъ, чтобы онъ весь преобразился, и изъ простого естественнаго артиста обратился въ ходульную нелѣпую фигуру. Такимъ онъ былъ въ «Маріи Шотландской» Бьернсена, въ «Вильгельмъ Теллъ» Шиллера. Помню я, какимъ чудищемъ загримировался онъ, играя Тигеллина въ пьесѣ изъ эпохи Нерона. Замѣтивъ то впечатлѣніе, которое онъ произвелъ на меня, когда я зашелъ къ нему въ уборную, онъ только спросилъ:

— Что,—страшно?

На мое замѣчаніе: зачѣмъ онъ такъ себя искажилъ, онъ отвѣтилъ:

— Я хотѣлъ подчеркнуть ремарку, что Тигеллинъ прибылъ въ Римъ съ какого-то неизвѣстнаго берега.

Костюмъ онъ носилъ хорошо и умѣлъ одѣться, особенно если въ роли былъ комическій оттѣнокъ. Онъ былъ великолѣпенъ въ «Вѣеръ», въ «Трактирщицѣ», въ «Сѣтяхъ Фенизы», въ Петручіо («Усмирение строптивой»). Но давая ему «костюмную» роль, режиссеръ никогда не зналъ—перемудритъ онъ или нѣтъ,—и шла «игра въ темную».

V.

Яснѣ всего опредѣляется актеръ, когда авторъ проходитъ съ нимъ роль изъ своей пьесы и работа ихъ является совмѣстной. Всѣ достоинства и недочеты выступаютъ тогда опредѣленно на первый планъ. Таковую совмѣстную работу довелось мнѣ исполнить съ Далматовымъ при постановкѣ въ Александринскомъ театрѣ моихъ «Горящихъ писемъ».

Я не думалъ, что возможна столь кропотливая, детальная работа, которую обнаружилъ Далматовъ, ежедневно по вечерамъ приходя ко мнѣ съ ролью, десятками разъ штудирова и повторяя каждую интонацію.

— Надо, чтобъ каждая фраза—говорилъ онъ,—носила новый характеръ,—чтобъ ни одна не была похожа на другую. Спектакль затянется,—мы только начнемъ въ первомъ часу «Письма». Надо все сдѣлать, чтобъ публика не скучала, чтобъ она со вниманіемъ осталась слушать пьесу до конца.

И мы сидѣли съ нимъ до глубокой ночи, распланировывая пьесу, безо всякихъ перемѣщеній персонажей съ мѣста на мѣсто, стараясь достигнуть извѣстнаго настроенія только путемъ интонацій и многочисленныхъ паузъ.

Въ концѣ пьесы Далматовъ долженъ былъ наклониться и поцѣловать играющую на роялѣ артистку.

— Я много объ этомъ думалъ, сказалъ онъ, морщась, какъ будто предстояло ему совершить что-то ужасное. Я не могу этого сдѣлать.

О В. П. ДАЛМАТОВЪ.

Сцена имѣетъ свои условія. Я предварительно опущусь предъ ней на колѣни.

— Зачѣмъ?

— Она—женщина. Это красиво, когда предъ женщиной становятся на колѣни.

Я былъ противъ. Онъ настаивалъ.

— Я иначе не могу, сказалъ онъ.—Мой сценическій опытъ предсказываетъ, что это будетъ хорошо.

VI.

Онъ такъ и сдѣлалъ. Но въ газетахъ писали,—кажется, въ «Новомъ Времени», что прекрасно игравшій Далматовъ, вдругъ, въ концѣ пьесы, бухнулся на колѣни, точно люстра сорвалась съ петель,—такъ было это бурно, громоздко и свирѣпо.

Я просилъ его «смягчить» поцѣлуй. Онъ «смягчилъ». Но зайдя ко мнѣ послѣ одного изъ послѣдующихъ представленій, онъ задумчиво сказалъ:

— Несмотря на всю нѣжность поцѣлуя, все таки публика не знаетъ, съ какой цѣлью я кидаюсь къ ней—задушить, или поцѣловать!

Когда «Горящія письма» шли въ Красномъ Селѣ лѣтомъ того-же 1886 года, режиссеръ предложилъ Далматову ограничиться поцѣлуемъ руки. Онъ не хотѣлъ, чтобы артистъ испугалъ своимъ порывомъ высокопоставленную публику.

Играя пестрый репертуаръ второй половины восьмидесятыхъ годовъ, Далматовъ все мечталъ о «Гамлетѣ».—Были слухи, что онъ игралъ его въ Москвѣ ужасно. Говорили, что протесты со стороны публики были настолько сильны, что артистъ обратился, наконецъ, къ залѣ и сказалъ:

— Господа, позвольте мнѣ доиграть до конца, а потомъ будемъ спорить, и увидимъ, кто правъ.

Домоганія Далматова сыграть роль принца такъ и оставались домоганіями. Потѣхинъ рѣшительно былъ противъ этого. Только съ его уходомъ,



В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ РОЛИ РЕПЕТИЛОВА.
«ГОРЕ ОТЪ УМА» ГРИБОЊДОВА.

когда главнымъ режиссеромъ былъ назначенъ Медвѣдевъ, а отъ бенефиса Гитри осталась обстановка,—вопросъ о выступленіи Далматова въ роли принца былъ рѣшенъ положительно.

VII.

— Мнѣ необходимо съ тобой работать серьезно, — мрачно предупреждалъ онъ. Если лѣто ты будешь на Кавказѣ, я приѣду къ тебѣ, и мы займемся.

И онъ дѣйствительно приѣхалъ. Помню, я выѣхалъ встрѣчать его на дорогу верхомъ и издали увидѣлъ его коляску, мокрую еще отъ недавняго дождя. Поздоровавшись, онъ первымъ дѣломъ спросилъ.

— Ну, а какъ «Гамлетъ»? Передѣлалъ, о чемъ мы говорили?

Еще не разложивъ свои вещи, ходя по своему номеру, онъ все говорилъ о Гамлетѣ и о своихъ задачахъ. «Я много думалъ, много работалъ»,—прибавилъ онъ.

Съ утра засаживались мы за Шекспира. Ароматъ южнаго сада лился намъ въ окна. Огромная комната, которую онъ занялъ, давала просторъ и движеніямъ его и творчеству. Сначала я думалъ, что у насъ не пойдетъ дѣло. Онъ на другой день по приѣздѣ вызвался прокатиться верхомъ по станицѣ. Оказывается, у него съ собой былъ привезенъ костюмъ для верховой ѣзды, совершенно не подходящій для Кавказа: какой-то бархатный пиджачекъ, почти бѣлые рейтузы, лакированные сапоги, соответствующій цилиндръ и хлыстикъ. Въ такомъ видѣ на кабардинскомъ иноходцѣ онъ составлялъ диссонансъ со всей окружающей первобытной мѣстностью. Вдобавокъ по дорогѣ, въ грязномъ топкомъ переулкѣ, онъ слѣзъ съ сѣдла, и выпачкавшись до колѣнъ, кажется навсегда испортилъ свой спортсмѣнскій нарядъ,—по крайней мѣрѣ, онъ никогда не пытался повторять верховую прогулку и предпочиталъ экипажъ. Это казалось мнѣ плохимъ предзнаменованіемъ для изученія Гамлета. Но занимался онъ Шекспиромъ серьезно. Онъ рѣшилъ идти наперекоръ всѣмъ тѣмъ традиціямъ, какъ игрался у насъ Гамлетъ до послѣдняго времени. Онъ нещадно вое-

валъ со мной, какъ переводчикомъ, за каждое слово и выраженіе, казавшееся ему почему нибудь неудобнымъ. Онъ былъ по своему правъ, говоря, что гласные звуки не передаютъ того настроенія, какое ему нужно въ данномъ мѣстѣ, а потому тутъ нужны другія слова, другіе звуки. Достойно замѣчанія, что требованія его часто совпадали съ подлинникомъ англійскаго поэта, гдѣ гласныя были тѣ, о которыхъ говорилъ онъ.

VIII.

Были детали, въ которыхъ мы расходились. Но въ общемъ мнѣ нравилось въ Далматовѣ то, что онъ не стѣсняясь рвалъ все прежнее устарѣвшее и не цѣплялся за то, за что обыкновенно цѣпляются актеры: за внѣшнюю условную красоту. Его не смущало обращеніе Гамлета къ себѣ, гдѣ онъ называетъ себя осломъ, сравниваетъ съ распутной дѣвкой, изливающей накопившуюся въ душѣ ярость бранью. Онъ рѣшилъ сбросить съ себя налетъ того байроновскаго романтизма, который придавали характеру принца современные актеры.

— Пусть ругаютъ, пусть возмущаются,—говорилъ онъ,—важно, чтобъ мы сами были довольны.

Къ сожалѣнію, онъ встрѣтилъ на водахъ стараго своего пріятеля доктора Обалонскаго. Тотъ уговорилъ его брать грязныя ванны,—говоря, что нельзя упускать случай, загнавшій его на Кавказъ,—что надо запастись здоровьемъ для будущаго.

— У васъ растетъ сальникъ,—его надо убрать.

Я предостерегалъ Далматова. Я говорилъ, что здоровому человѣку, особенно обладавшему такимъ желѣзнымъ здоровьемъ, какъ онъ, нечего лѣчиться. Но онъ разслаблялъ себя ваннами, безъ нужды потѣлъ,—и къ открытію сезона почувствовалъ, что потерялъ силы чуть-ли не на половину.

— Что я сдѣлалъ съ собой! Я устаю, сыгравъ два акта,—этого никогда прежде не было.

Нуженъ былъ годъ, чтобъ эти силы вернулись. Но когда онъ ходилъ въ ванны, его подзадоривала одна мысль: я помолодѣю и лучше сыграю Гамлета. Ему уже было тогда за сорокъ лѣтъ.

IX.

Хотя, по распоряженію директора Императорскихъ театровъ И. А. Всеволожскаго, первое представленіе «Гамлета» было передвинуто, и въ успѣхъ его не вѣрили, пьесѣ не менѣе пьеса выдержала болѣе сорока представлений. Не вѣрилъ въ ея успѣхъ не только директоръ, но даже сами участвующіе. Свободинъ, игравшій Полонія, сознавался мнѣ потомъ, что онъ пораженъ успѣхомъ «Гамлета». Онъ ожидалъ шумнаго провала, а вмѣсто этого—цѣлая литература по поводу появленія его на сценѣ послѣ долгаго перерыва.

— Далматовъ безконечно лучше игралъ теперь, чѣмъ во времена оны, — говорилъ Свободинъ.—Вы знаете мои отношенія къ Василью Пантелеймоновичу,—и я открыто заявляю, что онъ мѣстами хорошъ.

Самъ Далматовъ говорилъ:

— Теперь, въ сорокъ лѣтъ, я какъ будто сталъ понимать Гамлета. Черезъ сорокъ лѣтъ я его пойму совсѣмъ,—только играть тогда не буду.

Почти тоже говорилъ мнѣ, десять лѣтъ спустя, Томазо Сальвини.

— Въ настоящее время, семидесятилѣтнимъ старикомъ, я понимаю Гамлета куда лучше и глубже, чѣмъ понималъ его прежде, когда игралъ. Но теперь я могу о немъ читать только лекціи, а не играть его.

И когда онъ, по настоянію моему и Суворина, все таки игралъ его, Далматовъ не пошелъ смотрѣть великаго трагика, хотя служилъ въ томъ-же театрѣ.

— На его лекцію я бы пошелъ,—говорилъ онъ.—Но чувствовать жалкіе остатки того, что было прежде велико,—я не въ силахъ.

— Игра Сальвини въ Гамлетѣ 1901 года была той-же лекціей,—онъ говорилъ:

— Вотъ какъ надо понимать Гамлета.

Х.

Если часть, о которомъ мечталъ Далматовъ, еще не ударилъ съ появленіемъ его на сценѣ въ роли Гамлета, то все-же представленіе это показало, что такой часть близокъ. Но неудержимый, независимый его характеръ сдѣлалъ то, что онъ надолго покинулъ казенную сцену, гдѣ прослужилъ уже болѣе десяти лѣтъ.

Но прежде чѣмъ я перейду къ этому печальному «инциденту», я долженъ упомянуть объ одномъ странномъ случаѣ, относящемся къ осени 1892 года.

Я упоминалъ уже выше, что нѣкоторыя семейныя обстоятельства мѣшали хорошимъ отношеніямъ Далматова и Свободина. Девять лѣтъ, проведенныхъ ими на сценѣ Императорскихъ театровъ, постоянныя встрѣчи въ однѣхъ и тѣхъ-же пьесахъ не дали повода къ примиренію сослуживцевъ. Болѣе того,—иногда отношенія ихъ обострялись настолько, что они избѣгали встрѣчъ другъ съ другомъ. Это нисколько не мѣшало тому, что, играя «Дѣло», Сухово-Кобылина, Свободинъ—Муромскаго, а Далматовъ—князя,—они всегда передъ главной сценой репетировали во время спектакля въ уборной, чтобы сцена прошла безо всякихъ недоразумѣній.

Свободинъ былъ давно боленъ. Весною 1892 года онъ, по совѣту А. П. Чехова, обратился за окончательнымъ діагнозомъ къ Захарьину. У меня есть длинное письмо Свободина, очень характерное и для Свободина и для Захарьина,—гдѣ онъ описываетъ свой визитъ къ нему. Последній совѣтъ доктора былъ, избѣгать волненій, иначе онъ можетъ умереть на сценѣ. Такъ оно и случилось. Но смерти его предшествовало одно странное обстоятельство.

Зашелъ я какъ то въ уборную Далматова сговориться съ нимъ, когда буду читать у него свою новую пьесу. Мы уже окончили бесѣду, когда вошелъ Свободинъ съ тетрадкой, чтобы прорепетировать излюбленную сцену.

— Такъ до завтра? спросилъ я, прощаясь съ Далматовымъ.



Г-ЖА ШАРОВЬЕВА ВЪ РОЛИ КАЛГУШИНОЙ.
«ИСТОРИЯ ОДНОГО БРАКА» ВЛ. АЛЕКСАНДРОВА.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

— Онъ завтра читаетъ у меня,—объяснилъ В. П. — Можетъ, и вы придете, Павелъ Матвѣевичъ?

Глаза Свободина широко раскрылись. Произошла пауза. Потомъ онъ сказалъ:

— Съ большимъ удовольствіемъ.

XI.

— Вы помирились? спросилъ я на слѣдующій день у Далматова.

— Ничего подобнаго! У меня просто сорвалось съ языка приглашеніе. Да онъ не пріѣдетъ! Онъ и боленъ,—да и... мы тринадцать лѣтъ не разговариваемъ.

Но Свободинъ пріѣхалъ. Жилъ тогда Далматовъ невысоко,—но поднявшись по лѣстницѣ нѣсколько ступеней, и войдя въ прихожую, онъ, какъ былъ въ шубѣ, повалился въ кресло.

— Очень радъ, душевно радъ,—говорилъ хозяинъ. И по лицу его было видно, что онъ дѣйствительно радъ неожиданному гостю.

Въ четыре часа утра выходилъ я со Свободинымъ отъ Далматова. За ужиномъ оба они были оживлены весело болтали, и на прощанье трижды поцѣловались.

— Я душевно радъ,—сказалъ Далматовъ.

— И я радъ,—отвѣчалъ Свободинъ. Всѣ прошлыя недоразумѣнія кончены, и не будемъ ихъ никогда помнить. Поставимъ на нихъ крестъ?

— Поставимъ крестъ! согласился Далматовъ.

А черезъ день Свободинъ умеръ въ уборной Михайловскаго театра.

Въ первый разъ шли «Шутники». Свободинъ игралъ Оброшенова. Третій актъ, когда онъ возвращается съ найденными деньгами къ дочерямъ, переданъ былъ артистомъ съ необычайнымъ подъемомъ. Его вызывали, въ театрѣ стоялъ громъ аплодисментовъ. Счастливый, довольный, онъ пошелъ къ себѣ въ уборную, спросилъ чая,—и тутъ же, сидя въ креслѣ, передъ зеркаломъ, заgrimированный, умеръ. Предсказаніе Захарьина сбылось.

Пьесу доиграли безъ него. Кто-то читалъ во фракъ роль Оброшеннова. Артистки отъ слезъ едва могли говорить. Моя пьеса «Ненастье», долженствовавшая итти впервые, съ Давыдовымъ, Варламовымъ и Мичуриной,—была отмѣнена: спектакль остался неконченнымъ.

Отмѣчу еще одну случайность. Въ вышедшемъ репертуарѣ, по ошибкѣ вмѣсто «Ненастье», было напечатано «Несчастье». Такъ спектакль и оборвался неконченнымъ.

XII.

Далматовъ былъ въ этотъ день занятъ въ Александринскомъ театрѣ. Когда туда дали знать о случившемся, онъ переодѣвшись поспѣшилъ въ Михайловскій театръ.

Странную картину онъ засталъ тамъ. Всѣ разбѣжались. Огромный театръ былъ пустъ.—Загримированный мертвецъ сидѣлъ по прежнему въ креслѣ, и только его уборная была освѣщена.

В. П. началъ всѣмъ распоряжаться,—и доставленіемъ тѣла на квартиру покойнаго и тѣмъ, чтобы съ лица его были сняты ненужныя краски. Онъ передавалъ мнѣ, что странную, жуткую картину представлялъ печальный кортежъ выноса тѣла изъ уборной въ карету. Несли его черезъ сцену,—уже всю темную, зловѣщую. Впереди шелъ полиціймейстеръ, полковникъ Адамовичъ, съ фонаремъ въ рукахъ, а сзади тянулись носильщики бережно несшіе завернутое тѣло артиста.

Далматовъ былъ пораженъ внезапной смертью, и все повторялъ:

— Но это примиреніе наше третьяго дня? Что все это значить?

Мы шли съ нимъ вмѣстѣ за гробомъ Свободина, и онъ все повторялъ одно:

— Странно это! Необычайно странно.

И потомъ, много лѣтъ спустя, онъ все припоминалъ свое примиреніе съ Павломъ Матвѣвичемъ, и говорилъ,—должно быть, не мнѣ одному:

— Это самый необъяснимый случай въ моей жизни.

XIII.

Почему онъ ушелъ изъ театра, изъ за чего произошелъ у него разрывъ съ Крыловымъ,—не знаю. Тогда снова была учреждена должность управляющаго труппой и занялъ ее Викторъ Крыловъ. Но зная Крылова и зная Далматова, не думаю, чтобы первый былъ правъ. Далматовъ мнѣ что-то говорилъ о «нарушеніи принципиальной этики». Полагаю, что столкновение ихъ было для Далматова просто «каплей, переполнившей чашу терпѣнія». За нетактичное его поведеніе во время красносельскихъ спектаклей онъ былъ наказанъ тройнѣ: не получилъ обычнаго подарка отъ дирекціи Красносельскаго театра, былъ лишенъ бенефиса, и былъ лишенъ той прибавки къ жалованью, которая ранѣе была ему обѣщана. Тщетно доказывалъ онъ, что красносельскіе спектакли—не имѣютъ никакого отношенія къ службѣ на Императорской сценѣ; что играть на нихъ, или не играть,—частное соглашеніе артистовъ съ данной администраціей театра. Его доводы не слушали,—не дали бенефиса, не дали прибавки. Онъ думалъ, что Крыловъ будетъ на его сторонѣ,—но тотъ оказался ему враждебнымъ. Результатъ,—уходъ Далматова изъ труппы ¹⁾).

Тщетно отговаривали его пріятели и друзья. Онъ рѣшилъ, что уйдетъ, и передъ уходомъ лично объяснится съ Крыловымъ передъ всей труппой. О намѣреніи этомъ разнеслось среди артистовъ. Крыловъ заболѣлъ. Я уговаривалъ В. П. бросить все, и уйти безо всякихъ скандаловъ, чтобы не закрывать себѣ дороги къ возвращенію,—тѣмъ болѣе, что положеніе Крылова было шаткое, болѣе чѣмъ ненадежное.

XIV.

Далматовъ ушелъ. Съ вѣрой въ себя и въ свои силы онъ поѣхалъ въ провинцію. Должно быть, оплачивалась его служба не хуже, если не лучше казенныхъ театровъ. Но работа была напряженнѣе, поверхностнѣе, случайнѣе. Онъ уже отвыкъ отъ того хаоса и вѣчной пестроты, что пред-

¹⁾ О причинахъ ухода Далматова съ Императорской сцены см. дальше: Матеріалы къ біографіи Далматова.

ставляютъ собою провинціальныя театры. Его тянуло на сѣверъ, и болѣе въ Петербургъ, чѣмъ въ Москву.

Его возвращеніе совпало какъ разъ съ тѣми театральными замыслами, что складывались у Суворина и меня. Тогда я состоялъ предсѣдателемъ Литературно-Художественнаго Кружка. Надо было дать спектакль—проявить чѣмъ-нибудь нашу дѣятельность. И вотъ въ залѣ Кононова поставили мы «Прохожаго»—одноактную оперу; я перевелъ и соединилъ въ одно дѣйствіе «Драму въ Йоркширѣ», что приписывалось самому Шекспиру. Нашелся любитель, г. Бахметьевъ, что перевелъ заново сцены изъ Генриха IV, гдѣ Фальстафъ является во всемъ блескѣ этого очаровательнаго типа. Далматовъ горячо взялся за Фальстафа и Лорда въ Йоркширской трагедіи. Помогли намъ и Пальмъ и еще кое-кто,—такъ что обставленъ спектакль былъ прилично. Декораторъ Императорскихъ театровъ написалъ декорации,—и мы доказали, что Шекспира можно играть и на маленькой сценѣ, не хуже, а можетъ быть, и лучше, чѣмъ на большой.

XV.

А. С. Суворинъ, конечно, присутствовалъ на спектаклѣ. Для слѣдующаго—мы уже сняли Панаевскій театръ. Была поставлена «Ганнеле». Далматовъ уѣхалъ въ провинцію опять. Пришелъ къ намъ помочь и Юрьевъ, и Ст. Яковлевъ, и Арбенинъ. Успѣхъ «Ганнеле» былъ, по тому времени, невѣроятный: двѣнадцать полныхъ сборовъ въ маѣ! Успѣхъ «Ганнеле»—далъ Суворину толчекъ, и Малый театръ сталъ театромъ Кружка.

Я поддерживалъ сношенія съ Далматовымъ перепиской. Онъ видимо скорбѣлъ душою, что его нѣтъ въ Петербургѣ, что успѣхъ театра, основаніе которому онъ клалъ, создается помимо его. Онъ былъ и радъ—и не радъ. Я предварилъ его, что слѣдующій годъ онъ долженъ быть въ числѣ нашей труппы главнымъ дѣятелемъ. И вотъ въ сезонъ 1886—1887 годовъ онъ снова появляется въ Петербургѣ.

Первой его ролью—была роль герцога Альбы въ драмѣ Сарду «Ри-зооръ». Онъ, чудесно загримированный, чудесно исполнилъ ее. Это было

несравненно выше, чѣмъ то, что было въ Comédie Française въ Парижѣ, и критика единогласно привѣтствовала его возвращеніе. Весь сезонъ этотъ въ Панаевскомъ театрѣ—былъ рядъ триумфовъ Далматова. Онъ былъ превосходнымъ Аптушевымъ въ «Разгромѣ»,—и Суворинъ посвятилъ ему по поводу этой роли цѣлое «Маленькое письмо». Его Маркъ Великолѣпный въ «Новомъ мірѣ» былъ поистинѣ великолѣпенъ. Въ «Банкротѣ» Бьернстерна онъ сдержанно, въ такихъ спокойныхъ, солидныхъ краскахъ изобразилъ адвоката. Къ сожалѣнію, спѣшка дать возможно больше новинокъ, мѣшали проникновенной его работѣ.

Тогда запрещены были велипопостные спектакли. Далматовъ спрашивалъ—продолжится-ли театральное дѣло въ будущемъ сезонѣ. Суворинъ все не рѣшался и медлилъ. Долѣе тянуть Далматовъ не могъ. И когда, въ началѣ лѣта, рѣшено было, что предпріятіе продолжится, и Кружокъ перейдетъ опять въ Малый театръ,—онъ заключилъ уже контрактъ съ антрепренеромъ на югѣ.

XVI.

Больше всѣхъ уговаривалъ его подождать А. П. Коломнинъ—товарищъ предсѣдателя Кружка. Когда Далматова стали постигать неудачи, и онъ провалился, играя гдѣ-то Гамлета, подъ сцену, такъ какъ полъ былъ насланъ на какихъ-то бочкахъ—Коломнинъ ликовалъ и писалъ ему:

— И не то еще будетъ!

Въ 1898 году, Далматовъ окончательно и навсегда возвращается въ Петербургъ. Я подписалъ съ нимъ контрактъ. Онъ, какъ-то возвращаясь изъ Озерковъ, ѣхалъ въ одномъ вагонѣ съ казначеемъ нашего Кружка—Холевой. Холева, не зная, что онъ подписалъ уже контрактъ, сталъ уговаривать его уменьшить цифру жалованья. Далматовъ долго упорствовалъ,—но потомъ, протянувъ ему руку, сказалъ:

— Для васъ, извольте, готовъ!

Холева никогда не могъ простить ему этой шутки. Онъ жаловался дирекціи, что Далматову переплатили, что «друзья» думали о его выгодахъ

болѣе, чѣмъ о выгодахъ дирекціи, что онъ можетъ устраивать все дешевле и выгоднѣе, чѣмъ другіе.

Три сезона, до перехода Далматова снова на Императорскую сцену, прослужилъ онъ въ Маломъ театрѣ. За этотъ періодъ времени окончательно опредѣлилось, что онъ превосходный характерный актеръ, и посредственный трагикъ.

XVII.

Находясь со мной въ тѣсныхъ дружескихъ отношеніяхъ, онъ зналъ мое сомнѣніе о его творческихъ способностяхъ въ трагическомъ репертуарѣ. Поэтому, заручившись правомъ бенефеціанта выбирать себѣ пьесу, онъ останавливался на Шекспирѣ. Такимъ образомъ прошли на сцену «Лиръ» и «Макбетъ». Это были самыя слабыя роли Далматова,—особенно Макбетъ. Ни одного живого слова,—никакой психологіи роли. Ни слѣда той блестящей талантливости, что обнаруживалъ онъ въ пьесахъ бытового строя. Символическій элементъ не только не былъ чуждъ его таланту, но находилъ въ немъ блестящаго истолкователя; какъ на примѣръ, укажу на «Послѣдняго гостя» (кажется, такое названіе этой переводной пьесы), гдѣ смерть, подъ видомъ гостя, въ черномъ сюртукѣ, является съ визитомъ къ умирающему. Но стоило ему коснуться воплощенія великаго трагическаго характера, какъ этотъ трагизмъ онъ подмѣнялъ плохой мелодрамой, и обращался въ самаго зауряднаго актера изъ глухого медвѣжьяго угла.

Онъ скрывалъ свою работу, ни съ кѣмъ не говорилъ, не совѣтовался. На репетиціяхъ онъ далеко не полнымъ голосомъ велъ роль, ссылаясь на вечерній спектакль. За то на спектаклѣ онъ давалъ полную волю своему могучему голосу, и никакой вѣтеръ и громъ не могъ заглушить его рева, когда онъ вопилъ:

Дуй, вѣтеръ, дуй, пока не лопнутъ щеки!

Онъ какъ будто совѣстился себя въ этихъ роляхъ,—какъ запойный алкоголикъ совѣстится, если кто увидитъ его въ состояніи пьянаго угара.

Но отрѣшиться отъ своей страсти онъ не могъ. Когда онъ великолѣпно прочелъ въ первомъ актѣ «Преступленія и наказанія» монологъ Мармеладова, и я высказалъ ему мои восторги, онъ печально сказалъ:

— Да, да,—всѣ говорятъ, что хорошо.

Онъ не вѣрилъ въ эти хвалы. Мармеладовъ былъ мелокъ для его масштаба: мечталъ онъ о большемъ.

Единственной ролью этого періода, гдѣ глубокій драматизмъ сочетался съ художественной игрой была «Смерть Іоанна Грознаго». Иногда онъ бывалъ въ ней превосходенъ,—во всякомъ случаѣ бесконечно выше, чѣмъ впослѣдствіи, когда игралъ онъ эту роль на Александринской сценѣ. Онъ такъ заигрывался, особенно въ сценѣ съ посломъ Гарабурдой, котораго очень типично изображалъ Бравичъ, что разъ топоръ, которымъ пускаетъ царь въ представителя Стефана Баторія, перелетѣвъ рампу, разбилъ въ щепы дорогую скрипку въ оркестрѣ. Особенно хорошо передавалъ Далматовъ послѣднія картины трагедіи.

XVIII.

Осенью 1900 года мнѣ кн. С. М. Волконскій сталъ предлагать занять мѣсто управляющаго драматической труппой на Императорской сценѣ. Я оттянулъ мое вступленіе до января новаго года, тщательно знакомясь съ игрой театра, который въ послѣдніе года три я совсѣмъ не посѣщалъ. Въ числѣ разныхъ условій моего возвращенія, я, между прочимъ, указалъ и на возвращеніе Далматова, какъ на актъ справедливости, которымъ сглаживалась допущенная семь лѣтъ назадъ ошибка—лишиться такого актера.

Когда я сообщилъ объ этомъ В. П., онъ отвѣтилъ:

— Часъ ударилъ! Правда восторжествовала.

Когда онъ пріѣхалъ къ директору для заключенія условія, кн. Волконскій сказалъ ему:

— Не будемъ говорить о прошломъ; передъ нами будущее.

Далматовъ съ сентября долженъ былъ выступать на сценѣ. Въ маѣ 1901 года, въ частномъ спектаклѣ, поставленномъ въ Александринскомъ

театрѣ въ пользу режиссеровъ, онъ выступилъ въ роли Миловидова «На бойкомъ мѣстѣ».—Что Миловидова игралъ онъ превосходно—это всѣ знали. Ансамбль былъ великолѣпный: Савина, Комиссаржевская, Писаревъ, Варламовъ.—Когда заговорили бубенцы и колокольцы подкатившей тройки, и за сценой раздался голосъ Далматова,—весь залъ дружно привѣтствовалъ аплодисментами и криками его возвращеніе. Онъ вышелъ на сцену полный силъ, радостный, могучій—и оваціи превратились въ бурю.

Онъ могъ только отвѣтить:

— Часъ ударилъ!

XIX.

Болѣе десяти лѣтъ онъ пробылъ еще на Императорской сценѣ. Изъ нихъ восемь лѣтъ мнѣ пришлось служить съ нимъ вмѣстѣ. Ни одной трагической роли при мнѣ онъ не игралъ. Онъ зналъ мое скептическое отношеніе къ этой сторонѣ его дарованія. Ни разу онъ не завелъ со мною объ этомъ разговора. Онъ превосходно игралъ Кречинскаго, Репетилова Князя въ «Дѣлѣ», Звѣздинцева въ «Плодахъ просвѣщенія»,—но ни Лира, ни Ришелье, ни Гамлета не появлялось съ нимъ на репертуарѣ. Онъ трагически прорычалъ костюмную роль Отаръ-Бека въ пьесѣ кн. Сумбатова «Измѣна», да плохо, гораздо хуже чѣмъ прежде, сыгралъ «Смерть Іоанна». Этимъ и кончились его потуги на трагедію.

По прежнему гордый, независимый, онъ чуждался всякихъ сношеній съ начальствомъ. Онъ считалъ, что служить «дѣлу, а не лицамъ», и какъ въ первый періодъ своей службы только по вызову повѣсткой ходилъ въ контору,—такъ и теперь —наблюдалъ только за своими товарищами и серьезно говорилъ:

— Какъ это имъ не надоѣстъ!

Разъ онъ мрачно намекнулъ мнѣ, что у него мало ролей.

Я предложилъ ему пожаловаться на меня.—Вѣдь другіе-же жалуются?

Онъ только засмѣялся и сказалъ:

— Ты меня смѣшишь!



Г-ЖА ПОТОЦКАЯ ВЪ РОЛИ Т. А. КОЛГУШИНОЙ И Г. ВИВЬЕНЪ ВЪ РОЛИ ВЯЧЕСЛАВА.
«ИСТОРИЯ ОДНОГО БРАКА» ВЛ. АЛЕКСАНДРОВА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Когда вступалъ онъ обратно на службу, ему было обѣщано, что зачтутся прежніе годы его службы—тѣ десять лѣтъ, что служилъ онъ до ухода въ провинцію. Когда, за нѣсколько мѣсяцевъ до его смерти, я спросилъ его:

— Что-же ты, получаешь пенсію?

Онъ усмѣхнулся.

— За что-же? Если бы живъ былъ Свободинъ,—быть можетъ, вспомнили бы какъ 29 лѣтъ назадъ мы съ нимъ поступали одновременно на сцену. Онъ былъ бы заслуженнымъ, съ пенсіей. Можетъ, и мнѣ тогда бы дали. А теперь никто объ этомъ и не вспомнилъ. Да кому до меня дѣло?

— Ты самъ долженъ о себѣ напоминать.

— Зачѣмъ? Пусть я останусь тѣмъ, что есть.

И онъ оставался такимъ до смерти.

XX.

Онъ умеръ много раньше того, чѣмъ можно было думать, зная его атлетическое сложеніе. Я не помню, чтобы онъ когда былъ боленъ. Въ теченіе тридцати лѣтъ, что я зналъ его, только одинъ разъ пришлось изъ за него отмѣнить спектакль: онъ совершенно потерялъ голосъ и говорилъ осиплымъ шепотомъ, а надо было играть Петручію въ «Усмирении Строптивой». Онъ никогда не лѣчился,—велъ ту невоздержанную, возмутительную жизнь, полную излишествъ, какую ведетъ почти всегда артистъ въ большомъ столичномъ городѣ. Онъ спалъ два-три часа въ сутки, ѣлъ не во время, пилъ все и со всѣми. Желѣзная натура много помогала ему и долго не поддавалась разстройству. Весною одиннадцатаго года онъ поѣхалъ на гастроли въ Сибирь. Тамъ поѣздъ, на которомъ онъ ѣхалъ, потерпѣлъ ночное крушеніе. Онъ былъ сброшенъ на полъ, на него упалъ сундукъ, шесть зубовъ было выбито.—Поѣздка была неудачна. Онъ въ мрачныхъ краскахъ описывалъ мнѣ въ письмахъ до чего возмутительно поставлено театральное дѣло въ провинціи.

Среди лѣта, онъ воротился въ Петербургъ. Здѣсь онъ началъ кашлять кровью. Но къ доктору онъ не обращался, боясь, что у него найдутъ чахотку. Онъ продолжалъ пить крѣпкій чай, работать чрезъ силу, выходить на морозъ, подсаживая дамъ въ автомобили безъ теплаго платья и шляпы. Иногда говорилъ онъ, что расклеился, но спохватывался, и торопился загладить впечатлѣніе, замѣчая:

— Но все это вздоръ!

XXI.

Когда я оставилъ должность управляющаго труппой Александринскаго театра, мнѣ довелось встрѣчаться съ нимъ чуть не ежедневно на драматическихъ курсахъ Суворина. Онъ былъ тамъ директоръ, я—лекторъ исторіи русскаго театра. Я видѣлъ, что онъ старѣетъ, горбится, опускается. Я совѣтовалъ ему:

— Тебѣ надо лѣчиться.

Въ отвѣтъ онъ махалъ рукой и говорилъ:

— На Волково пора.

Около масленицы 1912 года онъ сказалъ мнѣ:

— Никогда въ жизни у меня не болѣла голова, а теперь болитъ. Болитъ безъ перерыва. Для меня это ново и непріятно.

Я предлагалъ ему лечь въ постель и приняться серьезно за поправленіе здоровья. Но онъ отвѣчалъ:

— Нельзя, некогда.

Съ каждымъ днемъ ему было все хуже. Но это не мѣшало ему играть, и ежедневно бывать въ школѣ. Устройство маскарада въ пользу учениковъ школы озабочивало его больше, чѣмъ забота о себѣ. И смертельно больной, съ повышенной температурой, онъ не только игралъ на Александринской сценѣ, но послѣ спектакля до шести часовъ утра оставался въ маскарадѣ Малаго театра.

Въ понедѣльникъ на первой недѣлѣ, за десять дней до смерти, я еще видѣлъ его въ школѣ. Онъ сидѣлъ, какъ всегда привѣтливый, улыбающійся, провѣрялъ счета и все повторялъ:

— Боленъ я, боленъ серьезно.

У него, какъ разсказывали мнѣ потомъ доктора, не было ни одного органа въ порядкѣ: все износилось, измочалилось,—и легкія, и почки, и сердце—все было плохо.

XXII.

То сознаніе долга, что всю жизнь составляло для него главную руководящую нить дѣйствій, не покидало его до послѣдней минуты. Еле ворочаясь на постели, все онъ порывался ѣхать въ школу и на репетиціи. Особенно его заботила школа.

— Какъ-же тамъ безъ меня?—нельзя-же такъ оставить!

Я внушалъ ему, что все надо пока забыть, и все вниманіе надо направить на здоровье. Онъ говорилъ:

— Ты думаешь?

Разъ онъ спросилъ меня:

— А что, я выздоровлю? Сколько лѣтъ, по твоему, еще мнѣ осталось?

— Ну, что-жь, лѣтъ на пятнадцать еще должно тебя хватить,—успокаивалъ я.

Онъ подумалъ, и сказалъ:

— Хорошо-бы.

Послѣднюю подпись онъ сдѣлалъ на моихъ глазахъ. Послѣдній глотокъ шампанскаго (сколько бочекъ его онъ выпилъ въ теченіе своей жизни!)—онъ сдѣлалъ изъ того стакана, что я налилъ ему, для оживленія дѣятельности сердца. Джентельмэнъ по привычкѣ, онъ не могъ лежать небритымъ, и позвалъ къ себѣ парикмахера чуть-ли не въ день смерти. А когда, за два часа до конца, пришелъ мѣстный приходскій священникъ,—это было уже вечеромъ послѣ всенощной,—онъ сказалъ костенѣющимъ языкомъ:

— Мнѣ совѣстно, что васъ обезпokoили въ такое позднее время...

В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ НѢКОТОРЫХЪ РОЛЯХЪ СВОЕГО РЕПЕРТУАРА.

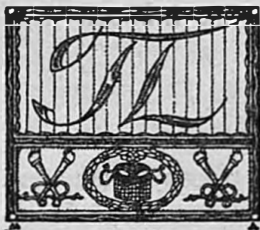
Онъ умеръ, завѣщая, чтобъ лицо его было покрыто въ гробу непроницаемой тканью.

— Пусть я останусь въ памяти тѣхъ, кто любилъ меня—живымъ, а не мертвымъ,—сказалъ онъ.

Такимъ онъ и остался въ моей памяти.

В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ НѢКОТОРЫХЪ РОЛЯХЪ СВОЕГО РЕПЕРТУАРА.

Барона Н. В. ДРИЗЕНЪ.



ЕРВЫЯ мои воспоминанія о Далматовѣ-актерѣ относятся къ началу 90-хъ годовъ минувшаго столѣтія. Въ то время характеръ публики, посѣщавшей Александринскій театръ, значительно разнился отъ нынѣшняго. Преобладало купеческое сословіе, мелкій чиновникъ, учащаяся молодежь. Въ тѣсной зависимости отъ публики находился и репертуаръ театра, въ главныхъ основаніяхъ тяготѣвшій къ Островскому, Писемскому, Потѣхину, а послѣднее время къ Е. Карпову. На этомъ фонѣ совсѣмъ не было мѣста пьесамъ такъ называемаго «настроенія». Вотъ почему завсегдатаямъ театра было большимъ сюрпризомъ увидѣть однажды изящную бездѣлку Гнѣдича «Горящія письма», заимствованную, если не ошибаюсь, съ нѣмецкаго. Хотя пьеса вызывала только жидкіе аплодисменты,—шла она обыкновенно въ концѣ спектакля,—тѣмъ не менѣе разыгрывали ее прекрасно. Кто разъ видѣлъ эту пьесу, тотъ никогда не забудетъ Н. С. Васильеву въ роли вдовушки, К. А. Варламова въ роли дяди и Далматова—моряка-офицера. Чеизвѣстно, кто игралъ лучше, но любовный дуэтъ Н. Васильевой и Далматова былъ верхъ совершенства. Особенно много темперамента проявлялъ тогда совсѣмъ еще юный Василій Пантелеймоновичъ. Красивый и



Г-ЖА ЕСИПОВИЧЪ ВЪ РОЛИ ГОРНИЧНОЙ КАТИ.
«ИСТОРИЯ ОДНОГО БРАКА» ВЛ. АЛЕКСАНДРОВА.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

статный, въ форменномъ сюртукѣ, какъ будто созданномъ для него, онъ олицетворялъ собою лучшую пору жизни, когда въ любви заключается смыслъ существованія. Къ той же эпохѣ относится выступленіе Далматова въ роли Хлестакова въ «Ревизорѣ». Въ этой роли Далматовъ давалъ яркій типъ развязнаго молодого человѣка, хотя и совершившаго рядъ некрасивыхъ поступковъ, но по существу своей натуры не потерявшаго ни на минуту обликъ великосвѣтскаго дэнди. Въ такой манерѣ играть сказался большой сценическій тактъ артиста. Онъ никогда не терялъ изъ виду, что Хлестаковъ вовсе не мелкая канцелярская сошка, хлыщъ и рагвену по рожденію. Все время Хлестаковъ въ его изображеніи принадлежалъ къ категоріи столичной золотой молодежи, всюду онъ былъ баловень и маменькинъ сынокъ, способный совершить грубую шалость, но больше «вдругъ», по легкомыслію, чѣмъ изъ привычки къ преступленію. Какъ тонко велъ онъ, напр., сцену пріема почтмейстера, судьи, зрителя богоугодныхъ заведеній и пр. Онъ на самомъ дѣлѣ вѣрилъ, что можетъ быть полезенъ каждому изъ нихъ въ С.-Петербургѣ, даже Бобчинскому, который просилъ о немъ доложить Государю. Въ его сценическомъ рисункѣ становилась совершенно понятной знаменитая сцена вранья въ третьемъ дѣйствіи. Въ игрѣ Далматова чувствовалось простое мальчишеское бахвальство, а не наглость записного лгуна, какъ стараются изобразить этотъ моментъ другіе исполнители роли. Въ пріемѣ чиновниковъ (4 актъ) особенно памятна мнѣ сцена съ дряхлымъ Ростиковымъ (партнеромъ Далматова былъ Свободинъ, впоследствии самъ Далматовъ игралъ эту роль). Безконечно растягивая свой рассказъ о службѣ при Румянцевѣ-Задунайскомъ, Ростиковскій—Свободинъ на вопросъ Хлестакова о деньгахъ медленно вынималъ изъ обшлага красный ситцевый платокъ, свернутый въ трубочку, и тихонько развертывалъ его. Нужно было видѣть Далматова, который жадными глазами слѣдилъ за этой скучной операцией, въ чаяніи получить новый заемъ и разочарованіе, когда въ концѣ платка оказалась обыкновенная табакерка. Хлестаковъ—Далматовъ при этомъ какъ-то жалобно свистѣлъ и затѣмъ съ комическимъ вздохомъ

грузно валился въ кресло. Еще хорошо памятна мнѣ сцена четвертаго акта съ Маріей Антоновной, въ то время изумительно изображаемой М. Г. Савиной. По традиціи, Марія Ант. и Хлестаковъ садились у перваго окна, направо отъ зрителей, Хлестаковъ немного позади Маріи Антоновны. Слѣдуетъ любовный дуэтъ, который оканчивается восклицаніемъ Маріи Ант.: «Соро́ка, или какая другая птица?»—«Это сорока!» отвѣчаетъ Хлестаковъ и звучно чмокаетъ ее въ плечо. Далматовъ замѣчательно ярко передавалъ всѣ приемы записного ловеласа. Отнюдь не наглость или назойливое приставаніе чувствовались въ его внезапномъ переходѣ отъ дочери къ матери. Далматовъ больше шалилъ, чѣмъ поступалъ въ серьезъ. Въ этомъ заключался лейтъ-мотивъ его сценическаго перевоплощенія. Не знаю, къ какому времени относятся мои воспоминанія объ игрѣ Далматова въ «Преступленіи и Наказаніи» (Мармеладовъ) и Сухово-Кобылинскаго «Дѣла» (Князь). Помню, однако, что обѣ эти роли тѣсно связаны, у меня вмѣстѣ. Особенно интересными представлялись мнѣ онѣ потому, что приходилось сравнивать Далматова съ двумя другими артистами: Андреевымъ-Бурлакомъ и Киселевскимъ. Я долженъ сказать, что Андреевъ-Бурлакъ ближе подходилъ къ типу бывшаго человѣка. Его слезамъ и жалкой исповѣди о Сонечкѣ какъ то скорѣе вѣрилось. Если можно такъ выразиться, Андреевъ-Бурлакъ былъ *легче* Далматова. Съ другой стороны, Князь, въ исполненіи Вас. Пант. былъ импозантнѣе, нежели у Киселевскаго. Вообще такія роли поразительно удавались Далматову, даже въ болѣе юные годы. Старожилы Алексанринскаго театра, вѣроятно, не забыли изображенія Далматовымъ роли генерала въ «Просителяхъ» Щедрина. Это было настоящее искусство, достойное огромнаго таланта. Къ тому же періоду сценической дѣятельности Далматова относится и исполненіе имъ роли Кречинскаго въ знаменитой комедіи Сухово-Кобылина. Опять таки здѣсь мнѣ приходилось невольно сравнивать В. П. съ Киселевскимъ, который игралъ эту роль по Самойловски, т. е. съ польскимъ акцентомъ. У Далматова Кречинскій былъ болѣе свѣтскимъ дэнди, чѣмъ у Киселевскаго. Киселевскій давалъ въ Кречинскомъ настоящаго авантюриста, *pur sang*. Всѣ его манеры,

костюмы, обращеніе съ дамами, обличали въ немъ рыцаря печальнаго образа, если и попавшаго въ хорошее общество, то случайно, по недоразумѣнію. Совсѣмъ иное давалъ Далматовъ. Его Кречинскій былъ второе изданіе корнета Отлетаева. Страшный игрокъ, кутила, Донъ-Жуанъ, онъ вовсе не былъ мошенникомъ по природѣ. Посмотрите, какъ онъ презрительно относится къ Расплюеву, этой *bonne à tout faire* воровскаго цеха. Не даромъ всѣ окружающіе слѣпо вѣрятъ въ звѣзду Кречинскаго. Старушка Атуева благоговѣетъ передъ его знаніемъ свѣтскихъ приличій, «Орелъ» называетъ его Расплюевъ. Самъ Муромскій его въ душѣ побаивается. Драма Кречинскаго иногда напоминаетъ драму Хлестакова. Оба попали нечаянно въ передѣлку, правда, Кречинскій болѣе сознательно, чѣмъ Хлестаковъ, но оба далеки отъ преступныхъ типовъ, которые въ подобной средѣ намъ ежедневно даритъ уголовная хроника. Далматовъ съ перваго же акта давалъ чувствовать недюжинную натуру Кречинскаго. Припомните его разсказъ о прелестяхъ деревенской жизни: этимъ онъ такъ ловко перетянулъ на свою сторону Муромскаго. А отношеніе къ Лидочкѣ? Одной кадрили было достаточно, чтобы завоевать ея сердце. Забытъ былъ даже старый другъ Нелькинъ, котораго сразу вооружилъ противъ себя Кречинскій. Удивительно выходила у Далматова заключительная сцена перваго акта. Какъ извѣстно, Нелькинъ вбѣгаетъ на сцену тогда, когда уже помолвка Кречинскаго съ Лидочкой состоялась. Кречинскій рисуетъ Муромскому радости предстоящей жизни въ деревнѣ. Все будетъ тамъ просто, мило, уютно. Специально для Муромскаго Кречинскій заведетъ тирольскій скоть.

— Да вѣдь она, того... нѣжна очень? — чуть чуть сомнѣвается Муромскій.

— Нѣтъ, не нѣжна,—настаиваетъ Кречинскій.

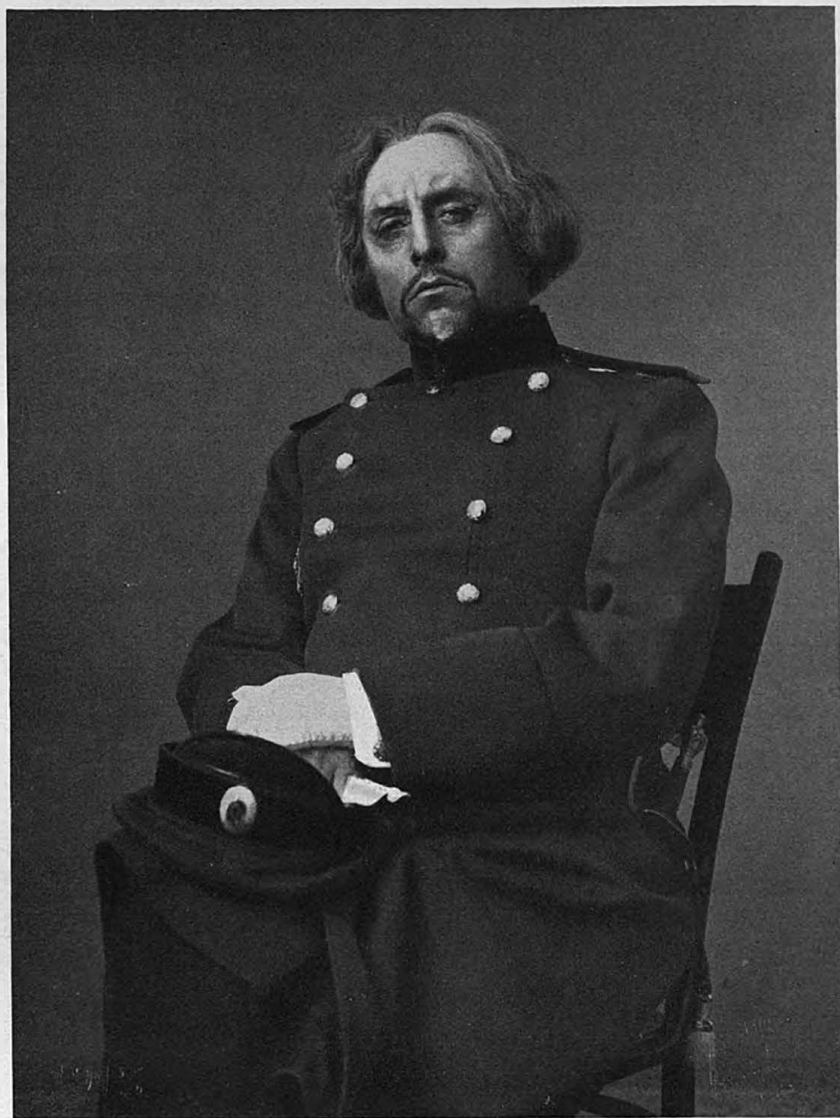
— Право, нѣжна!

Нелькинъ спрашиваетъ въ недоумѣніи: Что? Кто это? Кто нѣжна?

И получаетъ въ отвѣтъ, сквозь зубы:

— Скотина!

Трудно забыть чудесныя сцены Давыдова—Расплюева съ Кречинскимъ—Далматовымъ. Начиная съ второго акта, они взаимно дополняли другъ друга. Кажется, въ этомъ актѣ авторъ даетъ настоящее объясненіе отчаянному поступку Кречинскаго съ солитеромъ. Кречинскій, можетъ быть, никогда не рѣшился на подмѣну булавки, но его со всѣхъ сторонъ прижали къ стѣнѣ. Расплюевъ не досталъ ему денегъ, въ клубѣ онъ проигрался и кредиторы съ ножомъ къ горлу приступаютъ къ нему съ уплатой. Далматовъ очень тонко оттѣнялъ борьбу человѣка съ совѣстью. Въ концѣ концовъ, что плохого, что онъ надуетъ ростовщика-еврея? Люди его типа продѣлывали подобныя штуки не разъ, тѣмъ болѣе что такой поступокъ носитъ характеръ временной мѣры. Когда онъ получитъ приданое Лидочки, онъ вернетъ ростовщику его деньги. Поэтому такъ трагически звучитъ, въ послѣднемъ актѣ, его знаменитое «сорвалось». Сорвалась не только возможность поправить запутанныя дѣла, но, кто знаетъ?—быть можетъ, выйти на путь честной жизни? По крайней мѣрѣ, такое впечатлѣніе оставлялъ Далматовъ своей игрой. Къ типу авантюристовъ, рыцарей зеленого поля, Далматовъ прибавлялъ еще роль Ихарева въ «Игрокахъ» Гоголя. Эту замѣчательную жанровую картинку гениальнаго комика вообще изумительно разыгрывали на сценѣ Александринскаго театра. Въ первый разъ, когда я видѣлъ въ ней Далматова, его партнерами были: Свободинъ—Замухрышкинъ, Варламовъ—Зловъ отецъ, Петипа—Зловъ сынъ, Трофимовъ—Швохневъ и т. д.—Далматовъ, изображая Ихарева, шуллера, удивительно понималъ колоритъ пьесы. Замѣчательно искренно велъ онъ атаку на своихъ партнеровъ по карточной игрѣ, которые потомъ же оказались его товарищами по оружію. Какъ мастерски, себѣ на бѣду, объяснялъ онъ имъ свойства знаменитой Аделаиды. Извѣстно, что коса наскочила на камень: въ чаяніи обыграть пріѣзжаго гусара, Ихаревъ самъ становится жертвой организованной мошеннической продѣлки. И нужно видѣть отчаяніе стараго опытнаго вора, когда его такъ дѣтски-глупо обманули товарищи его по ремеслу. Изображая трагическое положеніе Ихарева, однимъ ударомъ потерявшаго



Г. АПОЛЛОНСКИЙ ВЪ РОЛИ ДОКТОРА БУДАЙ.
«ИСТОРИЯ ОДНОГО БРАКА» ВЛ. АЛЕКСАНДРОВА.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

все свое состояніе, Гоголь отчасти повторялъ себя въ Сквозникѣ - Дмухановскомъ въ «Ревизорѣ». Но, конечно, трагизмъ этотъ былъ иного порядка. Послѣдней ролью Далматова этого періода была роль графа Любина въ «Провинціалкѣ» Тургенева. Какъ въ «Горящихъ письмахъ» Гнѣдича, «Провинціалка» поражала своимъ удивительнымъ ансамблемъ. Савина, Давыдовъ, Далматовъ играли одинъ лучше другого. Впослѣдствіи мнѣ приходилось сравнивать игру Александринцевъ съ игрою артистовъ Московскаго Художественнаго театра и, конечно, сравненіе было не въ пользу Художественнаго. Несмотря на стильность постановки, продуманность каждой мелочи, въ Художественномъ театрѣ чувствовалась какая то фальшь, поддѣлка подъ настоящую жизнь. Наоборотъ, ансамбль Александринскаго театра чеканилъ настоящую золотую монету, на сценѣ искрилась ничѣмъ неприкрашенная дѣйствительность. Особенно хорошъ былъ дуэтъ Савиной съ Далматовымъ (въ недавнее время М. Г. Савину смѣнила В. А. Мичурина.) Какъ въ Хлестаковѣ и Кречинскомъ, артистъ давалъ въ гр. Любинѣ типъ прирожденнаго аристократа. Не было ни одного угловатаго движенія, ни одного шокирующаго жеста. Даже старинный романсъ, шансонетка, которую фистулой выводилъ Далматовъ, самъ себѣ аккомпанируя, звучалъ легкомысленной шуткой, ничуть не оскорбляя слушателя своимъ содержаніемъ. Помню, что сцена, гдѣ кокетливая провинціалка заставляетъ стараго ловеласа встать на колѣни, а въ это время входитъ Ступендьевъ, показалась мнѣ у Станиславскаго (Любина) искусственной, нарочитой. Совсѣмъ иное впечатлѣніе оставлялъ Далматовъ. Еще съ момента своего появленія у Ступендьевыхъ, онъ не совсѣмъ твердо стоялъ на ногахъ, стараясь поскорѣе и поудобнѣе устѣться. Когда же, волею кокетки, онъ послушно преклонилъ колѣно, то на лицѣ его отразилось громадное усиліе совершить такой маневръ ловко, не роняя собственного достоинства. А припомните его мимику, когда нежданно вошелъ мужъ, и тотъ же самый пріемъ нужно было продолжать вставая. Нѣтъ, кто видѣлъ подобныя роли въ исполненіи Далматова, ихъ никогда не забудетъ!

Въ 1894 г. Далматовъ, какъ извѣстно, покинулъ Императорскую сцену и сталъ играть въ театрѣ Суворина. Именно тамъ я видѣлъ его въ роли Мармеладова въ «Преступленіи и наказаніи», да еще въ роли Неизвѣстнаго въ одноактной пьесѣ Дельера «Послѣдній гость». Если не ошибаюсь, эта послѣдняя пьеса передѣлка съ нѣмецкаго и по существу не представляетъ чего либо выдающагося. Но исполненіе покойнымъ Бравичемъ роли стараго графа и, въ особенности, Далматовымъ роли Неизвѣстнаго, выдвигали этотъ драматическій этюдъ на первый планъ. Содержаніе пьесы заключается въ томъ, что послѣ свадьбы юная пара, племянница графа и ея мужъ, уѣзжаютъ въ далекіе края. Дѣйствіе начинается въ тотъ моментъ, когда молодожены прощаются съ графомъ, который напутствуетъ ихъ добрымъ словомъ. Старый графъ, владѣлецъ замка, остается въ одиночествѣ. Онъ вдовецъ, портретъ его покойной жены—въ двухъ шагахъ отъ его кресла. Молодые уѣхали, стукъ колесъ замеръ въ отдаленіи; старый слуга, единственный сверстникъ графа, принесъ ему чай и, пожелавъ спокойной ночи, удалился. Графъ одинъ съ своими воспоминаніями. Вдругъ скрипнула дверь и въ комнату тихо вошла какая то темная фигура. Это—Неизвѣстный. Онъ пришелъ навѣстить своего стараго знакомаго, котораго покинулъ послѣ тяжелой болѣзни. Видъ Незнакомца—жуткій. Одѣтъ онъ въ черную пару, черныя перчатки, черный галстухъ. Только зубы молочной бѣлизны и выдѣляются на темномъ фонѣ всего черепа, покрытаго рѣдкими щетинистыми волосами. Непривѣтливый видъ Незнакомца не пугаетъ графа, онъ давно его знаетъ, а сейчасъ даже радостно привѣтствуетъ. Онъ такъ усталъ отъ жизненной сутолоки, такъ жаждетъ отдыха на долго, на вѣки... И Незнакомецъ это понимаетъ, сочувствуетъ такому желанію. Подъ звуки невидимой арфы онъ напѣваетъ ему тихіе сны, такіе сладкіе, что старецъ засыпаетъ. Пьеса кончается тѣмъ, что «послѣдній гость» вычеркиваетъ изъ длиннаго свитка имя графа и останавливаетъ часы. Занавѣсъ тихо падаетъ. Далматовъ необыкновенно виртуозно давалъ въ этомъ образѣ смѣсь чего то страшнаго и обольстительнаго въ одно

время. Такова должна быть въ дѣйствительности смерть, которую люди боятся, но которую встрѣчаютъ тихо и покорно. Особенно поразителенъ былъ гримъ Незнакомца. Лицо совершенно бритое, съ мертвымъ оттѣнкомъ, черныя впадины вмѣсто глазъ, выдающіяся впередъ скулы, два ряда зубовъ, постоянно оскаленныхъ, зловѣщая улыбка...

Хорошо помню, что, увидя Далматова въ «Послѣднемъ Гостѣ», я страстно захотѣлъ посмотрѣть его въ другихъ трагическихъ роляхъ. Въ ту пору довольно часто давали «Смерть Іоанна Грознаго» А. К. Толстого. Но Далматовъ—Грозный разочаровалъ меня. Не скажу, чтобы онъ былъ мелокъ для подобныхъ ролей. Наоборотъ, его гримъ и фигура давали настоящее представленіе о Грозномъ. Но талантъ Далматова былъ совершенно иного уклада: въ его голосъ можно было скорѣе услышать сатирическіе, нежели трагическіе оттѣнки. Вотъ почему Далматовъ—Грозный былъ такъ хорошъ въ сценѣ съ боярами, когда они приходятъ просить его взять снова бразды правленія, и такъ неудовлетворителенъ въ сценѣ смерти, требующей отъ артиста большого трагическаго подъема. Извѣстно, что Далматовъ игралъ еще Гамлета и Короля Лира, но послѣ опыта съ Грознымъ мнѣ не хотѣлось больше испытывать Далматова въ другомъ, болѣе чуждомъ ему, жанрѣ.

Все, что я сказалъ выше, относится къ періоду наиболѣе блестящему въ артистической дѣятельности Далматова. Приблизительно онъ обнимаетъ эпоху съ 1890 по 1905 г. г., т. е. слишкомъ 15 лѣтъ. Затѣмъ мнѣ не привелось видѣть Далматова въ теченіе 3—4 лѣтъ и, вернувшись въ Петербургъ, я нашелъ въ немъ огромную перемѣну. Прежде всего сталъ предательски измѣнять артисту его прекрасный голосъ. Очень часто его рѣчь, особенно скороговоркой, звучала очень неясно. Особенно это чувствовалось, когда Далматову по пьесѣ нужно было кричать, волноваться. Напр., въ «Укрощеніи строптивой» (Петручіо) или въ «Лѣсѣ» Островскаго (Несчастливцевъ). Но и роли болѣе спокойнаго, резонерскаго, амплуа, какъ, напримѣръ, Тригорина въ «Чайкѣ» или Гаева въ «Вишневомъ саду» не находили въ немъ прежней ясной, отчетливой

В. П. ДАЛМАТОВЪ ВЪ НѢКОТОРЫХЪ РОЛЯХЪ СВОЕГО РЕПЕРТУАРА.

читки. И удивительная вещь! Сколько разъ мнѣ приходилось сравнивать Далматова на спектаклѣ и на генеральной репетиціи. На репетиціи играетъ онъ чудесно. Каждое слово правильно становится на свое мѣсто. Тонъ изумительный, выдержка—лучше желать не надо! Казалось, успѣхъ роли обезпеченъ. Но приходитъ спектакль и отъ прежняго Вас. Пант. не остается слѣда! Отдѣльныя фразы какъ то выкрикиваются, говоритъ онъ ихъ въ носъ, тонъ сухой, общая схема игры напоминаетъ вспыхивающіе сѣрнички... Куда дѣвалась вся вдохновенная игра, чаровавшая васъ наканунѣ? Такое впечатлѣніе выносили зрители отъ большинства спектаклей послѣдняго періода покойнаго артиста. По крайней мѣрѣ, я не помню ни одного спектакля этого времени, который напомнилъ бы мнѣ *прежняго* Далматова. Развѣ вотъ генеральныя репетиціи изрѣдка меня возвращали къ этимъ дорогимъ воспоминаніямъ. Помню, какъ болѣзненно сжалось мое сердце, когда за годъ до смерти я видѣлъ его въ «Лѣсѣ» Островскаго. Мнѣ было особенно важно посмотрѣть его Несчастливцемъ, такъ какъ возобновленію этой пьесы въ Александринскомъ театрѣ предшествовалъ интересный разговоръ съ Вас. Пант. Обсуждая однажды положеніе современнаго актера, Далматовъ невольно перекинулся къ воспоминаніямъ своего далекаго прошлаго, когда его собственная сценическая карьера напоминала судьбу Несчастливцева:

— Сейчасъ для актера благодать, говорилъ онъ, кто только о немъ не заботится: и театральное общество, и союзы разные, и благотворительныя учрежденія, а вотъ, каково было намъ, когда и названіе актера произносилось чуть ли не какъ бранное слово. Великія черты подмѣтилъ въ нашей средѣ Островскій! Каждое его слово на вѣсъ золота! Ни чуточки шаржа, преувеличенія! Вотъ почему мнѣ такъ легко играть Несчастливцева. Онъ родной мнѣ! Я его передъ глазами вижу!

Можно себѣ представить, съ какимъ чувствомъ, нѣсколько дней спустя, я шелъ въ Александринскій театръ.

Увы, Далматовъ былъ далекъ отъ того образа, который онъ себѣ рисовалъ въ Несчастливцевѣ. Прежде всего, и это самое существенное,

Несчастливцевъ—Далматовъ былъ *неестественъ*. Чувствовалась какая то фальшь въ его паеосѣ, не вѣрилось ему. А между тѣмъ, этотъ паеосъ, по моему разумѣнію, ключъ къ познанію такого типа, какъ Несчастливцевъ. Удивительное дѣло, самъ Далматовъ въ жизни былъ полонъ такого паеоса; его обыкновенная рѣчь всегда дышала извѣстной театральностью, а вотъ подите-же: когда та же рѣчь должна была подкупить зрителя, захватить его всецѣло въ пользу бѣднаго театрального лицедѣя, этотъ паеосъ вдругъ измѣнялъ артисту. Разумѣется, наряду съ малоубѣдительными сценическими переживаніями, встрѣчались перлы, достойные прежняго Далматова. Напримѣръ, объясненіе Несчастливцева съ Гурмыжской въ послѣднемъ актѣ, великодушный порывъ стараго актера въ защиту бѣдной дѣвушки! Но я говорю о всей картинѣ старой актерской жизни, такъ мастерски изображенной Островскимъ. Она не удалась Далматову. Еще менѣе удавались ему роли романтическаго характера, вродѣ Гаева въ «Вишневомъ саду». Быть можетъ, рисковано сравнивать Далматова съ Станиславскимъ, изумительнымъ Гаевымъ, но въ данномъ случаѣ Далматовъ не далъ того, что могъ бы дать апоѳеозъ стараго барства. Такъ же не удовлетворилъ меня Далматовъ и въ одной изъ послѣднихъ своихъ ролей: кн. Абрезкова въ «Живомъ Трупѣ» Толстого. Опять назойливо напомнило о себѣ сравненіе Станиславскаго въ той же роли. Станиславскій, хотя игралъ Абрезкова штатскимъ (Далматовъ, напротивъ, изображалъ свитскаго генерала), но обыкновенная визитка выдавала манеры отставнаго военнаго. Искренность тона отсутствовала у Далматова. Все было затянато въ мундиръ, даже душа, такая мягкая и любвеобильная у Толстого. Мнѣ не хочется закончить въ минорѣ галерею сценическихъ типовъ покойнаго В. П., почему я радъ припомнить его Петручіо въ «Укрощеніи строптивой». Игралъ онъ его лѣтомъ, въ весеннемъ сезонѣ Малаго (Суворинскаго) театра и, долженъ признаться, въ какой то странной обстановкѣ артистовъ и *mise en scène*. Но здоровому сатирическому дарованію Далматова довелось блеснуть еще разъ. Правда, съ точки зрѣнія Шекспировскаго текста, Далматовъ былъ немножко старъ и грузенъ для «героя». Но самое

драгоцѣнное въ роли, характеръ изображаемаго лица, эта тонкая сатира англійскаго драматурга на женскій вопросъ, нашли въ немъ чрезвычайно яркаго истолкователя.

Кстати, одно замѣчаніе по поводу костюма. Далматовъ владѣлъ имъ въ совершенствѣ, безразлично, современный ли это фракъ или живописные лохмотья эпохи Елизаветы Англійской. Особенно памятна мнѣ сцена, когда Катарина отказывается слѣдовать за Петручіо послѣ свадьбы. Откуда бралась у Далматова необыкновенная легкость движеній? Онъ какъ то подпрыгивалъ, метался по сценѣ, щелкалъ бичемъ. Не устоять Катринѣ, думалось въ это время зрителю! И, дѣйствительно, Далматовъ ловко подхватывалъ артистку на руки и побѣдоносно уносилъ за кулисы. А другая сцена въ послѣднемъ актѣ: гости сомнѣваются, что когда то свирѣпая и неприступная Катарина по одному зову своего мужа, покорно явится къ столу. Какъ блестятъ при этомъ глаза Петручіо: «Неужели вы можете сомнѣваться? Эй, слуги! Позвать сюда мою жену!» И нужно видѣть торжествующую улыбку побѣдителя, чтобы понять, какой цѣной досталась ему эта побѣда! Вѣдь онъ любитъ Катарину, но долгъ обязываетъ его быть непреклоннымъ. Смѣну всѣхъ этихъ душевныхъ переживаній великолѣпно передавалъ Далматовъ.

Мой обзоръ оконченъ. Если можно резюмировать сказанное, то прежде всего нужно признать, что съ кончиной В. П. Далматова русская сцена потеряла огромный талантъ на характерныя роли. Не скоро найти артиста, который за свое, сравнительно короткое, сценическое прошлое, сыгралъ такое большое количество ролей русскаго драматическаго эпоса. И сыгралъ, оставивъ, несомнѣнно, огромный запасъ готовыхъ сценическихъ штамповъ. Безъ преувеличенія можно сказать, что такія роли, какъ Князя въ «Дѣлѣ» Сухова-Кобылина, графа Любина въ «Провинціалкѣ», генерала въ «Просителяхъ», еще долго будутъ играть «по Далматову», какъ въ свое время многія роли играли по Садовскому, Щепкину и проч.

Къ сожалѣнію, это пока единственное средство сохранить въ памяти слѣдующихъ поколѣній воспоминанія о славномъ артистѣ минувшей эпохи.



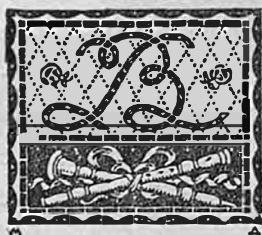
Г. ПЕТРОВСКИЙ ВЪ РОЛИ КОЛГУШИНА.
«ИСТОРИЯ ОДНОГО БРАКА» ВЛ. АЛЕКСАНДРОВА.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

И если эта память сохранится, бережно сберегаясь на подмосткахъ образцоваго театра, то еще на много лѣтъ, подъ сѣнью величаваго етріг'а Николаевскихъ временъ, благодарный зритель вспомнить другого художника, родоначальника этихъ типовъ, В. П. Далматова.

МАТЕРІАЛЫ КЪ БІОГРАФІИ В. П. ДАЛМАТОВА.

N.

ПОЧЕМУ В. П. ДАЛМАТОВЪ УШЕЛЪ СЪ ИМПЕРАТОРСКОЙ СЦЕНЫ ВЪ 1894 г. ¹⁾.



ЕСНОЙ 1894 г. былъ назначенъ бенефисъ вторыхъ артистовъ труппы Александринскаго театра. Предполагалось возобновить «Нищіе духомъ» А. Потѣхина. Главныя роли были распределены между Савиной (Кондорова), Варламовымъ (Кудряевъ), Сазоновымъ (Сиводушинъ), Давыдовымъ (Алекинъ), Абариновой (Алекина) и Аполонскимъ (Алекинъ-сынъ). Роль Коробанова управлявшій въ то время труппою В. А. Крыловъ поручилъ В. П. Далматову, игравшему эту роль многократно. Узнавъ о такомъ распределеніи ролей, Далматовъ написалъ 7 апр. слѣдующее письмо Крылову:

«Многоуважаемый Викторъ Александровичъ!

Сейчасъ мнѣ принесли повѣстку репетиціи «Нищихъ духомъ», которые идутъ какъ разъ въ первый спектакль по открытіи весенняго сезона, т. е. почти совпадаетъ съ днемъ моего дебюта 10 лѣтъ тому назадъ (17 апр.), хотя я далекъ отъ всякихъ юбилейныхъ празднествъ, что, я надѣюсь, доказалъ всей моей артистической дѣятельностью, но люди, интересующіеся мною, возбудили этотъ вопросъ въ печати и въ обществѣ, вслѣдствіе чего я получаю телеграммы и письма съ поздравленіями и пожеланіями, такъ что очутился поневолѣ въ положеніи полубюблара. Въ положеніи даже

¹⁾ Дѣло Конторы Императорскихъ Спб. Театровъ за № 16 (1884—1912).

¹/₄ юбиляра (что зачастую празднують въ Петербургѣ) неловко выходить въ мерзкой роли лубочнаго злодѣя и подавать реплики, будучи 1-го ранга актеромъ съ такимъ обширнымъ репертуаромъ, какъ у меня, — кромѣ этого, эту роль вообще играетъ Никольскій ¹⁾, да, вѣроятно, и Ленскій ²⁾, слѣдовательно, затрудненія въ постановкѣ пьесы быть не можетъ, а мнѣ теперь въ особенности не слѣдуетъ злоупотреблять вниманіемъ и долго-терпѣніемъ общества, которому я достаточно надѣлъ этими грошевыми елодѣянiями. Словомъ, я васъ прошу избавить меня отъ роли Коробанова и отъ непріятностей. Примите увѣреніе и пр.

Въ дѣлѣ не сохранился къ сожалѣнію, отвѣтъ Крылова, о которомъ послѣдній, впрочемъ, говоритъ въ своемъ рапортѣ Директору И. А. Всеволожскому. Письмо было вызвано рѣшительнымъ отказомъ Далматова играть назначенную ему роль и порученіемъ Всеволожскаго, одновременно съ оштрафованіемъ артиста, выяснить его дальнѣйшій образъ дѣйствій. Объ этомъ Крыловъ, повидимому, извѣщалъ В. П., прося его назначить время и мѣсто для переговоровъ. Слѣдующее письмо Далматова (9 апр.) проникнуто уже боевымъ настроеніемъ:

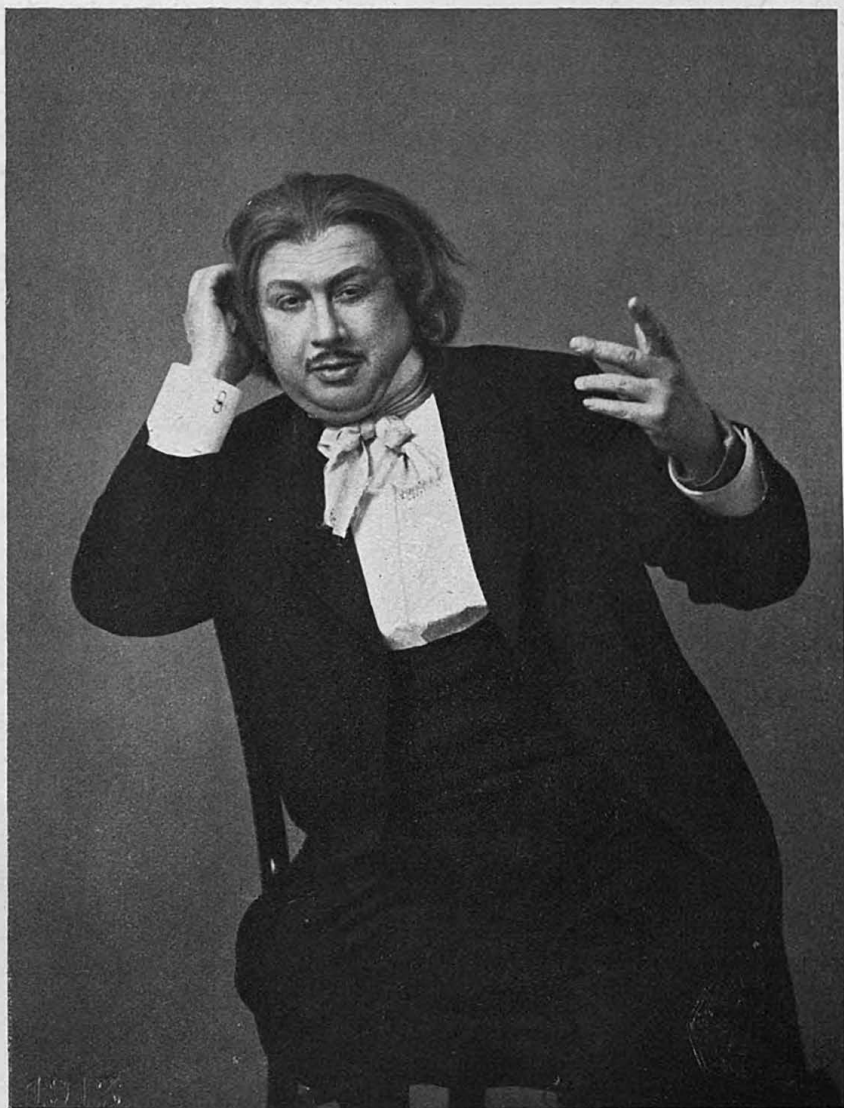
«Милостивый Государь Викторъ Александровичъ!

Я поправился и чувствую себя настолько здоровымъ, чтобы объясниться съ Вами, гдѣ и когда прикажете, но имѣйте въ виду, что послѣ Вашего письма я съ вами буду объясняться не какъ подчиненный Вашему произволу актеръ, а какъ В. Далматовъ».

Оскорбленный Крыловъ, черезъ день, 11 апр., подаетъ Директору рапортъ слѣд.: содержанія: «Для открытія предстоящаго весенняго сезона, въ бенефисъ вторыхъ актеровъ труппы, мною назначена возобновляемая пьеса «Нищіе духомъ», въ коей прежде многократно артистъ Далматовъ игралъ роль Коробанова. На сей разъ г. Далматовъ письменно заявилъ мнѣ, что въ виду истекающаго десятилѣтія его службы на Императорской сценѣ онъ считаетъ неловкимъ выступить въ мерзкой роли лубочнаго злодѣя

¹⁾ Леонидъ Яковлевичъ служить съ 1887 г.

²⁾ Павелъ Дмитріевичъ, прекрасный артистъ на характерныя роли; ум. въ 1910 г.



Г. ЛЕРСКИЙ ВЪ РОЛИ КРЕСТОВОЗДВИЖЕНСКАГО.
«ИСТОРИЯ ОДНОГО БРАКА» ВЛ. АЛЕКСАНДРОВА.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

и подавать реплики, будучи 1-го ранга актеромъ, что ему долѣе не слѣдуетъ злоупотреблять вниманіемъ и долготерпѣніемъ общества, которому онъ, будто бы, достаточно надобѣлъ этими грошовыми злодѣяніями, отчего и проситъ изъавить его отъ роли Коробанова» ¹⁾). Я не могъ уважить такой просьбы и тогда г. Далматовъ на другое же утро прислалъ режиссеру сообщеніе о своей болѣзни. На докладъ мой объ этомъ Вашему Превосходительству, Вы усмотрѣли тутъ со стороны г. Далматова отказъ отъ роли и приказали мнѣ взыскать съ него штрафъ по положенію. Въ виду же того, что г. Далматовъ неоднократно высказывалъ, что Дирекція неправильно пользуется его дарованіемъ, Вы поручили мнѣ переговорить съ нимъ объ его артистическихъ обязанностяхъ, для выясненія дальнѣйшей его службы. Я сообщилъ о Вашемъ приказаніи г. Далматову письмомъ, прося извѣстить, когда онъ будетъ въ состояніи со мной видѣться. Въ отвѣтъ на это г. Далматовъ письмомъ же заявилъ мнѣ, что «объясниться онъ можетъ со мной, не какъ подчиненный моему произволу актеръ, а какъ Далматовъ» ²⁾). Не имѣя никакой надобности объясняться съ г. Далматовымъ иначе, какъ по службѣ и даже по приказанію Вашего Превосходительства, я принужденъ отказаться отъ всякихъ свиданій съ нимъ, тѣмъ болѣе, что тонъ письма его лишаетъ меня всякой возможности высказать артисту взгляды и требованія Дирекціи, которые вы поручили мнѣ ему передать. Вслѣдствіе всего сказаннаго, я имѣю честь покорнѣйше просить Ваше Превосходительство указать мнѣ, каковы должны быть мои дальнѣйшія служебныя отношенія къ г. Далматову».

На этомъ рапортѣ И. А. Всеволожскій написалъ слѣдующее: «Усма-
тривая изъ письма г. Далматова непочтительное, не соотвѣтствующее
отношеніямъ подчиненнаго къ начальнику обращеніе, предлагаю г. Далматову
принести извиненіе г. Управляющему труппою, съ предупрежденіемъ, что
отказъ его въ извиненіи будетъ признанъ за нежеланіе продолжать
службу. 15 (27) апр.».

¹⁾ Въ подлинникѣ подчеркнуто.

²⁾ Въ подлинникѣ подчеркнуто.

Любопытно, что потребовалась недѣля, чтобы объявить В. П. Далматову распоряженіе Директора ¹⁾. Наконецъ, оно было исполнено, о чемъ Помощникъ Управляющаго Конторою Гершельманъ собственноручно помѣтилъ на рапортѣ Крылова: «22-го апрѣля мною былъ объявленъ въ присутствіе конторы (?) артисту драматической труппы г. Далматову содержаніе рапорта управляющаго русскою драматическою труппою г. Крылова съ резолюціей Его Превосходительства г. Директора Императорскихъ Театровъ, а 25-го того же апрѣля г. Далматовымъ заявлено мнѣ словесно, что онъ не считаетъ для себя возможнымъ выполнить то, что рекомендовано Его Превосходительствомъ положенной резолюціей». Всеволожскому ничего не оставалось дѣлать, какъ исполнить свою угрозу. Такъ онъ и сдѣлалъ. На рапортѣ Крылова стоитъ новая его резолюція: «Не включать г. Далматова въ планъ 1894—5 г.». Затѣмъ спустя три дня, 28 апр., Далматовъ просится въ отпускъ «съ 1 мая по установленный срокъ». Отпускъ разрѣшили до 1 августа, но съ предупрежденіемъ, что «съ 1 авг. онъ уволенный отъ службы». Это распоряженіе артисту сообщили въ довольно ядовитой формѣ: «С.-Петербургская Контора Императорскихъ Театровъ, по приказанію Его Превосходительства г. Директора, имѣетъ честь увѣдомить Васъ, что дальнѣйшій Вашъ ангажементъ на будущій сезонъ въ составѣ русской драматической труппы не входитъ въ намѣренія Дирекціи и Вы съ 1 августа 1894 г. можете считать себя свободнымъ отъ службы Дирекціи».

¹⁾ Быть можетъ, ждали самого спектакля, состоявшагося 20 апр.? Надѣялись, что Далматовъ согласится играть.

ВПЕЧАТЛѢНІЯ СЕЗОНА.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.
Ю. СЛОНИМСКОЙ.



ЯЖЕЛЫЕ темные шкафы. Огромные массивные диваны. Все загромождено старозавѣтными сундуками, неуклюжими комодами, мрачными кіютами. Гдѣ-то въ углу тлѣетъ тусклая красноватая лампадка. Пахнетъ чѣмъ-то душнымъ, точно давно не провѣтривали комнатъ. Между столами и диванами жалобно протискиваются робкія тѣни людей—о чемъ-то спорятъ, на что-то жалуются.

Придушенные, запыхавшіяся въ затхлыхъ кладовыхъ «Торговаго дома», безсильно бьются мелкія страсти мелкихъ душъ. Молодой авторъ, беллетристъ Сургучевъ, желаетъ показать распадъ семьи, но опаздываетъ и застаетъ семью уже мертвой, давно истлѣвшей. Кажется, будто попалъ на чьи-то чужія похороны и прислушиваешься къ отпѣванію безымянныхъ незнакомцевъ.

Все личное, живое принесено въ жертву безликому идолу торговой фирмы. Въ этомъ мірѣ вещей, въ этомъ царствѣ дивановъ и сундуковъ живая человѣческая душа не можетъ имѣть никакой цѣнности. Самое сильное духовное напряженіе не можетъ сдвинуть даже ножку стола, не можетъ поколебать режимъ фирмы. Религія денегъ становится мертвымъ культомъ этого клуба духовныхъ самоубійцъ. Герой пьесы, которому хочется сочувствовать авторъ, искренно вѣритъ, что «любовь безъ денегъ мертва есть».

Торговый домъ требуетъ человѣческихъ жертвъ. Старуха-мать рассказываетъ любимому сыну, какъ когда-то, во имя цѣльности фирмы, убила свою душу, убила свою любовь. Она билась на полу въ страстной мечтѣ о жизни, но крѣпко были заперты двери, и ни единый стонъ не долетѣлъ до идола фирмы, не поколебалъ мертвый укладъ Дома.

Принеся въ жертву свою душу, она согласна умертвить и душу сына, лишь бы не нарушить интересовъ фирмы. Она знаетъ, что только деньгами живъ ея Митя, но не хочетъ выпустить ихъ изъ кладбищенской крѣпости Дома. Жалкій герой, бросаясь душиль любящую мать, и тутъ оказывается безсильнымъ—мать умираетъ отъ испуга, но успѣваетъ оградить неприкосновенность Дома, лишивъ наслѣдства строптиваго Митю.

Точно въ мертвыхъ колодцахъ венеціанской тюрьмы, бьются узники въ погребяхъ «Торговаго дома»—маленькіе безсильные фанатики денежнаго культа.

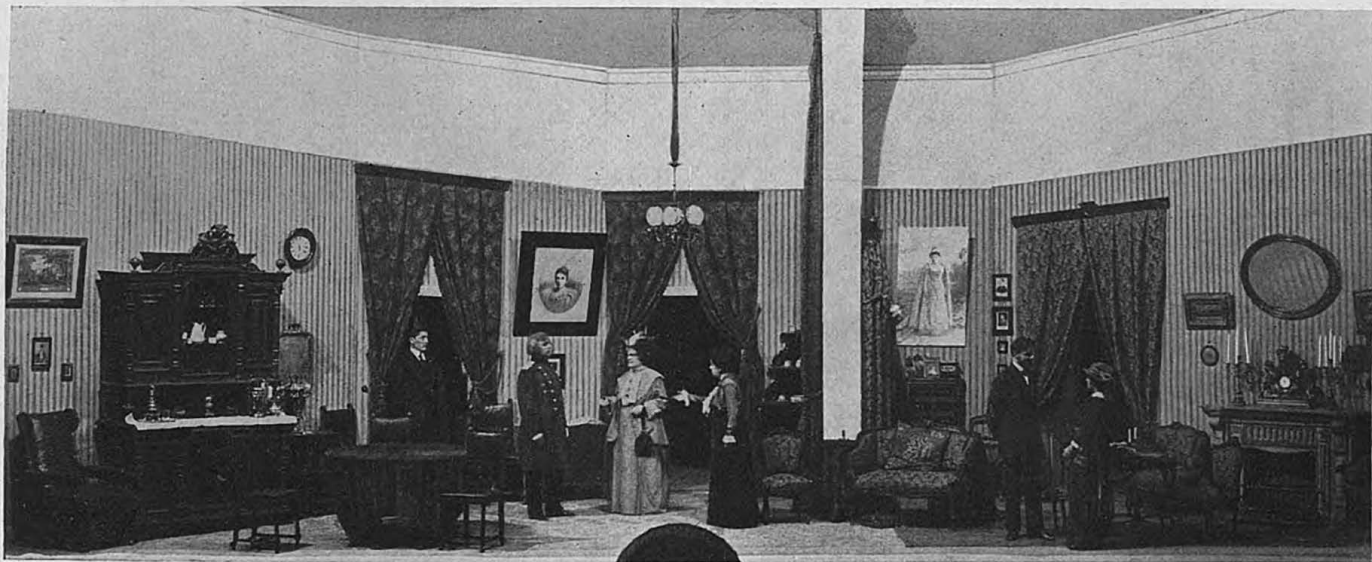
Плачется жалкая дѣвушка, согрѣшившая любовью къ какому-то невѣдомому Володѣ и за пятьдесятъ тысячъ сдаваемая наемному мужу-адвокату. Когда послѣ свадьбы она вновь хочетъ видѣться съ предметомъ своей единственной любви, моралистъ «Торговаго дома» пытается увѣрить насъ, что въ ней говоритъ «дурная кровь» родителей, мѣшающая ей любить «законнаго» негодяя. Все перевернуто въ этомъ странномъ мірѣ. Любовь считается развратомъ, а «законная» купля-продажа признается любовью.

Плачется въ безплодномъ раскаяніи молодая женщина, бросившая монастырь ради денегъ хромоногаго владѣльца фирмы. Мечтала о богатствѣ, а мужъ оказался жаднымъ—вина восьмирублеваго жалѣть, нарядовъ не покупаетъ. Хотѣла утѣшиться съ кудрявымъ Митей, но и тутъ неудача—Митя любитъ другую. Бѣдная женщина бьется въ истерикѣ—молитъ мужа о деньгахъ, кудряваго Митю о поцѣлуяхъ.

Но и кудрявому невесело. Исчезла долгая мечта о наслѣдствѣ, составлявшая единственное содержаніе жизни, и вмѣстѣ съ наслѣдствомъ исчезла любовь. Возлюбленная скрылась, узнавъ страшную вѣсть о материнскомъ завѣщаніи, и никакими силами не вернуть ея.

О чемъ тоскуетъ кудрявый юноша, прислушиваясь къ далекому панихидному пѣнію: о томъ ли, что былъ причиною смерти матери, или объ исчезнувшемъ богатствѣ? Это такъ и остается неизвѣстнымъ.

Въ этомъ мірѣ узниковъ, гдѣ нѣтъ живыхъ чувствъ, нѣтъ настоящихъ желаній, неузнанными проходятъ, какъ туманныя привидѣнія, силуэты раздавленныхъ «Торговымъ домомъ» людей.



Г. ЛЕШКОВЪ (А. КОЛГУШИНЪ), Г. АПОЛЛОНСКІЙ (БУДАЙ), Г-ЖА ШАРОВЬЕВА (Е. КОЛГУШИНА), Г-ЖА САВИНА (АРТЫНОВА), Г. ВИВЬЕНЪ (ВЯЧЕСЛАВЪ) И Г-ЖА ПОТОЦКАЯ (Т. КОЛГУШИНА).
«ИСТОРИЯ ОДНОГО БРАКА» ВЛ. АЛЕКСАНДРОВА. 1 АКТЪ.
АЛЕКСАНДРИНСКІЙ ТЕАТРЪ.

Страданія, любовь, даже смерть этихъ незнакомцевъ ничего не говорятъ зрителю о скрытомъ мірѣ ихъ настоящей души. Всѣ эти люди такіе, какіе «бываютъ» въ подобной средѣ. Всѣ они только «типичны» и потому мы ихъ не знаемъ, не можемъ до конца узнать.

Неузнанной уходитъ въ могилу старуха, владѣлица фирмы, и въ тотъ моментъ, когда передъ смертью она хочетъ открыть душу священнику, авторъ торопливо опускаетъ занавѣсъ, точно боясь ея непрощенныхъ признаній. Смутной тѣнью проходитъ герой ея былой любви, одинъ изъ главныхъ пайщиковъ фирмы. Онъ исчезаетъ, и мы ничего не знаемъ про него.

Мелькаетъ неясный силуэтъ возлюбленной Мити, жены мелкаго чиновника, исчезающей потомъ въ полную безвѣстность.

Въ этомъ мірѣ тѣней, вмѣсто активной воли, дѣйствуетъ туманное колдовство. Мать обманываетъ Митю и учитъ его словамъ разлуки, вмѣсто словъ приворота. Чѣмъ чаще повторяетъ кудрявый Митя загадочныя слова, тѣмъ дальше и дальше уходитъ отъ него возлюбленная.

Колдовскія слова проходятъ лейтмотивомъ черезъ всю пьесу, невольно вызывая странныя мысли. Не такому ли «привороту» научила злая мать самого автора? Чѣмъ больше старается авторъ приблизить своихъ героевъ къ душѣ зрителя, тѣмъ дальше и дальше уходятъ они въ туманъ полного безразличія. Торжествующій безликій Торговый домъ, вѣчный Торговый домъ, гдѣ цѣнится только жизненная бутафорія, только осязаемая вещь, неожиданно становится символомъ «быта», вновь возрождаемаго на сценѣ,

Мертвый бытъ поѣдаетъ живыя души, томящіяся въ путяхъ случайнаго житейскаго «правдоподобія».

«Торговый домъ» Сургучева рисуетъ, какъ обезличенные бытомъ люди стараются сохранить несуществующее, спасти мертвыя формы въ ущербъ живымъ человѣческимъ интересамъ. Подлинная душа драмы—живое чувство—придавливается громоздкой мебелью «быта». Бытовая сущность—деньги,—склеивается съ духовной сущностью—любовью въ такую амальгаму, что трудно отличить, гдѣ кончаются деньги и начинается любовь. Искренно

любящая подруга Мити шепчетъ въ экстазѣ страсти: «ты говорилъ мнѣ, что получишь сорокъ тысячъ, когда умретъ мать». Безъ сорока тысячъ нельзя любить. Любовь, какъ творческое начало, какъ сущность жизни, созидающая свои цѣнности, непонятна этимъ мертвецамъ. Для нихъ любовь—драгоцѣнный уборъ, который надо купить все въ томъ же магазинѣ Торговаго дома, гдѣ фабрикуется все, даже человѣческія души. Это—дорогая забава, доступная только богачамъ. Любовь—это пикникъ, увеселительная поѣздка на Капри, «гдѣ зрѣютъ апельсины», это восемь флаконовъ духовъ, которыми снабжаетъ Митю Торговый домъ. Безъ дорогихъ духовъ и зрѣлыхъ апельсиновъ любви нѣтъ для узниковъ Торговаго дома, и возлюбленная Мити предпочитаетъ исчезнуть вмѣстѣ съ призракомъ денегъ.

Деньгами и только деньгами оплачивается любовь. Добрый отецъ, заботясь о репутаціи фирмы, за десять тысячъ покупаетъ для замужней дочери право любить своего героя. Тутъ равноцѣнность денегъ и любви сводится къ простой ариѳметикѣ: за дѣвичье безчестье мужу платятъ пятьдесятъ тысячъ, за «безчестье» послѣ брака—десять тысячъ. И дочь сама съ этимъ мирится.

Деньгами можно накормить человѣческую душу такъ, чтобы она и не мечтала о любви. Быть можетъ, если бы хромоногій мужъ не жалѣлъ молодой женѣ нарядовъ и сластей, она не мечтала бы о кудрявомъ Митѣ.

Религія денегъ, впервые воспѣтая Леонидомъ Андреевымъ въ «Жизни человѣка» и потомъ мелькавшая во многихъ пьесахъ современнаго репертуара, доведена г. Сургучевымъ до полной обнаженности. И въ этомъ симптоматическій интересъ его пьесы. Молодой авторъ какъ будто не знаетъ иной правды, кромѣ правды полного кошелька, и готовъ искренно сочувствовать любовникамъ, ожидающимъ наслѣдства и расстающимся изъ-за невозможности съѣздить вмѣстѣ на Капри.

Вспыхивающее на мгновеніе яркое чувство сейчасъ же тушится грубымъ денежнымъ желаніемъ. Скорбная мать, передъ смертью поющая отходную всѣмъ радостямъ материнства, на короткій моментъ разрываетъ угрюмую завѣсу житейскихъ интересовъ, показывая иныя, не покупныя цѣнности.

Она грустно баюкаетъ свою внучку-невѣсту—не рожай дѣтей, а родятся, не тоскуй о нихъ, не гладь ихъ мягкихъ кудрей, не цѣлуй ихъ голубыхъ глазъ, не пой имъ тихихъ колыбельныхъ пѣсенъ—и перечисляя единственные подлинныя радости своей исчезающей жизни, она точно отрываетъ ихъ отъ сердца и бросаетъ въ открывшуюся передъ ней могилу. Это лучший моментъ всей пьесы, и зритель, захваченный искреннимъ драматизмомъ предсмертнаго материнскаго отреченія, забываетъ о культѣ денегъ, о Торговомъ домѣ, забываетъ житейскую правду, прислушиваясь къ иной правдѣ, звучащей въ мучительныхъ словахъ умирающей старухи. Но предсмертная колыбельная рѣзко обрывается разговоромъ о завѣщаніи, о деньгахъ, о фирмѣ.

Любовная сцена Мити съ его возлюбленной, на мгновение дающая иллюзію подлиннаго драматизма, внезапно переходитъ въ грубую драку двухъ братьевъ. И герой, только что вызывавшій минутное сочувствіе, лежитъ въ смѣшной и уродливой позѣ ничкомъ на полу, внушая смѣшанное чувство гадливости и брезгливой жалости.

Такъ торжествуютъ шкафы и диваны злую побѣду надъ человѣкомъ. Авторъ, желая нарисовать бытъ купеческой семьи, разлагающейся подъ вліяніемъ дурныхъ чаръ наслѣдственности, рисуетъ злобную власть вещей надъ живою душою театра.

Онъ ограничиваетъ свою пьесу четырьмя актами: но, въ сущности, драма не кончается послѣднимъ актомъ, какъ не начинается первымъ. Бытовая дѣйствительность безконечна, и какъ отъ куска матеріи, авторъ можетъ отрѣзать отъ куска жизни столько актовъ, сколько пожелаетъ.

Раскрыть въ предѣлахъ дѣйствительности скрытую драму души удалось острому таланту М. Г. Савиной.

Старуха съ неумирающей жаждой любви, нѣжно глядящая съдую голову любовника—«кудри мои, съдыя кудри»—казалась трогательно жалкой. Когда, узнавъ о связи сына съ замужней женщиной, она вдругъ невольно выдаетъ свои скрытыя чувства радостной улыбкой, на сценѣ становится теплѣе. Нѣжныя признанія сыну, робкая непривычная ласка дѣлали еще

возмутительнѣе его грубую вспышку. Когда старуха вдругъ видитъ настоящаго Митю сбросившаго всѣ покровы притворства, видитъ этого чужого жалкаго человѣка, съ кулаками бросающагося на нее, одинъ жестъ М. Г. Савиной, съ молящимъ испугомъ старающейся отогнать отъ себя этотъ страшный призракъ дѣйствительности, лучше всѣхъ словъ объясняетъ смерть несчастной старухи, которая лишается послѣдняго оправданія своей жизни.

И отреченіе отъ счастья материнства звучитъ какой-то похоронной безысходной тоской. Изъ отдѣльныхъ обрывковъ чувства М. Г. Савина создала нѣжный образъ женщины, лишь въ минуту смерти узнавшей всю нелѣпость своихъ жизненныхъ теорій.

Талантливый г. Лешковъ хотѣлъ во что бы то ни стало привлечь симпатіи зрителя къ кудрявому Митѣ. Сдѣлать привлекательнымъ трусливаго и лживаго раба Торговаго Дома—празднаго юношу съ грубой вульгарной душой—артисту иногда удавалось, но духовное убожество Мити черезъ мгновеніе разрушало замыселъ артиста. Быть можетъ, если бы г. Лешковъ, не борясь съ текстомъ роли, создалъ бы яркій отталкивающій образъ героя денежнаго міра, принципиальнаго бездѣльника, Митя сталъ бы правдоподобнѣе. Но артистъ хотѣлъ оправдать жалкаго героя вспышками яркаго чувства.

Въ страстномъ дуэтѣ съ г-жею Тиме любовь говорила внѣ словъ, внѣ реальныхъ положеній, создавая иллюзію подлиннаго экстаза молодости. Тоска Мити, знающаго неизбежность разлуки, и страстная вѣра его подруги въ безконечность грядущаго счастья создавали аккордъ настоящей драматической силы. Прекрасна г-жа Тиме съ горящими надеждой глазами, съ нервно вибрирующимъ тѣломъ, когда, вытянувъ впередъ тонкія руки, ломая пальцы и трепеща какой-то внутренней дрожью, она говоритъ точно самой себѣ дикія безумныя слова любви. Лицо артистки краснѣетъ и блѣднѣетъ подъ гримомъ, загорается румянцемъ даже открытая шея и голосъ мѣняется отъ сдержанной силы чувства.

Тутъ молодое творчество артистовъ заставляетъ зрителя забывать



Г. ГОРИНЪ-ТОРЯЙНОВЪ ВЪ РОЛИ АРТЫНОВА.
«ИСТОРИЯ ОДНОГО БРАКА» ВЛ. АЛЕКСАНДРОВА.
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

о словахъ, о характерахъ, обо всей бутафоріи пьесы. И тѣмъ непріятнѣе вторгается грубая сцена неожиданной уродливой драки.

Тяжелую «мебель» Торговаго Дома—двухъ братьевъ Мити достаточно опредѣленно, съ подчеркнутой рѣзкостью, изобразили г. Ураловъ и г. Петровскій. Мощный Ураловъ отлично выражалъ давящую силу домашняго уклада.

Живое творчество актеровъ внесло отсвѣтъ драматизма въ бытъ, старательно зарисованный молодымъ авторомъ-беллетристомъ. Но цѣльнаго драматическаго представленія, одушевленнаго единою творческою волею, все же получиться не могло.

Въ рамкахъ реальной «бытовой» дѣйствительности передать драматическую мысль, отраженную въ столкновеніи живыхъ человѣческихъ чувствъ—задача, требующая большого сценическаго искусства. Впервые выступающій на сценѣ авторъ не могъ преодолѣть соблазнъ вещей и вмѣсто живого огня драмы увлекся громоздкой мертвой бутафоріей.

Преодолѣть бытъ, сдѣлать канву повседневной дѣйствительности лишь средствомъ для передачи своего замысла удалось талантливому драматургу кн. Барятинскому въ его «Комедіи смерти».

Кн. Барятинскій беретъ ту среду, гдѣ все давно стало привычнымъ, гдѣ все заранѣе напѣто въ грамофонную пластинку приличій, свѣтскихъ привычекъ.

Жизнь превратилась въ смѣну привычныхъ движеній. Авторъ избираетъ моментъ, когда жизнь, казалось бы, должна нарушиться. Онъ приводитъ смерть.

Но и смерть тоже стала привычной. Она—новость только тому, кто ее встрѣчаетъ. Но этотъ единственный—покойникъ, онъ поневолѣ молчитъ, не вступаясь въ свѣтскую болтовню вокругъ своего элегантнаго гроба.

Смерть, какъ жизнь, давно превратилась въ предлогъ для изящнаго парада пошлости. Она имѣетъ своихъ поставщиковъ—своихъ портныхъ, сапожниковъ, каретниковъ и лакеевъ—факельщиковъ. Она должна быть такой-же элегантной, какъ и жизнь, и, конечно, никакой порядочный покой-

никъ не позволитъ себѣ выѣхать на кладбище въ скверномъ экипажѣ и дурно одѣтымъ. Какъ всякое явленіе жизни, смерть на своихъ пріемахъ имѣетъ свой обязательный туалетъ. И свѣтскія дамы съ такимъ-же удовольствіемъ покажутся утромъ на панихидѣ въ траурномъ туалетѣ, какъ вечеромъ—въ бальномъ.

Люди знаютъ, какъ надо обращаться со смертью: надо сказать нѣсколько сочувственныхъ словъ вдовѣ, заказать вѣнокъ, послать объявленія и нашить крепъ на лѣвый рукавъ костюма. Всѣ слова давно готовы, всѣ жесты давно изучены.

Дешевый флиртъ, мелкій шантажъ, легкій подлогъ, вертлявое устраниванье своихъ дѣлъ вплетаются мелодіей «жизни» въ ласковое пѣніе панихиды. И только отворяющаяся изрѣдка дверь въ тихую комнату смерти напоминаетъ о томъ, что тамъ тежитъ кто-то, которому не помогли всѣ свѣтскія приличія,—человѣкъ, который долженъ былъ самъ для себя пережить то, что называется смертью.

Только любви открыто таинство смерти. Двѣ женщины встрѣчаются впервые у гроба барона Эксмана. Въ жизни онѣ были врагами, въ смерти онѣ стали чуткими друзьями. Это законная и незаконная подруга барона—смерть уравнила ихъ положеніе.

Для нихъ смерть разорвала завѣсу житейскихъ законовъ и онѣ чувствуютъ необходимость встрѣтиться, сознавая, что соперница въ любви стала единственною подругой въ горѣ. То, что невозможно было въ жизни, стало внутренне необходимымъ въ смерти.

Легко, нигдѣ не сгущая красокъ, давая мягкіе контрасты жизненныхъ положеній, раскрываетъ авторъ картину жизни, озаренной смертью. Безотрадная комедія жизни переходитъ въ краткую комедію смерти. Суета послѣднихъ проводовъ человѣка сплетается съ парадными приготовлениями къ встрѣчѣ короля Иллирійскаго. Барабанная мелодія королевскаго вѣзда въ городъ заглушаетъ замирающіе отзвуки удаляющейся похоронной процессіи и заканчиваетъ грустную комедію смерти бравурнымъ маршемъ гулкой жизни.

Хороводъ живыхъ мертвецовъ вокругъ покойника былъ отлично переданъ артистами. Круглый, плѣшивый, весь точно набитый ватой, съ распухшимъ отъ произносимыхъ пошлостей, заплетающимся языкомъ, старый шутъ свѣтскихъ гостиныхъ Бобъ былъ изображенъ г. Петровскимъ съ поразительной точностью внѣшняго облика. Этотъ пухлый старый Бобъ казался единственно возможнымъ воплощеніемъ человѣческой пошлости.

Тонкимъ, тщательно выглаженнымъ свѣтскимъ адвокатомъ вышелъ Талько въ талантливой шлифовкѣ г. Горинъ-Горяинова. Его не слишкомъ искреннее увлеченіе женою молодого барона, не слишкомъ сильное возмущеніе зятемъ покойника Вельскимъ, не слишкомъ твердое чувство собственной порядочности,—всѣ чувства, обстриженные, приглаженные требованиями приличій, отлично отражались въ легко скользившихъ, неопредѣленно ласкающихъ интонаціяхъ, въ пріятно округленныхъ движеніяхъ. Мимолетная любовная сцена съ молодой баронессой, изображенной г-жею Тиме въ опредѣленныхъ, рѣзкихъ и шумныхъ тонахъ, показала всю привлекательность насмѣшливо нѣжнаго, изысканно изящнаго адвоката.

Съ большимъ искусствомъ передалъ артистъ зябкое настроеніе ночи, когда въ необычное время съѣзжаются гости къ покойнику и весь домъ внезапно становится шумнымъ, оживленнымъ.

Сдержанно и нѣжно ведетъ роль грустнаго молодого барона г. Ходотовъ. Неумѣлая ласка къ маленькому незаконному внуку покойнаго барона, почтительное вниманіе къ его матери красиво оттѣнялись скрытымъ презрѣніемъ къ хозяйничающимъ въ домѣ «законнымъ» наслѣдникамъ. Сцена, когда онъ слышитъ отъ лживаго Вельскаго давно угаданную правду о связи своей жены съ Талько, была искренно драматична. Нѣжное уваженіе, съ какимъ встрѣчаетъ онъ потомъ жену, на мгновеніе раскрываетъ внутреннюю постоянную боль мужа, не боящагося чужой свободы.

Тоску и горе двухъ любящихъ женщинъ съ большою искренностью передали г-жа Н. Васильева и г-жа Панчина.

Гордая скорбь любящей жены, осужденной выслушивать лстивыя утѣшенія чужихъ людей, прекрасно отразилась въ величественномъ образѣ созданномъ Н. С. Васильевой.

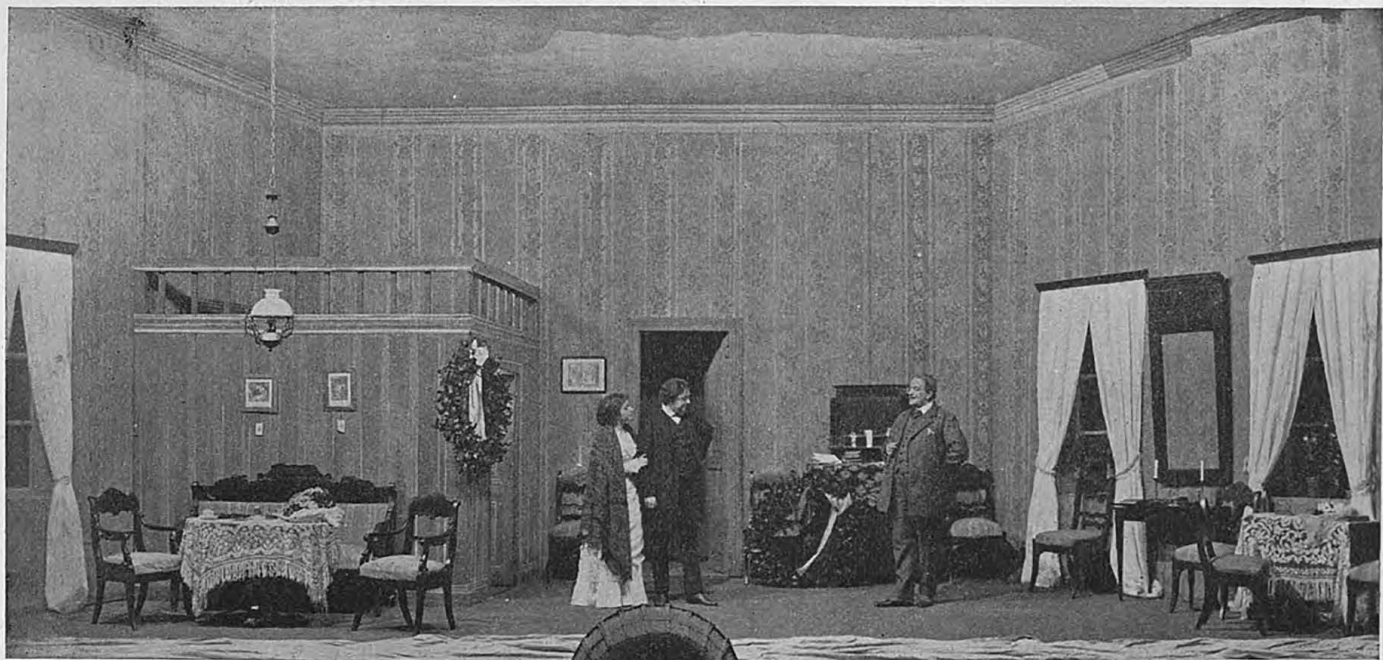
Разбитая, уничтоженная внезапнымъ несчастьемъ, старая женщина, съ послѣдней лаской цѣлющая мертвое лицо любимаго челоѡка, съ нѣжной тоскою приподымающая обѣими руками его голову, рыдающая безнадежными, мучительными слезами, преображается въ торжественно скорбную фигуру баронессы, которая присутствуетъ на послѣднихъ «пріемахъ», своего мужа. Каждый ея выходъ вносилъ струю искренней скорби, напоминая о подлинномъ значеніи смерти и гася суетливую болтовню визитеровъ. Прекрасна сцена встрѣчи двухъ женщинъ—тонкая хрупкая г-жа Панчина, въ мучительной тоскѣ склоняющаяся на колѣни предъ диваномъ, на которомъ умеръ ея другъ, теряется, какъ дѣвочка, при появленіи баронессы, но властный, ласковый голосъ вдовы общаетъ ей утѣшеніе и дружбу.

Режиссеру г. Ракитину удалось въ постановкѣ избѣжать панихидной толпы и загроможденія драмы ненужными подробностями, и талантливая пьеса кн. Барятинскаго воплотилась на сценѣ съ должной художественной простотой.

Смерть, пожираемая жизнью, и жизнь, пожираемая смертью—двѣ пустыя личины одной и той-же земной «комедіи», гдѣ единственно сущей является любовь.

На смѣну этой скорбно насмѣшливой современной «комедіи смерти» звонкимъ бубномъ гремитъ безхитростно балаганное веселье стараго водевиля. «Званный вечеръ съ итальянцами» воскрешаетъ давно забытыя времена, когда не нужно было ни мысли, ни чувства а только беззаботное веселье, чтобы распотѣшить простодушнаго зрителя. Нужны только милые куплеты, двѣ-три непритязательныхъ шутки и «масленичное» бездумное веселье актеровъ.

— Давай поднось!—На, получай подъ носъ!— Да не подъ носъ, а поднось!—Я-жъ и даю тебѣ подъ носъ!



Г-ЖА ТИМЕ (НЪГИНА), Г. ХОДОТОВЪ (МЕАУЗОВЪ) И Г. КОРВИНЪ-КРУКОВСКІЙ (БАКИНЪ).
«ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» А. ОСТРОВСКАГО НА СЦЕНЪ АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА.

Милыя, старыя шутки балаганныхъ раешниковъ, вновь воскресающія въ апопееозѣ лучшихъ артистовъ!

— «Я Канифасъ!—Почемъ аршинъ?—А я Грифель!—Тамъ у доски висить?»

И коноводъ всего веселья—очаровательный К. А. Варламовъ отдается этой дѣтской игрѣ со всей младенческой радостью своего необычайнаго таланта. Его ярко-красный парикъ и сѣрые клѣтчатыя панталоны сразу создаютъ настроеніе добродушно-балаганной шутки. Варламовъ сіяетъ радостью, отдаваясь наслажденію свободного дурачества внѣ всякихъ законовъ театральнаго искусства. Нельзя безъ невольной улыбки смотрѣть на него, когда онъ серьезнѣйшимъ образомъ обучаетъ манерамъ грума—В. Н. Давыдова, наряженнаго въ обтянутые лосины и фантастическую куртку. Нельзя не смѣяться, когда онъ говоритъ свою «аристократическую» рѣчь щелкающимъ орѣхи гостямъ. Радостнымъ любовнымъ смѣхомъ встрѣчаетъ публика его появленіе въ какой-то непонятной чалмѣ и халатѣ маскараднаго «турки» и сіяющій Варламовъ самъ наслаждается этимъ веселымъ переодѣваніемъ.

Онъ весело вставляетъ свой «благодѣй матъ» въ прелестный дуэтъ г-жи Тиме и Ходотова,—и вся его лучезарная фигура какъ бы говоритъ о правѣ великаго артиста иногда отдаться беззаботному старому балагану, забывъ о театрѣ, объ искусствѣ, обо всемъ. Чувствовалось, что В. Н. Давыдовъ не могъ забыть объ этомъ, и въ его игрѣ ощущалось желаніе исполнить роль, а не подурачиться вволю, отдавшись святочному веселью.

Раззадоренные Варламовымъ, г-жа Тиме и Ходотовъ, прыгали, пѣли, танцовали и веселились отъ души. Легкой тѣнью порхала, приподнявъ платьице, кокетливо лукавая г-жа Тиме, и молодцовато, заражая всѣхъ искреннимъ увлеченіемъ, увивался около нея Канифасъ—г. Ходотовъ. Плѣнительный, грудной голосъ г-жи Тиме, музыкальность и искусная фразировка г. Ходотова создали чудесный дуэтъ и всѣ вокальные номера стараго водевиля очаровывали красотой исполненія.

Такъ послѣ «Комедіи смерти» воскресъ старый неугомонный покойникъ — безхитростный водевиль былыхъ временъ.

И въ тишинѣ современнаго театра, въ скорбномъ раздумьѣ драмы его грубоватая шутка, его гулкое веселье, его искреннее нежеланіе быть умнымъ показались чѣмъ-то неожиданно любопытнымъ, забавнымъ и даже дерзкимъ.

II.

На тему о покойникѣ написаны всѣ пьесы, поставленныя въ этомъ году на сценѣ Александринскаго театра. «Комедія смерти» кн. Бятынскаго разыгрывается вокругъ тѣла мертваго барона Эксмана, «Торговый домъ» Сургучева служитъ панихидою по мертвой старухѣ, выстрѣломъ самоубійцы начинается возобновленная «Цѣна жизни» Вл. И. Немировича-Данченко и покойникомъ занятъ «Лабиринтъ» Полякова.

Автора «Лабиринга» и его героевъ волнуетъ вопросъ: долженъ ли былъ благополучно скончавшійся покойникъ измѣнять своей женѣ, и если долженъ, то надо ли было скрыть измѣну или покаяться въ ней. Психологіей покойника заняты вдова и два ея воздыхателя—одинъ—рыцарь правды, другой—рыцарь спасительной лжи. Они погружаются въ «лабиринтъ» разсужденій, изъ которыхъ исходомъ является устраняющая всѣ споры смерть.

Оба рыцаря продѣлываютъ опыты надъ безутѣшной вдовою. Рыцарь спасительной лжи скрываетъ отъ несчастной женщины измѣну покойника и собирается увезти ее въ деревню отдыхать. Рыцарь правды не считаетъ никого вправѣ «лишать человѣка испытанія, посланнаго судьбою», тѣмъ болѣе, что это «испытаніе», разрушивъ культъ мертваго мужа, можетъ приблизить рыцаря къ его дамѣ. Онъ сообщаетъ правду, подтверждаемую письмами, и уходитъ. Лишенная даже воспоминаній о счастьѣ, вдова ищетъ спасенія въ «новой жизни» меблированныхъ комнатъ, ищетъ какого-нибудь совѣта. Но «не пишущій поэтъ»—рыцарь

правды—нанеся ударъ, не умѣетъ лѣчить чужую душу. Онъ тоскливо вздыхаетъ, воспѣваетъ «грусть осеннихъ листьевъ» и позволяетъ своей дамѣ выпить отравленный бокалъ шампанскаго.

Вопросъ о лжи и правдѣ остается такимъ образомъ, не разрѣшеннымъ. «Не пишуцій поэтъ» призываетъ правду изъ корыстныхъ расчетовъ и самъ онъ настолько не человѣкъ, что разрушительное дѣйствіе правды объясняется прежде всего несноснымъ характеромъ ея провозвѣстника.

Вдова, говорящая о своей любви къ покойнику и терзаемая безнадежной «посмертной», ревностью, быть-можетъ, погибла бы и безъ роковой правды.

И, въ сущности, тема гениальной ибсеновской «Дикой утки», вновь разработанная г. Поляковымъ, не получила никакого личнаго толкованія. Нить, которая должна вывести изъ унылаго «лабиринта», обрывается насильственной смертью героини.

Пьеса написана по точнымъ правиламъ шахматной науки, гдѣ каждый ходъ одного изъ игроковъ вызываетъ отвѣтный ходъ противника. Бѣлыми играютъ защитники правды—вдова и «не пишуцій поэтъ», черными—рыцарь лжи и его вѣроломная супруга, бывшая возлюбленная покойника. Шахматной доской, на которой ведется борьба, является покойникъ. Но партія кончается въ ничью—вѣрнѣе, совсѣмъ не кончается, такъ какъ смерть вдовы смѣшиваетъ всѣ фигуры. И зрители сами ошупью ищутъ выходъ изъ «Лабиринта», такъ и не узнавъ, кто изъ игроковъ оказался сильнѣе.

Этотъ драматическій «гамбитъ Эванса» былъ разыгранъ г-жами Мичуриной и Тиме, гг. Юрьевымъ и Ходотовымъ. Покойника съ большимъ вкусомъ изобразилъ г. Новинскій. Г-жа Тиме придала намѣренную рѣзкость и злую вульгарность вѣроломной супругѣ, но въ сценѣ когда, узнавшій правду объ ея измѣнѣ, мужъ испытываетъ ее, артистка сумѣла придать трогательную дѣтскую беззащитность растеряннымъ слезамъ почти уличенной женщины. Становилось понятнымъ, почему мужъ

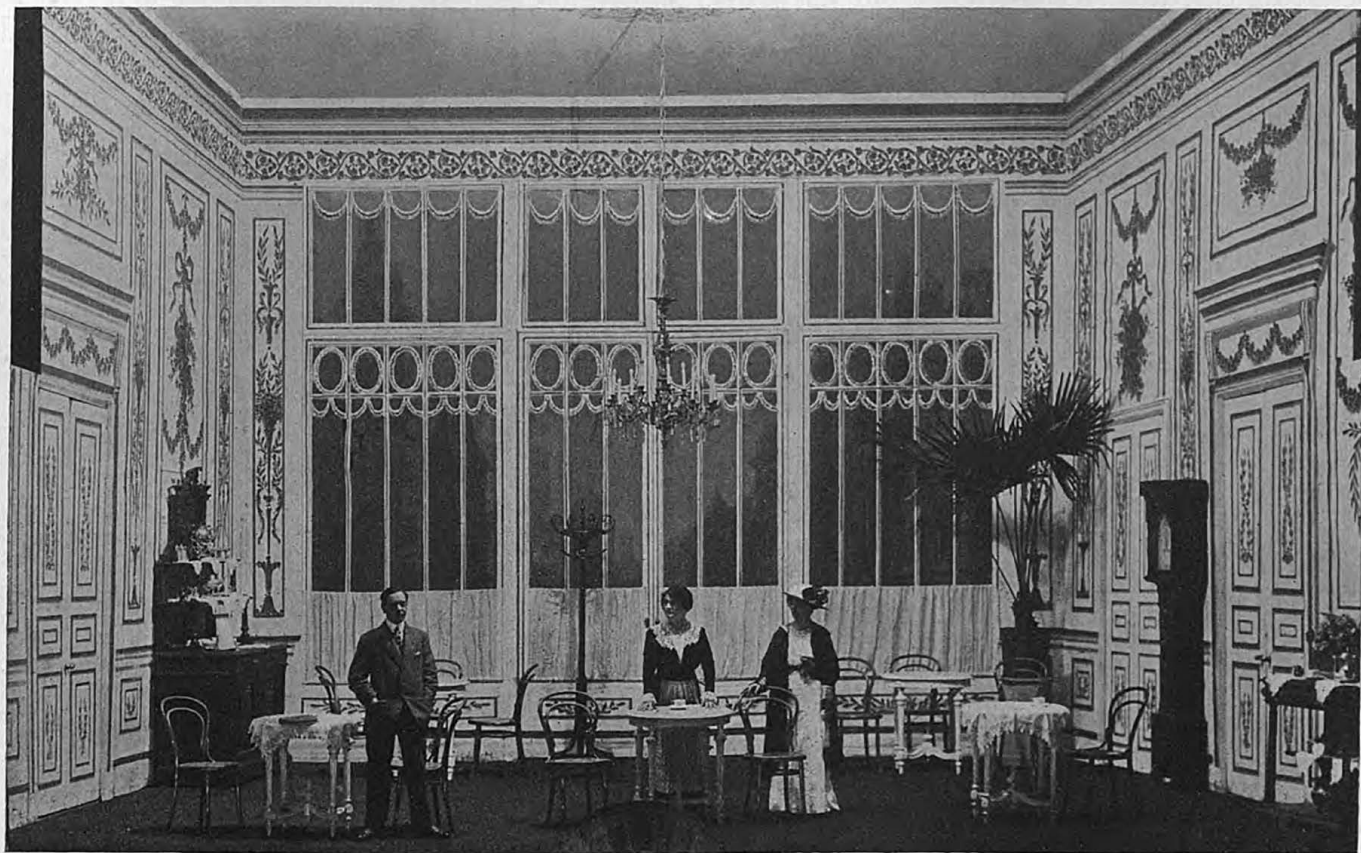
не захотѣлъ доводить испытаніе до конца и предпочелъ притвориться незнающимъ. Большую искренность и тайную скорбь вложилъ въ эту сцену г. Ходотовъ, придавшій милую мягкость всему облику сѣдѣющаго защитника компромиссовъ.

Какую-то внутреннюю смерть, безнадежную тоску и уныніе выражалъ «не пишуцій поэтъ» въ воплощеніи г. Юрѣва. Это былъ дѣйствительно лишній человѣкъ, «тринадцатый за столомъ», какъ называлъ себя герой правды въ «Дикой уткѣ». Человѣкъ, даже наединѣ съ любимой женщиной, думающій только о скверной погодѣ. Человѣкъ, для котораго даже самоваръ—источникъ серьезныхъ мученій.

Въ номеръ вдовы подають самоваръ, раскладываютъ аппетитныя пирожныя, но «не пишуцій поэтъ» морщится: онъ не любитъ пирожныхъ, не пьетъ чаю и самый видъ самовара его раздражаетъ. Самоваръ и пирожныя приходится сейчасъ же убрать и послѣ этого даже коридорный становится грустнымъ. А вдова замѣняетъ мирное чаепитіе трагическимъ бокаломъ вина. «Не пишуцій поэтъ» не переноситъ «обыденщины» человеческой жизни. Онъ «ищетъ бури» и если ея нѣтъ, онъ создаетъ ее на ровномъ мѣстѣ. А создавъ, находитъ удовольствіе въ драматическомъ, но внутренне апатичномъ «сочувствіи».

Онъ искренно выражаетъ свое огорченіе, когда вдова, вмѣсто того, чтобы «предаться тоскѣ», ищетъ спасенія въ новой жизни и совершаетъ какіе то активныя поступки. Это факельщикъ по призванію, поэтъ изъ бюро похоронныхъ процессій. Меланхолически стройный образъ задумчиваго г. Юрѣва чудесно гармонировалъ съ «осенними» словами роли, создавая тихое настроеніе безнадежной грусти.

Изящно и сдержанно вела роль вдовы г-жа Мичурина. Благородство осанки, величественное спокойствіе тона и легкая усмѣшка надъ возможной пылкостью стильно передавали тоску вдовы. Артистка помнила теоретическое значеніе этой скорби, служащей автору лишь какъ доказательство теоремы, и сдержанностью исполненія старалась смягчить чрезмѣрный драматизмъ словъ. Финалъ драмы звучалъ не слишкомъ рѣзко, и движеніе



«AFTERNOON TEA» L. SCHNEIDER ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРЪ.
НА СЦЕНЪ Г-ЖИ GIRARDIN, GENTIL И Г. ФЕРНИ.

руки, приближающей отравленный бокалъ къ губамъ, пластично завершило шахматную игру «лабиринта». Кругъ свершился,—жена послѣдовала за мужемъ и смерть восторжествовала надъ всѣми разсужденіями.

Въ «Лабиринтѣ» г. Полякова покойникъ торжествуетъ побѣду надъ живыми. Въ «Цѣнѣ жизни» Вл. И. Немировича-Данченко покойникъ оказывается побѣжденнымъ.

Самоубійца, смертью котораго начинается пьеса, зоветъ за собою молодую жену фабриканта, но ее привязываетъ къ жизни неожиданное участіе и ласковое вниманіе мужа. Ласка, сочувствіе и дружеское вниманіе—вотъ лекарства, которыя, по мнѣнію автора, безслѣдно излѣчиваютъ отвращеніе къ жизни.

Авторъ, не предвидѣвшій эпидеміи самоубійствъ и всѣхъ сложныхъ причинъ ея развитія, приписываетъ семьѣ рѣшающую роль: «Если вы узнаете, что молодая дѣвушка изъ знакомой вамъ семьи покончила съ собой,—не вѣрьте этой семьѣ ни въ чемъ!»—съ трогательной убѣжденностью восклицаетъ Стародумъ пьесы—профессоръ Солончаковъ.

Общественныя причины развитія самоубійствъ, моральныя и духовныя особенности личности, философія самоуничтоженія, а главное, отсутствіе духовнаго творчества, мѣшающее человѣку найти настоящую «цѣну жизни»—все это не интересовало автора въ моментъ написанія драмы. Отсутствіе доброты, взаимнаго участія кажутся автору единственной причиной самовольнаго «ухода» молодежи, и онъ пишетъ пьесу съ гуманной цѣлью научить людей относиться другъ къ другу съ большимъ вниманіемъ.

Молодая женщина, вышедшая по расчету замужъ за нелюбимаго, чуждаго ей человѣка и потомъ измѣняющая ему безъ любви съ молодымъ служащимъ фабрики, доходитъ до бредовой жажды смерти. Но участіе нелюбимаго мужа отогрѣваетъ ее, и она, испытавъ радость чужого сочувствія, замѣчаетъ около себя жалкое существо, тоже нуждающееся въ ласкѣ—глупенькую дѣвочку падчерицу. Забота мужа о ней и ея забота о дѣвочкѣ открываютъ героинѣ «цѣну жизни», и пьеса кончается общимъ примиреніемъ.

Женщина, мечтающая о любви, радостно остается жить въ бракѣ съ нелюбимымъ старымъ мужемъ, грубоватымъ и совершенно чуждымъ ей по всему своему умственному и духовному складу. Вовлеченный въ самоубійство юноша, довѣрившійся ея любви безслѣдно забыть. Такова цѣна человѣческой жизни, цѣна человѣческой скорби.

Тонкая, почти безплотная, скрытая—точно саваномъ—туманными сѣрыми тканями, съ безжизненно повисшими худыми руками и судорожно вздрагивающими пальцами, съ призрачно блѣднымъ лицомъ и остановившимся взглядомъ тоскливыхъ глазъ—г-жа Е. Н. Рощина-Инсарова казалась воплощеніемъ безнадежности. Артистка придавала жуткую мертвенность образу женщины съ раздавленной душою. Она говорила тихимъ, лишеннымъ опредѣленныхъ интонацій, голосомъ, двигалась медленно и автоматически, точно погруженная въ гипнотическій сонъ. Когда она неслышными шагами шла по сценѣ или, почти не сгибаясь, опускалась въ мягкое кресло, тѣло ея казалось не живымъ, а погасшее лицо ея говорило о полной духовной смерти. Подъ этимъ налетомъ неподвижности моментами вспыхивала истерическая жажда остро крикнуть, завопить съ отчаянія, быть можетъ, забиться въ судорогахъ на полу. И только къ третьему акту это внутреннее желаніе прорвалось наружу рѣзкимъ, почти бессознательнымъ, воплемъ. Срывающимся тонкимъ голосомъ, вздрагивая отъ нервной мысли о близости покойника, она выкрикивала, точно въ припадкѣ безумія, злая, затверженная слова чужого письма. Тутъ не было настоящей душевной скорби, тоски живого человѣка объ испорченной жизни, а было только истерическое желаніе злобно уколоть другого, ударить или съ отчаянія разбить что нибудь. Изливъ безсильную ярость, артистка вновь впала въ мертвенную неподвижность, лишь ощущая тайный животный страхъ предъ близостью избранной смерти. И ласковая забота мужа, который старался утѣшить и успокоить ее, мало трогала ея давно умершую, безнадежно опустошенную и творчески безсильную душу. Моментъ внутренняго просвѣтлѣнія, воскресенія души не отразился въ исполненіи артистки, такъ искусно передавшей духовное омертвѣніе

героини. И въ послѣднемъ актѣ, несмотря на полныя примиренія слова, походка и лицо артистки выражали ту-же смертную безнадежность.

Много душевнаго тепла и сердечности внесъ въ роль мужа благородный талантъ г. Уралова. Его могучій голосъ и мощная фигура дышали неотразимымъ благодушіемъ. Когда въ послѣднемъ актѣ онъ радостно заигрываетъ съ сыномъ и изливаетъ душу профессору, доброта и сердечность его необычайно искренняго голоса невольно влекли къ нему. Хорошо продекламировалъ рѣчи профессора г. Ге, и достаточно подчеркнула вульгарность купеческой вдовушки г-жа Потоцкая. Въ небольшой роли горничной радовала г-жа Ростова. Ея красное веселое лицо, особенно старательная походочка и неожиданно вспыхивавшее оживленіе, которое окрашивало внезапной искренностью самыя незначительныя слова, придали очаровательную стильность всей роли. Въ исполненіи талантливой артистки второстепенная роль вдругъ освѣтилась и стала замѣтной, интересной и привлекательной. Какъ и въ прежнихъ постановкахъ, очаровывала и царила надъ всѣми изумительная В. В. Стрѣльская. Каждое движеніе, каждый звукъ голоса этой поистинѣ неотразимой артистки вызывалъ радостное волненіе. Плѣнительный талантъ В. В. Стрѣльской превратилъ въ красоту каждый намекъ роли и создалъ чудесный образъ добродушной и милой, несмотря на свою внѣшнюю грубость, старухи. Ея свѣтлый искренній голосъ вносилъ подлинную жизнь, и слова ея радостнымъ аккордомъ закончили драму. Весь образъ В. В. Стрѣльской лучше всякихъ словъ являлся опроверженіемъ самоубійственной морали, внося тепло, радость и ласку нетлѣнной творческой жизни.

МОЛЬЕРОВСКІЙ СПЕКТАКЛЬ НА СЦЕНѢ МИХАЙЛОВСКАГО ТЕАТРА.

(Нѣсколько впечатлѣній).

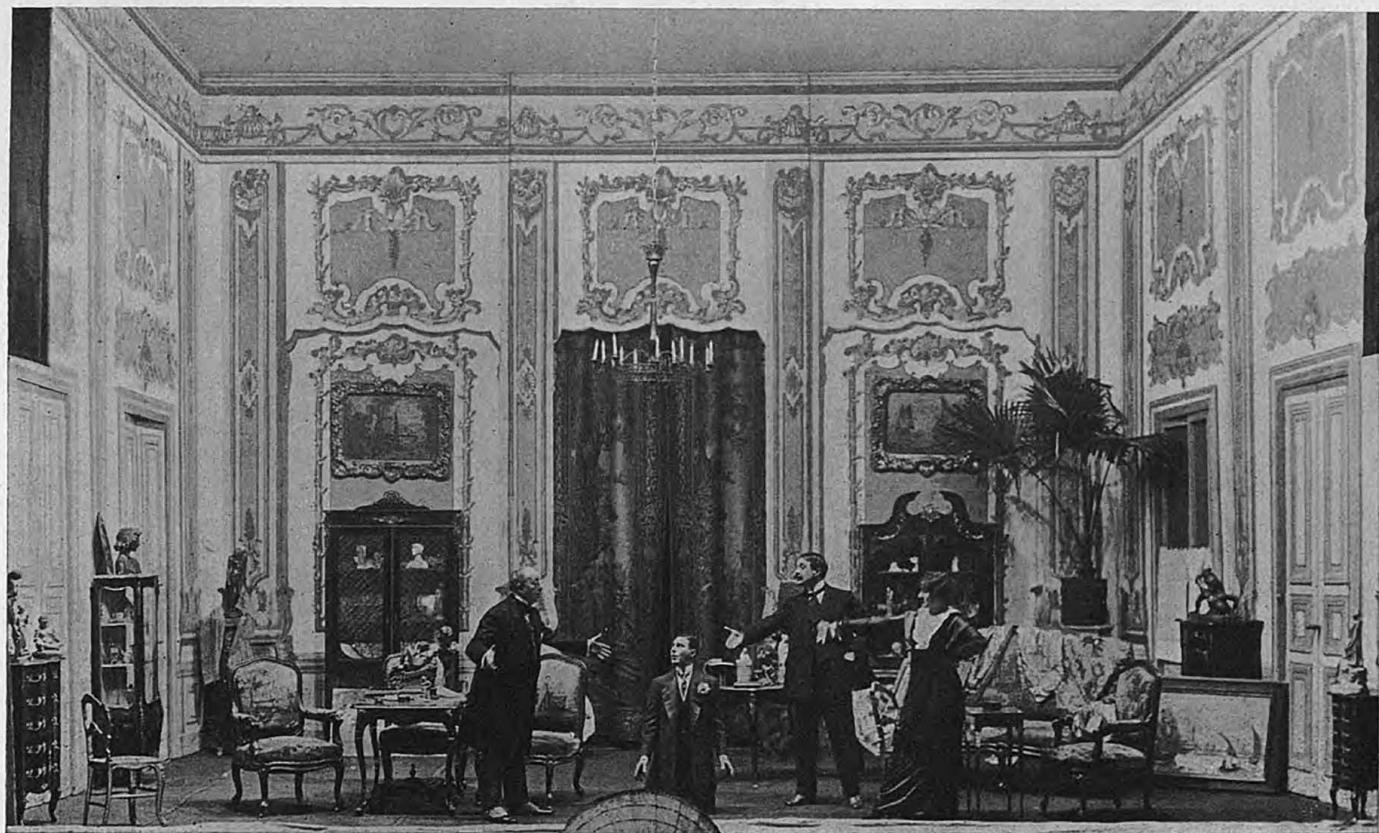
Ө. БАТЮШКОВА.



АКЪ ошибаются иногда современники: Буало, другъ Мольера и бывший цѣнитель его серьезныхъ комедій, сокрушался о томъ, что его другъ ради шутовства отступалъ «отъ тонкаго и пріятнаго» (...quitté pour le bouffon l'agréable et le fin), смѣшивалъ площадной комизмъ Табарэна съ заданьями комедій Теренція, заставлялъ «гримасничать» своихъ персонажей и, запрятывая въ нелѣпый мѣшокъ Скапэна, какъ бы переставалъ быть самимъ собою:

Dans le sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*.

Отсюда казался неизбѣжнымъ выводъ, что наименѣе долговѣченъ будетъ Мольеръ въ фарсахъ, въ своемъ подражаніи дѣйствительно уже забытому Табарэну, въ шутливыхъ пьескахъ, составлявшихъ низшую форму бытовой комедіи. Между тѣмъ, въ Мольеровскомъ спектаклѣ на сценѣ Михайловскаго Театра для учащихся, вышло какъ разъ наоборотъ: именно Скапэнъ, не самъ лѣзущій въ мѣшокъ, какъ умышленно искажаетъ Буало сцену съ Жеронтомъ въ «Продѣлкахъ Скапэна», а сажающій въ мѣшокъ стараго скрягу, чтобы отомстить ему и надсмѣяться вдоволь надъ нимъ, имѣлъ наибольшій успѣхъ, заражая весь залъ своимъ безшабашнымъ веселіемъ и неизсякаемой изобрѣтательностью въ разныхъ плутняхъ съ благонамѣренной цѣлью. Помогали Скапэну на этотъ разъ и режиссеръ, и актеры, придумывая новые трюки, заставляя Арганта прятаться въ бочку, Зербинетту и Гіацинту плакать въ одинъ платокъ, сажая Зербинетту на столъ и т. п. Дружное, веселое и талантливое исполненіе фарса доказало вновь, что это вовсе не устарѣвшая форма «балагана» и что



«M'AMOUR» P. VILHAUD ET M. HENNEQUIN ВЪ МИХАЙЛОВСКОМЪ ТЕАТРЪ.
НА СЦЕНЪ Г-ЖА SYLVANE, ГГ. ДЮБОСКЪ, ТЕРЬЕ И ХАСТИ.

остроуміе Мольера, оживившаго старинную тему латинской комедіи Теренція, способно и понынѣ доставить веселую минуту зрителямъ, скажемъ, и не только среди учащейся молодежи. «Продѣлки Скапэна» изъ числа немногихъ пьесъ Мольера, мѣсто дѣйствія которыхъ внѣ Франціи, внѣ придворнаго и буржуазнаго Парижа, который, по мнѣнію Буало, долженъ былъ служить главнымъ, почти что исключительнымъ полемъ наблюденія драматурга для созданія бытовыхъ комедій (*Etudiez la cour et connaissez la ville—L'une et l'autre et toujours en modeles fertiles*). Сюжетъ приуроченъ къ Неаполю, но по сущности онъ космополитенъ и, при постановкѣ пьесы, можно было ограничиться подобіемъ какой-то набережной, заваленной мѣшками и бочками, за которыми виднѣется разукрашенное флагами судно. Дѣйствіе могло съ такимъ же успѣхомъ происходить и въ какомъ нибудь переулкѣ города, но упоминаніе о пресловутой галерѣ, на которой будто бы задержанъ сынъ Жеронта, вполне оправдываетъ выборъ набережной. Неаполитанскаго ландшафта не было, но это и не существенно. Въ фарсѣ важна не обстановка, а игра, и наши артисты, гг. Горинъ-Горайновъ, Конр. Яковлевъ, Лерскій и др., мило поддержанные г-жами Прохоровой и Стаховой, проявили достаточную живость темперамента, взяли вѣрный тонъ въ чередованіи буффонадъ съ проблесками характерныхъ чертъ изображаемыхъ ими персонажей (типъ скряги удачно подчеркнуть К. Яковлевымъ) и словно сами веселились, возбуждая общее веселье въ непритязательномъ по замыслу, но увлекательномъ по живости и остроумію фарсѣ.

Указанный жанръ — одна сторона творчества Мольера. Другая — въ которой онъ проявляетъ тѣ высокія качества, которымъ и Буало придавалъ особое значеніе, открывается въ комедіи «Ученныя женщины», поставленной въ томъ же спектаклѣ передъ «Продѣлками Скапэна». Выполненіе этой комедіи, конечно, задача гораздо труднѣйшая и болѣе отвѣтственная. Тутъ — противъ непосредственнаго пониманія Мольера и чуждый намъ бытъ, и трудная форма александрійскаго стиха и даже нѣкоторая устарѣлость сюжета. Послѣдняго обстоятельства нельзя

скрывать, какъ бы мы ни противопоставляли ему и, конечно, съ полнымъ правомъ культъ Природы и здраваго смысла, во имя которыхъ Мольеръ возсталъ противъ «ученыхъ женщинъ». Что же касается быта, то Императорскимъ Театрамъ, къ сожалѣнію, не дано гнаться за такими обстановками, какъ въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ, блеснувшемъ въ прошломъ году удивительно стильной и красивой постановкой «Мнимаго больного». Для «Ученыхъ Женщинъ» соорудили садъ съ тремя бесѣдками и сцену съ двумя уступами, при чемъ дѣйствующія лица то уходили въ глубь на возвышеніе, то спускались по ступенькамъ на авансцену. Хотя немного страннымъ былъ выборъ мѣста для установки пресловутыхъ Мольеровскихъ пяти креселъ, страннымъ казалось, что даже нотариуса приводятъ въ садъ для заключенія брачнаго контракта, но бесѣдки съ трельяжемъ въ стилѣ садовъ XVII вѣка были, вѣроятно, болѣе дешевой обстановкой дѣйствія, чѣмъ декораціи для изображенія салона въ домѣ зажиточнаго буржуа того времени. Находчиво и, въ общемъ, красиво, хотя и неправдоподобно. Режиссеру, г-ну Ракитину, предстояла трудная задача рѣшить вопросъ—въ какомъ тонѣ вести весь темпъ дѣйствія, отдавать ли предпочтеніе «строгому стилю» серьезной комедіи или вести въ перемежку «тонкій и пріятный» діалогъ съ буффонадами фарсового характера. Нѣкоторая каррикатурность есть и въ замыслѣ Мольера, допустившаго въ выставленныхъ имъ типахъ псевдо-ученыхъ и псевдо-литераторовъ, Вадіуса и Триссотэна, памфлеты на дѣйствительныхъ личностей его времени, но намъ теперь, конечно, дѣла нѣтъ до этихъ «прообразовъ» и вопросъ лишь въ томъ, насколько дѣйствующія лица комедіи сами по себѣ вѣроятны и правдоподобны, даже при шаржированномъ ихъ изображеніи. Умѣло выдержалъ тонъ гротеска при изображеніи Вадіуса г-нъ Петровскій, но г. Вивьенъ—Триссотэнъ несомнѣнно пересаливалъ. Пересаливали и дамы, млѣющія отъ стиховъ Триссотэна, а въ цѣломъ не было ни согласованности въ общемъ выполненіи пьесы, ни стройной выдержанности комедіи нравовъ, каковою по сущности все же представляется пьеса объ «Ученыхъ Женщинахъ». Мы думаемъ, что нужно было дать пере-

вѣсь строгому стилю. Не забудемъ, что это одно изъ наиболѣе продуманныхъ, «выношенныхъ» произведеній Мольера, который работалъ надъ нимъ почти четыре года. И по замыслу и по обработкѣ оно заслуживаетъ не только старательнаго, но и стильнаго выполненія въ строгихъ тонахъ. Выдѣлялась г-жа Домашева—Генріетта, создавшая правдивый и выдержанный образъ. Она одна играла съ той серьезностью и вдумчивостью исполненія, которая свидѣтельствовала о томъ, что роль ею и проработана и понята вполне вѣрно. Нельзя того же сказать объ исполнительницахъ ролей Филаменты, Арманды, Белизы и даже Мартины. Быть можетъ произошло не совсѣмъ удачное распредѣленіе ролей; быть можетъ артистки не достаточно вдумались въ свое амплуа; быть можетъ имъ не даны были вполне удовлетворительныя объясненія общаго замысла и трактовки персонажей въ пьесѣ. Филамента—дама изъ высшей буржуазіи; она смѣшна въ своей претензіи на ученость, но не должна проявлять ни грубости, ни тривіальности тона. Это одна изъ поборницъ «женскаго равноправія» въ XVII вѣкѣ и только недостаточно умна и образована въ настоящемъ смыслѣ слова, чтобы разобраться между истинной и показной образованностью. Арманда—это вѣдь будущая курсистка. Она умнѣе и тоньше своей матери; она сознаетъ превосходство своего интеллектуальнаго развитія и если до поры отказывалась отъ замужества, то все же рассчитываетъ возвысить претендента на ея руку до болѣе серьезныхъ умственныхъ запросовъ. Когда въ ней вспыхнула ревность къ сестрѣ, она говоритъ ей колкости, старается уязвить, но все же не теряетъ ни сознанія своего превосходства, ни утонченности обращенія. Ея уколы тѣмъ острѣе, чѣмъ сдержаннѣе ея обращеніе и если въ концѣ концовъ она наказана за свое слишкомъ долгое сопротивленіе домогательствамъ ея жениха, то для нея это уже драма, а не комедія. Исполнительницѣ роли Арманды слѣдовало бы проявить болѣе изысканность обращенія и душевную тревогу, больше теплоты и благородства, несмотря на ошибочный взглядъ этой *vierge-forte* XVII столѣтія. Образъ Белизы, заимствованный Мольеромъ изъ пьесы Демарэ—«*Les Visionnaires*», конечно, по существу комическій: старая дѣва,

воображающая, что всѣ въ нее влюблены, типъ—мало способный возбуждать къ себѣ сочувствіе и серьезное отношеніе. Но въ то же время, Белиза—будущій «синій чулокъ», по терминологіи XVIII вѣка, заранѣе осмѣянный Мольеромъ въ томъ смыслѣ, что, идя наперекоръ природѣ въ стремленіи къ чисто отвлеченной жизни, она платитъ ей дань въ воображеніи, предполагая, что всѣ заражены любовнымъ экстазомъ, котораго она сама лишена. И чисто комическія черты этого типа должны быть умѣрены указаніемъ на священный огонь весталки, посвятившей себя чисто идейной жизни. Для роли Мартины нужна бы болѣе подходящая внѣшность представительницы «народа», здоровой, румяной, полногрудой деревенской женщины, а не салонной субретки, и, казалось бы, въ труппѣ Александринскаго Театра за выборомъ дѣло не станетъ. Кризалью недоставало «маститости» зажиточнаго буржуа, хотя и находящагося подъ башмакомъ у жены, но не въ ея присутствіи умѣющаго отлично разсуждать и даже философствовать на тему о семейныхъ отношеніяхъ, обязанностяхъ жены, идеалѣ буржуазнаго благополучія и т. п. Мы не вынесли изъ спектакля всѣхъ этихъ впечатлѣній, которыя даетъ пьеса въ чтеніи. Поэтому въ общемъ постановка «Ученыхъ Женщинъ» казалась намъ какъ бы пробной, сдѣланной начерно, не въ окончательной отдѣлкѣ. Отъ нашихъ артистовъ и талантливаго режиссера, болѣе удачливаго въ постановкѣ второй части спектакля, можно ожидать лучшаго.

НОВАЯ ВАРИАЦІЯ „МИѦ О БЭКОНѦ“.

ЮРІЯ ВЕСЕЛОВСКАГО.



ЖЕ шестое десятилѣтіе идетъ съ тѣхъ поръ, какъ одна увлекающаяся неуравновѣшенная американка въ своей статьѣ «Шекспиръ и его драмы» высказала мысль, что Шекспиръ былъ только посредственнымъ актеромъ, не написалъ ни одной пьесы, и что произведенія, извѣстныя подъ именемъ шекспировскихъ, въ дѣйствительности исходили изъ кружка лицъ, во главѣ котораго стоялъ знаменитый ученый, философъ и политическій дѣятель Фрэнсисъ Бэконъ. Такъ положено было основаніе «миѦ о Бэконѣ» (впослѣдствіи шла рѣчь только объ единоличномъ авторствѣ послѣдняго) или «модной литературной ереси», по выраженію русскаго шекспиролога, покойнаго проф. Н. И. Сто-роженко, посвятившаго этому теченію особую статью ¹⁾. Несмотря на рѣзкую полемику, вызванную «ересью», защитниками и пропагандистами которой выступили съ теченіемъ времени г-жа Поттъ, Доннелли, Смитъ, Хольмсъ, Борманъ и др., несмотря на то, что основныя ея положенія были разбиты наиболѣе солидными и освѣдомленными шекспирологами и въ Англіи, и на континентѣ, этотъ настойчивый и развязный походъ противъ авторства Шекспира породилъ цѣлую литературу крупныхъ и мелкихъ статей, книгъ, брошюръ, очевидно, нашедшихъ свой кругъ читателей, хотя въ большинствѣ случаевъ эти произведенія представляли, главнымъ образомъ, интересъ курьеза, привлекали вниманіе своею эксцентричностью и парадоксальностью ²⁾. Только въ новѣйшее время ряды поборниковъ «миѦ о Бэконѣ» почти не пополняются сколько нибудь замѣтными дѣятелями, и вызванный имъ когда то интересъ, свойственный всему

¹⁾ Очеркъ «Модная литературная ересь» перепечатанъ въ «Опытахъ изученія Шекспира» Н. Сто-роженко (М. 1902).

²⁾ См. также П. Гнѣдича «Маркъ Твэнъ, Сатане и Шекспиръ», Ежегодн. Имп. Т., 1912, III.

сенсационному и необычайному, явно идетъ на убыль. Наряду съ попытками всѣми правдами и неправдами, хотя бы путемъ натяжекъ, подтасовки, произвольнаго толкованія текста и неудачныхъ выдумокъ, вроде пресловутаго «бэконовскаго шифра», доказать, что «Гамлетъ» и трактатъ «*Novum organon*» написаны однимъ и тѣмъ же лицомъ, возникло одно время и другое теченіе, далеко не сыгравшее такой роли и клонившееся къ тому, чтобы выдать за настоящаго автора всемірно извѣстныхъ трагедій друга и покровителя драматурга, лорда Саутэмптона.

И вотъ теперь мы сталкиваемся съ новою теоріей, піонеромъ которой является бельгійскій литераторъ и политическій дѣятель, депутатъ отъ города Льежа, профессоръ исторіи французской литературы, Селестэнъ Дамблонъ (*Célestin Demblon*), выступившій съ обширною (болѣе 550 страницъ) книгою ¹⁾, отстаивающею права на театръ Шекспира уже новаго лица—Роджера Мэннерса, графа Рэтланда (*Rutland*), молодого аристократа, горячо любившаго театръ и литературу, но будто бы не желавшаго открыто дѣйствовать въ качествѣ драматурга и поэтому сознательно выпускавшаго свои пьесы подъ общеизвѣстнымъ теперь псевдонимомъ *Shakespeare*. Псевдонимъ этотъ, по мнѣнію Дамблона, представляетъ собою слегка переименованную, облагороженную и какъ бы осмысленную форму фамиліи третьестепеннаго актера на комическія роли, по имени *Shaxper*, уроженца Стрэтфорда на Эвонѣ. Этотъ актеръ, утверждаетъ авторъ, сыгралъ въ данномъ случаѣ роль *prête-nom*, т. е. ссудилъ за извѣстную мзду свою фамилію литератору-аристократу, человѣку, разносторонне образованному, но не желавшему все же вступать въ борьбу съ установившимися взглядами и предразсудками, вслѣдствіе чего онъ и счелъ нужнымъ соблюдать *incognito*. «Лордъ Рэтландъ—Шекспиръ», такъ озаглавилъ свой трудъ бельгійскій изслѣдователь, приписывающій извлеченному имъ изъ мрака прошлаго лицу почти всѣ шекспировскія пьесы, кромѣ сомнительныхъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ выбивающійся изъ силъ, чтобы доказать, что мелкій актеръ *Shaxper* былъ самымъ ничтожнымъ, зауряднымъ и пошлымъ человѣкомъ...

¹⁾ *Célestin Demblon, «Lord Rutland est Shakespeare». Paris, Paul Ferdinando, 1913.*

Изслѣдованіе Дамблона первоначально печаталось въ фельетонахъ брюссельской газеты «Petit Bleu»; отрывокъ изъ него появился въ журналѣ «La Grande Revue». Еще въ ту пору его теорія вызвала самые разнородные отзывы—выраженія сочувствія чередовались съ отрицательными или ироническими оцѣнками. То же повторилось и по выходѣ въ свѣтъ его книги, причемъ любопытно было видѣть, какъ иные рецензенты, не принадлежавшіе, правда, къ числу настоящихъ шекспиристовъ, поспѣшили увѣрять въ авторство Рэтланда и признать гипотезу Дамблона неопровержимою, будто бы окончательно разрѣшающею спорный вопросъ... Невольно вспоминается, что еще въ 90-хъ годахъ минувшаго вѣка Н. И. Стороженко отмѣчалъ въ своей статьѣ увеличеніе числа тѣхъ лицъ, «которые при словѣ *Шекспиръ* многозначительно ухмыляются, давая этимъ понять, что ихъ на мякинѣ не поймашь, что имъ хорошо извѣстенъ le secret du polichinelle». Но и нѣкоторые изъ тѣхъ критиковъ и рецензентовъ, которые не считали возможнымъ согласиться съ Дамблономъ, должны были все же признать, что авторъ «Lord Rutland est Shakespeare» много поработалъ въ этой области, утилизировалъ значительное количество книгъ и документовъ, доискиваясь первоисточниковъ, и въ этомъ отношеніи выгодно отличается отъ иныхъ «бэконіанцевъ», слишкомъ часто замѣнявшихъ фантастическими, плохо обоснованными догадками и высказывавшимися на вѣтеръ сужденіями строго научное изслѣдованіе шекспировской проблемы. Во всякомъ случаѣ, какъ бы мало убѣдительны ни были отдѣльныя положенія изслѣдователя, изъ числа самыхъ главныхъ,—мимо его книги нельзя все же пройти совершенно индифферентно, нѣкоторыя главы ея заключаютъ въ себѣ обширный и любопытный матеріалъ, даютъ пищу для обмѣна мыслями, споровъ и полемики; изложеніе по большей части отличается живостью и легкостью, иногда, можетъ быть, даже чрезмѣрною, сбивающеюся на развязность и фельетонный складъ, какъ мы увидимъ вскорѣ... И потомъ, подобныя книги, содержащія въ себѣ защиту той или другой гипотезы, обыкновенно служатъ извѣстнымъ стимуломъ для изслѣдователей, придерживающихся противоположныхъ воззрѣній, заставляя

ихъ, въ интересахъ полемики, многое пересмотрѣть и провѣрить заново, обратить особое вниманіе на тѣ взгляды, которые служатъ мишенью для нападокъ и скептическихъ замѣчаній.

Какъ бы ни относиться а priori къ теоріямъ, клонящимся къ тому, что Шекспиръ не написалъ и не могъ написать ни одной пьесы, что авторомъ «Гамлета» или «Отелло» былъ Бэконъ, Саутгэмптонъ или графъ Рэтландъ (любопытно, что Дамблонъ, прежде чѣмъ остановиться на послѣднемъ, колебался, по его собственнымъ словамъ,—не приписать ли Шекспировское творчество Вальтеру Ралэю или Ричарду Бэрнфильду), нельзя отрицать, что нѣкоторыя обстоятельства фатальнымъ образомъ благоприятствовали появленію подобныхъ гипотезъ и давали для нихъ пищу. Нужно ли повторять, что въ біографіи Шекспира, которою хоть немного занялись лишь 50 лѣтъ послѣ его смерти, а болѣе основательно—въ началѣ XVIII столѣтія, по прошествіи чуть не цѣлаго вѣка, остается и теперь много загадочнаго, непонятнаго и противорѣчиваго, что его личность, вопреки всему, не можетъ считаться выясненною, что біографическія свѣдѣнія о немъ крайне скудны, а въ иныхъ случаяхъ апокриичны... Въ самыхъ лучшихъ и обстоятельныхъ жизнеописаніяхъ недостатокъ настоящихъ біографическихъ данныхъ восполняется нерѣдко характеристикою среды, эпохи, описаніями мѣстностей, экскурсами въ область біографіи другихъ писателей, современниковъ автора «Гамлета», или *догадками* о томъ, что могъ видѣть, слышать или испытать драматургъ въ зависимости отъ тѣхъ или другихъ внѣшнихъ условій. И теперь приходится считаться съ тѣмъ фактомъ, что не существуетъ ни одного письма самого Шекспира и лишь одно письмо къ нему, чисто дѣлового, денежнаго характера, что сохранившіеся автографы (подписи) драматурга довольно несходны между собою по почерку, да и находятся они подъ юридическими актами, а не подъ литературными произведеніями. Вопросъ о школьныхъ годахъ Шекспира, объ его «образовательномъ цензѣ»,—вопросъ, на которомъ базировалась бэконовская теорія, отмѣчавшая контрастъ между неудовлетворительною научною подготовкою драматурга и обнару-

женными имъ вполѣдствіи знаніями,—все еще нельзя назвать вполнѣ выясненнымъ. Свѣдѣнія, какія мы находимъ у современниковъ Шекспира относительно его пребыванія въ Лондонѣ и дѣятельности, какъ артиста, а особенно, какъ драматурга, довольно ограничены, иногда противорѣчивы; иные современники какъ бы совершенно игнорируютъ существованіе чело-вѣка, замѣтнаго въ различныхъ отношеніяхъ; о нѣкоторыхъ менѣе яркихъ и выдающихся писателяхъ и сценическихъ дѣятеляхъ той эпохи сохранилось куда больше опредѣленныхъ фактическихъ данныхъ, чѣмъ о немъ... Съ другой стороны, то, что мы какъ будто знаемъ о жизни творца «Гамлета», часто носитъ характеръ анекдотическій, ничего не разъясняетъ, касается нерѣдко мелочей, вродѣ, наприкладъ, посѣщенія тавернъ, не вполнѣ достовѣрнаго браконьерства Шекспира въ лѣсахъ сэра Томаса Люси или какихъ либо его шутокъ и продѣлокъ; многое приходится просто откинуть «за недоказанностью»...

Такимъ образомъ, чело-вѣкъ, уже въ ту пору обратившій на себя вниманіе своими пьесами, нашедшій доступъ въ высшіе слои общества, лично извѣстный Елизаветѣ и Якову I, оставилъ, въ сущности, очень мало слѣда въ памятникахъ того времени. Его отъѣздъ къ себѣ на родину, въ Стрэтфордъ, и смерть его также прошли почти незамѣченными; живя въ провинціальномъ уединеніи, онъ совершенно не думалъ объ изданіи сборника своихъ драмъ и комедій, который, помимо всего другого, могъ принести ему и нѣкоторую матеріальную выгоду, но вышелъ въ свѣтъ только послѣ его кончины и не имѣлъ быть подготовленъ; текстъ его пьесъ сохранился какимъ то чудомъ, да и не у него самого, такъ какъ у него, очевидно, не было съ собою никакихъ рукописей его же собственныхъ произведеній! Въ Стрэтфордѣ никто не интересовался дѣятельностью Шекспира, какъ писателя, его блестящими успѣхами, о которыхъ могли проникнуть свѣдѣнія и въ этотъ захолустный городокъ, такъ какъ между столицей и Стрэтфордомъ были все же довольно оживленныя сношенія. Ни при жизни драматурга, ни послѣ его смерти не видно, чтобы стрэтфордцы, хотя бы изъ простого тщеславія или мѣстнаго

патріотизма, удѣляли внима ніе самому крупному и выдающемуся уроженцу своего города,—они точно игнорировали его баснословную карьеру. Совершенно индифферентно относились къ его славѣ и члены его семьи, вродѣ его дочери Сусанны, вышедшей замужъ за одного врача; никто изъ нихъ ни въ эту пору, ни впослѣдствіи не старался чѣмъ либо увѣковѣчить его память или подчеркнуть свою близость къ нему. Тотъ культъ Шекспира, который, по свидѣтельству всѣхъ туристовъ, точно разлитъ теперь въ воздухъ Стрэтфорда, созданъ гораздо позднѣе, когда великое значеніе драматурга было всѣми признано, и его земляки сознали, что имъ, во всякомъ случаѣ, не приходится отставать въ этомъ отношеніи отъ другихъ...

На характеристикѣ скудости или недостаточной достовѣрности и выясненности многихъ фактическихъ данныхъ, связанныхъ съ біографіей великаго писателя, намъ пришлось остановиться нѣсколько дольше, для того, чтобы лишній разъ отгѣнить тѣ условія, которыя благопріятствуютъ возникновенію разнаго рода гипотезъ и «литературныхъ ересей», невозможныхъ тамъ, гдѣ существуетъ достаточное количество вполне надежныхъ и достовѣрныхъ свѣдѣній,—и нѣтъ простора для догадокъ, всегда рискующихъ завести изслѣдователя въ область чистой фантазіи. Дамблонъ посвящаетъ десятки страницъ оцѣнкѣ того, что выдавалось иногда за точную біографію автора «Гамлета»,—и въ отдѣльныхъ случаяхъ вполне вѣрно характеризуетъ всю неосновательность и иллюзорность иныхъ утвержденій, раньше высказывавшихся въ шекспировской критикѣ, какъ нѣчто якобы основанное на тщательно провѣренныхъ, не возбуждающихъ сомнѣній, данныхъ. Хотѣлось бы, однако, отмѣтить, что бельгійскій изслѣдователь въ иныхъ случаяхъ какъ бы ломится въ открытую дверь, съ павосомъ доказывая то, что совершенно очевидно въ наши дни для каждаго безпристрастнаго и широко смотрящаго на вещи шекспиролога. Странно видѣть автора настоящей книги устанавливающимъ скудость и неполноту сохранившихся свѣдѣній о жизни и дѣятельности Шекспира, какъ что то *новое*, будто бы умышленно игнорировавшееся до сихъ поръ

правовѣрными почитателями драматурга и «прозрѣвавшееся» только немногими избранными умами.

Такимъ же тономъ провозвѣстника забытой всѣми правды общаетъ онъ своимъ читателямъ, что между смертью Шекспира и его первыми, несовершенными біографіями, прошло нѣсколько десятковъ лѣтъ, — какъ будто считая, что этотъ фактъ не былъ до сихъ поръ никѣмъ установленъ, или тоже намѣренно замалчивался. Обширная эрудиція Дамблона не подлежитъ сомнѣнію, особенно что касается памятниковъ XVII—XVIII вѣковъ; знакомъ онъ хорошо и съ англійской шекспировской критикой двухъ послѣднихъ столѣтій, но ни откуда не видно, чтобы онъ зналъ литературу *нѣмецкихъ* изслѣдованій о Шекспирѣ, столь обширную и разнообразную (онъ самъ признается въ одномъ случаѣ, что не владѣетъ нѣмецкимъ языкомъ); не знакомъ онъ, видимо, и съ извѣстною книгою Георга Брандеса, которая, конечно, не является строго научнымъ трудомъ и не свободна отъ дефектовъ, но все же содержитъ въ себѣ много яркаго, своеобразнаго, талантливо освѣщеннаго, представляетъ собою результатъ довольно основательнаго знакомства съ тѣмъ, что было сдѣлано до сихъ поръ шекспировскою критикою и, между прочимъ, констатируетъ какъ разъ ту скудость біографическаго матеріала, о которой такъ часто говоритъ Дамблонъ, какъ о чемъ то, недостаточно отмѣченномъ до сихъ поръ! Во всякомъ случаѣ, даже не являясь чѣмъ либо новымъ (много сдѣлали въ этомъ направленіи и бэконіанцы, которымъ, съ ихъ точки зрѣнія, тоже выгодно было доказывать, что о личности Шекспира и его дѣятельности въ Лондонѣ мы знаемъ слишкомъ мало достовѣрнаго), вся эта критическая, дышащая скептицизмомъ сторона книги, является все же лучшею, наиболее интересною ея частью: мы увидимъ далѣе, что чисто *созидательный* элементъ изслѣдованія оказывается гораздо болѣе слабымъ, притомъ плохо обоснованнымъ.

Но даже тамъ, гдѣ авторъ выступаетъ въ роли критика того, что раньше высказывалось, можетъ быть, слишкомъ категорически, изслѣдователями жизни и творчества драматурга, многое безповоротно испор-

чено у него тѣмъ рѣзкимъ, запальчиво-задорнымъ, тономъ, котораго онъ часто придерживается,—хотя самъ же въ одномъ случаѣ возстаеъ противъ непримиримой, лишенной необходимаго хладнокровія, полемики! У него слишкомъ часто замѣтно раздраженіе по адресу «инако мыслящихъ»; онъ сердится, иронизируетъ, умножаетъ число вопросительныхъ и восклицательныхъ знаковъ, печатаетъ особымъ шрифтомъ, какими то громадными буквами, отдѣльныя фразы въ своемъ изслѣдованіи, считая ихъ уничтожающими, убійственными для вѣрящихъ въ авторство Шекспира. Онъ часто говоритъ о наиболѣе выдающихся своихъ противникахъ, по его терминологіи—«стрѣтфордѣанцахъ»,—безъ должнаго уваженія. Неоднократно обрушиваясь съ яростью на извѣстнаго знатока Шекспира, Сиднея Ли, Дамблонъ въ одномъ случаѣ такъ отзывается о немъ: «Г-нъ Ли скользитъ по поверхности; онъ даже съ мудрою предусмотрительностью огибаетъ то мѣсто, гдѣ ледъ особенно тонокъ». Нерѣдко въ книгѣ попадаются такія выраженія, какъ, напр.: «они (критики изъ противоположнаго лагеря) вынуждаютъ насъ напомнить имъ, или же впервые открыть»; «настаивать на этомъ было бы жестоко. . . . лучше дадимъ почитателямъ *Шекспера* время немного оправиться»; «панурговы бараны гораздо многочисленнѣе, чѣмъ принято считать, что не мѣшаетъ имъ,—прежде чѣмъ нырнуть въ воду,—приписывать себѣ монополію здраваго смысла». Склонность автора самому подчеркивать значеніе своей теоріи, своего «сенсационнаго открытія», сказывается уже въ подзаголовкѣ книги, въ которомъ есть что то кричащее и претенціозное: «Величайшая тайна раскрыта! Шэксперъ (Shaxper) изъ Стрѣтфорда устраненъ»,—читаемъ мы на обложкѣ, вслѣдъ за словами: «Lord Rutland est Shakespeare».

Это подчеркиваніе, несомнѣнно, сбивается на какую то саморекламу, въ серьезномъ трудѣ менѣе, чѣмъ гдѣ-либо. допустимую. Авторъ, очевидно, не сознаетъ, что вся эта шумиха производитъ впечатлѣніе, совершенно обратное тому, какого онъ добивался, что желаніе взять сочувствіе и довѣріе читателя какъ бы съ бою, не давая ему опомниться, заставляя его съ самаго начала признать то, что еще должно быть сперва доказано,—далеко не



ДОМЪ, ГДѢ ЖИЛЪ М. С. ЩЕПКИНЪ ВЪ МОСКВѢ.
ИЗЪ СОБРАНІЯ Н. А. ЧАЕВА.

удачный приёмъ, что солидные аргументы и достовѣрные факты гораздо убѣдительнѣ всякихъ восклицательныхъ знаковъ и ироническихъ замѣчаній по адресу противниковъ. Дамблонъ думаетъ также импонировать своимъ читателямъ, указывая на то, что его статьи, образовавшія потомъ книгу, нашли отзвукъ въ парижской, римской, миланской, мадридской, кельнской, берлинской и московской прессѣ. Онъ перечисляетъ различныя газеты, въ которыхъ появились статьи и замѣтки, привѣтствовавшія его открытіе; цитируетъ то, что писалъ о немъ редакторъ парижской иллюстрированной газеты «Comoedia»,—какъ бы не сознавая, что настоящимъ подкрѣпленіемъ его теоріи могли бы служить только сочувственные отзывы специалистовъ, знатоковъ Шекспира или англійскаго театра вообще. . . . Между тѣмъ, нужно видѣть, какъ осторожно, хотя бы съ любезными оговорками, отзывается, напримѣръ, о рэтландовской гипотезѣ Огюстенъ Филонъ, котораго также цитируетъ авторъ. Желаніе, какъ можно скорѣе, ввести въ обращеніе новую теорію, заставляетъ Дамблона обратиться къ почитателямъ шекспировскихъ драмъ съ призывомъ прекратить литературныя паломничества въ Стрэтфордъ и посѣщать отнынѣ съ благоговѣніемъ замокъ Боттсфордъ, гдѣ умеръ и похороненъ Рэтландъ; онъ назначаетъ даже срокъ, когда могло бы состояться первое такое паломничество! Или вдругъ онъ упоминаетъ о томъ, какъ высоко ставили... графа Рэтланда крупные французскіе поэты, драматурги, критики, историки литературы; правда, всѣ эти лица, по невѣдѣнію, говорили всегда о Шекспирѣ изъ Стрэтфорда на Эвонѣ, но вѣдь такъ легко исправить ихъ сужденія въ этой незначительной детали, подставивъ имя Рэтланда: «*il n'y a qu'un nom de changé!*» Въ «Октябрьской ночи» Альфреда де Мюссе попадаетъ извѣстный стихъ: «*Michel-Ange et les arts, Shakespeare et la nature*»; авторъ предусмотрительно предлагаетъ новую редакцію этого стиха, указывая на то, что при этомъ даже размѣръ не пострадаетъ:

Michel-Ange et les arts, *Rutland et la nature*....

Говоря объ отличительныхъ приёмахъ Дамблона, какъ полемиста, нельзя не указать и на то, что къ «Шексперу» (авторъ постоянно гово-

ритель о Шэксперѣ, актерѣ изъ Стрэтфорда, и Шекспирѣ, какъ псевдонимѣ Рэтланда) онъ относится не только не безпристрастно, но съ такимъ же раздраженіемъ, какъ и къ представителямъ противоположныхъ его теоріи взглядовъ. Курьезно видѣть, какъ онъ отзывался олицѣ, умершемъ около трехъ вѣковъ назадъ, точно о своемъ личномъ врагѣ! Онъ пренебрежительно называетъ его просто «стрэтфордцемъ», «l'homme de Stratford», изображаетъ скупцомъ, ростовщикомъ, пьяницею, завсегдатаемъ тавернъ, шутомъ, браконьеромъ, воромъ, грабителемъ! Стараясь, какъ мы видѣли, подвергать строгой критикѣ то, что принималось раньше на вѣру относительно жизни и личности Шекспира, онъ въ то же время согласенъ признавать достовѣрными свѣдѣнія, идущія изъ весьма сомнительныхъ источниковъ, разъ они подкрѣпляютъ данную имъ характеристику. Какъ онъ торжествуетъ, на примѣръ, когда находитъ у натурализовавшагося во Франціи итальянца Риккобони (1674—1753) извѣстіе о томъ, будто Шекспиръ, растративъ отцовское наслѣдіе, сталъ добывать средства къ жизни воровствомъ! Нечего и говорить, что эти слова напечатаны въ книгѣ громадными буквами для вящаго вразумленія сомнѣвающихся; можно подуматъ, что Риккобони—какой то авторитетъ, и преданіе, будто бы слышанное имъ въ Англіи, заслуживаетъ абсолютнаго довѣрія!

Когда Дамблону случается говорить о темныхъ годахъ жизни драматурга, до сихъ поръ не выясненныхъ вполне удовлетворительно, за отсутствіемъ фактическаго матеріала, а именно о томъ періодѣ, который предшествовалъ появленію его въ Лондонѣ, онъ опять, перебирая различныя профессіи, которыми могъ заниматься въ эту пору выходецъ изъ Стрэтфорда, останавливается на предположеніи, что онъ.... грабилъ на большой дорогѣ проѣзжающихъ! Несостоятельность иныхъ его аргументовъ, имѣющихъ цѣлью доказать, что «Шэксперъ» не могъ написать ни одной пьесы, должна броситься въ глаза даже мало подготовленному и компетентному читателю... Подобно бэконіанцамъ, съ которыми онъ въ иныхъ отношеніяхъ полемизируетъ, такъ какъ ихъ кумиръ является конкурентомъ Рэтланду, онъ хочетъ установить, во что бы то ни стало,

что «стрэтфордецъ» не получилъ школьнаго образованія, а слѣдовательно, не могъ быть авторомъ пьесъ, въ которыхъ неоднократно отражается высокая и разносторонняя культура. При этомъ, какъ всегда, упускается изъ виду, что въ біографіи цѣлаго ряда писателей прежняго времени встрѣчается превратившаяся даже въ какое то общее мѣсто фразы, гласящая, что школа не могла ничего дать такому то писателю, систематическаго образованія онъ не получилъ, и ему пришлось въ послѣдствіи восполнять всѣ пробѣлы усиленнымъ самообразованіемъ. Сколько классическихъ примѣровъ этого можно найти, въ частности, и въ исторіи *русской* литературы! Между тѣмъ, для Дамблона все сводится къ тому, что могла дать будущему автору «Гамлета» именно школа,—и, такъ какъ, во всякомъ случаѣ, онъ не кончилъ даже курса въ стрэтфордской Grammar-School, созданіе имъ крупныхъ міровыхъ произведеній представляется критику совершенно невозможнымъ... Но бельгійскій изслѣдователь идетъ еще дальше: онъ хочетъ установить, что «Шексперъ» былъ совершенно безграмотенъ; это, конечно, было бы важнымъ, незамѣнимымъ козыремъ въ рукахъ тѣхъ, кто утверждаетъ, что «Гамлетъ», «Король Лиръ», «Отелло» и т. д. написаны Бэкономъ или Рэтландомъ... Такъ какъ признанію этого факта мѣшаютъ сохранившіяся подписи Шекспира подъ нѣсколькими документами, Дамблонъ старается подорвать вѣру въ то, что это, дѣйствительно, подлинныя подписи «стрэтфордца», напираетъ на разницу почерковъ въ отдѣльныхъ случаяхъ, на то, что въ одномъ мѣстѣ поставленъ просто крестъ, а фамилія прибавлена тѣмъ, кто составлялъ юридическій актъ. Совершенно также онъ пытается—и это вполне послѣдовательно съ его стороны,—дискредитировать тѣ упоминанія о Шекспирѣ, какъ драматургѣ или человѣкѣ, которыя, такъ или иначе, попадаютъ у нѣкоторыхъ его современниковъ и на которыя до сихъ поръ принято было ссылаться. Многое строитъ онъ также на контрастѣ между Шекспиромъ-драматургомъ, міровымъ гениемъ, и Шекспиромъ-дѣловымъ человѣкомъ, расчетливымъ пріобрѣтателемъ-скопидомомъ, постепенно увеличивавшимъ и округлявшимъ свои владѣнія, желавшимъ занять мѣсто

въ рядахъ крупной стрэтфордской буржуазіи, возбуждавшимъ судебныя дѣла изъ-за мелкихъ ничтожныхъ долговъ. Контрастъ этотъ производитъ, конечно, гнетущее впечатлѣніе, кажется какою то психологическою загадкою, но невольно приходитъ въ голову: развѣ это единственный случай такого рода въ исторіи міровой словесности? Развѣ мы не сталкиваемся сплошь да рядомъ съ примѣрами этого своеобразнаго раздвоенія личности, прискорбнаго, но возможнаго? Достаточно вспомнить такого корифея французской классической трагедіи, какъ Пьеръ Корнель, который былъ способенъ создавать величавыя, потрясающія трагедіи, влагать въ уста своимъ героямъ красивыя по слогу, полныя паѳоса рѣчи, а въ частной жизни былъ самымъ обыкновеннымъ руанскимъ буржуа, не обладалъ даромъ слова, производилъ на тѣхъ, кто съ нимъ впервые встрѣчался, впечатлѣніе зауряднаго, немного тяжеловѣснаго обывателя. Такъ и для того факта, что у совершенно некультурнаго, ничѣмъ не замѣчательнаго, Джона Шекспира могъ родиться такой выдающійся сынъ, не трудно было бы подыскать различныя параллели; между тѣмъ, критику это кажется совершенно невозможнымъ и недопустимымъ; онъ настаиваетъ на томъ, что «только исключительныя существа могли произвести Фидіа, Эсхила, Демосѣена, Ганнибала, Марка-Аврелія, Тиціана, Ньютона и др.», что «не можетъ вырасти лилія на чертополохѣ». Все это имѣетъ цѣлью окончательно устранить и развѣнчать ненавистнаго автору «Шэкспера», доказать, что онъ могъ быть мелкимъ комическимъ актеромъ или шутомъ (clown), прихлебателемъ или алчнымъ скареднымъ дѣльцомъ, но не создателемъ «Макбета» или «Бури». И какъ мы видѣли, все то, что мѣшаетъ стать на эту точку зрѣнія, тотчасъ же провозглашается недостовѣрнымъ, несостоятельнымъ, совершенно невозможнымъ!

Читатель вправѣ, однако, спросить: причемъ же во всемъ этомъ Рэтландъ? Допустимъ на мгновеніе, что «стрэтфордецъ» на самомъ дѣлѣ не написалъ ни одной пьесы,—гдѣ же непреложныя доказательства того, что «lord Rutland est Shakespeare»?... Увы! именно эта сторона книги, съ точки зрѣнія автора, повидимому, первостепенно важная, производитъ

наименѣе удовлетворительное впечатлѣніе. Если Дамблону удалось лишній разъ отгнѣнить скудость біографическихъ свѣдѣній о Шекспирѣ, если мало подготовленные читатели, можетъ быть, повѣрятъ ему на слово въ томъ, что «стрэтфордецъ» не создалъ ни одной драмы или комедіи, то авторство Рэтланда останется и по прочтеніи этихъ сотенъ страницъ въ достаточной мѣрѣ проблематичнымъ! Правда, авторъ обѣщаетъ непосредственно вслѣдъ за первою книгою выпустить и вторую, озаглавленную «L'auteur d'Hamlet et son monde», гдѣ, быть можетъ, онъ намѣренъ предложить вниманію публики какіе-либо «оправдательные документы», но думается, что если бы въ его распоряженіи, дѣйствительно, находились подобные документы, онъ бы воспользовался ими уже для перваго тома,—вѣроятно, процитировалъ бы ихъ текстъ. Отвѣчая на одинъ довольно осторожный критическій отзывъ, авторъ котораго высказалъ мысль, что необходимо подождать появленія второй книги, гдѣ, разумѣется, будутъ приведены солидныя фактическія данныя, тогда какъ въ первой отразились только пламенный энтузіазмъ и несомнѣнная убѣжденность, Дамблонъ говоритъ въ одномъ случаѣ, что, не отказываясь привести новые аргументы въ защиту своего тезиса, онъ все же считаетъ первую главу настоящаго труда безповоротно рѣшающею вопросъ. Въ дѣйствительности, критику поневолѣ приходится довольствоваться догадками и предположеніями, сопоставлять даты шекспировскихъ пьесъ съ отдѣльными эпизодами изъ мало извѣстной жизни Роджера Мэннерса, графа Рэтланда, прибѣгать къ аргументамъ, вродѣ того, напримѣръ, что Рэтландъ былъ однимъ изъ высоко образованныхъ и даровитыхъ людей того времени и, слѣдовательно, *могъ* быть авторомъ міровыхъ трагедій, въ которыхъ чувствуется рука выдающагося, разносторонняго по своимъ знаніямъ и интересамъ человѣка. Извѣстно, что, исходя изъ аналогичнаго взгляда, бэконіанцы съ такимъ же основаніемъ приписали драмы Шекспира автору *Novum Organon*, тоже одному изъ наиболѣе образованныхъ людей елизаветинской эпохи!...

Тотъ фактъ, что о Рэтландѣ-драматургѣ не сохранилось ника-

кихъ свѣдѣній, не поражаетъ автора, — хотя онъ же самъ особенно на-
пираетъ на то, что, если бы «стрэтфордецъ» былъ крупнымъ драма-
тургомъ, объ его личности и дѣятельности до насъ дошли бы разно-
образныя свѣдѣнія: вѣдь Рэтландъ, какъ аристократъ, нарочно скрывалъ
свое авторство; ближайшіе къ нему люди были посвящены въ этотъ
заговоръ, благодаря чему никто не узналъ всей истины, и тайна оста-
лась нераскрытой... вплоть до появленія статей въ «Petit Bleu»! Раннія,
менѣе самобытныя, пьесы Шекспира относятся, какъ извѣстно, къ такой
порѣ, когда Рэтландъ, родившійся въ 1576 году, естественно не могъ еще
выступить въ роли драматурга; отсюда—усиленные старанія Дамблона
доказать, что начало дѣятельности Рэтланда—Шекспира слѣдуетъ отнести
къ болѣе позднему времени! Не смущаетъ автора и то обстоятельство,
что «Буря», носящая характеръ какъ бы поэтического завѣщанія или
эпилога выдающейся художественной дѣятельности, отражающая въ себѣ
умиротворенно-грустное настроеніе пожившаго, утомленнаго, но многое
сдѣлавшаго и теперь «разбивающаго свой волшебный жезлъ» человѣка,
оказывается по его теоріи созданіемъ писателя, который умеръ всего
36-ти лѣтъ отъ роду! Пребываніе Рэтланда въ Даніи, по мнѣнію автора,
положило отпечатокъ на окончательную редакцію «Гамлета, принца дат-
скаго»; его итальянское путешествіе отразилось въ комедіяхъ, мѣстомъ
дѣйствія которыхъ является Италія (отдѣльныя ошибки и неточности,
тамъ попадающіяся, въ счетъ не идутъ или могутъ быть извѣстнымъ
образомъ истолкованы); «Буря» является, между прочимъ, отраженіемъ
экспедиціи на Азорскіе острова, въ которой участвовалъ и Рэтландъ...
Когда мы читаемъ все это, намъ невольно вспоминается, какъ подобныя
же сопоставленія и гаданія имѣли мѣсто и по отношенію къ Шекспиру:
Дамблонъ иронически отзывается обо всѣхъ этихъ попыткахъ связывать съ
почти неизвѣстною намъ жизнью «стрэтфордца» отдѣльныя детали въ «при-
писываемомъ» ему творествѣ, а самъ поступаетъ совершенно такъ же!

Въ концѣ концовъ, мы все время находимъ въ той части книги,
которая относится къ Рэтланду, какія то догадки, сопоставленія, не ли-

шенныя подчасъ остроумія и оригинальности, но гдѣ же надежныя документальныя данныя, которыя заградили бы уста сомнѣвающимся? Ихъ то мы и не находимъ въ громадной книгѣ, гдѣ попутно говорится обо многомъ совершенно постороннемъ—о Рихардѣ Вагнерѣ, Флоберѣ, бельгійскихъ адвокатахъ, Викторѣ Гюго, англійской литературѣ XVIII вѣка, Сарѣ Бернарѣ и т. п. Только въ одномъ мѣстѣ упоминается о какомъ то документѣ, подтверждающемъ, что послѣ смерти Роджера Мэннерса, графа Рэтланда, его младшій братъ и душеприказчикъ Фрэнсисъ выплатилъ 44 шиллинга золотомъ Вилліаму Шэксперу за *полу-профессіональныя* (semi-professionels) услуги, и столько же его земляку, извѣстному актеру и живописцу, любителю Бэрбэджу за нарисованную имъ картину. Текстъ этого документа Дамблономъ не приводится,—между тѣмъ, онъ, видимо, представляетъ извѣстный интересъ, хотя толковать выраженіе «полу-профессіональный» непремѣнно въ смыслѣ указанія на уступку «стрэтфордцемъ», за опредѣленную плату, своего имени и обязательство молчать было бы все же нѣсколько смѣло, такъ какъ возможны, конечно, и другія объясненія.

Намъ уже приходилось указывать на то, что Дамблонъ, совершенно справедливо оцѣнивающій иногда образъ дѣйствія иныхъ шекспирологовъ, слишкомъ часто прибѣгающихъ къ фантастическимъ, произвольнымъ предположеніямъ, самъ не удерживается подчасъ отъ фантазирования и бездоказательныхъ утверждений. Очень рѣшительно высказывается онъ также и въ томъ смыслѣ, что «Рэтландъ» вывелъ въ своемъ творествѣ «Шэкспера», какъ лицо комическое и непривлекательное, съ которымъ онъ поневолѣ долженъ былъ имѣть дѣло, но надъ которымъ не прочь былъ при случаѣ посмѣяться. Въ прологѣ къ «Укрощенію Строптивой» выступаетъ, какъ извѣстно, пьяница и забулдыга Сляй (Sly), котораго подбираютъ во время сна около кабака охотники, знатнаго лорда, пожелавшаго произвести надъ нимъ своеобразный психологическій экспериментъ. Его приносятъ въ безчувственномъ состояніи въ замокъ, переодѣваютъ въ нарядный костюмъ, кладутъ на прекрасную кровать; когда онъ

просыпается въ роскошной комнатѣ, окруженный подобострастными слугами, онъ сначала не можетъ ничего понять и поражается, видя, что его принимаютъ за знатнаго лорда, а потомъ постепенно входитъ въ свою роль, обнаруживая приемы типичнаго *parvenu*. Для Дамблона, оказывается, вполне ясно, что Sly, это—самъ «Шэксперъ», обрисованный въ его настоящемъ видѣ, какъ пьяница, пошлякъ и самомнящій субъектъ, серьезно вошедшій въ назначенную ему Рэтландомъ роль литературнаго *grête-pot*, нѣсколько освоившійся мало по малу съ приписаннымъ ему авторствомъ міровыхъ произведений и въ концѣ концовъ возгордившійся! Другой портретъ «стрэтфордца», по взгляду бельгійскаго критика, это—Фальстафъ, какимъ онъ выведенъ въ драматической хроникѣ «Король Генрихъ IV». Именно такимъ чревоугодникомъ, пьяницей, паразитомъ, иногда добровольнымъ шутомъ и былъ, по мнѣнію Дамблона, злополучный «стрэтфордецъ». Въ хроникѣ упоминаются нѣкоторыя деревни, находящіяся въ той же части Англіи, что и Стрэтфордъ; принято было считать, что въ этомъ есть нѣчто автобіографическое, какъ бы подтверждающее косвенно тотъ фактъ, что пьеса вышла изъ подъ пера гениальнаго уроженца Стрэтфорда: по мнѣнію автора, это свидѣтельствуетъ только о томъ, что Рэтландъ, рѣшивъ высмѣять мелкаго актера, ссудившаго ему за хорошую плату свое имя, нарочно ввелъ въ хронику и отраженія той мѣстности, откуда тотъ былъ родомъ. Да и не онъ одинъ высмѣялъ Шэкспера: никому неизвѣстно было до сихъ поръ, что драматургъ Бенъ-Джонсонъ, весьма сочувственно относившійся къ театру Шекспира,—онъ же Рэтландъ,—дважды высмѣялъ, подъ другими именами, вульгарнаго и низменнаго по своимъ вкусамъ выскочку Шэкспера въ своихъ комедіяхъ... Дамблонъ считаетъ это безусловно вѣрнымъ.

Не будемъ умножать число примѣровъ этого ничѣмъ не сдерживаемаго уклоненія автора въ область «не любо—не слушай», только портящаго впечатлѣніе того содержательнаго и интереснаго, что все же есть въ книгѣ. Можно упомянуть еще развѣ только объ одномъ предположеніи Дамблона, высказываемомъ, однако, съ большою рѣшительностью. Есть извѣстія, что

Шекспиръ игралъ, въ общемъ, второстепенныя роли и далеко не былъ выдающимся артистомъ; между тѣмъ, въ двухъ пьесахъ Бенъ-Джонсона ему почему то поручены были роли, принадлежавшія къ числу болѣе важныхъ. Какъ объяснить это противорѣчіе? По мнѣнію автора—очень просто: *это самъ Рэтландъ дважды выступилъ на сценѣ*, подъ тѣмъ же псевдонимомъ, подъ которымъ онъ выпускалъ и свои пьесы... Не трудно замѣтить, что это фантастическое предположеніе вноситъ въ данный вопросъ еще болѣе путаницы и неясности, заставляя аристократа Рэтланда выступить на сценѣ подъ тѣмъ же самымъ псевдонимомъ, при помощи котораго онъ якобы хотѣлъ отвлечь вниманіе отъ своей собственной литературной дѣятельности, приписавъ ее другому лицу!

Въ заключеніе, хотѣлось бы высказать надежду, что книга бельгійскаго изслѣдователя, можетъ быть—именно въ силу своей рѣзкости, запальчивости и парадоксальности,—снова внесетъ больше жизни и воодушевленія въ шекспировскую критику, заставитъ, хотя бы въ цѣляхъ полемики и опроверженія подобныхъ гипотезъ, пересмотрѣть заново многіе спорные и неясные вопросы. Быть можетъ, она побудитъ тѣхъ, кто не ослѣпленъ никакими «мифами», но свободенъ и отъ суевѣрнаго преклоненія передъ тѣмъ, что повторяется по традиціи, съ еще болѣе рвениемъ и интересомъ къ дѣлу заняться дальнѣйшимъ установленіемъ настоящей, строго научной, точки зрѣнія на отдѣльныя невыясненныя детали жизни и творчества величайшаго европейскаго драматурга, которыя все еще даютъ пищу для фантастическихъ гаданій или для безпощаднаго скептицизма.

Julius Meier-Graefe und Erich Klossowski. «Orlando und Angelica».
Ein Puppenspiel in Zehn Akten. Berlin, 1913, bei Paule Cassirer. Preis M.
1000, 800, 300 и 40.

Полное заглавіе этой прелестной книги таково: «Орlando и Анджелика. Кукольная комедія въ десяти актахъ. О императорѣ Карлѣ и его паладинахъ, изъ битвъ съ невѣрными, также о любви Анджелики и Орlando, о безуміи и выздоровленіи онаго и иныхъ похожденіяхъ». Извѣстный нѣмецкій художественный критикъ Мейеръ-Грефе записалъ и перевелъ текстъ этой популярной итальянской кукольной комедіи, какъ ее представляли въ сгорѣвшемъ въ 1911 г. неаполитанскомъ Teatro Stella Cerere; Эрихъ Клоссовскій снабдилъ ее множествомъ иллюстрацій.

«Орlando и Анджелика» типичная пьеса стараго репертуара театра маріонетокъ, когда онъ еще не страдалъ литературнымъ честолюбіемъ и старался предложить своей невзыскательной публикѣ только занимательное и пестрое зрѣлище. Сюжетъ пьесы заимствованъ изъ популярныхъ преданій о Карлѣ Великомъ, о легендарной осадѣ Парижа «великимъ султаномъ Бизертскимъ» Аграманта и о подвигахъ паладиновъ великаго императора. На фонѣ причудливо запутаннаго дѣйствія съ множествомъ битвъ, рыцарскихъ поединковъ и превращеній разыгрывается трагикомическій романъ храбраго паладина Орlando и «индійской принцессы» Анджелики. Они попеременно то ненавидятъ другъ друга, то другъ въ друга влюбляются, въ зависимости отъ того, утоляютъ ли жажду въ источникѣ Любви или Ненависти. Этотъ мотивъ «любовнаго питья», играющій выдающуюся роль въ рыцарской романтикѣ, и ведетъ въ пьесѣ къ цѣлому ряду комичныхъ *qui pro quo*. На смерть влюбленный Орlando окончательно теряетъ разумъ, такъ что его соратнику и другу Астольфо приходится, въ поискахъ за нимъ, предпринять далекое путешествіе въ «рай земной», гдѣ «духъ» Орlando сохраняется въ бутылочкѣ, подъ присмотромъ призраковъ Еноха и Иліи. Получивъ обратно драгоцѣнный даръ, Орlando выздоравливаетъ отъ сумасшествія и отъ любви, возвращается къ вѣрной супругѣ своей

Альдабеллѣ, избиваетъ великое множество невѣрныхъ, бѣгущихъ отъ вида разъяреннаго витязя, и побѣждаетъ даже непобѣдимаго богатыря Руджьеро, который оказывается, конечно, въ надлежащій моментъ племянникомъ самого императора. Все кончается къ всеобщему благополучію и Карлѣ произноситъ «подъ занавѣсъ» традиціонную «зазывательную» рѣчь къ публикѣ: «Къ почтенной публикѣ я обращаю слово, въ надеждѣ васъ увидѣть снова. Стезю обычную на часъ покинувъ, вы душу усладите здѣсь въ кругу отважныхъ паладиновъ. Смѣяться будете, мое порукой слово! И если представленіе вамъ не показалось длиннымъ, воздайте дань похвалъ мнѣ и моимъ отважнымъ паладинамъ».

«Орlando и Анджелика» принадлежатъ къ исчезающему типу кукольной комедіи, когда то, въ эпоху рыцарскаго романа, наиболѣе распространенному. Съ ней переносишься въ атмосферу преданій о рыцаряхъ Круглаго Стола, о подвигахъ и приключеніяхъ короля Артура и его славной дружины. Изъ этого зародыша разросся пышный цвѣтокъ придворной поэзіи XII в., всѣ эти глубоко-поэтическія сказанія о Лоэнгринѣ, о рыцарѣ Тристанѣ и о Парсифалѣ, но онъ же породилъ рыцарскій романъ и рыцарскую комедію маріонетокъ. «Орlando и Анджелика» — точный сколокъ кукольной комедіи «Донъ Гайфероль и принцесса Мелизанда», вызвавшей истинное одобреніе послѣдняго испанскаго странствующаго рыцаря, Донъ-Кихота Ламанчскаго. Эти пьесы были когда то также каноничны, какъ и самый романъ, чѣмъ объясняется благородное негодованіе рыцаря Печальнаго образа, возставшаго противъ искаженія славной рыцарской традиціи XIV и XV вв. Изъ репертуара современнаго маріонетнаго театра онѣ понемногу исчезли или, если сохранились, то въ искаженномъ до неузнаваемости видѣ, какъ модернизованныя сказки для дѣтей. Тѣмъ интереснѣе записанная Мейеръ-Грефе пьеса, сохранившая весь ароматъ рыцарской романтики со всѣми ея необходимыми волшебными атрибутами.

Кукольная комедія «Орlando и Анджелика» издана съ той расточительной роскошью, на которую способны только нѣмцы съ ихъ доходящей до маніакальности любовью къ книгѣ. Объ этомъ говорятъ самыя цѣны.

БИБЛЮГРАФІЯ.

Изъ изданныхъ на правахъ рукописи 632 экз. первый оттискъ стоитъ 1000 марокъ (1/1 2—10 по 800 марокъ, слѣдующіе 22 экземпляра—по 300 марокъ и, наконецъ, «простое» изданіе—40 марокъ). Чтобы понять эти неслыханныя цѣны, нужно принять во вниманіе, что въ книгѣ въ 136 стр. текста формата in folio и въ роскошной литографированной обложкѣ 60 одноцвѣтныхъ литографій (тушь) и 11 цвѣтныхъ, и исполнены онѣ въ лучшей и самой дорогой въ мірѣ литографіи А. Clot въ Парижѣ. Сдѣланные Клоссовскимъ рисунки отлично передаютъ неуклюжую грацію марионетки, эту милую безпомощность раскрашенныхъ лубочныхъ человѣчковъ на ниточкахъ.

З. Ашкинази.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

ОТКРЫТА ПОДПСКА НА 1914 г.

ЕЖЕНЕДѢЛЬНАГО ИЗДАНІЯ (съ иллюстраціями).

Русская Музыкальная Газета

ДВАДЦАТЬ ПЕРВЫЙ (XXI) ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

РЕКОМЕНДОВАНА Учебнымъ Комитетомъ Канцеляріи по учрежденіямъ Императрицы Маріи. Ученымъ Комитетомъ Министерства Народнаго Просвѣщенія. **БОЛЬШАЯ ЗОЛОТАЯ МЕДАЛЬ** Министерства Финансовъ на I Всероссійской Музыкальной Выставкѣ въ С.-Петербургѣ (1906 г.).

Официальный отдѣлъ **ИМПЕРАТОРСКАГО** Русскаго Музыкальнаго Общества.

Въ 1914 году въ „Русской Музыкальной Газетѣ“ будутъ напечатаны, между проч., слѣдующіе статьи и матеріалы:

Федоръ Акименко. Искусство въ Міросозданіи.

Викторъ Вальтеръ. О безобразномъ въ музыкѣ.

М. Д. Кальвокореси. Музыка въ Испаніи.

—

Современные композиторы Англіи.

Ю. В. Курдюмовъ. Глухъ и его оперная реформа.

Филиппъ Либерманъ. О музыкально-педагогическихъ изданіяхъ.

М. П. Мусоргскій. Неизданныя письма къ М. А. Балакиреву.

Н. И. Приваловъ. А. Ф. Львовъ (біографическій очеркъ) и его «Stabat Mater».

Ник. Финдейзенъ. Сюжеты Фауста въ музыкѣ.

—

Славянскія оперы.

Въ видѣ особаго приложенія будетъ печататься ежемѣсячный

БИБЛИОГРАФИЧЕСКІЙ ЛИСТОКЪ.

По примѣру прежнихъ лѣтъ, Редакція выпуститъ въ 1914 г. рядъ специальныхъ №№ (со многими иллюстраціями), посвященныхъ отдѣльнымъ композиторамъ.

Подписная цѣна съ доставкой и пересылкой на годъ—5 р., на 6 мѣсяцевъ—3 руб. (съ 1 янв.).—На другіе сроки подписка не принимается.

За границу—6 руб. въ годъ. Безъ доставки на годъ—4 руб.

Редакторъ-Издатель *Ник. Финдейзенъ.*

Редакція и складъ изданій „Русской Музыкальной Газеты“

С.-Петербургъ, 2 рота Измайловскаго полка, 16, кв. 1. Телефонъ 507--64.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1914 ГОДЪ. НА ИСТОРИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

„РУССКАЯ СТАРИНА“.

Вступая въ 1914 году въ сорокъ пятый годъ своего существованія. «Русская Старина», благодаря измѣнившимся условіямъ цензуры, извлекаетъ изъ своего архива цѣлый рядъ цѣнныхъ записокъ и даетъ мѣсто особенно интереснымъ воспоминаніямъ, а также исторически обработаннымъ матеріаламъ и подлиннымъ документамъ.

Имѣя въ виду современныя условія общественной жизни Россіи, редакция предпринимаетъ цѣлый рядъ мѣръ къ обновленію и расширенію журнала.

Сохраняя своихъ прежнихъ многочисленныхъ сотрудниковъ, редакция предполагаетъ напечатать въ будущемъ году слѣдующія статьи: А. Ф. Кони.—«Изъ воспоминаній и замѣтокъ судебного дѣятеля». «Житейскія встрѣчи». Дневныя записки генерала Патрика Гордона, сподвижника царей: Алексѣя Михайловича, Ѳедора Алексѣевича и Петра Великаго С. Е. О.—«Письмо Императора Александра I къ Императрицѣ Маріи Ѳеодоровнѣ о взятіи Парижа». «Письмо Императрицы Маріи Ѳеодоровны». П. А. Зотова.—«Война за независимость славянъ. 1877—78 г.г. Г. И. Бобрикова.—Воспоминанія Е. С. Шумигорскаго.—«Крестный въ переплѣтъ съ княжной Туркестановой, изъ эпохи Александра I». «Смольный монастырь». «О запискахъ Екатерины II». А. З. Попельницкаго.—«Спеціальная цензура книгъ». П. К. Козлова.—«Асканія-Нова въ прошелѣтѣ и настоящемъ». А. М. Колонтай.—«Записки генерала М. А. Домопольскаго». П. Л. Юдина.—«Посольство Марини къ шаху Аббасу». «Лихолѣтъ на Кавказскомъ рубежѣ». А. С. Панкратова.—«Старообрядцы и Наполеонъ I». В. А. Андерсона.—«Дневникъ И. М. Снегирева 1825—1828 г.г.». Н. К. Полеваго.—«Устройство быта крестьянъ въ Царствѣ Польскомъ Калишской комиссіей по крестьянскимъ дѣламъ 1865—1870 г.г.» (касается Императора Александра II-го, Н. А. Милютина, Я. А. Соловьева и др.). Сообщ. Е. С. Шумигорскій.—«Донесеніе Датскаго посланника Гастгаузена о царствованіи Петра III и переворотѣ 1762 года». «Изъ записокъ гр. Ѳ. И. Головкина». «Разсказы современниковъ объ Императорѣ Павлѣ I». Н. А. Вилламова.—«Дневникъ статсъ-секретаря Григорія Ивановича Вилламова. С. Н. Брайловскаго.—«Александръ Ѳеодоровичъ фонъ-деръ Бринкенъ на родинѣ». А. С. Лацинскаго.—«Императоръ Александръ I въ Голландіи и Саардамѣ въ 1814 году». В. А. Арсеньева.—«Письмо Императора Александра I къ А. С. Кологривому». «Письма И. А. Гончарова къ Никитенко. П. А. Висноватова. «Письма В. А. Жуковскаго къ К. К. Зейдлицу». И. В. Мѣщанинова.—«Два письма Аракчеева». И. П. Мордвинова.—«Гибель крамольнаго рудомета». «Декократь двадцатыхъ годовъ». «Непризнанный геій». Ф. П. Уловича.—«Князь Копстантинъ Константиновичъ Острожскій». Н. А. Мурзанова.—«Къ біографіи декабристовъ: кн. С. Г. Волковскаго п М. А. Лунина», В. Дометти.—«Воспоминанія о спектакляхъ въ арміажномъ театрѣ». Н. П. Хитрово.—«Послѣдній штурмъ Карса въ 1877 году». М. В. Безобразовой.—«Дневникъ академика В. П. Безобразова». В. А. Степанова.—«Таинственный преступникъ». А. М. Самбурскаго.—«Очерки изъ семейной жизни». Владиславлева.—«Подонки родины». С. В. Танѣева.—«Курьезы старой Москвы». З. А. Слезинской.—«Неудачная опека» С. С. Чеха.—«Елена Ивановна Шидловская, капитанъ Амазонской роты». С. Н. Введенскаго.—«Невероятныя рѣчи о патриархѣ Филаретѣ». «Демонскіе лики въ Рязани». Т. М. Оленникова.—«Иеромонахъ Юрьевъ монастыря Платонъ и его рукописи». Е. С. М.—«Депутаты отъ Россіи». Н. Ф. Мельническаго.—«Среди казаковъ въ русско-японскую войну». Д. М. Лаврова.—«Угльскій ссыльный колоколотъ». Н. И. Морозова.—«Люди и нравы за полѣтка». О. Фридландера.—«Воспоминанія о П. С. Ванновскомъ». В. А. Лебедева.—«За границей 1863—1865 г.г.» Б. В. Каховскаго.—«Дневникъ М. И. Каховскаго о походѣ 1814 г.» О. Ф. Берга.—«Смерть генерала Кондратенко». Е. К. Адриашевой.—«Воспоминанія стараго педагога». Воспоминанія Е. А. Рагозиной, Е. К. Андреевскаго, Леваковскаго, Виноградскаго, Всеволодскаго и др.

По примѣру прежнихъ лѣтъ въ журналъ будутъ помѣщаться портреты выдающихся русскихъ дѣятелей. Журналъ, какъ и прежде, будетъ выходить 1-го числа каждаго мѣсяца.

Также будутъ печататься съ 1-го марта 1914 г. Воспоминанія графа Н. П. ИГНАТЬЕВА о поѣздкѣ по Европейскимъ столицамъ передъ войной 1877—1878 г.г.

Подписная цѣна на годъ 9 руб. съ пересылкой за границу 11 руб.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1914 годъ
НА
ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ

(двадцать четвертый годъ изданія).

Въ теченіе 1914 года журналъ выйдетъ семь разъ (Январь—Апрѣль, Октябрь—Декабрь) книжками въ 8—10 печатныхъ листовъ, формата малое in 4⁰, съ художественными приложеніями.

Каждая книжка «Ежегодника» будетъ по прежнему заключать въ себѣ: записки и воспоминанія театральныхъ дѣятелей, статьи, касающіяся текущихъ постановокъ въ Императорскихъ театрахъ, точную лѣтопись Императорскихъ театровъ, статьи по прикладному искусству, обзоръ выдающихся событій изъ жизни частныхъ и заграничныхъ театровъ и т. д.

Е. В. Аничкова Шекспировскія хроники. — *З. Ашкинази*. Безсмертный Петрушка. — *С. Л. Бертенсонъ* Дѣдъ рус. сцены. Матеріалы къ біографіи И. И. Сосницкаго. — *Б. Варнеке*. Античный актеръ. — Переписка *А. Н. Верстовскаго* съ *А. М. Геденовымъ*. — *И. Дишлеръ* Очеркъ развитія латышской драматической литературы. — проф. *А. Линиченко*. Нѣмецкій актеръ о Россіи XVIII в. — *Н. И. Приваловъ* А. Θ. Львовъ, какъ композиторъ. — *Л. А. Саккетти*. Моцартъ, какъ оперный композиторъ. — *Ю. Слонимской*. Пантомима. — *Э. Старкъ*. Этюды о декоративной живописи. — *Н. А. Чаевъ*. Воспоминанія и др.

Въ приложеніи будутъ даны «Обзоръ дѣятельности Императорскихъ Спб. Театровъ за время 1881—1891 гг.», составленный *П. Н. Столпянскимъ*, и «Лѣтопись Императорскихъ Московскихъ Театровъ», составл. *В. А. Михайловскимъ*.

Кромѣ того, въ журналѣ будутъ напечатаны письма заграничныхъ корреспондентовъ «Ежегодника»: изъ Берлина—*Н. К. Мельникова-Сибиряка*; изъ Мюнхена—*Зигфрида Ашкинази*; Парижа—*Paul Ginisty*.

Цѣна годового экземпляра (подписной годъ считается съ января мѣсяца) шесть рублей съ доставкой и пересылкой.

Допускается разсрочка для служащихъ въ казенныхъ учрежденіяхъ, съ ручательствомъ гг. казначеевъ.

Подписка принимается во всѣхъ главнѣйшихъ книжныхъ магазинахъ Спб. и Москвы, а также въ Конторѣ журнала (Итальянская, д. 1, кв. 13; тел. 130-41).

Цѣна отдѣльнаго выпуска 1 руб.

Редакторъ Баронъ Н. В. Дризень.

В. А. Михайловскій.

ХРОНИКА
ИМПЕРАТОРСКИХЪ
МОСКОВСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

сезоны 1806 — 1891 гг.

С.-Петербургъ. — 1914 — 1915 гг.
Изданіе Дирекціи Императорскихъ Театровъ.

В. А. Мухоморовъ

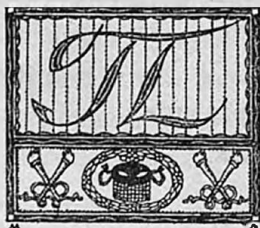
ХРОНИКА

ИМПЕРАТОРСКИХЪ

МОСКОВСКИХЪ ТЕАТРОВЪ

сезоны 1806 — 1891 гг.

ХРОНИКА ИМПЕРАТОРСКИХЪ МОСКОВСКИХЪ ТЕАТРОВЪ.



ПЕТЕРБУРГСКИЕ Императорскіе театры имѣютъ почти полную свою характеристику въ трудахъ Пимена Арапова («Лѣтопись Русскаго театра»), въ трудахъ А. Вольфа («Хроника Петербургскихъ театровъ») и въ издаваемомъ Дирекціей Императорскихъ театровъ съ 1892 г. «Ежегодникъ».

Хроники Московскихъ театровъ не существуетъ ¹⁾. Она начинается только съ года изданія «Ежегодника». До сего же времени свѣдѣнія о Московскихъ театрахъ приходится извлекать изъ немногочисленныхъ отрывочныхъ театральныхъ воспоминаній и рецензій, разбросанныхъ въ разныхъ газетахъ и журналахъ. Свѣдѣнія эти въ большинствѣ случаевъ очень скудны, особенно за первую половину прошлаго столѣтія по балету и оперѣ. Авторъ предлагаемаго труда задался задачей на основаніи упомянутыхъ воспоминаній и рецензій воспроизвести до извѣстной степени картину дѣятельности Московскихъ театровъ со дня присоединенія ихъ къ Дирекціи Императорскихъ театровъ (1806 г.) и тѣмъ какъ бы конструировать хронику Московскихъ театровъ.

Въ основу хроники послѣднихъ положенъ послѣдовательный репертуаръ Императорскихъ театровъ съ 1806 г. по 1826 г., составленный В. П. Погожевымъ на основаніи газетныхъ объявленій за указанное время. Затѣмъ для характеристики піесъ, актеровъ и для историческихъ справокъ приходилось руководствоваться главнымъ образомъ слѣдующими сочиненіями:

¹⁾ Въ Архивѣ Московской Конторы Императорскихъ театровъ документовъ за первую четверть прошлаго столѣтія почти нѣтъ.

- 1) Жихаревъ—Записки современника.
- 2) Соч. С. Т. Аксакова т. 4.
- 3) М. Ивановъ—Исторія музыкальнаго развитія Россіи.
- 4) Е. Морковъ—Историческій очеркъ русской оперы.
- 5) Ө. Вигель.—Записки, изд. 1864 г.
- 6) Драматическій словарь изд. Суворина 1880.
- 7) М. Дмитріевъ.—Мелочи изъ запаса моей памяти.
- 8) С. Н. Глинка—Записки.
- 9) Е. Опочининъ—Русскій театръ, его начало и развитіе.
- 10) Драматическій альбомъ П. Арапова и Роппольта.
- 11) С. В. Свѣтловъ—Русская опера въ XVIII ст.
- 12) Списокъ балетовъ, данныхъ на Императорской Московской сценѣ (приложеніе 2 къ «Ежегоднику» за 1900—1901 г.).

Въ каждомъ сезонѣ перечисляются только новыя піесы или шедшія раньше въ Петровскомъ театрѣ Медокса, но потомъ возобновленныя въ Императорскомъ, какъ имѣвшія раньше успѣхъ.

ВВЕДЕНІЕ.

Въ 1806 году Московскій театръ былъ присоединенъ къ Дирекціи Императорскихъ театровъ. Этому событію предшествовали слѣдующія обстоятельства: въ 1805 г. осенью такъ называемый Петровскій театръ сгорѣлъ. Въ томъ же году директоръ Императорскихъ театровъ А. А. Нарышкинъ ходатайствовалъ о присоединеніи Московскаго театра къ Императорскимъ и «о возобновленіи учрежденій въ немъ труппъ по соглашенію съ начальствомъ города Москвы», на что и послѣдовало Высочайшее соизволеніе Императора Александра I. Для комплектованія Московскаго театра была приобрѣтена труппа актеровъ и оркестровыхъ музыкантовъ у помѣщика А. Е. Столыпина за 32.000 р. и у князя М. П. Волконскаго. Главное же зерно составили артисты сгорѣвшаго Петровскаго театра Медокса.

Вотъ составъ организованной труппы съ краткой характеристикой современника Жихарева:

1) Плавильщиковъ — въ трагедіяхъ, драмахъ и нѣкоторыхъ комедіяхъ, что называется, первыя роли. 2) Померанцевъ — въ драмахъ и комедіяхъ, роли благородныхъ отцовъ. Высокій талантъ, которому цѣны не знаютъ. 3) Колпаковъ—поступилъ на роли благородныхъ отцовъ, а покамѣстъ играетъ иногда роли и не своего амплуа. 4) Кондаковъ—играетъ, что велятъ, а по настоящему резонеръ и порядочный Тарасъ Скотининъ. 5) Прусаковъ—герой и первый любовникъ въ трагедіяхъ, драмахъ и операхъ, всюду на ходуляхъ. 6) Украсовъ—несмотря на преклонные года, остался на амплуа вертопраховъ, и надобно отдать справедливость, играетъ отлично, хотя иногда ему измѣняетъ органъ—хрипитъ. 7) Мочаловъ С. Ѳ. — малый видный; играетъ вездѣ: въ трагедіяхъ, комедіяхъ и операхъ и нигдѣ, по крайней мѣрѣ не портитъ. 8) Зубовъ—очень хорошій актеръ всюду, а вмѣстѣ и пѣвецъ. Голосъ удивительный. Отлично хорошъ въ «Клейнсбергахъ» Коцебу въ роли волокиты стараго графа. 9) Орловъ—въ роляхъ молодыхъ людей, а иногда и слугъ въ драмахъ и комедіяхъ. Талантъ есть. 10) Зловъ играетъ въ трагедіяхъ, драмахъ и операхъ. Всюду хорошъ, гдѣ горячиться не нужно. Славный собесѣдникъ. 11) Сандуновъ—по амплуа своему слуга отличный, но теперь большею частью любитъ играть гримовъ. 12 и 13) Волковъ и Кураевъ — оперные комики въ одномъ и томъ же амплуа. Оба съ талантами, но послѣдній умнѣе и натуральнѣе, хотя и не такъ любимъ публикою. 14) Соколовъ—молодой человѣкъ съ хорошимъ голосомъ; игра непринужденная. Путь будетъ. 15) Лисицынъ—любимецъ райка. Гримаса въ разговорѣ, гримаса въ движеніи, — словомъ, олицетворенная гримаса даже и въ роляхъ дураковъ, которыхъ онъ представляетъ. 16) Кавалеровъ—недавно поступилъ на роли слугъ, изъ учениковъ Сандунова. 17) Медвѣдевъ—безподобенъ въ роли Еремѣевны въ «Недоросли», которую по какимъ-то преданіямъ играютъ всегда мужчины. 18) Сандунова—объ этой и говорить нечего. 19) Померанцева—старуха, какихъ мало. Въ драмахъ заставляетъ плакать, въ ко-

медіяхъ морить со смѣху. Играетъ и въ операхъ. Талантъ необыкновенный. 20) Воробьева—въ трагедіяхъ и драмахъ роли первыхъ любовницъ. Иногда бываетъ недурна. 21) Баранчеева—роли благородныхъ матерей и большихъ барынь въ драмахъ и комедіяхъ. 22) Караневичева—роли молодыхъ любовницъ превращаетъ въ старыхъ. 23) Насова—премиленькая оперная актриса, и была бы еще лучше, если бы кто-нибудь занялся ею. Чистая натура: жеманства ни на грошъ и прекрасный голосъ. 24) Бутенброкъ—пѣвица недурная. Баба плотная, бѣлая, румяная, но зубы уголь углемъ. 25) Лисицына—сестра ея; недавно поступила на роли старухъ, Есть талантъ. Играетъ въ комедіяхъ и операхъ, только стиховъ читать не умѣетъ, рубить ихъ съ плеча, не соблюдая ни цезуры, ни удареній. Охотница повеселиться ¹⁾).

Означенный составъ труппы, долгое время не измѣнявшійся, участвовалъ также и въ операхъ. Балетная труппа состояла изъ крѣпостныхъ графини Головкиной, подаренныхъ ею сначала Воспитательному Дому, а затѣмъ переданныхъ Императорскому театру.

Слухи о переходѣ Московскаго театра въ вѣдѣніе Дирекціи Императорскихъ театровъ ходили давно. Теперь ужъ нѣтъ сомнѣнія—пишетъ Жихаревъ въ своемъ дневникѣ 19 сентября 1805—что русскій театръ въ будущемъ году поступитъ въ вѣдомство Императорской театральной дирекціи, отъ которой и назначенъ будетъ директоръ. Актеры чрезвычайно довольны; къ довершенію ихъ благополучія имъ объявлено, что все время бытности ихъ въ званіи актеровъ будетъ зачтено имъ въ срокъ, назначенный для полученія пенсіи, слѣдовательно прежніе труды ихъ не пропадутъ ²⁾. Всеподданнѣйшій докладъ А. А. Нарышкина состоялся 29 декабря 1805 г., но приведеніе его въ исполненіе послѣдовало лишь черезъ 3 мѣсяца. Первоначальное управленіе Московскимъ Императорскимъ театромъ было поручено кн. М. П. Волконскому, извѣстному любителю театра.

¹⁾ Записки Современника 1859 г. стр. 179.

²⁾ Ibid. стр. 156.

Управлялъ онъ театромъ недолго и въ концѣ 1806 г. уже оставилъ службу и во главѣ управленія Московскимъ театромъ стали 2 лица: Приклонскій—управляющій репертуарной частью, и Ильинъ, управляющій хозяйственной частью. Весной 1807 г. былъ назначенъ и второй управляющій репертуарной частью—Арсеньевъ.

Первый спектакль Императорской Московской русской труппы состоялся 11 апрѣля 1806 г. въ театрѣ Пашкова, на Моховой, передѣланномъ изъ Манежа. По словамъ Жихарева, онъ ни хорошъ, ни дуренъ, ни то, ни се. Для перваго спектакля была поставлена піеса въ 3 д. Коцебу: «Бѣдность и благородство души» и передѣлка съ французскаго Лифановымъ ком. въ 1 д. «Слуга двухъ господъ».

Тотъ же Жихаревъ про этотъ спектакль въ своемъ дневникѣ 11-го апрѣля пишетъ: «съ нынѣшняго дня русскій театръ поступилъ въ казенное вѣдомство и въ первый разъ актеры играли подъ названіемъ актеровъ Императорскихъ. Давали піесу «Бѣдность и благородство души» и «Слуга двухъ господъ». Каждый изъ дѣйствующихъ лицъ выросъ на поларшина, кромѣ Плавильщикова и Сандуновыхъ, которые нѣкогда уже были придворными. Впрочемъ, какъ эти господа ни скрываютъ свое удовольствіе, а оно написано на ихъ лицахъ. Бездѣлица! имъ засчитаютъ все время бытности ихъ при частномъ театрѣ для полученія пенсій, но для нѣкоторыхъ другихъ это событіе еще важнѣе: они пріобрѣтаютъ желанную букву Г. къ своимъ фамиліямъ и, сколько я замѣтилъ, Кураевъ, Волковъ, Лисицыны и tutti quanti съ театровъ Столыпина и кн. Волконскаго ходятъ уже съ возвышенными главами, а нѣкоторые даже и съ отяжелѣвшими ¹⁾).

СЕЗОНЪ 1806 года,

Начало 19-го столѣтія—это время паденія псевдоклассицизма и расцвѣтъ сентиментализма, почему и репертуаръ того времени преимущественно состоялъ изъ піесъ послѣдняго направленія. Піесы Коцебу шли очень часто.

¹⁾ Записки Современника, стр. 346.

Онѣ имѣли крупный успѣхъ, благодаря умѣнію автора изображать пошлые инстинкты толпы и доставлять актеру блестящіе эффе́кты. Почти всѣ піесы его сценичны и преисполнены той сентиментальности, которая въ извѣстной части публики возбуждала насмѣшки и породила особенный репертуаръ, извѣстный подъ названіемъ «коцебятины». Въ сезонъ 1806 г. шли слѣдующія піесы Коцебу: «Сынъ любви», драма въ 5 д.; въ ней особенно хорошъ былъ актеръ Зловъ въ роли пастора; «Попугай», драма въ 3 д., «Гусситы подъ Наумбургомъ», др. въ 4 д., и «Клеинсберги», ком. въ 4 д., въ которой хорошъ былъ Зубовъ въ роли стараго графа волокиты. Нѣкоторые русскіе драматурги, видя несомнѣнный успѣхъ піесъ Коцебу, стали подражать ему и писали пьесы въ томъ же духѣ сентиментализма. В. М. Ѳедоровъ написалъ драму: «Лиза или слѣдствіе гордости и обольщенія». Сюжетъ заимствованъ изъ повѣсти «Бѣдная Лиза» Карамзина. Послѣдній, смотря эту піесу, сказалъ: «я узнаю мою Лизу». Другой драматургъ Н. И. Ильинъ поставилъ двѣ драмы, которыя шли очень часто: «Лиза или торжество благодарности» и драму въ 3 д. «Великодушіе или рекрутскій наборъ», въ послѣдней піесѣ выдѣлялся Сандуновъ въ роли Клима Гавриловича. С. Т. Аксаковъ, видѣвшій эти произведенія Ильина, въ своихъ театральныхъ воспоминаніяхъ замѣчаетъ: «Я видѣлъ много разъ эти пьесы на сценѣ, когда онѣ уже были не новость, и могу засвидѣтельствовать, что публика и плакала на взрыдъ и хлопола до неистовства» ¹⁾. Въ этотъ же сезонъ шла и драма С. Н. Глинки: «Наталья, боярская дочь». Жихаревъ въ свои записки 8-го мая заноситъ слѣдующія строки: «Вчера ѣздилъ въ русскій театръ. Давали «Наталью, боярскую дочь» Глинки. Я скучалъ и зѣвалъ: никакъ не могу привыкнуть къ этимъ драмамъ, взятымъ изъ повѣстей Карамзина. Эти повѣсти сами по себѣ восхитительны, а на сценѣ до крайности утомительны и скучны. И «Лиза» Ѳедорова скучна, а «Наталья» еще скучнѣе. Персонажи всѣ на ходуляхъ, несутъ такую пошлость, что мочи нѣтъ. Какой-то острякъ поподчивалъ автора эпиграммою, которую повторяютъ всѣ, хотя она вовсе не задорна:

¹⁾ Соб. сочиненій С. Т. Аксакова, т. 4, стр. 15.

Наталью видѣли ли?—Изрядная новинка.

Фарфоръ или фаянсъ? О, нѣтъ! простая глина 1).

Означенныя пѣсы не сходили съ репертуара въ теченіе многихъ лѣтъ. «Эдипъ въ Аѣинахъ», траг. Озерова, впервые поставленная на сценѣ еще въ сгорѣвшемъ Петровскомъ театрѣ, продолжала дѣлать сборы и въ Императорскомъ въ сезонъ 1806 г. «Такой трагедіи, какъ Эдипъ въ Аѣинахъ—пишетъ Жихаревъ—у насъ никогда не бывало ни по стихамъ, ни по правильному расположенію. Послѣднее достоинство соблюдено въ ней отъ первой до послѣдней сцены, а это главное; стихи безподобны; дѣйствующія лица говорятъ всѣ свойственнымъ имъ языкомъ, безъ чего, впрочемъ, стихъ не былъ бы хорошъ; мысли прекрасныя, чувства бездна; есть сцены, до того увлекательныя, что невольно исторгаютъ слезы; никакой напыщенности: все такъ просто, естественно,—словомъ, «Эдипъ» такое произведеніе, отъ котораго нельзя не быть въ восхищеніи. Театръ былъ полонъ—ни одного пустого мѣста, и восторгъ публики единодушный. Плавильщиковъ, игравшій роль Эдипа, былъ большею частью хорошъ, а въ нѣкоторыхъ сценахъ даже превосходенъ 2).

Хотя сентиментализмъ и царилъ на сценѣ, но въ репертуарѣ стояли и пѣсы стараго, псевдоклассическаго, направленія, особенно трагедіи Княжнина. Въ нихъ авторъ ставилъ чувство патріотическаго долга выше всѣхъ другихъ. Всѣ герои его вдохновлялись однимъ идеаломъ: величіемъ отечества, славою своей страны и долгомъ передъ государствомъ. Публикѣ нравились эти идеи, и трагедіи Княжнина смотрѣлись съ интересомъ, преимущественно: Рославъ, Дидона и Титово милосердіе. Послѣднія двѣ трагедіи шли съ музыкально-вокальными номерами Сальери, почему онѣ относились и къ операмъ 3).

Въ половинѣ прошлаго столѣтія либреттистъ-драматургъ имѣлъ не

1) Записки Современника, стр. 358.

2) Ibid., стр. 160.

3) Въ «Исторіи музыкальнаго развитія Россіи» М. Иванова, стр. 129, композиторъ «Титова милосердія» названъ Фрейлихъ.

меньшее, если не большее значеніе, чѣмъ композиторъ и зачастую фамилія либреттиста выставлялась, композитора же пропускалась.

Кромѣ указанныхъ піесъ, еще шли: «Школа злословія» ком. въ 5 д. и «Боть или англійскій купецъ», ком. въ 3 д., переводъ съ французскаго.

Изъ оперъ большимъ успѣхомъ пользовалась «Днѣпровская русалка», передѣланная Н. С. Краснопольскимъ съ нѣмецкаго. Этой оперы было 3 части ¹⁾. Капельмейстеръ Кауеръ и Давыдовъ написали къ ней музыку съ русскими мелодіями. Русалка не сходила съ репертуара до 50-хъ годовъ 19-го столѣтія. Лесту, главную роль, играла Сандунова въ очередь съ Буденброкъ и Насовой, послѣдняя играла только во 2-й части; Видостана игралъ Померанцевъ, потомъ С. Ѳ. Мочаловъ, Остапа Ловчаго—Зубовъ, Тарабара—Волковъ, Милославу—Ольга Лобанова, Ратиму—Померанцева и Лисицына, обѣ были прекрасны. Опера была поставлена безподобно: декорации, костюмы роскошны. Сандунова привела публику въ восторгъ, когда, превратясь въ крестьянскаго мальчика, пѣла арію: «По метлы, по метлы». Въ честь ея былъ сказанъ слѣдующій экспромптъ:

Во всемъ равно ты тожъ мила,
Въ костюмѣ женщины разишь:
Мущиной—сердце отняла
И, не хотя, хвалить велишь.

Аріи изъ этой оперы: «Прійди въ чертогъ ко мнѣ златой». и «Мущины на свѣтѣ, какъ мухи, къ намъ льнутъ» распѣвались тогда во всѣхъ Московскихъ гостиныхъ. Еще въ 60-хъ годахъ прошлаго столѣтія въ провинціи пѣвались отдѣльные номера этой оперы.

На афишахъ нерѣдко стояли «Водовозъ или двухдневное приключеніе». оп. Керубини, и «Рѣдкая вещь», оп. Мартини. Обѣ онѣ шли всю первую четверть 19-го столѣтія. Первая изъ нихъ, въ переводѣ съ французскаго Волкова, поразила публику неуклюжестью стиха: въ 3 д. хоръ пѣлъ:

¹⁾ Впослѣдствіи кн. А. Шаховской написалъ и 4-ю часть, съ музыкой Кавоса, но она успѣха не имѣла.

Мы всѣ дѣвицы
И всѣ пѣвицы
Собравшіяся такъ,
По древнему закону
Мы всѣ пришли къ Антону,
Къ Антону, Ангелинѣ
Праздновать бракъ.

19-го октября для дебюта Никифоровой возобновлена была ком. Фон-визина: «Недоросль». Когда-то роль мамки Еремѣевны прекрасно игралъ Ожогинъ. Въ «Драматическомъ словарѣ» мы читаемъ: «на Московской сценѣ роль сія представлена вольнымъ Московскаго театра актеромъ Г. Ожогинымъ къ совершенной забавѣ публики. Сія комедія наполнена замысловатыми изображеніями, множествомъ дѣйствующихъ лицъ, гдѣ каждой въ своемъ характерѣ изреченіями различается, заслуживала вниманія публики».

20-го декабря актеры и актрисы, движимые патріотическимъ чувствомъ, въ пользу ополченцевъ сыграли траг. «Рославъ» и одноактную оперу: «Өедуль съ дѣтьми» съ текстомъ Императрицы Екатерины II съ музыкой Фомина. Эта опера, поставленная на сцену въ концѣ 18-го стол., на репертуарѣ держалась очень долго. Пѣсня изъ нея: «Въ селѣ, селѣ Покровскомъ» распѣвалась повсюду.

Балетъ въ этотъ сезонъ самостоятельныхъ спектаклей почти не имѣлъ: онъ шелъ вмѣстѣ съ драмой и то рѣдко. Изъ самостоятельныхъ балетовъ шелъ: «Донъ-Жуанъ» бал. въ 4 д. Стелято съ участіемъ г-жи Ламирайль, одноактный балетъ «Коронація Роксаны» г. А. Ламирайля и «Пьяный солдатъ» въ 1 д. Мунарети.

СЕЗОНЪ 1807 ГОДА.

Репертуаръ этого сезона въ основаніи своемъ имѣлъ піесы предыдущаго. Изъ новыхъ піесъ въ мартѣ мѣсяцѣ была поставлена впервые комедія И. А. Крылова: «Модная лавка», имѣвшая большой успѣхъ и не-

сходившая съ репертуара до 40-хъ годовъ 19 столѣтія. Современники оставили рядъ восторженныхъ отзывовъ о ней. Вигель въ своихъ запискахъ писалъ; «что могло быть веселѣе, умнѣй и затѣйливѣй двухъ комедій Крылова: «Урокъ дочкамъ» и «Модной Лавки»? Можно ли было колче, какъ въ нихъ, осмѣять нашу столичную и провинціальную галематью? Во время частыхъ представленій партеръ былъ всегда полонъ и наполнявшіе его отъ души хохотали ¹⁾).

Политическія событія того времени, война съ Наполеономъ, вызвали патріотическій подъемъ народнаго духа, что отразилось и на репертуарѣ. Появился цѣлый рядъ патріотическихъ піесъ, главнымъ достоинствомъ которыхъ было умѣнье автора затронуть чувства, переживаемыя публикой. Успѣхъ ихъ не зависѣлъ отъ художественныхъ достоинствъ, которыя зачастую совсѣмъ отсутствовали, и тѣмъ не менѣе, піесы эти долго держались на репертуарѣ. Къ числу типичныхъ піесъ этого направленія относятся трагедіи: «Пожарскій» Крюковского и «Дмитрій Донской» Озерова. «Пожарскій» былъ поставленъ 18 августа и имѣлъ крупный успѣхъ, хотя въ этой піесѣ больше торжественныхъ словъ, чѣмъ чувства и мысли, отсутствіе которыхъ осталось для публики мало замѣтнымъ за шумомъ и звономъ народныхъ восклицаній, лестныхъ политическихъ пророчествъ и гордыхъ заявленій. С. Т. Аксаковъ про «Пожарскаго» писалъ: давно оцѣнено литературное его достоинство. Несмотря на слабость драматическаго дѣйствія, никогда не ослабѣваютъ его права—двигать душою зрителя. Имена Пожарскаго, Минина, героевъ безсмертныхъ, самобытныхъ, народныхъ, всегда будутъ воспламенять насъ восторгами. Доколѣ будетъ существовать великое царство Русское, дотолѣ, при гласѣ Пожарскаго: «Къ Москвѣ»... станутъ трепетать сердца истинно русскія ²⁾). Обращенія къ Москвѣ въ трагедіи неоднократныя. Въ первомъ дѣйствіи Пожарскій обращается къ ней съ такимъ словомъ:

¹⁾ Записки Вигеля изд. 1864 г. ч. III, стр. 122.

²⁾ Собранія соч. С. Т. Аксакова т. 4, стр. 400.

О Русская земля! Отечество драгое.
Узримъ ли время мы опять твое златое?
Заставимъ ли врага какъ прежде трепетать?
Коварныхъ замыслы успѣемъ ли попрасть?
И водворимъ ли вновь въ сердцахъ доброты рѣдки,
Что завѣщали намъ въ залогъ почтенны предки?

«Дмитрій Донской» былъ поставленъ 6 декабря и успѣхъ имѣлъ необыкновенный. Сильный восторгъ владѣвалъ публикой, когда Дмитрій Донской (актеръ Зловъ) становился на колѣни и, простирая руки къ небу, говорилъ:

Но первый сердца долгъ къ тебѣ, Царю Царей!
Всѣ царства держатся десницею Твоей.
Прославь и возвеличь и вознеси Россію!
Сотри ея враговъ коварну, горду выю.
Чтобъ съ трепетомъ сказать иноплеменникъ могъ:
Языки вѣдайте,—великъ Россійскій Богъ.

Въ этомъ же сезонѣ шла еще патріотическая драма въ 1 д. *Θ. Θ. Иванова*: «Семейство Старичковыхъ или за Богомъ молитва, а за царемъ служба не пропадаетъ». Въ ней хороши были: *С. Θ. Мочаловъ* въ роли скульптора Алексѣя и *С. Н. Сандуновъ* въ роли Грабилина. Сюжетъ піесы заимствованъ изъ одного военного происшествія. Піеса очень нравилась публикѣ и часто стояла на афишѣ.

Нерѣдко шла и ком. въ 1 д. князя *А. А. Шаховскаго*: «Новый Стернь», гдѣ высмѣяны были нѣкоторые слезливые писатели. Публика усмотрѣла въ этой комедіи пасквиль на Карамзина. 21-го ноября въ бенефисъ *Украсова* была поставлена драма Коцебу: «Канторка для письма или опасности молодыхъ людей», др. въ 4 д.; неоднократно шла также комедія: «Хвастунъ» *Княжни*на, заимствованная изъ ком. де Бройе «*L'important de la Cour*».

Изъ оперъ наибольшимъ успѣхомъ пользовались «Старинныя святки»; соч. *И. Малиновскаго*, музыка *С. Титова*, съ участіемъ *Сандуновой* и *Ли-*

сицина, «Прекрасная Арсена»¹⁾, музыка Моненьи, «Осмѣянный Скупецъ», муз. Канціани, и «Тайна», муз. Солье. Изъ старинныхъ оперъ шла оригинальная опера въ 3 д. Аблесимова: «Мельникъ Колдунъ» съ музыкой Соколовскаго. Въ «Драматическомъ Словарѣ» Новикова про эту оперу мы читаемъ слѣдующія строки: «сія піеса столь возбудила вниманія отъ публики, что много разъ сряду была играна и завсегда театръ наполнялся, не только отъ національныхъ слушана была съ удовольствіемъ, но и иностранцы любопытствовали довольно; кратко сказать, что едва ли не первая русская опера имѣла столько восхитившихся спектактеровъ и плесканія²⁾. Про другую комическую оперу, шедшую въ этомъ сезонѣ: «Скупой», находимъ такой отзывъ: опера комическая въ 1 д., сочиненіе російское г. Княжнина. Музыка придворнаго камеръ-музыканта г. Пашкевича. Сочиненіемъ и музыкой довольно нравящаяся публикѣ, а что болѣе всего: монологъ оной, подражая монологу Скупого изъ Мольера, будучи расположенъ речитативою, приносить отмѣнную честь сочинителю³⁾.

Балетныхъ спектаклей, какъ и въ предыдущемъ сезонѣ, было немного. Шли «Охотники» Мунарети, «Рѣзвости Купидона» Ламирайля. Тогдашній балетъ рѣзко отличался отъ современнаго, это скорѣе былъ разнохарактерный дивертисментъ, въ который, кромѣ классическихъ танцевъ, входила русская пляска и пѣніе на народные мотивы. Вотъ почему на афишахъ того времени рѣдко стоитъ названіе балета, а просто дивертисментъ-балетъ.

СЕЗОНЪ 1808 ГОДА.

Въ этомъ сезонѣ въ администраціи Московскихъ театровъ произошли перемѣны. Управление театромъ было поручено «начальствующему» В. А.

1) Жихаревъ про эту оперу писалъ: «въ томъ видѣ, какъ ее представляютъ вовсе не прекрасна».

2) Драматическій альбомъ, изд. Суворина 1880 г., стр. 78.

3) Ibid, стр. 130.

Всеволожскому. При немъ были два помощника: по репертуарной части Арсеньевъ и по хозяйственной Сухопрудскій.

Въ январѣ мѣсяцѣ на Московской сценѣ гастролировали двѣ петербургскія знаменитости: трагическій актеръ А. Яковлевъ и трагическая актриса Е. Семенова. 21-го января они дебютировали въ «Дмитріи Донскомъ» и имѣли успѣхъ выдающійся. Яковлевъ игралъ Дмитрія Донского, а Семенова Ксенію. Въ Москвѣ такихъ актеровъ и актрисъ не было: современники свидѣтельствуютъ, что Екатерина Семенова по всей своей наружности, начиная отъ чертъ лица и кончая походкой, имѣла что-то высокое, исключительно благородное. Пушкинъ про нее писалъ: «игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленныхъ движеній, органъ чистый, ровный, пріятный и часто порывы истиннаго вдохновенія — все сіе принадлежитъ ей и не отъ кого не заимствованное». Роль Дмитрія Донского являлась крайнимъ предѣломъ сценическаго торжества Яковлева. Онъ имѣлъ все, что нужно актеру для того, чтобы обаяніе, производимое имъ на зрителей, было не ограничено: высокій, стройный красавецъ, онъ очаровывалъ своимъ звучнымъ голосомъ. Движенія и позы отличались благородствомъ и величественностью, взглядъ былъ озаренъ внутреннимъ огнемъ и блескомъ, мимика неподражаема. Минуты вдохновенной игры были минутами высшаго эстетическаго наслажденія. 26-го января шла трагедія Озерова «Эдипъ въ Афинахъ» съ участіемъ Семеновой и Плавильщикова. Въ воскресенье, 9-го феврала: «Сумбека или паденіе Казанскаго царства», траг. въ 5 д. С. Глинки съ участіемъ Семеновой. Въ роли Сумбеки она была очень хороша и въ честь ея были написаны слѣдующіе стихи:

Нашъ авторъ самъ не зналъ,
Зачѣмъ волшебницѣ титулъ Сумбеки далъ,
Но ты, Семенова, его въ томъ оправдала,
Ты за Сумбеку насъ собой очаровала.

10-го феврала шла трагедія «Отелло или Венеціанскій Мавръ» въ Дюсисовской передѣлкѣ. Заглавную роль игралъ Яковлевъ. С. Т. Аксаковъ про его игру писалъ: «г. Яковлевъ торжествовалъ въ Отелло, и не совѣмъ

справедливо, несмотря на его превосходныя средства для выполненія этой роли въ совершенствѣ. Довольно сказать, что онъ *декламировалъ съ напѣвомъ* и нѣкоторыя черты характера невѣрно понималъ. Впрочемъ, ярость, бѣшенство онъ выражалъ несравненно ¹⁾».

Весной 1808 г. былъ построенъ, по плану архитектора Росси, новый деревянный театръ у Арбатскихъ воротъ, въ началѣ Пречистенскаго бульвара. Онъ былъ очень красивъ; это было высокое круглое зданіе съ колоннами вокругъ; на случай пожара было устроено множество дверей. Внутреннее устройство было превосходное. Декораціи для него были написаны художникомъ Скотти. Театръ былъ открытъ 13-го апрѣля піесой С. Н. Глинки, съ музыкой Кашина, «Баянъ—русскій пѣснопѣвецъ древнихъ временъ» — съ хоромъ и балетами. Балетмейстеромъ былъ приглашенъ французъ Лефевръ, отличавшійся жестокостью характера и прекрасно исполнявшій роль Рауля—Синюю бороду въ балетѣ того же названія. Изъ Петербурга въ Московскую балетную труппу были переведены танцовщики: Делиль, Ламирайль и Плетенъ. Въ этотъ сезонъ были поставлены балеты: «Медея и Язонъ», траг. бал. Нобера муз., Ашперни для дебюта Колосовой; «Графъ Кастелли или преступный братъ», бал. Вальберга, муз. Старти съ участіемъ Бюзани; «Деревенская героиня», комич. балетъ въ 5 д. Вальберга, «Безполезная предосторожность», бал. Доберваля, «Олимпъ», бал. Ламирайля, «Худосбереженная дочь или Тщетная предосторожность» его же поставленъ этотъ балетъ Ламирайлемъ съ участіемъ г-жи Ламирайль, «Два квакера», «Сельскій праздникъ», бал. Балашева и «Новый Вертеръ», бал. Вальберга, съ участіемъ г-жи Делиль.

Основной репертуаръ драмы 1808 г. былъ тотъ же, что и въ предыдущіе сезоны. Возобновлена была ком. Капниста «Ябеда», которая не сходила съ репертуара вплоть до появленія «Ревизора» Гоголя. Но и этой комедіи она очистила мѣсто не сразу: хоть изрѣдка, но давалась до конца 40-хъ годовъ 19-го столѣтія. Особенный успѣхъ каждый разъ

¹⁾ Собраніе соч. С. Т. Аксакова т. 4, стр. 386.

имѣла пѣсенка прокурора: «Бери, большой въ томъ нѣтъ науки». М. Дмитріевъ въ «Мелочахъ изъ запаса моей памяти» пишетъ про «Ябеду»: «Это одна изъ тѣхъ комедій, которыя дѣлають честь не только автору, но и всей литературѣ. Сила ея изумительная! Есть такія мѣста, въ которыхъ порокъ, не теряя стороны комической, доходитъ до трагической силы: такова, на примѣръ, ужасающая нравственное чувство, оргія членовъ палаты»¹⁾. 17-го апрѣля, послѣ значительнаго промежутка, была возобновлена ком. Мольера: «Мѣщанинъ во дворянствѣ», съ актеромъ Зубовымъ въ заглавной роли. Въ Драматическомъ словарѣ Новикова мы читаемъ слѣдующія строки; «Комедія въ 5 д. съ балетомъ, сочиненная господиномъ Молиеромъ, славнымъ французскимъ комикомъ, переведена на русскій языкъ. П. С. Представлена въ первый разъ въ Россійскомъ театрѣ въ 1758 г. Генваря 25 дня, и по сіе время на русскіихъ театрахъ играна бываетъ къ удовольствію зрителей». Тутъ же прибавлено, что цѣна мѣстамъ возвышенная, «въ разсужденіи большого спектакля, великаго числа людей, какъ то: пѣвцовъ, пѣвицъ, музыкантовъ, танцовщиковъ, танцовщицъ, поваровъ, портныхъ, подмастерьевъ и другихъ дѣйствующихъ въ интермедіяхъ лицъ»²⁾.

Въ этотъ сезонъ, впервые въ Москвѣ, была поставлена трехъактная трагедія Озерова въ Оссіановскомъ духѣ «Фингалъ», значительно уступавшая «Царю Эдипу» и «Дмитрію Донскому». Успѣхъ ея зависѣлъ отъ роскошной постановки и хорошаго исполненія. Изъ новыхъ піесъ шли: «Вѣсти или убитый—живой», ком. гр. Ѳ. В. Ростопчина, привлекавшая всю Москву, «Желѣзная маска», драма въ 5 д., переводъ съ нѣмецкаго Краснопольскаго и патріотическая трагедія С. Н. Глинки «Михаилъ, князь Черниговскій», имѣвшая солидный успѣхъ. Она произвела дѣйствіе—пишетъ авторъ ея въ своихъ запискахъ—потому что содержаніе ея примѣняли къ тогдашнимъ обстоятельствамъ. Въ трагедіи моей князь Михаилъ, говоря о первомъ нашествіи монголовъ, восклицаетъ:

¹⁾ Мелочи изъ запаса моей памяти М. Дмитріева, стр. 44.

²⁾ Драматическій Словарь, стр. 85.

«Мы не смиряемся, мы Бога забывали.
За тяжкій прахъ земной мы небо продавали.
И съ грознымъ воинствомъ къ намъ налетѣлъ Батый».

При этихъ словахъ всѣ воскликнули имя новаго завоевателя нашего вѣка» (стр. 208). Изъ піесъ предыдущаго репертуара часто шла ком. изъ народнаго быта Плавильщикова, «Бобыль», которая публикой смотрѣлась съ такимъ же интересомъ, какъ «Мельникъ Колдунъ» Аблесимова. Сезонъ закончился постановкой 31-декабря трагедіи Вольтера—«Магометъ». Въ Драматическомъ Словарѣ мы находимъ про эту трагедію слѣдующія свѣдѣнія: «Магометъ», трагедія въ 5 д., сочиненіе важное г. Вольтера, переложена стихами на Россійскій языкъ. Представлена въ первый разъ на Московскомъ публичномъ театрѣ довольно удачно и неоднократно послѣ представляема также и въ Санктпетербургѣ».

Оперный репертуаръ преимущественно состоялъ изъ итальянскихъ и французскихъ оперъ: «Венеціанская ярмарка» ком., опера въ 3 д., музыка Сальери, «Глубокій трауръ» музыка Бертоне, «Молодая смиренница или женщины между собою», оп. въ 1 д., музыка Дайлерака, «Дезертиръ», оп. въ 3 д., музыка Монсиньи, «Ромео и Джульета», оп. въ 3 д. Стейбельта, (въ свое время была одною изъ любимѣйшихъ публикою оперъ), «Бѣглый солдатъ», опера въ 3 д., муз. Дюна, «Подложный кладъ или опасно подслушивать у дверей», оп. въ 1 д., «Страсть къ музыкѣ и театру», ком. опера въ 1 д., «Деревенскія пѣвицы», ком. опера въ 2 д., музыка Фиорованти, «Князь трубочистъ, и трубочистъ князь», ком. въ 1 д. Портогалли, «Любовная почта», оп. въ 1 д. муз., Кавоса, текстъ кн. А. Шаховскаго. Жихаревъ въ своемъ дневникѣ про послѣднюю оперу пишетъ: «всѣ мотивы очень веселы, пріятны и, сверхъ того, согласуются съ словами, что рѣдко удается слышать въ операхъ и особенно русскихъ». Изъ другихъ оперъ шли имѣвшія большой успѣхъ въ предыдущіе сезоны и долго не сходившія съ репертуара: «Старинныя святки», «Водовозъ», и «Днѣпровская русалка».

Съ открытіемъ Арбатскаго театра дѣятельность Императорскихъ театровъ усилилась, такъ какъ спектакли шли и въ Арбатскомъ театрѣ и

въ театрѣ дома Пашкова, гдѣ французскіе спектакли чередовались съ русскими, а съ сентября 1808 французскія представленія давались уже на Арбатскомъ театрѣ, который въ объявленіяхъ именовался: «Le Grand Théâtre». Съ осени французская труппа было значительно усилена приглашеніемъ изъ Парижа лучшихъ артистовъ.

СЕЗОНЪ 1809 ГОДА.

5-го апрѣля впервые была поставлена комедія въ 5 д. кн. А. Шаховскаго «Полубарскія затѣи». Піеса шла нѣсколько спектаклей подрядъ и имѣла успѣхъ. Въ ней выведенъ нѣкій помѣщикъ Транжиринъ, владѣлецъ собственнаго театра. Онъ собирается угостить доморощенной труппой ожидаемаго въ гости графа. Въ піесѣ много забавныхъ сценъ и положеній. Курьезны разказы хозяина, какъ онъ сортируетъ слугъ своихъ по музыкальнымъ инструментамъ: кто повыше, того къ контрабасу, кто покоренастѣе къ влторнѣ. Піеса не сходила съ репертуара много лѣтъ. Кромѣ того въ этомъ, сезонѣ было поставлено еще нѣсколько новыхъ трагедій. Изъ нихъ довольно часто шла трагедія въ 5 д.—«Разбойники или Робертъ, атаманъ разбойниковъ» и траг. въ 5 д. Нарѣжнаго—«Дмитрій Самозванецъ». Загадочность личности Дмитрія интересовала и вдохновляла многихъ русскихъ драматурговъ, начиная съ Сумарокова. «Дмитрій Самозванецъ» Нарѣжнаго шелъ въ бенефисъ Сандуновыхъ и, судя по тому, что въ сезонъ шелъ всего два раза, можно заключить, что успѣха не имѣлъ; шли комедіи: «Влюбленный Шекспиръ», въ переводѣ Д. И. Языкова, «Модная семья или пора въ деревню», «Военная тюрьма или три арестанта», переводъ съ нѣмецкаго Лукницкаго, «Честное Слово», «Модное воспитаніе», «Знатоки», ком. въ 3 д. Эмина. Помимо вышеуказанныхъ трагедій, шли, «Бeverлей» и «Добрый сынъ или твердость духа русскаго крестьянина». Изъ піесъ стараго репертуара нерѣдко шли; «Скопиновы обманы», ком. въ 3 д., сочиненіе из-

¹⁾ Драматическій Словарь, стр. 77.

вѣстнаго комическаго писателя, господина Молліера, съ французскаго на російскій языкъ переведена Василиемъ Тепловымъ. Представлена была въ первой разъ на російскомъ Театрѣ въ Санктпетербургѣ сентября 25 дня 1757 г., а въ Москвѣ въ 1760 г. Оная піеса почитается изъ наипріятнѣйшихъ и забавнѣйшихъ для театральнаго представленія» ¹⁾, Сандуновъ въ главной роли былъ неподражаемъ.

Изъ оперъ, не шедшихъ въ предыдущіе сезоны, была поставлена «Ольга прекрасная», текстъ С. Глинки, муз. Кашина. Послѣдній, какъ оперный композиторъ, не пользовался большою извѣстностью, но, какъ авторъ многихъ, прекрасно аранжированныхъ, русскихъ пѣсенъ, занималъ видное мѣсто. «Училище ревнивыхъ», оп. въ 2 д., муз. Сальери, «Элиза или путешествіе по ледянымъ горамъ», оп. въ 2 д. Керубини, «Ямъ», ком. опера въ 1 д., музыка А. Титова, текстъ Княжнина, «Глупость или тщетная предосторожность», оп. Мегюля, Жихаревъ въ своихъ запискахъ пишетъ: «Въ театрѣ давали оперу: «Глупость или тщетная предосторожность» — плохой переводъ съ французскаго. Эта опера, которая шла какъ нельзя хуже, называется въ оригиналѣ: «Une Folie». Содержаніе піесы шалость молодыхъ любовниковъ и такъ бы должно назвать ее» ²⁾.

6-го декабря Императоръ Александръ I осчастливилъ своимъ присутствіемъ Арбатскій театръ. Шла опера—«Старинные Святки», и когда Сандунова (боярышня Настасья) съ кубкомъ въ рукѣ вышла на авансцену и запѣла: «Слава нашему Царю, слава!», всѣ присутствовавшіе встали, обратились къ Царской Ложѣ и тысячи голосовъ воскликнули: «Слава царю Александру!» Тутъ музыки уже не было слышно: все слилось въ одно восторженное чувство. Сандунова и Буденброкъ (подруга Настасьи) удостоились Высочайшихъ подарковъ.

Балетовъ самостоятельныхъ шло мало, въ большинствѣ случаевъ давались дивертисменты. Изъ новыхъ балетовъ были поставлены: «Осада Ци-

¹⁾ Драматическій Словарь, стр. 128.

²⁾ Записки Современника (Жихарева), стр. 230.

теры или Вулкановы кузнецы», бал. въ 3 д. Лямирайля, «Доротея», бал. въ 3 д., и «Гишпанскіе вечера», бал. Аблеца.

28-го декабря 1809 г. состоялась Высочайшая конфирмація новаго законоположенія Императорскихъ театровъ. Тогда же повелѣно открыть и Московскую театральную школу для «усовершенствованія російскихъ спектаклей и балетовъ».

СЕЗОНЪ 1810 ГОДЪ.

Съ введеніемъ новыхъ штатовъ въ составѣ администраціи Московскихъ театровъ состоялась перемѣна. Управляющимъ театромъ былъ назначенъ А. А. Майковъ. Помощниками его оставались по прежнему А. Сухопрудскій по хозяйственной части и Я. Арсеньевъ по репертуарной. Майковъ пользовался репутаціей хорошаго хозяина и опытнаго администратора. Онъ поднималъ въ Москвѣ театральное дѣло и способствовалъ его процвѣтанію, привлеченіемъ лучшихъ сценическихъ силъ и выборомъ хорошаго репертуара.

Несмотря на заявленіе Вигеля, что «изящный вкусъ публики былъ угрожаемъ порчей отъ драматическихъ произведеній Коцебу, коими переводчики наводнили нашъ театр» ¹⁾, сезонъ 1810 г. былъ особенно богатъ постановками піесъ этого автора. Февраля 15 была поставлена его комедія: «Клеветники», апрѣля 29—драма въ 5 д.: «Дѣва Солнца». Мая 6—траг. въ 5 д. «Испанцы въ Перу, или Смерть Роллы», іюля 13 ²⁾—драма въ 3 д.,—«Темницы или торжествующая невинность», сентября 23—драма—«Ненависть къ людямъ и раскаяніе», ноября 2—ком. въ 1 д. «Разсѣянные». Большинство этихъ піесъ шли съ успѣхомъ; наибольшимъ же успѣхомъ пользовалась драма «Ненависть къ людямъ и раскаяніе». Карамзинъ, просмотрѣвъ ее писалъ въ письмѣ: «никакая піеса не оставляла во мнѣ такихъ

¹⁾ Воспоминанія Θ. Θ. Вигеля, ч. I, стр. 164. Піесы Коцебу преимущественно шли въ переводахъ А. Малиновскаго и Н. Краснопольскаго.

²⁾ Спектакли шли круглый годъ.

сладкихъ впечатлѣній, какъ сія. Не скажу, чтобъ въ ней нельзя было ничего покритиковать, однакожъ въ ней такъ много трогательнаго и прекраснаго, что зритель забываетъ критику. Вышедши изъ театра, обтеръ я на крыльцѣ послѣднюю сладкую слезу». Дирекція Императорскихъ театровъ обратила вниманіе на классическій репертуаръ Шекспира и Шиллера и поставила нѣсколько трагедій; къ сожалѣнію, Шекспиръ шелъ въ плохихъ передѣлкахъ француза Дюсиса, а Шиллеръ въ сокращенномъ видѣ. Января 14, въ бенефисъ Плавильщикова, былъ поставленъ: «Король Леаръ», февраля 18—«Коварство и Любовь» въ переводѣ Смирнова, февраля 25—«Разбойники» въ сокращенной передѣлкѣ Иванова. Не сходилъ съ репертуара и «Отелло», поставленный много раньше. С. Т. Аксаковъ писалъ про него: «пѣса и особенно характеръ Отелло обезображены сначала г. Дюсизомъ, а потомъ и русскимъ переводчикомъ, который придалъ еще пѣсѣ напыщенный слогъ, всего менѣе ей приличный» ¹⁾ Пѣсы Княжнина нравились публикѣ и шли часто: «Уѣздный городокъ», ком. въ 4 д., «При случаѣ нѣтъ бываетъ лучше да» ком. и нѣсколько оперъ съ его текстомъ: «Сбитеньщикъ», муз. Булана (съ успѣхомъ шла и въ концѣ 40-хъ годовъ 19-го ст.), «Посидѣлки» (продолженіе «Яма»), ком. оп. въ 1 д., муз. Титова. «Дидона» съ музыкой Сальери. 27-го мая была возобновлена въ бенефисъ Украсова комич. опера въ 2 д.—съ текстомъ Княжнина и съ музыкой Пашкевича «Несчастіе отъ кареты». Она пользовалась большимъ успѣхомъ. Сюжетъ пѣсы взятъ изъ помѣщичьяго быта и представляетъ сильный протестъ противъ безправнаго положенія крѣпостнаго человѣка. Кромѣ вышеуказанныхъ пѣсъ, еще шли: «Сорена и Бамиръ», траг. Николаева, «Волшебница Сидонія», драма въ 4 д., перев. съ нѣм. Краснопольскаго; въ бенефисъ Украсова 27-го іюня шла пѣса Неваховича: «Сульеты или Спартанцы»—истор. происшествіе въ 5 д.. 15-го іюля—«Ханжеевъ или лицемѣръ», ком. въ 5 д. Мольера; 16-го августа—«Деревенскій въ столицѣ», ком. въ 5 д. Сумарокова; 28 сентября—«Добрый сынъ или твердость духа русскаго

¹⁾ Собр. Соч. С. Т. Аксакова, т. 4, стр. 386.

крестьянина», драма въ 2 д., 29-го декабря, въ бенефисъ Мочалова, шла траг. Висковатова въ 5 д.—«Ксенія и Темира». Не безъ успѣха шла комедія мало извѣстнаго драматурга Копьева—«Лебедянская Ярмарка».

Помимо вышеуказанныхъ піесъ съ текстомъ Княжнина—шли еще слѣдующія оперы: января 7, въ бенефисъ Сандуновой—«Оборотни или споръ до слезъ, а объ закладъ не бейся», опера въ 1 д., музыка Париса; 27-го января—«Похищеніе въ Сералъ»—оп. въ 3 д. Моцарта, фев. 17—«Петербургскій гостинный дворъ, или какъ поживешь, такъ и прослывешь», оп. въ 3 д., текстъ и муз. Матинскаго, крѣпостного гр. Ягужинскаго. Поставленная на сцену въ концѣ 18-го стол., она долго держалась на сценѣ и имѣла громаднѣйшій успѣхъ. Въ ней рисовался неприглядными красками бытъ русскаго купечества 18-го стол. Типы ея могутъ быть названы прообразами комедій А. Н. Островскаго. Кромѣ того играли: «Новое семейство», ком. опера въ 1 д. Фрейлиха, «Добрые солдаты», оп. въ 3 д. Раупаха, текстъ Хераскова; въ этой оперѣ находится столь извѣстный хоръ:

Мы тебя любимъ сердечно,
Будь намъ начальникомъ вѣчно.
Наши зажегъ ты сердца,
Видимъ въ тебѣ мы отца.

Шла еще одноактная опера Фомина: «Бочаръ и Оберонъ, царь волшебниковъ» (подражаніе Виланду), соч. П. К., музыка Враницкаго.

Балетные спектакли, благодаря гастроямъ знаменитаго танцовщика Дюпора, посѣщались публикой усердно. Онъ имѣлъ крупный успѣхъ. «Какъ теперь гляжу на него—пишетъ въ своихъ воспоминаніяхъ Ѳ. Ѳ. Вигель. Всѣ тѣлодвиженія его были исполнены пріятности и быстроты; не весьма большого роста, былъ онъ плотенъ и гибокъ, какъ резиновый шаръ, полъ, на который падалъ онъ ногою, какъ будто отталкивалъ его вверхъ; бывало изъ глубины сцены на ея край въ три прыжка являлся онъ передъ зрителями; послѣ того танцы можно было болѣе назвать полетами» ¹⁾

¹⁾ Воспоминаніе Ѳ. Ѳ. Вигеля ч. II, стр. 118.

Дебютировалъ Дюпоръ въ трехъактномъ балетѣ «Вѣтренникъ, сдѣлавшійся постояннымъ, или бракъ Зефира». Въ бенефисъ балерины Делиль, 6-го сентября, шелъ балетъ въ 1 д. С. Леона «Землюмба или Султанская невольница»; въ бенефисъ г-жи Коютана Плетень, 13-го октября, шелъ комическій бал. Вальберга: «Одному обѣцано, другому досталось», въ бенефисъ С. Леона 28-го октября, шелъ большой пантомимный балетъ—«Сафо и Фаонъ» и «Жокрисъ или обманутый простачекъ», бал. въ 1 д.

СЕЗОНЪ 1811 ГОДА.

Въ этомъ сезонѣ на Московской сценѣ выступало нѣсколько Петербургскихъ гастролеровъ. Въ январѣ играли талантливая драматическая актриса съ красивой внѣшностью, соперница Семеновой, М. И. Валберхова. Въ Москвѣ она имѣла восторженный пріемъ. Въ честь нея поклонники сложили слѣдующіе стихи:

Вольберхова «Дидона»
Достойна трона.

Выступала она: «Въ Днѣпровской Русалкѣ» переводная траг. съ французскаго, «Ипермнестра» и въ драмѣ «Наслѣдство». Съ апрѣля мѣсяца и до осени гастролировала чета Самойловыхъ. В. М. Самойловъ обладалъ прекраснымъ симпатичнымъ теноровымъ голосомъ. Онъ выступалъ вмѣстѣ съ женой въ операхъ Бозльде: «Калифъ Багдадскій» (текстъ переведенъ съ французскаго Лифановымъ), «Федулъ съ дѣтьми» и въ «Деревенскихъ пѣвицахъ». Крупный успѣхъ мужъ и жена имѣли въ «Калифѣ Багдадскомъ». Калифа игралъ Самойловъ, а Зетюльбу—его жена. На игру ея въ «Драматическомъ Вѣстникѣ», издававшимся княземъ Шаховскимъ, напечатано слѣдующее четверостишіе:

Въ «Калифѣ» пѣніемъ, игрой пріятной,
А въ «Ямѣ» милою сердечной простотой,
Иль русской пляскою одной
Сердца восторгомъ наполняешь!

Въ январѣ гастролировали извѣстные Петербургскіе балетные артисты: Колосова и Вальберхъ. Выступали они въ балетѣ—«Счастливое кораблекрушеніе или Американцы» и въ балетѣ—«Геройство любви или бѣглый солдатъ»; въ балетѣ «Севильскій цирюльникъ» дебютировала г-жа Сень-Клеръ.

Въ декабрѣ въ Москву пріѣхала Е. Семенова для участія въ драматическихъ спектакляхъ. Въ этомъ сезонѣ 18 сентября въ бенефисъ Кондакова была поставлена трагедія Вольтера—«Альзира или Американцы». «Трагедія въ 5 актахъ, знаменитое сочиненіе г. Вольтера, переложена стихомъ на русскій языкъ нѣкоторыми любителями драмъ; извѣстно просвѣщенному свѣту, что сія трагедія почитается короною сему сочинителю; къ чести переводчиковъ сказать можно, что не уронена въ стихахъ важность сочиненія». Такими словами аттестуетъ Новиковъ эту піесу ¹⁾. Изъ новыхъ піесъ были поставлены: «Подземелье», драма въ 5 д. и «Чертовъ увеселительный замокъ», представленіе въ 4 д.

Во французскую труппу пріѣхала на гастроли въ то время уже европейская знаменитость, трагическая актриса Жоржъ. Необыкновенно красивая, съ античной фигурой и греческимъ профилемъ, въ нѣкоторыхъ роляхъ, какъ, напримѣръ, въ «Федрѣ» или «Семирамидѣ», она плѣняла зрителей своей художественной красотой, но игра ея, по отзывамъ современниковъ, дѣйствовала больше на умъ, чѣмъ на сердце. Она удивляла, поражала зрителя, но не трогала. Появленіе ея на сценѣ сопровождалось громаднымъ успѣхомъ. Одновременно съ ней гастролировала и Е. Семенова. Она выступала почти въ тѣхъ же роляхъ, что и Жоржъ. Спектакли съ ея участіемъ были обставлены лучшими силами: Плавильщиковъ, Мочаловъ и Шушеринъ, послѣдній, хотя въ то время былъ уже на пенсіи, но по приглашенію игралъ и игралъ прекрасно.

Вся московская публика во время этихъ гастролей раздѣлилась на 2 партіи: Жоржистовъ и Семенистовъ, послѣдніе въ бенефисъ Семеновой въ

¹⁾ Драматическій Словарь, стр. 16.

«Танкредъ» поднесли бриллиантовую діадему цѣною въ 100.000 руб. Благодаря отчасти этимъ гастролямъ, сборы въ этотъ сезонъ достигли 400.000 руб.

Слѣдующій инцидентъ показываетъ, сколь сильно было увлеченіе театраловъ Семеновой. Театръ въ спектакляхъ съ ея участіемъ всегда былъ набитъ биткомъ. Черезъ нѣсколько дней послѣ ея отъѣзда въ театръ явился нѣкто Сушковъ и, когда спустился занавѣсъ, сталъ вызывать Семенову. Ему говоритъ офицеръ, что сегодня Семенова не играетъ. Пьяный Сушковъ выругалъ офицера и сталъ шумѣть. Полицеймейстеръ сдѣлалъ ему также замѣчаніе. Тотъ, не обращая вниманія и на замѣчаніе полицеймейстера, кричитъ: «Семенову! у меня для нея 1000 руб. за пазухой, я ей брошу деньги на сцену». Его вывели и обязали подпиской не ходить въ театръ.