Дмитриев Ю. А. **Русские трагики конца XIX – начала XX вв.**: Очерки. М.: ВТО, 1983. 144 с.

Вступление 5 [Читать](#_Toc370996352)

Из века девятнадцатого в век двадцатый 11 [Читать](#_Toc370996353)

Братья Адельгейм 18 [Читать](#_Toc370996354)

Мамонт Дальский 50 [Читать](#_Toc370996355)

Павел Самойлов 95 [Читать](#_Toc370996356)

Николай Россов 115 [Читать](#_Toc370996357)

# **{****5}** Вступление

В современном театре нет амплуа «трагик», хотя достаточно часто ставятся трагедии. Да и само исполнение трагических ролей претерпело значительную эволюцию. Теперь все чаще те, кто подобные роли исполняет, стремятся к характерности, и герой трагический раскрывается в ансамбле действующих лиц. Гамлет, Отелло, Карл Моор, Фердинанд, Уриэль Акоста, царь Эдип — при всей их исключительности представляются персонажами, принадлежащими к определенной эпохе и социальной среде, так же как и те, кто их окружает, с кем они связаны узами любви и дружбы, или вступают в конфликт, часто очень острый, кончающийся смертью одной из сторон, а то и всех, ведущих борьбу. Современные трагические персонажи — это конкретные герои со своими характерами, своим пониманием жизни. Что же касается их противников, то и они ни в коем случае не статисты, нужные лишь для того, чтобы, общаясь с ними, трагический премьер мог подчеркнуть свою исключительность.

Во времена А. Н. Островского трагики как особое амплуа существовали. Антрепренеры охотно приглашали их на гастроли. Публика устраивала им овации, а гимназисты на своих плечах их носили от театра до гостиницы. Сам великий драматург относился к некоторым актерам этого направления в достаточной степени иронически. Вспомните, как описывает игру трагика Бичевкина Аркашка Счастливцев: «Еще на репетиции он все примеривался. “Я, говорит, Аркаша, тебя вот как в окно выкину: этой рукой за ворот подниму, а этой поддержу, так и высажу. Так, говорит, Каратыгин делал”. Уж я его молил, молил и на коленях стоял. “Дяденька, говорю, не убейте меня!” — “Не бойся, говорит, Аркаша, не бойся!” Пришел спектакль, подходит наша сцена; публика его принимает; гляжу, губы у него трясутся, щеки трясутся, глаза налились кровью. “Постелите, говорит, этому дураку под окном что-нибудь, чтоб я в самом деле его не убил”. Ну, вижу, конец мой приходит. Как я пробормотал сцену, уж не помню; подходит он ко мне, лица человеческого нет, зверь-зверем; взял меня левою рукой за ворот, поднял на воздух; а правой как размахнется, да кулаком меня по затылку как хватит… Света я не взвидел, Геннадий Демьяныч, сажени три от окна-то летел, в женскую уборную дверь прошиб. Хорошо трагикам-то! Его тридцать раз за эту сцену вызвали, публика чуть театр не разломала, а я на всю жизнь калекой мог быть, немножко бог помиловал…»

И другой трагик — Несчастливцев — готов использовать тот же эффектный прием.

И вместе с тем тот же Островский обращал внимание на возвышенное ощущение искусства и жизни, которое было присуще актерам-трагикам, в первую очередь тому же Несчастливцеву. Даже совсем спившийся трагик Эраст Громилов из «Талантов и поклонников» «учил» своего молодого друга, купца Васю, «благородству». А когда вокруг актрисы Негиной затевалась подлая интрига, он оказывался на стороне тех, кто помогал ей провести бенефис, тех, кто, по его мнению, поступал «благородно».

{6} Что же касается Несчастливцева, то он вступал в борьбу с пошлостью, развратом, алчностью помещичьей и купеческой жизни ради утверждения высоких идеалов искусства и любви. И сам малообеспеченный человек, жертвовал, в общем-то посторонним людям, деньги, которые ему самому были очень нужны. Споря с противниками, Несчастливцев говорил самым возвышенным слогом, как полагается героям Шиллера.

В чем же причина притягательности искусства трагических актеров? Почему это сценическое направление выдвинуло замечательных художников: Ф. Г. Волкова, И. А. Дмитриевского, А. С. Яковлева, В. А. Каратыгина, гениального П. С. Мочалова, а в конце XIX века великую М. Н. Ермолову?

Думаю, что причины были не только художественные, но и социальные, точнее — социальные обстоятельства оказывали воздействие на обстоятельства художественные.

Чтобы верно раскрыть эту проблему, коротко остановимся на творчестве некоторых артистов XIX века. Темы свободы, борьбы с рабством и его порождениями — трусостью, корыстолюбием, ложью, чванством знатных, неуважение к человеческой личности — звучали особенно остро и революционно в годы реакции, наступившей после восстания декабристов. Творчество П. С. Мочалова (1800 – 1848 гг.), для которого эти темы стали основными, было близко и дорого передовым людям, жившим в условиях николаевской деспотии. Отсюда и восторженный тон статей В. Г. Белинского, посвященных трагику. Создавая Чацкого, Карла Моора, Фердинанда, Гамлета, Отелло, короля Лира, Ричарда III и других, Мочалов решительно порывал с эстетикой классицизма, еще недавно господствовавшей на театре, с ее рассудочностью, требованиями формальной завершенности образа, точного обозначения положительного или отрицательного. Его герои жили ощущением того, что мир находится в хаотическом состоянии, что в нем отсутствуют гармония и справедливость. Они активно отвергали этот мир, искали свои идеалы жизни и человека, впрочем, рисующиеся им довольно неопределенно.

Романтический герой Мочалова был всегда одинок, он возвышался среди людей, подобно скале на равнине. И жизнь такого героя обычно складывалась трагически, но, даже погибая, он отказывался подчиниться обывательской морали, боролся до конца и смертью своею поднимался над окружающей жизнью. Конечно, такой актер, как Мочалов, оказывался близок тем, кто так или иначе продолжал дело декабристов: А. И. Герцену, М. Ю. Лермонтову, В. Г. Белинскому, А. В. Кольцову, А. А. Григорьеву и другим, также мучительно страдавшим в удушливой атмосфере николаевского режима.

Мочалов обычно изображал своих героев в период наивысшего подъема всех их душевных сил, в напряженной борьбе и муках отстаивающих идеалы свободы и справедливости. Многое в его игре казалось преувеличенным, доведенным до степени гиперболы. Персонажи Мочалова жили в разные эпохи, принадлежали к разным сословиям. Но при всех условиях актер прежде всего стремился говорить о том, что волновало его современников. Его герои добывали свободу, вели борьбу с внешним и внутренним рабством. Игра Мочалова вызывала восторг перед силой человеческого духа, укрепляла веру в человека, активно отстаивающего свои идеалы.

Вместе с тем его исполнение отличалось повышенной эмоциональностью, контрастностью, постоянной сменой настроений, присущие герою противоречия {7} предельно заострялись. Это побуждало актера прибегать к особым приемам работы над ролями, к особой манере сценического поведения. Хорошо известно, что Мочалов выделялся неровностью игры и, потрясая публику в одних сценах, мог быть совершенно неудовлетворителен в других. Одну и ту же роль мог сыграть прекрасно и провалить. Почему так происходило? Не будем говорить о тех пьесах, в которых ничего, кроме сценических эффектов и возгласов, не было. Артист не профанировал своих чувств и, вынужденный играть в подобных пьесах, по большей части бывал неудовлетворителен. Но срывы случались даже в лучших ролях, и это требует разъяснений.

Работая над ролью, Мочалов стремился представить ее в целом. При этом его мало интересовала историческая, социальная, а тем более бытовая конкретность образа, он почти не уделял внимания деталям. На репетициях артист никогда не устанавливал твердых мизансцен, не разговаривал полным тоном. Его постоянная партнерша П. И. Орлова рассказывала: «Он всегда хорошо выучивал роли, но никогда не пробовал их интонациями, позами, движениями, как Каратыгин»[[1]](#footnote-2). И костюм он надевал, какой подадут. Если на спектакле, в силу различных причин, он не мог творчески сосредоточиться, то сразу же проступало несоответствие между стремлением к яркой эмоциональной форме и вялостью исполнения. Он не был готов к исполнению. Метод, которого придерживался Мочалов, требовал от актера не только огромного таланта, но и постоянного творческого вдохновения. А так как оно приходило не всегда, а артист не всегда знал, как его вызвать, то он и прибегал к самому простому средству: возбуждал себя искусственно, часто при помощи вина. Вино же становилось средством успокоения, забвения и нового возбуждения.

Известно, что Каратыгина, тщательно готовившего свои роли, справедливо рассматривали как антипод Мочалова. Особенно убедительно об этом написал Белинский в знаменитой статье «И мое мнение об игре г. Каратыгина». Но при всей разнице между этими актерами, те персонажи, которых изображал Каратыгин, также возвышались над обычными людьми, приобретали качества исключительности. И спектакли, в которых выступал Каратыгин, тоже казались гастрольными, поставленными специально для него. В спектаклях, где играли Мочалов и Каратыгин, остальные исполнители только подыгрывали корифеям.

Признавая талант Каратыгина, его трудолюбие, Белинский никогда особенно им не восхищался. Ему не импонировал каратыгинский аристократизм, стремление показать, предположим, короля Лира не столько страдающим человеком, сколько лишенным трона венценосцем. По мнению многих прогрессивных театралов, Каратыгину, точнее — его персонажам, не хватало горячего сердца. Следует напомнить, что в конце своей жизни Белинский к Мочалову охладел. В это время его кумиром становится М. С. Щепкин. Вслед за Пушкиным и Гоголем критик утверждал, что театр должен показывать людей во всем разнообразии их характеров, что не существует людей с одним патетическим элементом в характере, без примеси чего-нибудь бытового, смешного, как не может {8} быть только комического без элементов патетического. Но как раз Мочалов и Каратыгин были только трагическими актерами. Все остальные стороны изображаемых персонажей им были чужды.

Конечно, дело заключалось не только в этом. В 40‑е годы Белинский все ближе подходил к материалистическому пониманию роли народа в общественной жизни, к тому, что народ в состоянии изменить общественный порядок. Отсюда утверждение, что основными героями театра и литературы могут и должны быть рядовые люди. Для того чтобы искусство было действительно правдивым и подлинно народным, нужно, — писал Белинский, — «обратить внимание на толпу, на массу, изображать людей обыкновенных, а не приятные только исключения из общего правила, которые всегда соблазняют поэтов на идеализирование и носят на себе чужой оттенок»[[2]](#footnote-3).

В 40‑е, а особенно 50‑е годы XIX века, и чем дальше, тем все более очевидно, на русской сцене все реже появляются романтические герои-одиночки и все более активно утверждается тема простого человека из народа, иногда поднимающегося до степени подлинного драматизма и даже трагизма. И именно в это время начинается активная борьба за сценический ансамбль, за утверждение того театра, который через много лет будет определяться как режиссерский.

Значит ли это, что трагики вовсе сошли со сцены? Нет, конечно, но количество их начало уменьшаться. Но главное заключалось в другом. Артисты, выступавшие в трагических ролях, во всяком случае некоторые из них, в том числе и те, кто не входил в определенную труппу, а гастролировал, теперь все чаще обращались к современному репертуару, создавали конкретные характеры. Островский, наряду с Шекспиром, становится драматургом, которого играют в гастрольных спектаклях.

Во второй половине XIX века выдающаяся трагическая актриса П. А. Стрепетова (1850 – 1903) прославилась прежде всего исполнением таких ролей, как Лизавета в «Горькой судьбине» А. Ф. Писемского, Катерина в «Грозе» А. Н. Островского, Степанида в «Около денег» А. А. Потехина и В. А. Крылова.

Другой трагический актер П. Н. Орленев (1869 – 1932), игравший в начале XX века, добивался успеха в ролях царя Федора Иоанновича в трагедии А. К. Толстого, Раскольникова и Дмитрия Карамазова в инсценированных романах Ф. М. Достоевского, Освальда в «Привидениях» Г. Ибсена, Павла I в пьесе того же названия Д. С. Мережковского и других.

И еще одна трагическая актриса, чье творчество также приходится на конец XIX – начало XX века, — В. Ф. Комиссаржевская (1864 – 1910), прежде всего имела успех в ролях современниц: Лизы («Дети солнца» М. Горького), Ларисы («Бесприданница» А. Н. Островского), Норы («Кукольный дом» Г. Ибсена), Рози («Бой бабочек» Г. Зудермана), Нины Заречной («Чайка» А. П. Чехова) и других.

Известное исключение составляла М. Н. Ермолова (1853 – 1928), тяготевшая по преимуществу к драматургии Шекспира, Шиллера, Лопе де Вега, к романтическим, общечеловеческим образам.

{9} И величайшая заслуга М. Н. Ермоловой в том, что она в тяжелейшее время реакции, безвременья 80‑х годов прошлого столетия и в 900‑е годы нашего века, когда, по словам А. А. Блока, «Победоносцев над Россией простер совиные крыла», — утверждала героинь, активно отстаивающих свое человеческое достоинство, вступавших в борьбу с силами зла. Однако и эта актриса все больше, как это доказал С. Н. Дурылин в своей известной книге «Мария Николаевна Ермолова», склонялась к характерности, особенно когда она играла в пьесах одного из самых любимых ею драматургов — А. Н. Островского.

И все же оставались актеры, пусть немногие, которые и во второй половине XIX века пытались продолжать мочаловскую традицию. Вероятно, самым талантливым среди них можно считать М. Т. Иванова-Козельского (1850 – 1898). Что же касается каратыгинской школы, то к ней ближе стоял Н. К. Милославский (1811 – 1882). Но меня в данном случае особенно интересуют те трагики, чье творчество относилось к веку XX, трагики, прямо противостоявшие эстетике, которую утверждал Московский Художественный театр. И не потому, что в спорах с МХТ эти актеры оказывались правы. Наоборот, очевидно, что они представляли искусство, во многом отживающее. Но изучение творчества этих актеров интересно по крайней мере по двум обстоятельствам. Во-первых, история русского театра чрезвычайно богата, и, чтобы ее понять и оценить во всем объеме и разнообразии, следует ее рассматривать с разных сторон, во-вторых, несмотря на то, что трагики романтического толка в XX веке представляли в известной степени отживающее искусство, нельзя отрицать, что некоторые стороны их творчества, и прежде всего подлинный темперамент, героическое начало, искренность, лиризм, продолжали импонировать зрителям и вызывать их восторг.

Это были подлинные дети богемы, странствующие рыцари искусства, рыцари благородства и красоты, не желавшие мириться с кулаками-антрепренерами, с полицейским произволом, с бюрократизмом чиновников. В пламенных монологах они утверждали добро и справедливость, вели бои против любых форм зла и угнетения человека. И пусть их идеалы иногда казались весьма абстрактными, все равно они волновали тех, кто соприкасался с их творчеством. Нельзя также не учитывать, что в условиях провинциального театра пьесы Шекспира и Шиллера (а именно в них играли актеры, о которых пойдет речь в книге), выполняли важную не только культуртрегерскую, но и общественную роль.

Еще одно существенное обстоятельство: в анархическом, богемном стремлении к самоутверждению, при всех его издержках, в творчестве русского трагического актера чувствовался активный протест против мещанского мира, обывательских форм жизни, характерных для дореволюционной России. И это вызывало восторги зрителей, прежде всего молодежи, заставляло ее реагировать на спектакли часто даже с излишней экспрессивностью.

Актеры, о которых пойдет речь в этой книге, выступали по преимуществу как гастролеры. И если они и работали в той или другой труппе, то главным образом в начале своей карьеры. Гастролируя, они часто заезжали в такие глухие углы, где их выступления в высоком репертуаре были поистине «лучами света». Гастрольная система имела свои положительные и отрицательные стороны.

{10} Переезжая из театра в театр, гастролер мог ограничить свой репертуар небольшим числом ролей, но зато непрерывно их совершенствовал. В условиях, когда в провинции труппы выпускали две, а то и три премьеры в неделю, это имело большое положительное значение. Зрители, встречаясь с таким гастролером, приобщались к настоящему искусству.

Но, с другой стороны, уж коли антрепренер пригласил гастролера, он хотел, чтобы тот обеспечил ему сборы, а это значило, имел бы успех у любой публики, в том числе эстетически неразвитой. И гастролер, чтобы привлечь внимание, иногда бывал вынужден прибегать к самым крайним формам воздействия на зрительный зал, к тому, что определялось, как «пускание мозгов в потолок». И конечно, гастролер, как правило, был мало заинтересован в артистическом ансамбле, ему надо было в первую очередь себя показать. Положение гастролеров заставляло этих актеров выступать в мелодрамах, иногда весьма посредственных, а то и вовсе скверных, но дающих возможность показать наиболее эффектно те или иные стороны их дарования. Из довольно большого числа провинциальных актеров-трагиков, продолжавших свой путь и в XX веке, по преимуществу ограничивавших свой репертуар пьесами Шекспира и Шиллера, мы рассматриваем творчество, на наш взгляд, наиболее типических — это братья Роберт и Рафаил Адельгейм, Николай Петрович Россов, Мамонт Викторович Дальский и Павел Васильевич Самойлов[[3]](#footnote-4).

Для того, чтобы читателям стала ясной та традиция, которую подхватили актеры-трагики начала XX века, мы расскажем об Анатолии Клавдиевиче Любеком.

# **{****11}** Из века девятнадцатого в век двадцатый

В конце прошлого и начале нынешнего столетия трагики еще занимали в театральных труппах довольно заметное место. Среди них можно назвать замечательных мастеров трагического: М. Н. Ермолову, А. И. Южина, Ф. П. Горева — в Малом театре; Ю. М. Юрьева — в Александринском театре; знаменитого гастролера М. Т. Иванова-Козельского. Но все они постепенно отходили от трагического репертуара, заменяя его современной драмой и бытовой комедией. Даже у героев Иванова-Козельского проявлялись черты неврастеничности, свойственные его современникам, и он, наряду с Гамлетом, особенный успех имел в ролях Рожнова («Горе-злосчастье» В. Крылова) или Краснова («Грех да беда на кого не живет» А. Островского).

На смену умершему в 1848 году Мочалову в Малый театр пришел К. Н. Полтавцев (1823 – 1866) и частично принял на себя его репертуар. Он был официально утвержден как ведущий актер труппы, но ни в какой мере не заменил великого трагического артиста. У Полтавцева были прекрасные внешние данные: голос, фигура, лицо, но не хватало искренности чувств. Его борьба со злом лишалась определенности, приобретала какой-то общий, к тому же сентиментальный, характер. Его персонажи буйствовали, прибегали к различным эффектам, но бывало трудно понять, какие идеи они отстаивали.

На место умершего в 1853 году В. А. Каратыгина в Александринском театре выдвинулся Л. Л. Леонидов (1821 – 1889). Как и у его предшественника, у него были импозантная наружность, могучий, прекрасно поставленный голос. Но если большинство героев {12} Каратыгина отличала внутренняя значительность, то у Леонидова они бывали только внешне эффектны.

Естественно, автор не ставит своей целью рассказать обо всех актерах трагического амплуа, игравших во второй половине XIX века. Да вряд ли стоит это делать, среди них было немало таких, которых в те времена определяли одним словом: «орала». Кое‑кто из таких «орал» имел даже успех, особенно в трактирах, где они, дико вращая глазами, читали стихи и монологи подвыпившим купчикам и помещикам, приехавшим в город из своих захолустных имений.

Мы поведем рассказ о безусловно талантливом актере, типичном представителе трагического анархиствующего искусства — Анатолии Клавдиевиче Любеком.

К сожалению, многое в его биографии почти неизвестно: нельзя назвать даже дат его рождения и смерти. И едва ли они могут быть установлены. Очевидно только, что он умер либо в последнем году XIX века, либо в первые годы XX века. Вероятнее всего, что «Любский» — это псевдоним, настоящую фамилию этого артиста мало кто знал.

Как-то в Ростове-на-Дону, за завтраком, известный провинциальный режиссер и антрепренер Н. Н. Синельников, хорошо знавший Любского, затеял с ним разговор о прошлом, о том времени, когда Любский еще не был актером. «Да, — ответил Любский, — было кое-что хорошее, но дурного гораздо больше. Было, прошло… а вот теперь устраивай меня, буду благодарен».

«Я понял, — продолжал Синельников, — что разговор на эту тему надо прекратить»[[4]](#footnote-5).

Он происходил из богатой и, кажется, знатной семьи, получил образование в привилегированном учебном заведении. С успехом начал выступать на школьной сцене. Особенно ему давались отрывки из роли Гамлета.

Когда курс был окончен, Любский в качестве любителя стал появляться на петербургских клубных сценах, увлекся театром и не в меньшей мере жизнью богемы, которая царила среди актеров. Устроиться в театр в столице из-за семейных предрассудков, не представлялось возможным, и он уехал в провинцию, где вскоре получил широкую известность, особенно на юге России. Его лучшими ролями считались герои Шиллера: Франц («Разбойники»), Фердинанд, позже Вурм («Коварство и любовь»), а так же Гамлет и Макбет, герои одноименных трагедий Шекспира.

Успех пришел к Любскому в середине 60‑х годов. Один из зрителей, видевших его в Саратове в антрепризе Г. М. Коврова, вспоминал: «Это был человек среднего роста, с некрасивым, но очень подвижным лицом и резкими нервическими манерами. Часто “согретый” алкоголем, Любский был неровен как исполнитель. {13} Но когда в “Отелло”, “Короле Лире” я слушал его голос, когда он властно захватывал весь зрительный зал стонами Отелло или слезами Лира, — тогда все понимали, что на сцене рождалось высокое искусство»[[5]](#footnote-6).

В 60‑х годах Любский играл также в Полтаве в антрепризе Н. Н. Дюкова и имел огромный успех. «Талант его был выдающийся, однако пристрастие к спиртным напиткам делало то, что в игре Любского не было середины: или он играл вдохновенно, блестяще, потрясая весь зрительный зал, либо бормотал что-то под нос, отбарабанивал, как школьник, заученный урок»[[6]](#footnote-7).

Вот он играет Франца в «Разбойниках». «Бледное лицо, его римский профиль превратился в профиль курносого человека, похожего на Павла I. Начинает речь вкрадчивым тихим тенорком, походка мягкая. Очень заботится о покое отца: поправляет диванную подушку, ножную скамейку, запахивает бархатный халат»[[7]](#footnote-8).

На одном из спектаклей, играя Франца Моора, Любский до того увлекся, что на самом деле затянул на своей шее шелковый шнурок. Поспешили дать занавес, актер с багровым лицом уже хрипел.

По просьбе антрепренера Любский выступает в непривычной для него роли Риголяра в оперетте «Все мы жаждем любви». «Живость, веселье, куплеты. Хороший баритональный голос прибавил новый триумф Любскому»[[8]](#footnote-9).

За кулисами и в публике огромный успех.

Гастролируя в Харькове Любский любил гулять в городском саду. Молодежь влюбленно следит за представительной наружности брюнетом с длинными волосами, в черной шляпе, в лакированных ботфортах, в изящном светлом пальто. Во рту у него сигара, он держит на цепочке небольшую собачку. Когда Любский уходит из сада, гуляющие устраивают ему овацию.

Несмотря на ежевечерние выступления, Любский каждую ночь кутил. И когда в 1877 году Синельников встретил его в Николаеве, трагик был уже сильно постаревшим, неряшливо одетым, с глубокими морщинами на лице. Но кутежей не прекращал.

Конечно, в результате снижалось качество игры. Известный в провинции театральный журналист С. Г. Ярон, видевший Любского в роли Гамлета в сезоне 1879/80 года в Харькове, писал, что он «не играл, а ревел, кричал, неистово жестикулировал и тем не менее понравился, понравился настолько, что антрепренер Новиков оставил его на зимний сезон. Поражали темперамент артиста, та страсть, с которой он вступил в жестокий спор с Клавдием, Гертрудой, Полонием и всей придворной камарильей».

{14} Постепенно Любский отказывается от постоянного участия в какой-нибудь труппе, делается трагиком-гастролером и все больше опускается.

Известная провинциальная актриса О. В. Арди-Светлова рассказывала, как к ним в Орел, где театр содержал Деркач, в 1887 году пришел (именно пришел!) Любский. Было это под Новый год, на нем было надето, прямо на голое тело, ветхое пальтишко, на ногах опорки. Деркач предложил ему сыграть три спектакля, но с тем, что деньги отдаст после третьего. Пока же, в счет аванса, Любского одели с ног до головы.

Первый спектакль «Горькая судьбина» А. Ф. Писемского, в котором Любский играл Анания Яковлева, прошел блестяще. Далее поставили «Отелло». «В последнем акте он показал орловской публике, что значит истинный темперамент трагика»[[9]](#footnote-10). Даже видавший виды помощник режиссера испугался, что Отелло действительно задушит Дездемону, и поспешил дать занавес.

Синельников вспоминал, что летом 1885 года Любский со своим приятелем-рыбаком жил в лодке на берегу Волги. Вместе они и рыбачили. «Да, братцы, — говорил артист, — Волга, природа — моя стихия. Там особенно хорошо звучит в непогоду монолог Лира».

И еще раз Синельников увидел Любского через несколько лет в Ростове-на-Дону. Был он одет в парусиновое пальто, летний, несмотря на зиму, грязный картуз, а из-под картуза виднелись космы давно не стриженных волос. Пришел артист пешком из Таганрога. Попросил, чтобы ему дали сыграть в «Гамлете» Тень старого короля: «Я, братец, Гамлета уже не играю, а Тень у меня выйдет прекрасно».

Синельников помог Любскому устроиться в недавно открытое в Петербурге убежище для престарелых артистов. И тот в течение пяти дней очаровал всех старушек: целовал им ручки, учил раскладывать пасьянсы, а потом запил, переругался со всеми и уехал в Екатеринослав, откуда перебрался в Каменское. «Там приятель казак, будем с ним рыбу ловить».

Любский опускался все ниже и в театре теперь выступал только случайно.

В чем же все-таки причина успеха на определенном этапе жизни этого артиста? Почему, несмотря на возможные эксцессы, его охотно приглашали антрепренеры? Чем объяснить, что публика на спектакли с его участием шла с особенным интересом?

Безусловно, Любский был талантлив и обладал незаурядным исполнительским темпераментом, захватывающим тех, кто видел его на сцене. Его отличали хороший голос, ясная дикция. Раздражающее в жизни грассирование на сцене оказывалось незаметным. Провинциалов обывателей привлекал и его богемный образ {15} жизни. В 60 – 70‑е годы в скучные провинциальные города приезжал или приходил артист безусловно одаренный, который не хотел признавать никаких общественных утверждений, жил по законам, им самим для себя установленным.

Великий актер П. Н. Орленев, также большую часть жизни проведший в гастрольных поездках, в молодости встречался с Любским. И вот какой эпизод ему запомнился. «Припоминается его последний скандал в Москве, где он играл в труппе М. В. Лентовского в театре “Скоморох”. После спектакля он с друзьями отправился в ресторан Саврасенкова на Тверском бульваре. Там они сильно подвыпили, и, когда за соседним столиком [купец] начал перед закуской креститься на икону божией матери, Любский, обратясь к нему, громко произнес: “Чего ты, дугак, кгестишься — эта богогодица ко мне в Сагатове в номега ночевать приходила…”»[[10]](#footnote-11).

Разыгрался скандал, о котором на другой день знал весь город. Люди, консервативно настроенные, осуждали артиста, возмущались его поступком, а все те, кто считали себя либералами, пришли от этого события в восторг и спешили в театр, чтобы увидеть крамольника-актера.

А вот о каком эпизоде повествовал выдающийся артист МХАТа Л. М. Леонидов. Он видел Любского на заре своей театральной юности. «Вдруг в артистическую уборную входит странная фигура. Длиннополый черный сюртук, в каком играют купцов в комедиях Островского. Широкополая фетровая шляпа, усы с проседью, суковатая палка. Одним словом — живой Несчастливцев. Только роста среднего, коренастый, лет под пятьдесят.

Жаркие объятия, поцелуи. Начинается диалог с вопроса Любского, обращенного к одному из старых актеров:

— У кого служишь?

— Как у кого, у Николая Николаевича Соловцова[[11]](#footnote-12).

— Не знаю, не слыхал, — ответил с омерзением трагик».

Надо сказать, что у благородных трагиков всегда была нескрываемая ненависть к антрепренерам. «Эти эксплуататоры, живоглоты, которых нам, трагикам, людям с возвышенной душой, приходится терпеть»[[12]](#footnote-13).

И такое отношение к эксплуататорам не могло не импонировать передовой части публики.

Когда хотел, Любский умел работать над ролями. Тот же Орленев рассказывал, как к ним в Екатеринослав пришел Любский и произнес свою излюбленную фразу: «Дайте, бгатцы, загаботать бедному агтисту». В это время репетировали «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Любскому дали роль гонца. «Он ее {16} тотчас же переписал и выучил наизусть и помню, как подарил он нас своим вдохновенным порывом, когда произнес на репетиции шесть незначительных лишь фраз»[[13]](#footnote-14).

А любимые роли в трагедиях Шекспира и Шиллера были мастерски отделаны во всех деталях.

Когда приходило вдохновение, он потрясал весь зрительный зал. Тот же Орленев у него как-то спросил: «Как вы, Анатолий Клавдиевич, с таким небольшим ростом играете Отелло, Макбета?» Любский ответил: «Догогой мой, я госту, когда я иггаю»[[14]](#footnote-15). Вдохновение, темперамент были сильнейшими качествами артиста. Он захватывал и зачаровывал. В будущем знаменитый мастер опереточного и драматического театра Н. Ф. Монахов вспоминал, как в 1896 году в Киеве к нему, тогда молодому артисту эстрады, подошел какой-то давно небритый старик, назвался Любским и предложил совместно выступить в саду «Венеция». Концерт состоялся. Любский читал «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя. Позже Монахов писал: «Я, помню, был очень удивлен, что трагик, да еще, как мне говорили, знаменитый, не выговаривал буквы “р”. В быту этот недостаток был очень заметен. Но когда он читал “Записки сумасшедшего”, я не слышал дефектов его речи. Это произошло, должно быть, от громадного впечатления, которое произвело на меня его чтение. А впечатление было действительно громадное. Читал он потрясающе. Я в первый раз в жизни слышал такое вдохновенное чтение»[[15]](#footnote-16).

Вечером за ужином, несмотря на все старания Монахова, Любский ничего не говорил о своей актерской работе. Он читал стихи, монологи. «Мне казалось, что он даже не замечает нас, что он читает для себя. Но впечатление от этой ночи до сих пор ярко живет в моей душе…»[[16]](#footnote-17).

Гамлет, Отелло, Макбет, Фердинанд, Вурм, Франц Моор, как и другие персонажи артиста, могли быть людьми добродетельными или злодеями, но всегда были сильными личностями, до конца отстаивавшими то, чего они добивались. Никто не мог упрекнуть его героев в отсутствии воли, в том, что они не будут бороться до конца за свои идеалы.

Когда в 1880 году Вл. И. Немирович-Данченко увидел Любского в роли Франца в Артистическом кружке, он ему не понравился[[17]](#footnote-18). И этому нельзя удивляться. К тому времени известный театральный критик, драматург, романист, а в будущем великий режиссер, уже выработал свои эстетические воззрения. Он хотел, чтобы роли, в том числе в пьесах Шиллера, исполнялись с большей глубиной, с большей психологической правдой. Но на рядового {17} зрителя игра Любского производила очень большое впечатление. Герои артиста, отличающиеся силой духа, страстью, волей, захватывали и увлекали, заставляли понимать, что еще есть силы, способные на борьбу.

В 1881 году в Прикащичьем клубе Любский играл Гамлета. Журналист писал, что ансамбль был ужасный, оформление — чудовищное. В первых двух актах актер играл несколько сухо и по временам впадал в ходульность, но с третьего акта вошел в роль, а в сцене с Офелией подарил публике несколько хороших моментов. «Выразительно был произнесен монолог о флейте в разговоре с придворными». Заканчивая заметку, журналист заключал: «Успех был большой»[[18]](#footnote-19).

Выступая в роли Шейлока в «Венецианском купце» Шекспира, Любский строил игру на контрастах и «вообще обращал шекспировского героя в мелодраматическую фигуру»[[19]](#footnote-20).

Последняя встретившаяся нам рецензия, касающаяся Любского, относится к 1898 году, когда артист гастролировал в Саратове в Народном театре. Эта рецензия, пусть коротко, но подводит некоторые итоги деятельности последнего трагика старой школы.

На этот раз артист играл Русакова в пьесе Островского «Не в свои сани не садись», играл, как и всегда, неровно. И успех у зрителей Любский имел очень большой. Рецензент не без горечи писал: «Какую силу потерял русский театр в этом артисте. Какой большой талант брошен и зарыт […]. Лет пять тому назад мы видели г. Любского в “Гамлете”, на положении того же случайного гастролера и никогда не забудем несколько фраз, брошенных им в публику со стихийной силой природного таланта»[[20]](#footnote-21).

Таков был этот удивительный феномен русской сцены — Анатолий Клавдиевич Любский, о котором не вспоминают даже в самых подробных курсах истории русского театра. Но, право, он оставил, пусть маленький, след в искусстве, восхищал и поражал зрителей своего времени, отстаивал высокие идеалы искусства так, как он их понимал.

# **{****18}** Братья Адельгейм

Братья Роберт Львович (1860 – 1934) и Рафаил Львович (1861 – 1938) Адельгейм были известны всей России. Они выступали чаще всего вместе и в губернских городах, и в самых отдаленных и глухих углах страны. Почти ежегодно братья гастролировали в Петербурге и Москве.

Очень высоко оценивая гастрольную деятельность трагического актера М. В. Дальского, известная провинциальная актриса М. И. Велизарий вместе с тем писала: «Пожалуй, одних только братьев Адельгейм Россия знала больше, чем Мамонта Дальского»[[21]](#footnote-22).

Их называли счастливыми гастролерами. Где бы ни шли спектакли с их участием, сборы по большей части бывали полными. И когда после Октябрьской революции, в 1927 году, братья приехали в Ленинград, публика охотно заполняла зал Театра комедии, в котором они выступали, хотя артисты к тому времени успели состариться.

Особое внимание общественность обращала на их культуртрегерскую деятельность, на пропаганду лучших классических образцов драматургии.

Известный театральный критик А. Р. Кугель объяснял успех братьев следующим образом: «А секрет был весьма прост. В то время, как наши актеры, все еще верные теории мочаловского “нутра”, полагались на “авось” и на пришествие некоего “духа”, {19} который в нужный момент осенит их своей благодатью — а “дух” сплошь и рядом не являлся по разным, ему одному известным, причинам и оставался актер, дурно знающий свою роль, в то время, говорю я, братья Адельгейм работали по-немецки точно.

Эта немецкая школа — школа Сальери — ремесло кладет подножием искусства и ремесло вырастает в мастерство […]. Жест изучался перед зеркалом — ежедневно и непрерывно. Роль была разделана во всей полноте и во всех подробностях. Стиль затверживался, как урок. Все это давало свои плоды»[[22]](#footnote-23).

Здесь приведена обширная цитата, потому что она, как кажется, в основном верно определяет успех Адельгеймов.

Это были талантливые артисты: Роберт Львович — герой и Рафаил Львович — больше склонявшийся к характерности, но также игравший и героические роли. Ни тот ни другой не обладали из ряда вон выходящими дарованиями, однако они оба могут быть названы тружениками в самом высоком смысле этого слова.

Большую часть дня, вне зависимости от того, шел ли вечером спектакль с их участием или нет, они отводили подготовке к сценическому выступлению. Дисциплина была выработана железная: никаких бесед за полночь. Ежедневные физические упражнения, в том числе фехтование. Ежедневная работа над голосом. Ежедневное повторение той или другой роли. Обязательное чтение книг, относящихся к театру, на русском, немецком, французском и английском языках.

При очень большой, даже изысканной вежливости по отношению к товарищам по труппе никакого с ними амикошонства. Молчаливые, особенно Роберт Львович, они почти не разговаривали на посторонние, не касающиеся спектаклей темы. И часто актеры труппы, кроме указаний на репетициях, слышали от гастролеров только «здравствуйте» и «до свидания».

Чтобы яснее представить творческую суть артистов, понять причину их особого места в театральном мире, следует хотя бы коротко остановиться на их биографиях.

Они родились в Москве, в семье имевшего большую практику врача. Дома в качестве разговорного был принят немецкий язык. Братья окончили знаменитую немецкую гимназию «Петершулле». Конечно, будучи москвичами, а потом актерами по преимуществу российских провинциальных театров, братья хорошо знали русский язык, но между собою они чаще разговаривали по-немецки и этот язык оставался для них родным.

После окончания гимназии на некоторое время пути братьев разошлись. Роберт Львович в 1884 году окончил Московское высшее техническое училище. Рафаил Львович в 1885 году закончил Московскую консерваторию, как пианист. Но и того и другого тянула сцена, драматический театр. Впрочем, Роберта Львовича {20} в молодости интересовала также оперетта, он недурно пел и позже, став драматическим актером, использовал это свое умение.

К театральному делу братья подходили очень серьезно: прежде всего им хотелось утвердить в русском театре высокий репертуар. Свою актерскую миссию они видели в том, чтобы нести подлинно высокую культуру тем, кто посещал театр.

Отлично владея немецким языком, братья отправились в Вену, где поступили на Драматические курсы при Венской консерватории. Здесь их учителем стал Адольф фон Зоненталь, актер по преимуществу драматического и трагического репертуара, великолепный мастер. Актер холодноватого, но блестящего мастерства пластически выразительный, умный, несколько риторический, отделывающий каждую роль до малейших деталей. Сделавшись профессиональными актерами, Адельгеймы поддерживали связь со своим учителем, постоянно прибегали к его советам.

Окончив курсы Зоненталя, Роберт Львович некоторое время служил в Гамбургском театре, гастролировал в театрах Германии и Австрии. Потом, на время оставив сцену, он переехал в Италию, где брал уроки пения и занимался фехтованием, причем настолько удачно, что, выступив на соревнованиях в Милане и Венеции, он получил золотую и серебряную медали.

Рафаил Львович после окончания в 1888 году курсов тоже играл в театрах Германии, Австрии и Швейцарии.

В 1893 году оба брата вернулись в Россию. И здесь они прежде всего занялись переучиванием классического репертуара на русский язык. Дебют Рафаила Львовича состоялся в Орле в 1894 году, где были сыграны роли Отелло, Франца Моора и Лира. Роберт Львович дебютировал в Житомире. В 1895 году братья соединились и с тех пор по большей части выступали вместе.

А. В. Амфитеатров так характеризовал братьев:

«Оба несомненно даровиты.

Оба несомненно умны.

Темперамента у обоих немного, но при уме, даровании, глубокомысленной штудировке ролей, как в общем замысле, так и в деталях, при редкой интеллигентности, при очевидной для каждого актера чисто технической опытности и приспособленности к сцене, Адельгеймы умеют мастерски скрывать внутренний холодок своего исполнения, и, в театрах русских, я не в состоянии назвать другого, подобного им мастера так интересно “в спокойном духе горячиться”»[[23]](#footnote-24).

Н. Муханов, работавший помощником режиссера в одном из театров, вспоминал о братьях Адельгейм. По его словам, они отличались выдержанностью, спокойствием и скрупулезностью, переходящей в педантизм. Иногда казалось, что в жизни братья вообще лишены страстей. Они никогда не позволяли себе накричать, выйти {21} из себя, перепутать реплики, опоздать к выходу, пропустить хотя бы одно слово из своей роли. «Не люди, а хорошо смазанные машины», — с некоторым даже раздражением заканчивал характеристику братьев Н. Муханов[[24]](#footnote-25).

В процессе репетиций братья, особенно Роберт Львович, требовали от партнеров напряженного внимания, безусловного соблюдения указанных мизансцен и всех переходов. Они добивались такой окраски фраз, какая им казалась наиболее уместной, заставляли повторять фразу до пятидесяти раз, доводили провинциальных актеров до бешенства, но своего добивались. «Нужно отдать справедливость: терпению и настойчивости Роберта не было пределов. Кропотливо, внимательно, даже подчас раздражающе мелочно он всегда доводил репетицию до конца, не выходя из себя и не повышая тона»[[25]](#footnote-26).

Обычно Роберт Львович проводил общие репетиции, а Рафаил Львович работал с отдельными актерами. У него не было замечательного терпения старшего брата, и он мог в каких-то случаях рассердиться и даже повысить тон. В ту пору проводить репетиции, особенно массовых сцен, было делом сложнейшим, в них часто выступали солдаты. И вот о каком случае рассказали братья писателю В. Е. Ардову: «Вечером должны были идти “Разбойники”, Роберт Львович репетировал и мучился с солдатами. Наконец, дело наладилось. А на спектакль прислали другой взвод, у того, который репетировал, кончился наряд»[[26]](#footnote-27). Надо было начинать сначала.

Ответственностью перед сценой братья отличались поразительной. Я. О. Малютин, артист Ленинградского академического театра драмы имени Пушкина, встретился с ними, когда старшему из братьев исполнилось 74 года. В это время они уже целых спектаклей не ставили, а выступали в отрывках из любимых пьес. Так вот в одном из ленинградских клубов должны были идти фрагменты из «Уриэля Акосты», в котором Малютин был назначен на роль де Сильвы. Пьеса известная, роль Уриэля Акосты Роберт сыграл сотни раз, казалось, от репетиций можно было отказаться. Тем не менее репетировали трижды, причем Роберт Львович самым тщательным образом прислушивался к чтению Малютина, напряженно следил за его артикуляцией. В старости ему сильно мешала глухота и выступления с партнером стоили ему немалого напряжения.

Роберт Львович попросил Малютина прийти в театр за несколько часов до спектакля, чтобы еще раз проверить отрывки и освоиться со сценой. Придя в театр к назначенному часу, Малютин, к немалому удивлению, увидел Роберта Львовича, ходящего {22} по сцене и что-то бормочущего под нос. На вопрос: «Неужели недостаточно проведенных репетиций?» Адельгейм ответил совершенно искренне: «Конечно, нет! Актер должен репетировать всегда, и ни одно повторение не может оказаться лишним».

Закончив репетицию, Адельгейм предложил Малютину пройтись перед спектаклем. «Нельзя было не восхититься молодой походкой, подвижностью Адельгейма». В ответ на восхищение Малютина Роберт Львович сказал: «Очень просто, со студенческих лет мы с братом никогда не отступаем от принятого режима. Шестьдесят лет подряд каждое утро мы делаем зарядку, проделываем целую серию голосовых упражнений, фехтуем. В течение всех этих шестидесяти лет мы никогда не наедались до отвала, не нарушали порядка репетиционной работы, не распускали себя».

И далее Малютин рассказывает: «Начался вечер, и я увидел молодые, горящие лихорадочным блеском глаза Гамлета, глаза Карла Моора, глаза Уриэля Акосты. Признаюсь, я подумал тогда, что одной только утренней зарядки и фехтования не могло хватить для того, чтобы сохранить такие молодые глаза. Для этого надо было еще сохранить в неприкосновенности свою душу, свою любовь к искусству, свою готовность служить ему самоотверженно и бескорыстно»[[27]](#footnote-28).

И в то же время братья тратили на спектакль, если можно так сказать, только полагающуюся по их творческому бюджету энергию — ни больше ни меньше. Того, что называется творческим потрясением, на спектаклях этих актеров не бывало.

Рафаил Львович всегда серьезно, вдумчиво прорабатывал роль, стремился максимально приблизиться к авторскому замыслу. Он был, что называется, крепким актером, соединяющим щепкинские реалистические традиции с некоторыми, иногда довольно значительными мелодраматическими эффектами.

Роберт Львович, выступая в героических ролях, прежде всего обращал внимание на внешнюю сторону того, кого ему предстояло играть, и всегда стремился к некоторой помпезности и эффектности. Современники иногда говорили, что Роберт Львович представлял на русской сцене немецкую школу. На наш взгляд, было бы вернее сказать, что он продолжал традицию В. А. Каратыгина, с той разницей, что, в отличие от знаменитого трагика, не обладал импозантной фигурой и у него не было мощного, покрывающего большие расстояния голоса. Вот пластика артиста была великолепной, и в этом отношении он в русском театре почти не знал себе равных. И вот что существенно: оба брата во многих трагических и мелодраматических ролях становились на воображаемые трагические котурны. Один из критиков отметил это: «Мало у них непосредственности, непринужденности и простоты в положениях, не требующих выражения “бушующих страстей”, “клокочущей ярости” и тому подобных сильных чувств. Обычная {23} разговорная речь у обоих слишком аффектировалась. В мимике и движениях те же недостатки. Неизбежные трагические жесты, заученность трагических поз, однообразное убегание со сцены»[[28]](#footnote-29).

Однако и этот строгий критик называет Адельгеймов выдающимися исполнителями ролей классического репертуара. Каждый образ у них был детально проработан, и если они, особенно Роберт Львович, впадали в излишнюю аффектацию, то зрители понимали: в этот момент герой находится в состоянии подъема всех чувств.

В 1905 году братья Адельгейм отмечали в Петербурге десятилетие своего служения сцене. Был издан посвященный этому событию буклет, в нем перечислялись десятки городов, в которых братьям приходилось играть. К юбилею накопился значительный репертуар: «Отелло» они сыграли 130 раз, «Гамлета» — 113 раз, «Короля Лира» — 77 раз, «Венецианского купца» — 77 раз, «Ричарда III» — 15 раз, «Уриэля Акосту» — 150 раз, «Разбойников» — 154 раза, «Царя Эдипа» — 40 раз, «Фауста» — 45 раз, «Кина, или Гения и беспутство» — 98 раз, «Ревизора» — 25 раз, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого — 7 раз[[29]](#footnote-30).

Вместе с тем в репертуар входили и такие пьесы, как «Кручина» И. В. Шпажинского, «Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана, «Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро и занимали в их репертуаре довольно заметное место. Конечно, названные выше пьесы трагедиями не назовешь, но тот же Роберт Львович стремился придать драматическим персонажам трагический или, по крайней мере, мелодраматический оттенок. В частности, это касается роли Наполеона в пьесе «Мадам Сан-Жен».

Плохо обстояло дело с произведениями современных авторов, иные из них иначе, как макулатурой, назвать невозможно. Например, «Трильби» и «Казнь» Г. Ге, «Новый мир» Баррета и другие. Но и эти пьесы братья стремились повернуть в сторону трагедии. Так, «Казнь» была сыграна 162 раза. Ею часто начинались их гастроли.

Ко дню своего юбилея братья поставили драматическую поэму А. К. Толстого «Дон-Жуан». Сделали они это первыми: ранее произведение находилось под цензурным запретом. Критика оценила исполнение высоко.

Юбилей прошел, гастроли продолжались, а вместе с тем возобновлялась работа над ролями, иногда сыгранными десятки раз. Они еще и еще раз пересматривались, шлифовались.

Подводя итог творческой деятельности братьев, известный провинциальный актер А. А. Сумароков говорил: «Братья Адельгейм являлись живым примером того, как должен вести себя актер на сцене и в жизни»[[30]](#footnote-31).

{24} Чем больше старели артисты, тем внимательнее они следили за своим физическим состоянием, особенно Роберт Львович. Кроме фехтования он занимался гиревым спортом, увлекался альпинизмом, а когда готовил роль Кина, брал уроки бокса. И едва только начинал полнеть, тут же садился на суровую диету. Когда же его уговаривали съесть лишнее, повторял: «Хорош трагик с животиком!»

За гримировальный столик Роберт Адельгейм садился не менее чем за полтора часа до начала спектакля. На шелковое белье он накладывал эластичные бинты, убирающие излишнюю полноту. При помощи специальных лент стягивал морщины на лице. Даже во время репетиции Роберт Львович массировал подбородок.

Вот что рассказывал один из тех, кому довелось вместе с братьями участвовать в спектаклях. Идет «Уриэль Акоста». «Перед сценой проклятья Роберт Адельгейм долго меряет расстояние между колоннами. Для него расстояние, равное четырем сантиметрам, имело значение. В кульминационный момент Роберт с верхней ступеньки делал два шага вперед и катился по лестнице к одной из колонн с таким расчетом, что левая рука вытягивалась под узким лучом прожектора из-за колонны настолько, чтобы зрителю видна была только кисть. Конвульсивно хватающие воздух пальцы так ярко выражали человеческое состояние, что эта сцена потрясала зрителей»[[31]](#footnote-32).

Однажды перед спектаклем «Разбойники» партнер спросил у Роберта Львовича, зачем он распорядился поставить за кулисами, под определенным углом деревянные щиты? Все равно зрители их не увидят.

Адельгейм ответил: «Я и не хочу, чтобы они были видны. Но, произнося монолог, мы стоим в профиль к зрительному залу. Значит, звук будет уходить за кулисы, в пустоту. А от этого щита с металлической бумагой он отражается и идет в зрительный зал. Нужно, чтобы каждое слово монолога было слышно»[[32]](#footnote-33).

Воспитанный в немецкой семье Роберт Львович хоть и хорошо говорил на русском языке, но бытовые роли ему давались трудно. Рафаил Львович рассказывал, что сам он русскому языку учился у своей няни, брату же этого сделать не удалось. Поэтому когда дело касалось обыденной беседы, бытовых тем, Роберту Львовичу не всегда хватало слов. Если он играл Отелло, Гамлета, испанского певца Годду, никто не замечал у него ни малейшего акцента, а вот когда шла русская пьеса, то не то чтобы акцент, а какие-то иностранные интонации иногда его подводили. Впрочем, даже когда в обычной беседе Роберт Львович произносил простое русское слово «парень», то в его устах оно казалось каким-то чужеродным.

{25} Сценической техникой трагического актера братья владели в высшей степени. Например, в спектакле «Уриэль Акоста» перед сценой проклятия Роберт Львович снимал грим и лишь слегка пудрил лицо, чтобы оно при свете прожекторов не блестело от вазелина. Юдифь после второго приказа раввина отходила от Акосты, и он чуть-чуть бледнел. А после реплики Юдифи: «Ты лжешь, раввин!» лицо его вспыхивало, как у молодой девушки. И, наконец, в сцене отречения он бледнел так сильно, что казался мертвым.

Поразительно звучала фраза Акосты, прерывающая рев фанатиков: «Молчите все‑е». «Сколько музыки было вложено в эту фразу и какой она была окрашена силой, волей, страстью»[[33]](#footnote-34). И после этого следовало падение по ступенькам из-под колосников к порталу.

Рафаил Львович в той же пьесе играл небольшую роль дряхлого раввина Бен Акибу. Но какое богатство и разнообразие интонаций было заложено в двадцати двух стихах, заключающих в себе силу и бессилие. «Иногда звук его голоса совсем замирал, но как бы тихо ни произносил Рафаил Адельгейм свой текст, задыхаясь и кашляя, ни одно слово не пропадало, не застревало у рампы»[[34]](#footnote-35).

Поразительным казалось, как это артисты умели совмещать образ, который они создавали, с тем, как они внимательно следили за линией ноги, движением рук, пластичностью поз. Удивительно естественно и разнообразно, в характере персонажа, они умели держать голову, и все их позы, манера носить костюм соединяли естественность с какой-то повышенной выразительностью.

Адельгеймы, особенно Роберт Львович, очень редко, и то в случайных беседах, высказывались по творческим вопросам. Их дело было играть, репетировать, все же остальное они отдавали критикам, историкам и теоретикам театрального искусства. Нам не удалось найти ни одной опубликованной статьи Роберта Львовича, да и вряд ли он их писал.

Он гордился тем, что нет среди русских актеров таких, которые объехали бы столько городов, сколько он с братом. «И вынесли эти странствия более тридцати пяти лет, неся, особенно в былое время, культуру в самые отдаленные уголки страны и вместе с тем утверждая строгую дисциплину в рядах провинциальных артистов: приучая товарищей к неустанной, полной рвения работе»[[35]](#footnote-36).

И только одна статья принадлежит Рафаилу Львовичу, он ее написал после смерти брата. Тем более интересно к этому произведению обратиться. В нем, на наш взгляд, излагается кредо обоих братьев.

{26} Приведем несколько выдержек из этой статьи. Рафаил Львович утверждал: «Пожалуй, для актера важнее самих репетиций дорепетиционный период творчества. Этот период фактически охватывает всю его жизнь. Актер непрерывно развивает свои данные, которые от природы почти никогда не бывают технически завершенными». И дальше: «Гаммами для актера являются упражнения в голосе, движении, мимике и так далее […]. Старая русская актерская школа пренебрежительно относилась к актерской технике, делая главную ставку на “нутро”. Это была ее основная ошибка. Она не учитывала, что путем упражнений можно в актере развить и темперамент, и воображение, и даже наблюдательность, способность подмечать в окружающей его жизни типичное и характерное»[[36]](#footnote-37).

Актер должен внимательно изучать жизнь, внимательно наблюдать за окружающими его людьми, помня, что в жизни нет двух одинаковых людей, а это значит, их не должно быть и на сцене. «Актер должен много читать, встречаться с самыми разнообразными людьми, посещать театры, концерты, музеи, выставки, жить полной и разносторонней жизнью и все время неотступно наблюдать окружающую действительность»[[37]](#footnote-38). Высокая культура обязательна для актера.

Репетиции за столом не нужны. Что же касается режиссера, то он должен только выявить основную идею спектакля, его художественное своеобразие. Все остальное — дело самих актеров. Роли надо создавать, пользуясь собственной фантазией и жизненными наблюдениями.

«Конечно, актер обязан уметь перевоплощаться на сцене. Но при этом должен оставаться актером, то есть человеком, одна часть которого чувствует и живет в изображаемом герое, а другая в это время следит за первой, мысленно ее контролирует, критикует и руководит ею […]. Сценическая условность не только разрешает, но зачастую требует от актера более подчеркнутых, эффектных в хорошем смысле этого слова жестов и интонаций, чем те, которые бывают в жизни […]. Жизнь жизнью, а театр всегда остается театром»[[38]](#footnote-39).

Репетировать следует каждый день, даже когда не готовится новая роль. И на каждый спектакль, даже если он идет в тысячный раз, следует смотреть как на своеобразную репетицию к следующему спектаклю. «Чем больше играется спектакль, тем лучше, а не хуже он должен звучать. Роль от многократного исполнения не должна тускнеть, а приобретать все большую крепость и техническое совершенство […].

Основной предпосылкой для сохранения актером своего технического аппарата является его физическое здоровье. За ним {27} актер обязан следить, как музыкант за своим инструментом или рабочий за своим станком»[[39]](#footnote-40).

Накопив значительный сценический опыт, Рафаил Львович жалел, что им с братом не удалось организовать студию, чтобы передать юным артистам свои знания, приемы работы над ролями.

Разумеется, интересно знать, как братья относились к современному им театру, в частности к Московскому Художественному и к деятельности В. Э. Мейерхольда? В интервью корреспонденту газеты «Раннее утро» братья ответили на этот вопрос: «Мы не можем причислить себя к врагам Художественного театра, мы скорее поклонники его, а в главных руководителях К. С. Станиславском и Вл. Немировиче-Данченко видим больших мастеров-режиссеров. Это бесспорно высокие художественные режиссеры.

Но нас всегда неприятно поражал тот реализм, скажем больше того, ненужный реализм, к которому прибегал театр.

К чему эти искусные эффекты — свист соловья, сверчок в “Дяде Ване” и прочее?

Пьесы ставятся превосходно, игра не оставляет желать ничего лучшего, одним словом, полная иллюзия, но слышится сверчок и иллюзия пропадает, исчезает красота».

«Ну, а постановки Мейерхольда?» — спросил репортер.

«Их мы отрицаем совершенно, мы их не понимаем и не хотим понять — это извращение того, что в положительном свете дает Станиславский»[[40]](#footnote-41).

Разумеется, Адельгеймы, как и все актеры-трагики XX века, категорически отрицали режиссуру, подчиняющую идее спектакля каждого актера, в том числе премьеров. Отсюда их решительное неприятие деятельности Мейерхольда. Хотя только сказанным, расхождение с Мейерхольдом нельзя ограничить.

Театр, как его понимали Адельгеймы, должен стремиться к возвышенному изображению действительности.

Конечно, та психологическая правда, которую проповедовал МХТ, нравилась им, принималась ими, но сами братья утверждали совсем *другое* искусство. И уже тем более им был чужд сценический символизм, который в ту пору исповедовал Мейерхольд, стремившийся подчинить каждого актера своему режиссерскому замыслу.

Адельгеймы придерживались традиционного для трагиков чтения текста, впрочем, иногда у них, особенно у Роберта Львовича, проявлялись и ноты неврастении, свойственные многим русским актерам начала XX века.

Они всегда возвышались над труппой, в которой выступали. Ведя кочевую жизнь, выступая в разных труппах, Адельгеймы сохраняли {28} репутацию эрудированных работников сцены, ни при каких условиях они не соглашались жертвовать культурой исполнения.

Оценивая их многолетний путь, критик писал: «Братья Адельгейм действительно талантливые артисты, не только талантливые, но и умные, и культурные, и добросовестные, и трудящиеся артисты»[[41]](#footnote-42).

Когда их приглашали в какой-нибудь театр на постоянную работу, братья не отказывались, но приносили антрепренеру список своих ролей и при этом просили, чтобы на каждую постановку классической пьесы отводился месяц, для того чтобы все участники спектакля могли хорошо познакомиться со своими ролями и с пьесой в целом. Но ни один владелец театра на это, конечно, не шел. Стоило ли тогда вступать в постоянный коллектив, коли все равно «Гамлет» или «Отелло» должны идти с двух-трех репетиций? Кроме того, их любимые пьесы, если они переставали быть гастролерами, отодвигались бы на второй план. На это они не могли согласиться. Рецензент с восхищением писал: «Успех Роберта и Рафаила; Адельгейм — успех несомненный, особенно в провинции, объясняется главным образом их репертуаром. Этот репертуар (речь идет о классических трагедиях. — *Ю. Д*.) становится особенно ценным теперь, когда драматическую сцену заполнили современные бездарные драмоделы»[[42]](#footnote-43).

Писательнице А. Я. Бруштейн довелось видеть на сцене Адельгеймов, и она посвятила им умные и точные строки: «Игра Адельгеймов представляла собою прежде всего компиляцию, добросовестную, честную, даже талантливую компиляцию всего того, что они видели у великих актеров, русских и иностранных. Компиляция Адельгеймов не была ни слепой, ни рабской, она была живой, творческой. Они заимствовали у разных великих мастеров трактовку, приемы игры, отдельные детали, но вносили во все это свою творческую мысль, а главное — свой огромный каждодневный, каждочасный труд»[[43]](#footnote-44).

Большинство ролей братья подготовили в начале своей сценической деятельности. Конечно, они их совершенствовали, в какой-то мере изменяли, развивали, но в целом продолжали сохранять то решение, которое было принято, когда роль готовилась.

Среди некоторых критиков, да и зрителей, бытовало, мнение, что репертуар Адельгеймов вообще был неизменен, что, единожды создав, они его не меняли до конца жизни. Так, в одной из газет читаем: «Гастроли Адельгеймов проходят при полных сборах, хотя они и треплют репертуар, в котором появляются много {29} раз и явно свидетельствуют, что они застыли не только в своем творчестве, но и в желании работать»[[44]](#footnote-45).

Такая точка зрения не верна. Заново оказались поставлены: «Дон-Жуан» А. К. Толстого, «Царь Эдип» Софокла и еще некоторые пьесы. Кроме того, Рафаил Львович грешил драматургией и, написав очередную пьесу, переносил ее на сцену. Другое дело, каково было качество его драматургических опытов! Но основной репертуар действительно оставался все тем же на протяжении долгих лет творческой работы.

Одна из самых любимых братьями пьес — «Уриэль Акоста» К. Гуцкова. В ней Роберт играл Акосту, а Рафаил старого раввина Бен Акибу.

Уриэль Акоста (1590 – 1647) — философ, предшественник Боруха Спинозы, покусившийся на положения Библии, а значит, и на церковь, на религию, более того — на самого бога. Его выступления встретили решительное сопротивление со стороны священнослужителей и подогреваемых ими религиозных фанатиков.

В спектакле Акоста, молодой, красивый, впервые появляется в доме де Сильвы, одного из образованных, умных раввинов, но слепо преданного религиозным догматам. Акоста полон сил, он любит Юдифь, счастлив оттого, что закончил труд, в котором говорит людям правду о существовании Вселенной. Роберт Адельгейм стремился показать Акосту прежде всего мыслителем, пытающимся проникнуть в суть самых сложных явлений действительности.

Сцену с матерью артист вел просто. Его герой любил мать, и зрители верили в эту любовь. Хотя некоторые фразы, подобно этой: «Слепая мать, закрой глаза», у артиста звучали мелодраматически.

Лучшей была сцена отречения в синагоге. Когда толпа верующих кричала, стонала, требуя от Акосты, чтобы он отказался от своего учения, Уриэль — Роберт Адельгейм перекрикивал рев толпы. Текст отречения Акосты он читал приглушенным голосом, ежесекундно останавливаясь. Он стоял бледный, поддерживаемый под руки и, едва закончив, падал в обморок и катился по лестнице с высокого помоста.

Тем более оказывался впечатляющим переход от отрицания к яростному протесту против мракобесия.

Последний акт игрался элегически. Акоста приходил к Юдифи, чтобы проститься с ней, он знал, что уходит из жизни, да жизнь и перестала его интересовать, ведь, отрекаясь, он убил в себе мыслителя. Этот акт артист вел спокойно, без трагедийного пафоса и декламации.

После этого спектакля критик писал: «Должен сказать и притом со всей категоричностью, что вынес из театра сильное и высокое художественное наслаждение. Г. Роберт Адельгейм раскрыл {30} перед нами в грандиозных и ярких сценических штрихах, полных захватывающей силы, глубокую и вместе мучительную драму, совершающуюся в душе Уриэля Акосты, который все время колеблется между головой и сердцем, между влечением к свету новой мысли и преданностью старой, парализовавшей эту мысль, вере отцов. Замечательная игра. Мы видели перед собою и по внешности и по говору еврея с очень выразительным и типичным лицом, но не вульгарным, а озаренным светом глубокой и напряженной думы. С полной психологической правдивостью шаг за шагом он разъяснил нам в великолепном сценическом комментарии эту ужасную трагедию души, ощупью пробивающуюся к свету свободной мысли, свободной любви, трагедию, жертвой которой он в конце концов пал»[[45]](#footnote-46).

Другой рецензент отмечал, что при таком исполнении неуместен был акцент, к которому артист прибегал, акцент вредил трагедии, «мельчил красивый образ»[[46]](#footnote-47). И надо сказать, что впоследствии артист отказался от акцента.

А. Я. Бруштейн называла Бен Акибу среди лучших ролей Рафаила Львовича. Акиба у артиста был очень стар, более того, дряхл. Пергаментное лицо девяностолетнего служителя культа, сделанное при помощи грима, служило для артиста удобной маской. Голос был глухой, прерывистый, вибрирующий. Может быть, стремление представить дряхлость в чем-то казалось даже излишним. Но этот старец вовсе не выжил из ума. Он мог быть даже ироничным.

Сколько еретиков ему приходилось видеть на протяжении долго прожитой жизни, но он остался религиозным фанатиком. И когда он, старый, согбенный, шамкающий, распрямлялся, в его голосе начинал звучать металл, нетерпимость по отношению к тому, кто вздумал нарушить установленные, даже не людьми, а самим богом правила. И тогда становилось страшно. Такой Бен Акиба был готов уничтожить все живое, светлое, талантливое, умное, все, что расходилось с его заскорузлыми принципами.

Критик так оценивал эту роль: «Поразительный образ старика, у которого под физическим организмом, почти разрушенным дряхлостью его преклонного возраста, кипит энергия: энергия тупого, слепого религиозного фанатизма…»[[47]](#footnote-48). В более раннем отзыве подчеркивалось: «Каждый жест, каждое слово в монологах застывшего в талмудских предрассудках старого еврея натурально и естественно передавалось артистом»[[48]](#footnote-49).

Еще один критик, высоко оценив игру Рафаила Львовича, написал, что больше всего его поразило умение артиста выдерживать {31} тон столетнего старика: «ни одного фальшивого звука, ни одной ложной интонации, ни одного молодого движения»[[49]](#footnote-50).

Успех в спектакле «Уриэль Акоста» братья Адельгейм имели очень большой. В 1899 году, когда они гастролировали в Воронеже, «восторгам не было конца. Почти месяц Летний театр в городском саду был средоточием интересов воронежцев. Всегда поглощавшая их страсть к оперетке, казалось, была забыта […]. Это было искусство, возвышающее человека и поэтому особенно нужное ему. Заключительные монологи Уриэля Акосты — Роберта в третьем и четвертом актах и его противоборство с Бен Акибой — Рафаилом вызывали горячие рукоплескания не только из-за проникновенной игры. Они рождали ассоциации в современной жизни, заставляли верить в победу разума и человечности»[[50]](#footnote-51).

В 1909 году газета «Биржевые ведомости» сообщала, что в Петербурге на спектакле «Уриэль Акоста» «театр был набит битком. Исполнителей вызывали после каждого акта. Бросали цветы». Когда в 1916 году артисты снова поставили «Уриэля Акосту», та же газета отмечала, что «успех был не меньший, если не больший, чем в прежних гастролях».

Из трагедий Шекспира оба брата играли в «Короле Лире», «Отелло» и «Гамлете».

Когда еще в самом начале театральной карьеры, в 1895 году на гастролях в Пензе они сыграли «Короля Лира», рецензент писал, что Роберт Львович в роли главного героя «сразу приковал все внимание публики типичностью, верностью тона и прекрасной мимикой»[[51]](#footnote-52).

Через два года в той же роли Роберт Львович выступал в Озерках, дачной местности под Петербургом, и тогда Кугель так рассказывал об его игре: «У г. Роберта Адельгейма много темперамента, хороший голос и имеется известная страстность»[[52]](#footnote-53). Рафаил Львович выступал в роли Эдгара, и, как писал тот же критик, его отличали большая вдумчивость, тщательность отделки и колорита. «Сдается, что талантливым братьям мешают традиции немецкой декламации, певучей, логически плохо разработанной и несколько однообразной»[[53]](#footnote-54).

Прошло несколько лет, и другой зритель утверждал, что в шекспировских образах — короле Лире и Отелло — «чувствовался громадный актерский труд, затраченный на отделку каждого слова, каждой мелочи»[[54]](#footnote-55).

Особенно хорош был Роберт Львович в тех сценах, где можно {32} было показать отточенное мастерство, например в сцене безумия Лира. Слабее он был там, где Лир раздумывал, протестовал, отстаивал свою честь. Здесь иногда декламация подменяла живое чувство. Но так как декламация была мастерской, верно передающей переживания опального короля, то и успех артист имел большой.

Роль Лира иногда играл Рафаил Львович. У него меньше чувствовалась мощь Лира. А изгнанный дочерьми, он и вовсе становился слабым и беспомощным стариком.

Вместе братья выступали и в «Отелло». Роберт Львович играл мавра, а Рафаил Львович — Яго. В 1897 году они с этим спектаклем приехали в Петербург. А. Кугель в рецензии писал, что пьеса шла с замечательным ансамблем. Важное замечание, потому что обычно всех гастролеров упрекали именно в отсутствии ансамбля. В данном очерке мы уже писали о кропотливом труде братьев на репетициях. Чуткий критик писал: «Гг. Адельгейм талантливые, добросовестные и очень интересные актеры. Прежде всего в них подкупает то, что они, люди молодые, а играют тот репертуар, с которым нас знакомят обыкновенно актеры уже на склоне лет. […] Г. Роберт Адельгейм — это сама молодость — резвая, полная блеска, задора, но еще не установившаяся, не перебродившая. Все “эмоциональное” выходит у него прекрасно и, быть может, потому он мне больше понравился в “Отелло”, чем в “Уриэле Акосте”»[[55]](#footnote-56).

В характере Отелло Роберт прежде всего выделял простоту, добродушие, честность. В первых сценах артист показывал его не столько страстным любовником, сколько нежно влюбленным мужем; он относился к Дездемоне с искренней заботливостью и доверием. Детали были тщательно проработаны, и при этом вся роль проводилась с подъемом. Сильно звучал момент пробуждения ревности, но лучшей сценой все очевидцы признавали последнюю — убийство Дездемоны, в ней артист обнаружил незаурядный темперамент и подлинную драматическую страсть. Эффектным был финал. После того как Отелло пронзал себя кинжалом, его безжизненное тело катилось по ступеням с довольно большой высоты.

Одесский рецензент специально отмечал мастерское исполнение монологов. Артист удивительно распоряжался своим голосом, делал это так, как мог бы сделать только опытный и хороший оперный певец.

Роль Яго принадлежала к лучшим творениям Рафаила Львовича, хотя было очевидно, что он многое заимствовал у знаменитого немецкого трагического актера Э. Поссарта. Но Рафаил Львович добился, что все происходящее на сцене стало для него своим, органичным. Яго Адельгейма — прежде всего солдат, рубака, ему не до любовных тонкостей, и если он видит измену и говорит о {33} ней, Отелло не может ему не поверить. Он слишком прост и груб (во всяком случае, таким он представляется), чтобы начать обманывать, вести игру. Сравнивая исполнение роли Яго Адельгеймом и корифеем Малого театра А. И. Южиным, московский критик отмечал, что у первого образ оказался интереснее, «поразительной была мимика, передающая все чувства персонажа. Актер вел роль “внешне спокойно”, но за этим спокойствием внутренняя борьба»[[56]](#footnote-57).

Среди шекспировских ролей Рафаила Львовича значился также Ричард III. К сожалению, материалов о том, как исполнялась эта роль, мало. Артист изображал короля подчеркнуто уродливым: он страдал тиком, закусывал нижнюю губу, волочил ногу. Рецензент писал, что «характер честолюбивого Ричарда, непреклонно достигающего своей заветной цели, разработан г. Рафаилом Адельгеймом очень выпукло, до мельчайших деталей. Каждый жест, взгляд, походка гармонировали с общим обликом и давали интересный рисунок»[[57]](#footnote-58).

И, наконец, Гамлет. Пожалуй, каждый трагик мечтал включить эту роль в репертуар, добиться того, чтобы она стала его шедевром. Другое дело, что далеко не у всех это получалось.

Гамлета играли оба брата. Роберт Львович декламировал эту роль внятно, умно. «Момент прыжка в могилу Офелии был более эффектен, ловко сделан, чем внутренне ярок и силен»[[58]](#footnote-59). Многим исполнение роли нравилось. Так, один из критиков утверждал, что, играя Гамлета, Роберт Адельгейм был на высоте своего положения.

В тех спектаклях, когда Роберт Львович играл Гамлета, его брат выступал в роли Тени старого короля; красивым, певучим, хорошо поставленным голосом он произносил свой монолог. Попытки Рафаила Львовича сыграть Гамлета поначалу никак нельзя было признать удачным. В его исполнении Гамлета преобладали черты ходульности. Но кто не знал упорства обоих братьев! В результате Рафаил Львович добился успеха и в этой роли. Когда он в 1924 году приехал на гастроли в Самару, сотрудник местной газеты признал: «Рафаил Адельгейм один из неплохих исполнителей сложнейшей роли, и на этот раз он показал значительное мастерство и богатую сценическую технику»[[59]](#footnote-60).

Не следует преувеличивать значения братьев Адельгейм как исполнителей шекспировского репертуара. Конечно, их нельзя поставить в один ряд с великими трагическими актерами: Э. Кином, П. С. Мочаловым, Т. Сальвини-отцом, М. Т. Ивановым-Козельским, их современником М. В. Дальским. Но это были подлинно интеллигентные актеры, люди талантливые, умные, умеющие {34} раскрыть суть играемых ими ролей. И всякий раз, когда они приезжали в тот или иной город, театр освобождался от скверны фарсов, декадентских постановок, от пошлости. На сцене воцарялся высокий дух классики. На спектакли приходила учащаяся молодежь, демократическая интеллигенция, все те, кто хотел видеть в театре не забаву, а подлинное и высокое искусство. Выступления братьев Адельгейм, особенно в провинции, становились и школой и университетом. Их гастроли поднимали театр в общественном мнении.

Приведенные выше оценки шекспировских ролей в полной мере могут быть отнесены к постановке «Разбойников» Ф. Шиллера. Роль Карла Моора исполнял Роберт Львович. Он вел ее с искренним и заражающим воодушевлением, давая образ германского юноши эпохи «бури и натиска». В условиях российской реакции этот горячий, протестующий, отстаивающий свою честь герой не мог не вызывать одобрений. «Полный глубоких порывов и светлых стремлений Карл Моор в изображении Роберта Адельгейма заставляет зрителей переживать вместе с собой все муки и терзания, выпавшие на его долю»[[60]](#footnote-61). В период революционного подъема 1905 года этот образ был созвучен настроениям передового русского общества.

Особенно хорош в «Разбойниках» был Рафаил Львович, игравший Франца. Актер не делал его ни горбатым, ни уродливым. Бледный, с пронзительными глазами, с крепко сжатыми губами, он выглядел человеком умным, но чем-то мучающимся. В тех эпизодах, где Франц лицемерил, он делал это не грубо, и поэтому его слова звучали вполне правдиво. Особенно удачно проводилась сцена, в которой Франц страдал от угрызений совести и, опасаясь возмездия, сходил с ума. Играя эту роль, Рафаил Львович поражал замечательной техникой. Когда Франц душил своего дряхлого отца, казалось, что старик будет искалечен впившимися в него пальцами злодея-сына. «Между тем, — констатировал один из его партнеров, А. Артуновский, — пальцы артиста только скользили по кружеву моего жабо, не прикасаясь к шее»[[61]](#footnote-62).

Критик журнала «Театр и искусство» полагал, что для образа Франца артист использовал достижения таких актеров, как Поссарт, Левинский, Зуске, Клейн. Одновременно он был убежден, что предпоследняя сцена (рассказ о зловещем сне) сделана совершенно самостоятельно, «с большим разнообразием и яркостью внешних приемов. Но что всего дороже — в этой сцене г. Адельгейм выказал большую искренность и даже темперамент»[[62]](#footnote-63). Именно после того, как Рафаил Львович исполнил роль Франца, стали раздаваться голоса, что он талантливее своего брата.

Адельгеймы ставили также «Фауста» Гете. В том случае, когда {35} Роберт Львович играл Фауста, Рафаил Львович — Валентина, и наоборот, когда Рафаил был Фаустом, Роберт становился Валентином. В одной из рецензий было сказано, что в роли Фауста «очень хорош был г. Роберт Адельгейм».

Из числа пьес не классических, в которых Адельгеймы с успехом выступали, назовем пьесу «Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца.

Пьеса эта, когда-то одна из самых репертуарных, давно не ставится, поэтому следует напомнить ее содержание. Великий английский актер-романтик Эдмунд Кин каждую ночь кутит. Он нравится многим женщинам, и в том числе жене датского посла Елене Кэфельд, и сам увлечен этой женщиной. Но Кина также любит невеста лорда Мервиля Анна Демби. Перед самым венчанием она бежит к Кину, умоляя помочь ей стать актрисой. Кин готов оказать помощь, но решительно отвергает ее любовь. Однажды перед спектаклем в уборную Кина приходит Елена и здесь ее едва не застает муж, явившийся с принцем Уэльским. Кин заметил, что принцу нравится Елена, и он просит его отказаться от притязаний на нее. Двусмысленный ответ принца показался Кину оскорбительным и во время спектакля он в свою очередь оскорбляет принца. Но все это потребовало от актера такого нервного напряжения, что разум его помутился. В последнем акте все выяснялось, принц проявлял благородство, а к актеру возвращался рассудок. Но этот снимающий остроту пьесы заключительный акт Адельгеймы, по примеру многих трагиков, не играли.

Учитывая, что по ходу роли Кин принимает участие в драке, Роберт Львович взял несколько уроков бокса и на сцене блеснул своей мускулатурой и умением вести кулачный бой. Зрителям даже «показалось, что они действительно сидят в кабачке и видят драку пьяных собутыльников»[[63]](#footnote-64).

Рецензируя спектакль «Кин», критик задавал вопрос: «Отчего возникает у братьев такой успех?» (Рафаил Львович играл роль суфлера Соломона). И сам же пытался отвечать: «Наряду с мейерхольдовскими приемами, с бесовскими действиями, балаганщиной, ведекиндовщиной, их искусство все же является настоящим, неувядаемым искусством»[[64]](#footnote-65).

Кин Роберта Львовича был смел, активен, сочетал пафос с искренностью. Это был подлинный герой-любовник старого театра, и в этом качестве он вызывал симпатии и сочувствие.

Не менее репертуарной пьесой старого театра была «Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро. В ней блистал Рафаил Львович, игравший Наполеона. Писательница А. Я. Бруштейн, характеризуя творчество этого актера, писала, что он не был так картинно красив, как Роберт Львович, что его голос отличался резковатостью, {36} особенно в нижних регистрах. «Ему была свойственна рассудочность, всякая его роль была продумана насквозь во всех деталях»[[65]](#footnote-66). Эта оценка может быть отнесена и к исполнению роли Наполеона. Французскому императору, каким его показывал артист, не хватало значительности: его ярость скорее походила на запальчивость, гнев — на бытовое раздражение дюжинной натуры. Но актеру очень удавалась сцена из третьего акта, когда Наполеон, пренебрегая этикетом, растроганно вспоминал вместе с бывшей прачкой свои скитания и свою службу бедного поручика. «Здесь у артиста милые и задушевные интонации, жизненный тон и художественная правда»[[66]](#footnote-67).

Из русского классического репертуара братья играли только в «Ревизоре», Рафаил Львович — Городничего, а Роберт Львович — Хлестакова. Но эти роли не вплели новых лавров в их венок. Следует сказать, что обычно актер на амплуа героя-любовника имел в репертуаре роли Чацкого и Хлестакова — это позволяло ему показать широту своего творческого диапазона. И естественно, Роберт Львович, считавший себя актером на амплуа героев-любовников, не мог не взять хотя бы одну из этих ролей. К сожалению, у его Хлестакова не было легкости, юмора. Диалог он вел однообразно и как-то безразлично. Речь, как и всегда у этого актера, отличалась напевностью, ей не хватало мягкости, оживленности. Ожидая хозяина трактира, Хлестаков не насвистывал, как это значилось в авторской ремарке, а напевал какую-то шансонетку. Встретив в этой связи замечание со стороны критика, Роберт Львович объяснил такое отклонение от пьесы тем, что не умеет свистеть. Говоря о перьях, плавающих в супе, Хлестаков — Адельгейм действительно вынимал перья. Появлявшийся Городничий совсем не пугал Хлестакова, наоборот, он при нем начинал еще более хорохориться. Сцена опьянения проводилась слишком рассудочно, и совсем не чувствовалось, что Хлестаков врет так безбожно потому, что он пьян. Критик уточнял: «Момент, когда Хлестаков поскальзывался и чуть-чуть не шлепался, у г. Адельгейма был совсем не подготовлен и являлся неожиданным»[[67]](#footnote-68).

Именно в «Ревизоре» у братьев, особенно у Роберта Львовича, вдруг проявлялась какая-то нерусская интонация, иная, чем в русском языке, напевность. Послушаем критика. «Я смотрел Адельгеймов в “Ревизоре” […] и не мог отделаться от странного ощущения. Мне казалось, что я не в самарском театре, а где-нибудь в Германии, в Берлине… и слышится, как играют Гоголя хорошие немецкие актеры. Играют хорошо, нельзя лучше требовать от иностранцев. Хлестаков у Роберта Адельгейма — это какой-то внепространственный рыцарь наживы и самозванец — чистенький, {37} кругленький и джентльменистый. По окружности ни толст, ни тонок — уже скорее Чичиков»[[68]](#footnote-69).

Пожалуй, несколько ближе к Гоголю оказался Рафаил Львович, но и его Сквозник-Дмухановский был тяжел, говорил каким-то плаксивым и гнусавым голосом. Фортели же, к которым он прибегал, стремясь рассмешить публику, казались грубыми и неуместными.

С жестоким юмором, но справедливо писала А. Я. Бруштейн: «В бессмертной комедии Гоголя оба трагика выглядели заблудившимися туристами, севшими не в тот поезд и приехавшими вместо похорон на свадьбу»[[69]](#footnote-70).

Это был один из немногих спектаклей Адельгеймов, не имевших успеха у публики, но, верные себе, они продолжали его ставить, стремясь добиться совершенства.

Из пьес русских авторов братья с удовольствием играли в драме И. В. Шпажинского «Кручина». В ней Рафаил Львович выступал в роли Недыхляева.

Маленький чиновник мечтал о том, чтобы выбиться в люди. Не в силах переживать постоянные унижения, он уезжает из Москвы в провинцию. И здесь ему повезло: удалось жениться на дочери богатого купца и к тому же красавице. Кажется, пришло счастье! Но так случилось что жена Недыхляева влюбляется в его воспитанника Рубежникова. Муж узнает об этом и жестоко страдает. В свою очередь Рубежников истово любит Марию Семеновну, но она не собирается уходить от мужа, боится потерять положение в обществе и материальное благополучие. Недыхляев готов, кажется, убить жену и ее любовника, но для этого у него не хватает нравственных сил. Остается только плакать и проклинать судьбу.

Роль Недыхляева Рафаил Львович относил к числу своих коронных и нередко выбирал ее для своих бенефисов. Критик писал:

«Его игра захватывала зал […]. Театр жил и дышал большой страстью Недыхляева»[[70]](#footnote-71). Но, может быть, этот «захват» возникал из-за мелодраматической направленности пьесы? Кажется, была права Бруштейн, когда говорила, что для этой в общем фальшивой роли Рафаил Львович был душевно «слишком явно здоров и крепок», поэтому он играл ее однотонно, уныло, не умея найти в себе, своей здоровой психике нужных, созвучных струн. Он закатывал истерики, но это было неприятно, не более того. «Образа человека с обнаженной нервной системой, с интуицией, обостренной патологическим состоянием не получилось»[[71]](#footnote-72).

Роль Недыхляева считалась одной из лучших в репертуаре выдающегося актера второй половины XIX века В. Н. Андреева-Бурлака. {38} Он стремился оттенить в этом персонаже злое, эгоистическое, в то время как Рафаил Адельгейм главное внимание обращал на человеческое, доброе. Но исполняя эту роль, артист демонстрировал высокую технику актерской игры и стремление к характерности. Правда, при этом иногда чрезмерно сгущал краски, но это было уже качество, без которого ни один гастролер, даже П. Н. Орленев, не обходился. Публика, особенно в провинции, должна была «почувствовать игру».

На протяжении своей долгой сценической деятельности Адельгеймы поставили и некоторые новые произведения. Назовем среди них драматическую поэму А. К. Толстого «Дон-Жуан». Спектакль пошел в 1905 году.

Это сочинение на протяжении сорока лет находилось под цензурным запретом. Причина заключалась в вольнолюбии главного героя, в том, что он не подчинялся существующим религиозным канонам. Это вызвало недовольство со стороны святейшего синода, верховного органа по управлению православной церковью. А цензура к мнению синода не могла не прислушаться.

«Первые представления чудесной драматической поэмы графа А. К. Толстого состоялись в скромном театре на Петроградской стороне, где-то в конце неведомой улицы. Странность необъяснимая. Неужели не могла проявиться ничья инициатива, кроме инициативы гг. Адельгейм? Во всяком случае мы должны принести им благодарность, хотя и в отдаленном театре не играют, а читают “Дон-Жуана”»[[72]](#footnote-73).

Успех постановка имела большой. «Биржевые ведомости» писали: «Честь и слава братьям Адельгейм, воспроизведшим перед русской публикой произведение поэта огромного таланта»[[73]](#footnote-74). Спустя месяц в этой же газете сообщалось: «Объявлено пять рядовых спектаклей, приехавшие на две недели братья работают третий месяц»[[74]](#footnote-75).

Конечно, в условиях приближающейся революции 1905 года вольнолюбивый Дон-Жуан, противопоставляющий себя общественным установкам, особенно импонировал зрительному залу.

Дон-Жуан у Роберта Львовича был красив, несколько картинен, слегка поднят на ходули, чуть-чуть декламационен, театрален в хорошем понимании этого слова. Его слуга и наперсник Лепорелло у Рафаила Львовича отличался не столько умом, сколько хитростью. Впрочем, артисту для создания этого характера не хватало остроты и юмора. Как подметил рецензент: «Юмор не его область…»

«Там, где Дон-Жуан был весь увлечение, пыл, гармонический порыв, — там и г. Роберт Адельгейм умел найти адекватный ему {39} жест, движение, интонацию. В философских же монологах, где Дон-Жуан раздумывал и с горечью опрокидывал в своем сознании все законы, все догматы жизни, там у бенефицианта раздумье переходит в рассудочность, горечь теряла свою глубину, философские выводы — свою значительность.

В любовных сценах с Анной не чувствовалось, что Жуан ищет в любви “абсолюта” и, переходя от увлечения к увлечению, только углубляет раны своей разочарованной души и питает новой мукой свою тоску по идеалу»[[75]](#footnote-76).

Большое впечатление на зрителя производила серенада (композитор Кирчаков), исполняемая Дон-Жуаном. Критик, правда, отметил, что серенада подается прямо в зрительный зал, и это создает впечатление вставного концертного номера.

Для постановки «Дон-Жуана» братья привлекли режиссера Мартова, композитора Э. Ф. Направника. Они все яснее понимали, что отсутствие режиссуры превращает их спектакли в сугубо провинциальные, отодвигает их от достижений современного театра.

Мартов до какой-то степени организовал действие и одновременно несколько стилизовал его. После музыкального вступления поднимался занавес. На сцене — весенний вечер, догорали последние лучи солнца. Добрые духи, одетые в белые балахоны, пели вечерний гимн. Затем наступала ночь, и воцарялась тишина. «С обстановочной точки зрения пролог поставлен великолепно. Световые эффекты и группы красивы»[[76]](#footnote-77). И через несколько лет в самом тогда авторитетном театральном журнале «Театр и искусство» спектакль снова похвалили, при этом было сказано: «Театр был битком набит. Цветы, цветы и цветы»[[77]](#footnote-78).

Побывав на спектакле «Дон-Жуан», увидев полный зал, услышав горячие аплодисменты, критик задумался: чем можно объяснить такой успех, тем более что многое в искусстве братьев выглядело старомодным? И он пришел, кажется, к правильному выводу: «Их сила в театральности в самом простом смысле этого слова. Их репертуар драматичен — трагедия входит в него рядом с мелодрамой, а публика хочет видеть на сцене драму. И в этом есть своя грубая справедливость»[[78]](#footnote-79). В одном и том же спектакле, скажем в «Дон-Жуане», трагедия оборачивалась мелодрамой, а мелодрама трагедией.

Следующий постановкой, которую осуществили братья, была трагедия «Царь Эдип» Софокла. Она сделана была под влиянием спектакля выдающегося немецкого режиссера М. Рейнгардта. Поставленный в Берлине на арене цирка Ренца, он был перенесен {40} затем в Петербург и в Москву, где шел на аренах цирков С. Чинизелли и А. Саламонского.

Для этой постановки, возобновленной в 1914 году, братья пригласили талантливого режиссера И. М. Лапицкого. Спектакль отличался пестротой костюмов; на сцене были светильники, жертвенники, курились благовония. Во внешнем оформлении постановка приближалась не столько к спектаклю Рейнгардта, сколько к картинам художника Г. И. Семирадского.

Эдипа играл Роберт Львович несколько обытовленно. Что же касается Рафаила Львовича, то его Тирезий, при всей его жизненной убедительности, представлялся уж слишком ветхим. Оба брата вели роли естественным тоном, избегали принятой при исполнении античных трагедий нарочитой напевности. В целом спектакль имел большой успех. Критик специально указывал на интеллигентность братьев, взявшихся за такую пьесу, подчеркивал их трудолюбие, но отмечал некоторую искусственность в исполнении, особенно у Роберта. Он писал: «Г. Роберт Адельгейм изощрялся, играя Эдипа, в позах, декламации, но все это было не лишено искусственного пафоса, риторического скандирования стихов, и резкие выкрики заменяли нередко внутреннюю силу…»[[79]](#footnote-80) «Рампа и жизнь» также отмечала, что Роберт Адельгейм, показав Эдипа реально-убедительно, не достигал подлинной взволнованности чувств, а вместе с тем героичности.

И еще один новый спектакль — «Король» С. С. Юшкевича. Эта пьеса также довольно долго находилась под цензурным запретом, она поднимала острые социальные и национальные вопросы. Король — это хозяин мельницы Гроссман (его играл Рафаил Адельгейм). Целиком занятый деланием денег, он забыл о своей национальной принадлежности и готов во время забастовки заменить еврейских рабочих русскими. Гроссман говорит: «Я не знаю никакого еврейства: вы работаете, я плачу, вы не работаете, я не плачу». Но русские рабочие присоединялись к еврейским, и забастовка продолжалась.

Гроссман вынужден был бежать за границу.

К сожалению, постановщики спектакля стремились излишне подчеркнуть характерность в жестикуляции и акценте. Это касалось и исполнения Рафаила Львовича.

В связи со спектаклем «Король» газета «Московские ведомости» выступила с открыто погромной, антисемитской статьей. В ней говорилось о разложении русского театра, дошедшего до пьес, ставящих острые социальные проблемы, да еще на еврейском материале. В статье содержался призыв к Малому театру ни в коем случае не обращаться к «Королю». Что касается широкой публики, то поднимаемые в спектакле проблемы ее очень волновали, {41} поэтому спектакль имел большой успех. Впрочем, вокруг него черносотенцы подняли такой шум, что Адельгеймы были вынуждены отказаться от «Короля».

Как актеры-гастролеры братья Адельгейм заботились о выигрышных ролях. Вот почему у них наряду с классическими произведениями заметное место занимали пьесы откровенно плохие, но зато дающие возможность актерам показать себя максимально эффектно. Прежде всего это относится к современным мелодрамам, написанным актером Александринского театра Г. Ге. Но и в них Адельгеймы стремились подняться до героики, до трагедии.

Братья Адельгейм выступали в двух мелодрамах Ге — «Трильби» и «Казни», — и в обеих имели большой успех.

В одной из газет говорилось: «Только самые захолустные провинциальные сцены еще продолжают питаться затхлой, макулатурной драмой Г. Ге, а в репертуаре братьев Адельгейм этот автор, неумелый и компрометирующий своего учителя Сарду, еще занимает видное место». Но, продолжал журналист, «роль Свенгали как будто сшита на г. Роберта Адельгейма, с его талантом резких штрихов, повышенных чувств, напряженного жеста и кричащей выразительности»[[80]](#footnote-81). В еще большей степени по мерке Роберта Адельгейма была сшита роль Годды.

«Казнь» была опубликована в 1901 году. Добродетельный миллионер Викентий Львович Глушарин из тиши деревенской жизни попадает в кафешантанный омут. Он тяжело болен, и его жизнь висит на волоске. Его дядя Борис Николаевич Глушарин, старый распутник и циник, хочет женить Викентия на некоей Инне. Пока же он знакомит Глушарина с ресторанной певицей Кэт, своей бывшей возлюбленной. Кэт верила, что Борис Николаевич ее любит. Поняв же, что имеет дело с обыкновенным подлецом и сводником, она решает заставить Викентия влюбиться в себя. И добивается своего. Викентий готов на ней жениться. Но в Кэт также влюблен испано-французский певец и танцор Годда. Все идет к тому, что Кэт и Викентий станут мужем и женой. Но появляется Борис Николаевич с Инной, и Кэт готова дать свободу своему жениху и соединиться со своим товарищем по профессии Годдой. Не выдержав подобных испытаний, Викентий умирает от разрыва сердца.

Роль Годды нельзя назвать центральной, но такой она становилась в исполнении Роберта Львовича. Верный своим принципам, он и ее готовил очень тщательно, специально ездил в Милан, чтобы взять у профессора Броджи несколько уроков вокала (по ходу действия Годда пел). В этой роли Адельгейм очаровывал публику. «Тип честного, прямого, пылкого богемы-испанца представал перед зрителями ярко и красиво, точно им показали этюд Фортуни или Медано, этих поэтов испанского жанра в живописи. Кроме того, мастерски владея приятным и прекрасно разработанным {42} голосом и образцовой фразировкой, артист вызывал исполнением в этой роли французской шансон и русских романсов бури “браво” и “биса” у публики»[[81]](#footnote-82).

Признавая, что «Казнь» — пьеса нелепая, что Годда — роль ходульная, А. В. Амфитеатров тем не менее констатировал, что ее постановка при участии Роберта Адельгейма делала полные сборы. И не в том только заключалась приманка, что артист хорошо пел французские, итальянские, цыганские песни. «Любопытен живой тип, который удалось ему создать силою своей наблюдательности, цепкого таланта… С искренностью говорю: я никогда еще не видел более совершенного артистического перевоплощения в собирательный тип… И рыцарь, и буржуа, и альфонс, и богема, и расчетливый плясун, и любящий друг, и сын, и наивно убежденный дуэлист-убийца, и великодушный враг — вся эта амальгама, скипевшаяся причудливыми узорами в одном и том же лице, нашла в Роберте Адельгейме идеального истолкователя и изобразителя. Это его пьеса, а не г. Ге»[[82]](#footnote-83).

Артист показывал удивительные переходы от веселости к отчаянию, от негодования к восторгу. К тому же и пел Роберт Львович хорошо, но дело заключалось не только в вокальном мастерстве, а прежде всего в умении посредством песен раскрыть душевное состояние героя, его переживания и страдания.

Увидев артиста в роли Годды после Октябрьской революции, когда он был достаточно пожилым человеком, критик написал: «Роберт Адельгейм артист старой, но высокой школы времен русского классического театра. Его игра, при всей обдуманности, благородна, проста и естественна, жест пластичен, дикция образцовая. Его Годда — красивая, обаятельная фигура»[[83]](#footnote-84).

В роли Викентия Львовича Глушарина выступал Рафаил Львович. Он подчеркивал бесхарактерность, мягкость, лиризм этого человека. В некоторых местах роли сквозь эффектные слова, мелодраматические поступки «просвечивала тихая покорная душа тронутого осенью, увядающего бессильного человека»[[84]](#footnote-85).

Сюжет другой пьесы Ге — «Трильби» — заимствован из романа Де Морье того же названия. Как сказано в первой ремарке, действие пьесы происходит в Париже среди художников и натурщиков. «Тафа в гимнастическом трико упражняется гирями, Зузу качается на трапеции».

В пьесе натурщица Трильби влюблена в художника Билли Бэгота, и он отвечает ей взаимностью. Молодые люди мечтают о том, чтобы вступить в законный брак, но этому противится мать Билли и его дядя — музыкант Свенгали. Дело в том, что у Трильби исключительный голос, но она полностью лишена слуха. Свенгали же обладает даром гипноза и решает, используя свои чары, {43} сделать из нее певицу. В результате Трильби превращается в певческий автомат. Но в редкие минуты, когда к ней возвращается сознание, она до физической боли ощущает непреходящую любовь к Билли. Однажды, во время турне, молодые люди встретились. Билли оскорбил Свенгали, а тот его жестоко избил. Переволновавшись, Свенгали не смог сосредоточиться, его гипнотическая сила перестала действовать, и Трильби поет плохо. Свенгали понимает: чтобы снова вернуть качества гипнотизера, он должен добиться любви Трильби, но она решительно ему в ней отказывает. Но без помощи гипноза, оказываясь на эстраде, Трильби не в состоянии взять ни одной верной ноты. К тому же она по-прежнему любит Билли. В результате всех этих переживаний Трильби умирает. Вместе с нею умирает и Свенгали.

Роберт Львович играл Свенгали. Разумеется, быть в такой роли искренним не представлялось возможным. «Все время видишь на сцене опытного, изучившего до мелочей механизм жестов и интонаций актера»[[85]](#footnote-86). Но именно эта опытность позволила ему создать характерный и одновременно мелодраматический образ, увлекающий зрителей.

У Роберта Адельгейма в роли Свенгали была всклокоченная грива черных волос, едва прикрытых красным беретом, черная борода и усы, сверкающие глаза. Это был подлинный злодей, и все он делал по-злодейски, во всем ощущалась его злодейская натура. Но именно таким и должен быть актер, играющий в мелодраме человека, захваченного страстью. Страсть его передавалась всем, кто с ним соприкасался, а значит, и зрителям.

В репертуаре братьев Адельгейм была и мелодрама «Граф Чароле», состоящая из двух частей. В первой кредиторы накладывали арест на тело своего должника, бывшего спасителя отечества, графа Чароле. Труп заточали в башню. Его сын умолял снять арест, с тем чтобы предать тело отца земле. Но кредиторы неумолимы. Во время суда председательствующий сам выплачивал деньги кредиторам. Сыновняя любовь торжествовала. К тому же судья выдавал замуж за молодого графа свою красавицу дочь.

Во второй части молодой граф обожает жену, она же поддается соблазнам коварного воспитанника отца. Узнав об этом, граф убивает соблазнителя, а его возлюбленная кончает жизнь самоубийством.

Роберт Львович играл роль соблазнителя, и его исполнение «приковывало напряженное внимание публики», особенно в сцене объяснения в любви. Рафаил Львович играл графа Чароле с истерическим надрывом, а иногда с излишним пафосом.

В пьесе В. В. Протопопова «Две страсти» действуют братья. Одному из них во время болезни вспрыснули морфий, и он пристрастился к наркотику. В конце концов это свело его в могилу. Другой же охвачен сентиментальной любовью. Морфиниста играл {44} Рафаил Львович и имел шумный успех. «Клинического в его исполнении хоть отбавляй. Впрочем, иначе эту пьесу, пожалуй, и играть нельзя»[[86]](#footnote-87). Роберт Львович выступал в роли сентиментального влюбленного.

В трагикомедии А. Гольца и О. Гершке «Фантазер» Рафаил Львович играл роль директора гимназии Нимайера, человека не от мира сего — идеалиста, желающего воспитывать учеников только гуманными приемами. В результате и учащиеся и учителя над ним смеются, издеваются. Артист показывал Нимайера человеком добрым, но плаксивым. Вообще к сентиментальности Рафаил Львович прибегал нередко.

Большой успех имели оба брата в драме Баррета «Новый мир». Римский префект Марк Великолепный должен принять участие в судьбе христианки Марции, увлекшей его своей красотой. Он встал на ее защиту. Возникает конфликт между Марком и советником императора Тичелином. Марцию арестовывают, ей предлагают отказаться от христианства, но она стойко защищает свою веру… И тогда Марк вместе со своей возлюбленной идет на арену цирка, где их должны разорвать звери.

Пьеса обращалась к тому времени, когда язычество переживало агонию. Язычники в ней изображены грубыми и развращенными, христиане самоотверженными мучениками.

Роберт Львович, игравший Марка Великолепного, показывал, как постепенно этот самовлюбленный римлянин приходил к сомнению в своих богах, как под влиянием любви к христианке он перерождался. Впрочем, это перерождение у актера происходило недостаточно убедительно. Рафаил Львович в роли императора Нерона был очень хорош. Жестокость и вероломство этого человека раскрывались актером в полной мере.

Мы уже упоминали, что Рафаил Львович выступал и в качестве драматурга. К сожалению, художественный уровень его пьес не удовлетворял даже самого снисходительного критика.

В одноактном водевиле «Маэстро дель-бель-канто» невежественный учитель пения, по преимуществу калечащий учеников, объявлял себя итальянским маэстро. Под непрерывный хохот играл такого учителя — Джиовани Джиовановича Иванова — Рафаил Львович. «Г. Рафаил Адельгейм прекрасно имитирует смешную аффектацию и ломаный русский говор итальянцев, их живость, порывистость и театральные манеры. Роль Джиовани ему удалась прекрасно, и он обнаружил недюжинное комическое дарование»[[87]](#footnote-88).

Мы достаточно подробно рассказали о репертуаре братьев. Что говорить, не всегда он бывал удовлетворителен. Гастролеры вынуждены {45} были потрафлять разным группам публики и хотели показать себя как можно эффектнее. Но при всех условиях основу их репертуара составляла классика. Классические пьесы Адельгеймы ставили со всей тщательностью.

Выступая в ремесленной драматургии, Адельгеймы стремились поднять своих героев и укрупнить их характеры. В этом заключалось их художественное достоинство и своеобразие. И это привлекало на их спектакли публику, даже когда они играли в ремесленных пьесах.

Успех артисты имели очень большой, и это существенно, потому что связан он был с классическим репертуаром. Всего несколько справок. Из Витебска в 1897 году сообщали: «Приезд братьев Адельгейм значительно поправил дела товарищества. До их приезда сборы колебались от 9 до 40 рублей. Первый гастрольный спектакль “Гамлет” дал сбору 200 рублей, второй “Кин” — 250 рублей. Успех полный»[[88]](#footnote-89). А вот известие из Красноярска: «Братья Адельгейм вызвали в городе необычайное оживление и интерес к театру»[[89]](#footnote-90). Сборы в самарском театре были самые плачевные. Приехали Адельгеймы: «Все спектакли от первого до последнего привлекли в театр множество публики, а на некоторые, несмотря на приставные стулья, не хватало мест, и многие за недостатком билетов не могли попасть в театр»[[90]](#footnote-91). В Пензе Адельгеймы пользовались громадным успехом. Сборы были полные и по повышенным ценам. На гастролях в Тюмени билеты в театр-цирк брались положительно с бою. Очень трудный для гастролеров город — Варшава. «За восемь спектаклей труппа г. Беляева с братьями Адельгейм заработали свыше 7000 рублей»[[91]](#footnote-92). В 1916 году братья Адельгейм играли в Народном доме в Петрограде при полных сборах.

Но дело, разумеется, не только в сборах, а прежде всего в том, что братья постоянно думали о высокой культурной миссии театра. А это означало, что они ориентировались на демократическую, интеллигентную публику.

Как только они начали гастроли в петербургском театре «Зимний Буфф», сразу изменился контингент зрителей. «Сластолюбивых старичков, виверов и легкомысленных дамочек сменили студенческая публика, чиновничество, курсистки»[[92]](#footnote-93). И в журнале говорилось: «Братья Адельгейм имеют свою публику. Публика эта особая, какая-то серьезная, пришедшая в театр не для забавы, а за делом. Уметь привлечь такую публику (сбор был полный), заставить ее чуть ли не благоговейно слушать доносящиеся со сцены горячие тирады — в этом несомненная заслуга, искусство гастролеров»[[93]](#footnote-94).

{46} Спора нет, Адельгеймы отстояли далеко от современных театральных течений, не принимали участия в диспутах, не вели полемику на страницах газет. Они были, как тогда говорили, артистами старой школы. Но, вероятно, был прав В. А. Регинин, когда писал: «Зло смеются братья Адельгейм и над новыми течениями русской сцены, и над современной драматургией, и над актерами новейшей формации.

Шекспир, Шиллер, А. Толстой — каким лепетом младенца при раскате грома кажутся пьесы последних лет и модернизированное исполнение при сравнении с репертуаром и игрой братьев Адельгейм, закаливших себя в классических ролях великих авторов.

Кто их упрекнет в отсталости, в сценической косности, кто посмеет клеймить их консерваторами?»[[94]](#footnote-95)

Братья Адельгейм не были великими артистами, но свой талант они использовали в полной мере. И еще одно обстоятельство: как гастролеры они выступали с самыми разными актерами, в разных коллективах. И далеко не все их партнеры удовлетворяли требованиям подлинной художественности. В годы своего успеха Адельгеймы обычно возили с собой одного — трех, реже четырех исполнителей, которым доверяли особенно ответственные роли. И, несмотря на все трудности разъездной работы, они неустанно работали со своими постоянными партнерами, как и с другими товарищами по сцене. Выдающийся артист Московского Художественного театра М. М. Тарханов с удовольствием вспоминал, как в молодости он гастролировал с Адельгеймами и какую они принесли ему пользу, как многому научили. Адельгеймы делали все, что только было в их силах, чтобы поднять художественный уровень провинциальных театров, и прежде всего актеров. Этим они принципиально отличались от подавляющего большинства гастролеров. Театр и актер являлись для них почти синонимами. Журналист говорил: «Не щеголяя “станиславщиной” в детальном воспроизведении среды, изображаемой данной пьесой, не поражая декорациями, типичными или вычурными, Адельгеймы довольствовались тем, что нашлось в стенах театра. Но зато срепетовка пьесы безукоризненна. Роли разучены и выполнены самым тщательным образом. Костюмы блещут красками, новизной. Игра без сучка и задоринки, особенно у самих директоров-гастролеров»[[95]](#footnote-96).

Когда произошла Великая Октябрьская социалистическая революция, перед братьями Адельгейм естественно встал вопрос, что делать в новых условиях? Большие гастрольные гонорары и при этом спартанская жизнь способствовали тому, что оба брата владели достаточно большим состоянием.

{47} Театральный предприниматель Чернов предложил организовать поездку за границу, даже на американский континент. Братья отлично владели немецким языком, могли на нем играть, значит, отъезд в Германию для них не составлял проблемы. Но они от поездки за пределы Родины решительно отказались. Наоборот, поняв, что на театр в новых условиях возлагается миссия культурного обслуживания широких народных масс, братья высоко оценили это стремление новой власти и охотно включились в работу по обслуживанию нового зрителя.

С 1918 по 1921 год они постоянно играли в красноармейских и рабочих клубах, выступали после митингов с отрывками из пьес на Ходынском поле. В 1920 году, по предложению А. В. Луначарского, выезжали на Юго-Западный фронт. Впоследствии Роберт Львович вспоминал, что ездили они «невзирая на наши годы и несмотря на то, что сыпной тиф был тогда в полном разгаре, и станции и города, как Козлов, Бутурлиновка, Хреновая, Калач и другие, переходили из рук в руки»[[96]](#footnote-97). Роберт Львович выступал также на Северном фронте.

В 1920 году братья решили отметить двадцатипятилетие совместной артистической деятельности. Но в связи с трудностями военного времени празднование юбилея было проведено в 1922 году, на сцене Театра музыкальной драмы (теперь в этом помещении играет Московский театр оперетты).

И снова продолжались гастроли по разным городам страны. Конечно, артисты старели, и ездить им становилось все труднее. И все же, когда в 1922 году они приехали в Ростов-на-Дону, критик писал: «Роберт Адельгейм в роли страстного, благородного певца (“Казнь”. — *Ю. Д*.) показал, что он еще способен одухотворить много лет назад раз и навсегда сделанную роль подлинным темпераментом и переживанием.

Эффектен и красив его Годда, пылкий и в то же время лирический испанский любовник, вызывающий в исполнении Роберта Адельгейма такой восторг у публики»[[97]](#footnote-98).

И когда через шесть лет Адельгеймы играли в Ленинграде, другой критик, сознавая, что их игра в чем-то все-таки несколько старомодна, утверждал, что оба артиста находятся в творческой форме и как исполнители классического репертуара являются желанными гостями в рабочих клубах[[98]](#footnote-99).

В 1924 году журналист встретил в Москве на Тверской улице (ныне улица Горького) Роберта Львовича. Он шел, несмотря на мороз, в легкой курточке и летней кепке, шел бодро и по походке ему никак нельзя было дать более тридцати лет. Остановившись, он рассказал журналисту, что только что вернулся из поездки. {48} В Смоленске и Минске спектакли прошли с аншлагами. «То, что мы делаем, — продолжал Адельгейм, — нужно, о, я уверился, очень нужно»[[99]](#footnote-100).

Конечно, Адельгеймы в эти годы нравились не всем. Их исполнение сопоставляли с игрой актеров Художественного театра, Театра имени Вс. Мейерхольда, Камерного театра, Театра имени Евг. Вахтангова и утверждали, что она не выдерживает сравнений. Известный критик Э. Старк так и назвал свою статью в «Красной газете» — «Замерзшее искусство». Но Адельгеймы, как известно, и не претендовали на новаторство. К тому же иные критики называли устаревшей и ту игру, какую утверждали в Московском Малом театре или в Академическом театре драмы в Петрограде.

Впрочем, Адельгеймы не чуждались новой драматургии. Рафаил Львович сделал попытку сыграть роль генерала в пьесе С. Поливанова и Л. Прозоровского «Сигнал», рассказывающей о гражданской войне. Правда, к числу удачных эту роль отнести нельзя.

В 1927 году братья Адельгейм удостоились звания заслуженных артистов РСФСР. Вскоре Народный комиссариат социального обеспечения установил им персональные пенсии. В 1930 году Центральный комитет работников искусств признал целесообразным провести в Москве общественное чествование братьев Адельгейм. Оно состоялось в 1931 году в филиале Большого театра. Тогда многие спрашивали: «Неужели Роберту Львовичу действительно семьдесят лет?» Несмотря на возраст, он все еще продолжал играть молодых героев. В том же 1931 году братья были удостоены почетных званий народных артистов РСФСР.

И, как прежде, Адельгеймы продолжали выступать, правда, в длительные поездки они выезжали редко, а старались ограничиться московскими клубами и подмосковными городами. И играли они теперь по большей части не целые пьесы, а отрывки из них, проводили свои творческие вечера.

В 1934 году случилось несчастье: Роберт Львович попал под автобус и скончался. Гражданская панихида проводилась в актовом зале Дворца труда.

Оправившись после смерти брата, Рафаил Львович возобновил выступления, опять-таки по преимуществу в отрывках из пьес. В начале апреля 1938 года он отметил в Центральном доме работников искусств пятидесятилетие служения театру. В этот вечер шла старинная мелодрама П. Джакометти, переведенная А. Островским «Семья преступника». Выступление в этой же пьесе в помещении нынешнего Центрального детского театра было одним из последних в жизни Рафаила Львовича. В ночь на 19 августа того же года он скоропостижно скончался от сердечного приступа. Гражданская панихида проходила в Зимнем театре сада «Эрмитаж». {49} Вечный покой оба брата нашли в семейном склепе на Введенском кладбище.

И вот теперь, через много лет после смерти артистов, подводя итоги их жизненного и творческого пути, нельзя не восхититься мужеством и творческой принципиальностью этих замечательных мастеров. Десятки лет колесить по стране и играть по преимуществу классику и постоянно чувствовать величайшую ответственность перед искусством — разве это не заслуживает самых высоких слов благодарности?

Вот почему в истории русского театра эти подлинные мастера сцены заняли свое, по достоинству высокое место.

# **{****50}** Мамонт Дальский

Мамонт Викторович Дальский (1865 – 1918, настоящая фамилия Неелов) по силе дарования может быть поставлен в ряд с самыми выдающимися актерами своего времени. Природа щедро одарила его, и он как никто подходил для амплуа героя-любовника: хорошая фигура, выразительное лицо, красивый, сильный, в поздние годы жизни чуть с хрипотцой голос, темперамент, которым он отлично владел. Артист имел очень большой успех не только на провинциальной сцене, но и в Александринском театре, где служил в течение десяти лет (1890 – 1900). Играя в одних спектаклях с корифеями этого театра, Дальский не только не уступал им, но часто превосходил.

И все же он не стал властителем дум, как В. Ф. Комиссаржевская или В. И. Качалов. Конечно, по степени дарования он намного превосходил братьев Адельгейм. Но если Адельгеймы постоянно работали над собой, художественно совершенствовались и до преклонных лет сохранили свои лучшие качества, мало того — развили их, то Дальский, добившийся к началу нашего века самого большого взлета, постепенно начал как артист терять себя. Конечно, он не сразу лишился успеха, по-прежнему были спектакли, в которых артист потрясал публику, но постепенное снижение зрительского интереса несомненно.

Причины этого заключались и в характере артиста — сложном и противоречивом, и в обстоятельствах его жизни.

По происхождению Дальский дворянин. Родился он в сильно разоренном имении своей матери — селе Кантемировка Харьковской губернии. Иногда артист любил похвастаться благородством своего происхождения. Но о детстве, отрочестве, родителях, особенно об отце, Дальский распространяться не любил. Едва ли его детство было счастливым.

По косвенным данным можно догадаться, что материальное положение семьи Нееловых было нелегким. Семья была большая, {51} кроме родителей — пятеро детей, жили на заработок отца, чиновника среднего ранга. Отец любил кутнуть, поиграть в карты, был, как тогда говорили, забубённой головой. Его былые помещичьи ухватки давали себя знать и в условиях города.

Все дети Нееловых стали артистами. Дочь Екатерина пользовалась известностью в провинции под псевдонимом Динская. Сын Сергей под фамилией Ланской некоторое время входил в труппу Художественного театра. В провинции играл еще один сын Нееловых, герой-любовник Виктор Рамазанов.

Наибольшей одаренностью отличалась старшая сестра Магдалина, также избравшая псевдоним Дальская. Дело в том, что ее в детстве звали Даля, отсюда и родилась новая фамилия. Благодаря большому темпераменту, красоте, сценическому обаянию она занимала ведущее положение в провинциальных труппах. Но женщина необузданных страстей и в жизни, она из ревности убила своего любовника, попала на каторгу и там умерла.

Мамонт окончил киевскую гимназию, где основательно изучил иностранные языки, в частности хорошо знал латынь. В гимназии с интересом занимался литературой, с удовольствием выступал на ученических вечерах с чтением произведений А. С. Пушкина, У. Шекспира, Ф. Шиллера. Позже многие, писавшие о Дальском, подчеркивали его широкую образованность, начитанность, хорошее знание классической литературы.

Окончив гимназию, Мамонт Неелов поступил на юридический факультет Киевского университета, но в 1885 году ушел со второго курса, чтобы попробовать себя в качестве актера. Рассказывают, что на него особенное впечатление произвела игра М. Т. Иванова-Козельского. Этому артисту он на первых порах и подражал.

Никакой специальной драматической школы начинающий артист не окончил. Он отправился в Петербург. Здесь в различных столичных клубах организовывались спектакли при участии актеров, по тем или другим причинам оставшихся без ангажемента. Иногда для привлечения публики организаторы включали в свою труппу кого-нибудь из известных деятелей сцены, в тот день свободных у себя в театре. Среди таких организаторов спектаклей часто выступала актриса Ельмина, исполнявшая также обязанности режиссера. Заметив на актерской бирже красивого молодого человека, она пригласила его в свой коллектив, а так как он оказался совершенно неопытен, дала ему несколько уроков актерского мастерства. Репетировали наспех, добивались только того, чтобы актеры, как тогда говорили, не стукались на сцене лбами, но некоторыми профессиональными навыками Дальский все же овладел. К тому времени он уже избрал себе псевдоним.

В 1886 году Дальскому предложили ангажемент в труппу Воронцова в Вильно, и в ней он довольно скоро занял ведущее положение. Конечно, ему без готового репертуара, при условии почти ежедневных премьер приходилось очень трудно. В рецензии Читаем: «Пользуется хорошим успехом г. Дальский (любовник), {52} чем больше играет, тем больше теряет симпатию. Г. Дальский артист, нельзя сказать, без дарования, но еще очень молодой и неопытный на сцене и, вместо того чтобы старательно играть порученные ему роли и идти потихоньку прогрессивно вперед, мнит о себе “великого артиста” и берется за исполнение таких вещей, которые ему не под силу»[[100]](#footnote-101). Речь шла о классических пьесах, которые Дальский постоянно стремился ставить.

В 1889 году он получил предложение от писателя П. Д. Боборыкина вступить в труппу открывающегося в Москве театра Е. М. Горевой. (Боборыкин в этом театре заведовал художественной частью.) Театр помещался в Камергерском переулке, в том здании, которое позже было перестроено для Московского Художественного театра.

В день открытия театра играли «Грозу» А. Н. Островского и «Предложение» А. П. Чехова. Для второго спектакля избрали «Дон Карлоса» Ф. Шиллера. Этот спектакль принес Дальскому славу. Главный режиссер Александринского театра П. М. Медведев, посмотрев молодого актера, пригласил его в казенную труппу без дебюта, что случалось крайне редко. Дальскому разрешили закончить сезон у Горевой, с тем чтобы он с 1 августа 1890 года начал бы работать в Александринском театре. Ему был положен оклад 3600 рублей в год. (Согласно контракту, со второго года службы оклад увеличивался до 4200 рублей. Отпуск устанавливался двухмесячный).

Уже тогда Дальский находился в расцвете своего таланта. Игравшая с ним у Горевой М. И. Велизарий говорила: «Иметь такого партнера — это значило забыть про все окружающее»[[101]](#footnote-102). В это же время в театре Горевой сотрудничал будущий трагик-гастролер Н. П. Россов, позднее так охарактеризовавший Дальского: он «представлял собою образец почти идеального классического любовника»[[102]](#footnote-103). Еще раньше, вспоминая свое впечатление от спектакля «Дон Карлос», Россов писал: «Но особенно меня приковало лицо стройного, гибкого, с высокой грудью актера, право, в нем показалось мне что-то байроновское, особенно хороши были глаза — большие, какие-то мерцающие, как звезды, то горящие страстным бурным пламенем; все это минутами освещалось неизъяснимо притягивающей к себе улыбкой, а когда он заговорил на сцене, как Дон Карлос, — я был окончательно в его власти… Голос его тогда звенел и переливался настоящей музыкой и бьющей через край страстностью. Этот голос необыкновенно подходил для средневекового юноши рыцаря. Этот голос был очень силен, но не приторен, восторжен, повышен, но не декламационен, а главное — в нем была какая-то странная красота, то есть способность посредством волнующих гармонических интонаций рисовать {53} в звуках разнообразные картины исторической жизни и непосредственность ее приемов»[[103]](#footnote-104).

Россов отмечал, что в роли Дона Карлоса игра Дальского отличалась «пламенной наступательностью, стихийной восторженностью, мощностью страсти».

И действительно исполнение Дальским роли Дона Карлоса дышало потрясающей силой, отличалось высокой художественностью. Рецензент писал: «Много надо нервной силы и физической жизненности, чтобы выдерживать всю роль в одинаковой энергии, оттенить в бурные моменты неотразимое стремление к любви и сочувствию, а в спокойные моменты показать глубокую пучину страсти, лишь на время заглохшую…

Самые характерные моменты инфанта — любовные излияния. Он выговаривает их крайне нежным и певучим тоном, почти по-женски. Принц и юноша совершенно исчезают в эти минуты. Кажется, одно слово “любовь” размягчает все существо инфанта, и артист в эти минуты должен был устранить все оттенки энергии в голосе, в жестах, во взоре»[[104]](#footnote-105).

… Второй акт. Король Филипп восседает на троне. После долгих просьб он решает принять инфанта. В некотором отдалении от короля находится герцог Альба. Очевидец спектакля, выдающийся актер Ю. М. Юрьев рассказывал: «Хорошо помню, как стремительно выбегал Дальский — Карлос, весь полный доверия, юношеского порыва, счастья и благодарности за дарованную ему так долгожданную аудиенцию». И вдруг он замечал ненавистного ему Альбу. Дальский — Карлос застывал на месте, его сыновнее чувство оскорблено. Нарочито деловым тоном он произносил:

Долг впереди всего. С большой охотой  
Магистру Карлос первый шаг уступит,  
Он говорит за государство, — я —  
Сын — дома…

И Дальский — Карлос направлялся к выходу. Но король его останавливал:

Герцог остается здесь,  
Инфант пусть начинает.

«Тогда Дальский, как от внезапно полученной раны, с легким, как бы подавленным возгласом […] поворачивался в сторону короля и устремлял на него полный укоризны взгляд.

Видя, что король остается непреклонен, Дальский — Карлос медленно подходил вплотную к герцогу и полный презрения и внутреннего негодования, но, отнюдь еще не повышая голоса, начинал стыдить его за унизительную, недостойную рыцарской гордости роль, которую он не гнушается играть, зная, что “сын немало скопил для своего отца, что слушать третьему лицу не стоит”.

{54} Негодование у Дальского с особенной силой выливалось в последних словах монолога:

… Я б, ей-богу,  
И хоть завись от этого корона,  
Я эту роль играть не стал бы!.. —

Слова звучали у него уничтожающе, после чего он почти бегом снова направлялся к выходу, но в этот момент раздавался голос короля:

Герцог!  
Оставьте нас!..»[[105]](#footnote-106)

Теперь сын и отец вдвоем. Сын жаждет примирения с королем и отцом. Он ведь никогда не знал родительской ласки: мать умерла при его рождении, от отца он только получал наказания за каждую малость. Ведь отец отдалил его от трона.

Я королевский сын, инфант испанский,  
Я пленником каким-то был у трона.

Но король глух к мольбам сына, подавлять бунт в Брабанте он направляет Альбу.

«Эта сцена развернула во всю ширь талант тогда еще совсем юного Дальского. Он был так непосредствен в ней, такой искренностью и трогательностью звучали его слова — все время тут был перед вами нежный юноша, почти ребенок, жаждущий любви отцовской и тоскующий по его ласке.

Как сейчас его вижу, примостившегося на ступенях трона у ног короля, и нежно, со слезами на глазах, прижавшегося лицом к руке отца. Каким теплом, мягкостью звучали его слова:

Зачем от сердца своего так долго  
Меня отталкивать?!»[[106]](#footnote-107)

Инфант мечтал о славе, хотел быть полезен отцу и отечеству, поэтому с необычайным горением он произносил слова:

Двадцать третий год —  
И ничего не сделать для потомства.

«В это время глаза его светились огнем вдохновения, он весь уносился куда-то ввысь, он словно вырастал на глазах, весь вытянувшись в струнку. Его голос звучал увлекательно, как музыка, полная подъема, и каждый зритель был в плену его властного темперамента.

Но когда он понимал, что отец по-прежнему неумолим, он весь поникал, казался рухнувшим, увядшим, бессильным.

Но это только на один момент.

Вдруг он снова загорался для новой попытки склонить отца на свою просьбу послать его во Фландрию вместо жестокого герцога Альбы…»[[107]](#footnote-108).

{55} Дальский читал длинный монолог «медленно-медленно склоняя колени, и только в самом конце опускался перед троном. Отчаяние сменялось настоятельным требованием, когда он произносил:

С опасностью навлечь  
Гнев короля, я вас в последний раз  
Прошу пустить во Фландрию меня!

Последняя фраза звучала у Дальского угрожающе и с такой силой, что Филипп ужасался.

“Стой! — кричал король, — что это за речи?!”

Дон Карлос — Дальский прерывающимся голосом и, вызывающе глядя на короля говорил:

Вы не перемените решенья?!  
Ну, так и я покончил здесь!

И, стремительно сорвавшись с места, быстро убегал какими-то прыжками дикого зверя, напоминающего тигра или барса.

Захватывающий момент. Весь зрительный зал был взволнован силою напряжения этой сцены и овациям Дальскому не была конца»[[108]](#footnote-109).

Роль Карлоса артист сохранял в репертуаре и в последующие годы. Выступив в ней в 1906 году в Петербурге, он произвел неотразимое впечатление. Смелый и свободный, стоял Дон Карлос — Дальский перед лицом монарха и раскрывал ему страшную правду о его истерзанной и несчастной стране. «В его словах слышались стоны умирающих за свободу, был виден весь безграничный ужас задыхающейся в оковах родины. В его словах слышался гром грядущего, будущего, он предостерегал, он звал, он умолял о счастье сограждан.

Нельзя связать крыльев свободе, как нельзя связать бога:

О, государь, дай свободу мысли.

Игра Дальского была достойна тех великих и святых слов, что он произносил. Его величавая и плавная речь, его умная благородного тона игра с очевидностью показывала, что перед нами великий талант, художник высшей школы»[[109]](#footnote-110).

Не надо забывать, что играл эту роль Дальский в условиях самодержавной России, в то время когда продолжала бушевать волна революционного подъема, и тогда станет ясным не только художественное, но и общественное значение этой роли.

Другой значительной ролью Дальского, сыгранной в театре Горевой, был Барон в «Скупом рыцаре» А. С. Пушкина (только сцена в подвале). Сыграл он ее почти одновременно с К. С. Станиславским, показавшим эту роль в том же 1890 году на сцене Общества литературы и искусства.

Дальский изобразил Барона дряхлым стариком, с лысым черепом {56} и с пожелтевшими от старости остатками волос. Хотя, если верить автору трагедии:

Барон — здоров… Лет двадцать  
И двадцать пять и тридцать проживет он.

Барон — Дальский носил у пояса громадную связку ключей и не снимал ее даже тогда, когда собирался отпереть сундук. Для того чтобы достать сокровища, он становился на колени.

Позже, перейдя в Александринский театр, Дальский и там несколько раз сыграл эту роль, заменяя Ф. П. Горева. Как писал исследователь, «меч в руках Барона, сохраняющего свои сундуки, как орудие власти, блестел у него ярче, чем ржавые ключи от сундуков»[[110]](#footnote-111).

Итак, Дальского пригласили на ведущие роли в Александринский театр, к тому же главный режиссер Малого театра С. А. Черневский, так же побывавший у Горевой, сетовал, что ему не удалось получить Дальского в руководимый им коллектив. При таких обстоятельствах хоть у кого закружится голова. Закружилась она и у молодого актера.

Впервые на сцене Александринского театра Дальский выступил 8 сентября 1890 года в роли Жадова в пьесе А. Н. Островского «Доходное место». В рецензии говорилось: «Выделялся вновь приглашенный в труппу артист г. Дальский, передавший роль Жадова ярко и убежденно. Кажется, что наиполезнейшее приобретение»[[111]](#footnote-112).

Молодежь и в этой и во многих последующих ролях принимала Дальского восторженно. Известный артист Б. А. Горин-Горяинов вспоминал: «У гимназистов было увлечение Дальским, Комиссаржевской, Павлом Самойловым. Как ни странно, Савиной, Давыдовым, Варламовым, Стрельской — этими китами старой Александринки — увлечения не было. Они нравились, мы вызывали их, но никогда не ждали у подъезда, никогда их имена не объединяли нас»[[112]](#footnote-113).

Успех Дальского у публики явился первой причиной его расхождения с труппой. Корифеи Александринского театра успехов, особенно молодым, недавно пришедшим на сцену актерам, не прощали, П. А. Стрепетова или В. Ф. Комиссаржевская могли бы многое об этом рассказать.

Дальский в ту пору, когда он пришел в Александринский театр, был замечательным актером. Первый его биограф Н. Н. Долгов писал: Дальского «надо было видеть молодым, когда в нем было очаровательно все — и гордо горящие глаза, и стройная {57} фигура, и голос, мелодично-органный и гибкий»[[113]](#footnote-114). Выдающийся театровед, профессор Б. В. Варнеке в книге «История русского театра» утверждал, что Дальский едва ли не единственный русский трагик. Выступая в ролях классического репертуара, Дальский в иных случаях поднимался до трагического пафоса, но, как писал позже Горин-Горяинов, «его трактовка почти всех ролей отличалась исключительной красочностью и в то же время была достаточно реалистична»[[114]](#footnote-115).

Интересно оценивал творчество Дальского такой высокоталантливый представитель психологического театра, последователь системы К. С. Станиславского, как В. О. Топорков. На склоне лет он писал: «Его творчество было предельно реалистично… Жадова он играл так, что перед нами раскрывалась не драма, а встал обобщенный образ борца за правду и справедливость. Образ непримиримого врага модной пошлости и подлости, рвущегося со всей пылкостью молодости к светлому будущему»[[115]](#footnote-116).

Дальский обладал всеми качествами, необходимыми трагическому актеру: ярким воображением, способностью видеть за словами их живое содержание. Он в совершенстве владел внешней техникой, о его поразительном умении владеть шпагой, кинжалом, плащом рассказывали легенды.

Как немногие артисты, Дальский обладал способностью собираться в нужный момент. Передают такую историю. Артист гастролировал в провинции. В каком-то городе сбор оказался малым. Обиженный гастролер играл вяло, кое-как. И вдруг с галерки раздался голос: «Когда же Дальский заиграет?» «Сейчас», — ответил артист и, тут же мгновенно преобразившись, заиграл так, что вызвал восторг в зале.

Сам артист не любил рассказывать о том, как он работает над ролями. Наоборот, он даже стремился подчеркнуть, что сила его в особом наитии, что ему не нужны долгие репетиции, что он умеет сразу войти в образ. Но на самом деле Дальский, особенно в молодости, немало занимался. Прежде всего он читал все, что имело отношение к роли, и пьесе. Потом он стремился увидеть как можно больше актеров, особенно в классических ролях, будь то знаменитый трагик Мунэ Сюлли или неизвестный актер в маленьком провинциальном театре. У каждого он находил полезное для себя, даже недостатки, от которых следовало избавляться.

Кумиром для Дальского оставался Иванов-Козельский. Перед его талантом, особенно перед его исполнением Гамлета, он преклонялся и, не стесняясь, заимствовал его приемы, удачные интонации. Но заимствовал не в дурном значении слова, не просто копировал {58} своего любимца, а все удачные детали умно претворял в свое творчество.

Готовя роль, Дальский дома, иногда даже в гостиничном номере, расставлял соответствующим образом мебель и еще и еще раз повторял неудающиеся детали, а то и целые сцены. Затем закутывался в плащ (плащи он очень любил) и, стоя у зеркала, отрабатывал интонации и жесты, то прочитывая роль подряд, то отдельные ее фрагменты.

Не забывал Дальский и о пластике, он заботился, чтобы тело оставалось гибким, послушным, выразительным. Если ему что-нибудь не удавалось, он нередко бросал все развлечения, даже любимую карточную игру и начинал без устали повторять упражнения. «Помню, — писала Велизарий, — с каким поразительным упорством он развивал кисть правой руки»[[116]](#footnote-117).

И, что существенно, часто репетиции Дальский проводил полным тоном, тем самым добиваясь, чтобы к спектаклю все было бы сделано и проверено.

К сожалению, ни на репетициях, ни на спектаклях Дальский не считался с партнерами, с тем, что определяется как ансамбль. Современники шутили: «У Дальского самые простые мизансцены: он в середине, а все остальные по бокам». Позже, когда он стал гастролером, его партнеры оказывались вынужденными соглашаться с таким положением, ведь набирал он в свои труппы по преимуществу людей творчески беспомощных. Но в Александринском театре ему приходилось играть рядом с великими актерами, которые не желали себя обрекать на положение статистов, тем более что премьер вел себя иногда просто вызывающе. Рассказывают, что М. Г. Савина, чувствовавшая себя в труппе хозяйкой, которую и директора побаивались, однажды, репетируя, заметила Дальскому: «Молодой человек, мне так неудобно». И в ответ услышала: «Пожилая дама, а мне удобно». Конечно, возник скандал. К чести обоих заметим, что в результате они помирились.

Но после нескольких подобных случаев труппа, точнее говоря, ее ведущие актеры оказались с Дальским во враждебных отношениях и, по предложению В. П. Далматова, решили объявить ему бойкот. Повод нашли ничтожный: кто-то сказал, что Дальский присвоил ценную трость. Впоследствии это не подтвердилось. Встретившись с Дальским, Далматов ему заявил, что коллектив александринцев не считает возможным продолжать с ним совместную службу. Тот выслушал его с иронической улыбкой и ответил: «Очень жаль, господа, труппочка-то была неплохая, но я вас не удерживаю». Повернулся и ушел.

После этого, являясь в театр, Дальский демонстративно здоровался за руку с рабочими сцены, пожарными, суфлером, актерами на выхода, но игнорировал премьеров.

{59} Театральный критик Н. Н. Долгов, симпатизировавший Дальскому, рассказал, как он с группой гимназистов посетил больного артиста: «Он возлежал на высоких подушках и не скупился на ругань по адресу своих товарищей. Перед нами, в полном соответствии с общей молвой, было самое здоровое сочное нахальство, наглость, возведенная в культ и не знающая себе пределов»[[117]](#footnote-118).

Совсем не отрицая дурных сторон характера Дальского: его грубости, несдержанности, нежелания считаться с мнением других, эгоцентризма, нельзя, однако, рассматривать его просто как дебошира. И как актер и как человек Дальский отличался сложностью, и об этом мы попытаемся рассказать.

А. Р. Кугель, хорошо знавший Дальского, писал: «При всем великом беспутстве у Дальского было что-то детское: в губах! Как это ни неожиданно для многих, Дальский был способен к хорошим порывам, и душа его была далеко не мелкая». Да, он бывал и надменен и дерзок. «Но, — продолжал Кугель, — я его знавал и видел нередко очень простым, очень мягким, очень податливым»[[118]](#footnote-119).

Один из немногих александринцев, Ю. М. Юрьев, отказавшийся поддерживать бойкот, полагал, что на характере Дальского сказались его детские и юношеские впечатления, то, что он не знал родительской ласки, тепла. И он, нуждаясь в семейном уюте, охотно посещал дом Юрьевых. Подружился Дальский с матушкой Юрьева, относился к ней с нежностью и почтением. «В нем были сильны и добрые начала, к которым он временами сильно тяготел и любил отдаваться им, и наряду с этим — преступная порочность»[[119]](#footnote-120).

Он много читал, отдавая предпочтение классикам, увлекался их глубокими мыслями, интересными идеями. Настольной книгой Дальского был сборник афоризмов Гете, он его называл «своим евангелием».

За скромным юрьевским столом (там ничего, кроме хлеба, сахара, колбасы и сыра, на стол не подавали) Дальский охотно исполнял отрывки из произведений Шекспира и Шиллера и, как вдохновенный художник, уводил порой присутствующих в сферу высокого искусства.

В его самодурстве часто просвечивалось нечто ребяческое. Так, в Одессе, проигравшись в пух и прах, он одолжил деньги, чтобы купить билет на пароход. И, сидя на палубе, сердился, что из-за погрузки пароход опаздывал с отплытием. Эффектным жестом он подозвал капитана: «Кто смеет задерживать отправку, когда Дальский уже на месте?»

Капитан в сердцах ответил: «Что ж, купите пароход, тогда двинемся сейчас же».

{60} Услышав такой ответ, Дальский тут же пригласил своего администратора: «Узнать, сколько стоит пароход».

Через несколько минут администратор сообщил: «Полмиллиона».

«Покупаю, — последовал невозмутимый ответ Дальского, сопровождаемый жестом Нерона. — Уплатить!» И это без малейшего юмора, совершенно серьезно, хотя денег не хватало даже на завтрак.

Мы уже упоминали, что Дальский часто свысока относился к своим коллегам-актерам. Избалованный успехом, он решительно не принимал, мало того, презирал неодаренных людей, пошедших на сцену. Он считал, что в театре должны работать только выдающиеся личности, к которым он относил и себя. По его мнению, такая одаренная личность имела право с презрением относиться К людям неталантливым, если они по легкомыслию, из тщеславия или попросту от голода избирали сценический путь.

Но если человек был талантлив, Дальский в некоторых случаях ему помогал, конечно, если это не мешало его собственному успеху. Наглядный тому пример Ф. И. Шаляпин.

Тогда еще начинающий певец, Шаляпин познакомился с Дальским в ресторане Лейнера, своеобразном актерском клубе, помещавшемся на углу Невского и Морской улицы. До этого Шаляпину довелось видеть Дальского в роли Гамлета, и он был потрясен его игрой.

Жил в это время Дальский на Пушкинской улице, 20, на шестом этаже меблированных комнат «Пале-Рояль». Вскоре сюда же перебрался и Шаляпин. Вопреки своему пышному названию, этот приют, как вспоминал певец, был очень грязен. «В портьерах, выцветших от времени, сохранялось множество пыли, прозябали блохи, мухи и другие насекомые…»[[120]](#footnote-121).

К Дальскому, тогда служившему в Александринском театре, постоянно приходили провинциальные актеры, а также поклонники и поклонницы его таланта, и он перед ними охотно ораторствовал. Казалось, что он знал все на свете и обо всем говорил смело и свободно. Заходивший сюда, как говорится, на огонек, Шаляпин слушал внимательно, особенно, когда речь заходила об искусстве.

Конечно, и сам Дальский, и Шаляпин, и многие из гостей не были противниками кутежей. Но и за бражным столом часто велись серьезные разговоры. Позже, когда Шаляпин стал знаменит, М. Н. Ермолова спросила, откуда у него эта трагическая и вместе с тем жизненная интонация в партии Грозного в «Псковитянке» Н. А. Римского-Корсакова? Где он мог этому научиться?

И Шаляпин ответил, что учился дальчизму в «Пале»[[121]](#footnote-122).

Разумеется, Дальский не учил Шаляпина петь, не проходил {61} с ним новых партий. Он объяснял своему молодому другу и коллеге, что это значит — сценический образ и как следует ему подчинять мельчайшие детали роли. Он пробуждал фантазию артиста, художественно воспитывал его. Под влиянием Дальского Шаляпин заново создал образ Мельника в «Русалке» А. С. Даргомыжского. Он изображал его теперь не маленьким, суетливым человечком, а солидной личностью — хозяином, крестьянином и отцом.

Уроки Дальского иногда кончались скандалами, сопровождались ироническими замечаниями учителя, но прав исследователь, который говорит, что «всегда за этим стоял верный совет, убедительный толчок»[[122]](#footnote-123). И Федор Иванович навсегда остался благодарен Дальскому, не случайно один из немногих венков, легших на могилу трагика, принадлежал великому певцу.

Совсем молодой артист Александринского театра Н. Н. Ходотов, частый посетитель номера Дальского и сам жилец «Пале-Рояля», оставил интересные, чуть-чуть юмористические воспоминания об уроках, какие давал Шаляпину Дальский.

«— Чуют пра‑в‑в‑ду!.. — горланит Федор.

— Болван! Дубина! — кричит Мамонт. — Чего вопишь? Все вы, оперные басы — дубы порядочные. Чу‑ют!.. пойми… чу‑ют! Разве ревом можно чуять?

— Ну, а как, Мамонт Викторович? — виновато спрашивает Шаляпин.

— Чу‑ют — тихо. Чуют! — грозя пальцем, декламирует Дальский. — Понимаешь? Чу‑у‑ют! — напевая своим хриплым, но необычайно приятным голосом, показывает он это… — Чу‑у‑ют!.. А потом разверни на “правде”, пра‑в‑вду всей ширью… вот это я понимаю, а то одна чушь, — только сплошной вой.

— Я здесь… — громко и зычно докладывает Шаляпин.

— Кто это здесь? — презрительно перебивает Дальский.

— Мефистофель!..

— А ты знаешь, кто такой Мефистофель?

— Ну как же… — озадаченно бормочет Шаляпин. — Черт!..

— Сам ты полосатый черт. — Стихия!.. А ты понимаешь, что такое стихия?

— Мефистофель, тартар, гроза, ненависть, дерзновенная стихия!..

— Так как же? — растерянно любопытствует Шаляпин.

— А вот… явись на сцену, закрой всего себя плащом, согнись дугой, убери голову в плечи и мрачно объяви о себе: “Я здесь”. Потом энергичным жестом руки сорви с себя плащ, вскинь голову вверх и встань гордо во весь рост, тогда все поймут, кого ты хочешь изобразить. А то обрадовался! “Я здесь!”, словно Петрушка какой-то!

Дальше идет лекция о скульптурности в опере, о лепке фигуры на музыкальных паузах, на медленных темпах речи…»[[123]](#footnote-124).

{62} И не только Шаляпин считал себя обязанным школе Дальского. Другой замечательный актер, в молодости много проработавший в провинции, М. М. Тарханов также многому у Дальского научился. В годы молодости он пришел в его труппу сознательно, понимая, что Дальский на сцене явление исключительное. Тарханова потрясло, что Дальский мог провести огромную сцену, стоя на одном месте и держа руку так, что ею нельзя было не любоваться.

В Минске на одном из спектаклей Дальский играл Гамлета, а Тарханов — Горацио, играл, по его собственному утверждению, скверно. «Бандит ты, а не актер, — в сердцах сказал ему Дальский. — Сядь на мое место, я покажу тебе, что ты делал». И он жестоко высмеял молодого актера.

На другой день Тарханов отправился к Дальскому в гостиницу и попросил ему помочь. «В этой школе я получил очень многое. Я понял, что такое ритм, что такое управление своим телом, своими руками. У него я понял, что такое жест верный и неверный, оправданный и неоправданный, достаточно было на него посмотреть, чтобы все это стало ясным»[[124]](#footnote-125).

Занимался Дальский и с Н. М. Радиным, также впоследствии выдающимся актером.

Высочайшая техника сочеталась у Дальского с необыкновенно развитой фантазией. Он всегда играл те же роли, но каждый раз находил новые краски, так что смотреть его можно было без конца.

Вспоминая о Дальском, его современники говорили, что он был актером стихийного, необузданного темперамента. Но вот что писал о нем Тарханов: «Ему не был свойствен тот дурацкий темперамент, который идет на “га‑га‑га‑га”, на пустой крик. Его темперамент рождался в силу правильно осознанной мысли, правильно найденного чувства»[[125]](#footnote-126).

Нельзя не признать, что Дальский часто опаздывал на репетиции, иногда проводил их небрежно. Мало того, случалось, что вместо себя он посылал своего администратора, чтобы тот указывал актерам мизансцены. Сам же являлся, когда все бывало готово и еще при этом бушевал, ругал администрацию, актеров, рабочих. Он кричал: «Что вы делаете у будки суфлера? Вы влюблены в него? Роли, дорогой мой, надо учить… Вы не статуя короля, вы сам король, а не его бледное подражание». И при всем этом Мамонт Викторович иногда хорошо режиссировал, помогая актерам находить яркие черты характера изображаемого лица, поправлял, учил, объяснял. Блестяще показывал целые куски пьесы. «Надо глубже вникать в авторский текст», — часто повторял он.

{63} Известная провинциальная актриса О. В. Арди-Светлова писала о наглости Дальского по отношению к своим коллегам. Но вот начались репетиции «Отелло», и Дальский заставил артистку заново переосмыслить роль Дездемоны. «И должна сознаться, что Дальский, когда я или кто-нибудь из актеров не понимал его объяснений, показывал и давал тон с таким мастерством и отчетливостью, что сценический образ становился сразу понятен. И было обидно, почему я сама не могла дойти до этого»[[126]](#footnote-127).

Не секрет, что во время спектакля иные актеры и даже актрисы выпивали. Выпил «для храбрости» и молодой тогда А. А. Сумароков. Спектакль кончился, и Дальский ему сказал: «Сашенька! Если когда-нибудь на сцене я почувствую от тебя запах водки, ты со мною больше играть не будешь. Боже тебя сохрани пить спиртные напитки во время спектакля»[[127]](#footnote-128).

Но вернемся в Александринский театр.

Полный перечень ролей, сыгранных Дальским на казенной сцене, приведен в «Ежегоднике императорских театров» с 1890 по 1900 год. Среди них были роли слабые, не способствовавшие развитию дарования артиста. Не будем их здесь перечислять. Назовем только те роли классического и современного репертуара, которые имели большое значение в его творческой жизни. В сезоне 1890/91 года это Незнамов («Без вины виноватые» А. Островского), Чацкий («Горе от ума» А. Грибоедова), Жадов («Доходное место» А. Островского), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского), Теодоро («Собака садовника» Лопе де Вега); в сезоне 1891/92 года: Колычев («Василиса Мелентьева» А. Островского), Гамлет («Гамлет» У. Шекспира), Рубежников («Кручина» И. Шпажинского); в сезоне 1893/94 года: Мельхтель («Вильгельм Телль» Ф. Шиллера), Фердинанд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера); в сезоне 1894/95 года: Николай («Поздняя любовь» А. Островского); в сезоне 1895/96 года: Кесслер («Бой бабочек» Г. Зудермана), Барон («Скупой рыцарь» А. Пушкина); в сезоне 1896/97 года: Шейлок («Венецианский купец» У. Шекспира), Хлестаков («Ревизор» Н. Гоголя), Фигаро («Севильский цирюльник» П. Бомарше); в сезоне 1897/98 года: Горацио («Гамлет» У. Шекспира), дон Соланио («Эрнани» В. Гюго), Демурин («Цена жизни» Вл. Немировича-Данченко), Смирнов («Медведь» А. Чехова); в сезоне 1898/99 года: Дон Филиппе («Благочестивая Марта» Тирсо де Молина), Григорий Отрепьев («Борис Годунов» А. Пушкина), Василий («Каширская старина» Д. Аверкиева); в сезоне 1899/1900 года: Держиморда и Квартальный («Ревизор» Н. Гоголя), Надзиратель («Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина), Парфен Рогожин (в инсценировке {64} романа «Идиот» Ф. Достоевского), Отелло («Отелло»; У. Шекспира).

Незнамова, Жадова, Гамлета, Теодоро и другие роли актер играл на протяжении нескольких сезонов. Роли Держиморды, Квартального надзирателя, которые артист играл в последнем сезоне своей работы в казенном театре, никак не соответствовали его дарованию — это была своеобразная форма наказания актера со стороны администрации за строптивость.

Существенно, что, работая в Александринском театре, Дальский создавал репертуар для гастролей.

Чем же характеризуется творчество Дальского в период его работы на сцене Александринского театра?

Хорошо его знавший и много раз участвовавший с ним в одних спектаклях Н. Н. Ходотов вспоминал: «Как живой передо мной во весь рост встает Мамонт Дальский […] блестящий артист со сверканием молний в черных очах. В нем были захватывающий, убийственный темперамент и бездонная гамма трагических переживаний. Его ритмика и сила могли быть сравнимы с гибкостью и эластичностью хищного тигра […].

Приподнятый тон и некоторый пафос исполнения еще ярче подчеркивался в иных местах художественной простотой. В модуляциях голоса, музыкальных нюансах, в переходах от пафоса к простоте — и был главный эффект впечатления. Я уже тогда понимал, что говорить так монологи и декламировать стихи никому из актеров не под силу, кроме Дальского. У всех такая читка страдала бы напыщенностью. Но Дальский покорял органически присущим ему трагизмом; в его темпераментном исполнении не было фальши, била ключом мощь. Его декламационность была пронизана эмоциональностью, его сценическое слово зиждилось на тончайшей психологической основе, что позволяло ему создавать с поразительной глубиной анализа и правдой такие роли, как, например, роль Рогожина»[[128]](#footnote-129).

Вероятно, самым сильным средством Дальского был голос большого диапазона, одинаково выразительный и при шепоте и при крике, могущий передать любое чувство персонажа. При этом Дальский не терпел слюнтяйства, сентиментальности. Герои, которых он играл, включая Гамлета, «выражали активный протест против окостенелых форм жизни и в его игре всегда чувствовалась мажорная нота»[[129]](#footnote-130).

Вторым средством по силе воздействия после голоса у Дальского были глаза, на сцене они на его красивом лице прямо горели. «Эти глаза обладали способностью покорять и подчинять»[[130]](#footnote-131).

В пластике особенно сказывались его мастерство, техника {65} (то и другое было на очень высоком уровне), его умение раскрыть пластическими средствами душевную суть тех, кого он изображал. Степень воздействия Дальского на зрительный зал оказывалась колоссальной. Только немногие актеры за всю историю русского театра могли быть поставлены с ним в один ряд. Говорили: «У Дальского много врагов в жизни и ни одного в зрительном зале». Когда играл Дальский, все подтягивались, и за кулисами царила тишина. Он удивительно владел чувством художественного такта и меры. «Это не были рывки вдохновения, это было длительное, строго подчиненное критической воле вдохновение, которого хватало, за редкими исключениями, до падения занавеса»[[131]](#footnote-132).

Артист говорил: «Для меня каждый спектакль — это новый акт творения. Я играю Гамлета сегодня в парике, завтра без парика, сегодня в усах, завтра с бородой, сегодня блондином, завтра брюнетом. Гамлет для меня не тип, а изменчивый характер, как изменчивы все люди»[[132]](#footnote-133). Но при этом каждая деталь должна быть до конца отделана. Играя того же Гамлета, он бросал платок так ловко, что он всегда падал на одно и то же место.

К сказанному добавим, что Дальский отличался прекрасной памятью и наизусть знал не только свои роли, но и целиком многие пьесы, в которых выступал.

Очень высоко ценил этого актера В. Э. Мейерхольд. Беседуя с учениками, он рассказывал о режиссуре К. С. Станиславского и А. П. Ленского, а чаще всего об актерском искусстве Т. Сальвини и М. В. Дальского. Мейерхольд мечтал, чтобы советские актеры уподоблялись им[[133]](#footnote-134). В Театре имени Мейерхольда репетировали «Бориса Годунова». Роль Афанасия Михайловича Пушкина играл Л. Н. Свердлин.

Актер начал монолог Афанасия Пушкина, Мейерхольд его тут же оборвал:

«— Да нет же! Это же Мамонт Дальский!

— ???

— Понимаете, все роли в труппе разошлись, и Борис, и все, а на эту роль нужен Мамонт Дальский, его темперамент, его взлеты, его неистовство! Это гастрольная роль, специально из-за этой сцены люди должны несколько раз приходить на спектакль. Из другого города должны приезжать!»[[134]](#footnote-135)

Своему единомышленнику режиссеру В. М. Бебутову Мейерхольд говорил: Дальский «всегда боролся с внутренним натурализмом (самый опасный вид натурализма) — вот его театральное кредо, подлинные слова Мамонта: “Ни в коем случае не {66} должно быть совпадения личного настроения актера с настроением изображаемого лица — это убивает искусство и создает впечатление невыносимой обывательщины. Я играю Гамлета всегда в противоречии с настроением, в котором прихожу в театр: если я прихожу бодрым и энергичным, то играю его мечтательным, нежным и трепетным, а когда я настроен на лирическую грусть, то играю со всем страстным пылом и мужеством”. “Это и есть основа перевоплощения”, — заключал Мейерхольд»[[135]](#footnote-136).

Справедливо считается, что высшей точкой для актера трагедии является исполнение роли Гамлета, и наше рассмотрение творческого пути Дальского мы начнем с этой роли. Впервые на сцене Александринского театра он сыграл ее в сезоне 1891/92 года. Трагедия шла в переводе Н. А. Полевого.

… Первое появление принца. Дальский медленно выходил из-за кулис, словно скованный внутренним страданием, и застывал на месте, закрыв глаза и запрокинув голову. И сразу все внимание зрителей властно приковывалось к этой черной статуе. Звучали слова: «Теперь настал волшебный ночи час: с кладбищ все мертвецы в разброде. Ад ужасами дышит».

Начинал этот монолог артист на средних нотах, вторая строка шла на более низких, и вдруг слово «ад» произносилось протяжным, как стон, фальцетом.

Постепенно принц доходил до страстного возбуждения, и последние слова звучали, как падение камня, брошенного в тишину омута.

В творчестве Дальского всегда присутствовала тема бунта, мятежного неприятия окружающей жизни, построенной на корыстном расчете. Находила отражение эта тема и при исполнении роли Датского принца.

Известный театральный критик начала нашего века А. А. Измайлов (Смоленский) утверждал, что актер давал искренний, скорбный, глубокий, чуткий образ страдающего принца. Его игра была чужда театральщине и аффектации. В ней были прекрасно продуманные детали. Когда артист только начинал играть эту роль, ей была более присуща трогательность, красота. Но и позже зрители видели «облако печали на лице принца, оно передавало скорбное настроение зрителю с момента выхода артиста на сцену»[[136]](#footnote-137).

Гамлет Дальского с длинными белокурыми волосами, в традиционном плаще и трико, совсем не был каким-то неземным героем. «Это человек с нашей точки — общежитейский, нормальный, страдающий исключительно благодаря своему чуткому сердцу, {67} своей чуткой душе, которая не может примириться с царящей кругом людской подлостью»[[137]](#footnote-138).

Дальский утверждал, что «русский всегда будет играть Гамлета иначе, чем француз, немец, англичанин»[[138]](#footnote-139). Но когда он играет Гамлета, то его должны понимать и профессор, сидящий в первом ряду, и дворник, находящийся на галерее.

В сцене с Тенью старого короля Дальский делал колоссальные усилия, чтобы отвлечь внимание зрителя от Тени, перенести его на себя, на свои внутренние переживания, на беседу, с собственной совестью, с собственной нерешительностью, с двойственностью своей психики. Пусть материализованный дух виден публике. Гамлет его не видит, он носит этот образ в душе, в воображении. «Мастерство, с которым Гамлет вел эту сцену, идеально. Ему почти удавалось достигнуть того, что публика не обращала внимания на бутафорскую тень»[[139]](#footnote-140).

Траурный костюм Гамлета не был признаком горя, он служил вызовом. Да, есть мир потусторонний, но он где-то там, далеко, а здесь мать оскорбила своим поступком честь человека. И гнев против нее все более усиливается. Гнев потому, что она нарушила человеческие законы.

Все, что говорит и делает принц, имеет тонкий расчет, и его безумие — только притворство, стремление уйти от мирского зла. «Этот принц никому ничего не прощал: “Из жалости я должен быть жесток”. Но ничего не прощал и себе»[[140]](#footnote-141). Особенно интересно звучали в его исполнении монолог «Что ему Гекуба» и сцена «Мышеловки».

Розенкранц и Гильденстерн выпровожены. Гамлет произносит: «Вот я один». Кажется, что с души его спал тяжелый камень и дышится теперь свободнее. И здесь начинается размышление о том, что мог бы сделать актер, только что прочитавший монолог о Гекубе, имея «такой призыв могучий к страсти, как я имею».

«Эти фразы звучали у Дальского с такой мощной силой и с таким размахом, что вы воочию убеждались, что действительно его Гамлет способен всех увлечь и поразить.

Но тут же брали верх и сменяли его порыв другие гамлетовские начала, парализующие его активные действия. И Гамлет — Дальский с неослабеваемой силой начинал бичевать себя за слабость, неспособность возвысить голос за своего любимого отца»[[141]](#footnote-142), Доведя себя до самого высокого градуса напряжения, Гамлет падал на ступени трона.

Видевший Дальского несколько позже М. М. Тарханов рассказывал, {68} что все актеры собирались, чтобы послушать в его исполнении монолог «Быть или не быть». «Когда он произносил фразу: “Уйти в страну, откуда ни один беглец не возвращался…”, — кусок его плаща падал на голову, закрывая лицо. Оставалась черная, неподвижная фигура. После большой паузы он бросал плащ вверх, перебегал сцену, круто поворачивался и, когда легкий шелковый плащ падал на землю, произносил: “Оставь меня ты, эта мысль…” Можно ли вообще говорить и обсуждать — верно это или неверно, когда весь зрительный зал сидел, как наэлектризованный. Попробуйте разложить это на элементы»[[142]](#footnote-143).

Артист Д. Летковский, некоторое время игравший в труппе Дальского, вспоминал, что монолог «Быть или не быть» Дальский играл в двух вариантах, в зависимости от разных субъективных причин:

«Либо он медленно, с полузакрытыми глазами выходил из самой глубины сцены, натыкался на трон, — и тогда трон наводил его на мысль: мстить или не мстить?

Либо, завернувшись с головой в плащ, он с диким стоном выбегал через всю сцену на самую рампу, — и тогда роковой гамлетовский вопрос означал: жить или не жить? — то есть погибнуть в борьбе»[[143]](#footnote-144).

Через много лет, вспоминая, как Дальский играл Гамлета, театральный критик Эм. Бескин писал: «Я в своей памяти унес и ношу до сих пор, когда он, […] среди безвкуснейших декораций провинциального театра стоял один на сцене и читал монолог Гамлета. Этот монолог этого Гамлета не могли сорвать ни нелепые, грязные статисты по полтиннику за выход, ни декорации из “Гугенотов”, ни зияющее в настежь открытую дверь павильона небо, не закрывающееся тьмой. Озарение актера волшебством живой силы души его засверкало и заиграло бриллиантом подлинного Шекспира, подлинного театра, подлинной трагедии.

Вот какой театр нужен теперь солдату (1917 год. — *Ю. Д*.), нужен народу»[[144]](#footnote-145).

И выдающийся деятель украинского театра И. А. Марьяненко, вспоминая Дальского в героических ролях, а значит, и в Гамлете, писал: «Впервые увидел я столь блестящего артиста на амплуа героев […]. Благородство, сдержанность в диалогах с партнерами, никакого позирования и вместе с тем необычайная скульптурность»[[145]](#footnote-146).

В 1897 году Дальский сыграл роль Шейлока в «Венецианском купце» в переводе А. А. Григорьева. В его изображении Шейлок был человеком лет пятидесяти, с круглым, бледным лицом и черной {69} бородкой, с вьющимися, подернутыми сединой волосами. Из‑под густых нависших бровей сверкали огненные, жуткие глаза.

Шейлок величаво держался, важно выступал и степенно жестикулировал. Как писал режиссер Е. П. Карпов, в первой же сцене Дальский «уже ярко характеризовал тип Шейлока, интерес-до завязывая узел трагедии»[[146]](#footnote-147).

Кугель полагал, что артист делает Шейлока чересчур свирепым, мстительным, критику хотелось, чтобы в характере Шейлока заключалось больше романтичности, больше приподнятости. Но нельзя забывать, что Шейлок испытывал жесточайшие страдания, огромные нравственные муки, оскорбленное национальное самолюбие, жестокую личную драму. При таких условиях нетрудно ожесточиться. И в той же статье Кугель признавал, что в пределах задуманного Дальский играл «талантливо, нервно и с темпераментом»[[147]](#footnote-148).

Узнав, что Джессика убежала, Шейлок стремительно направлялся к дому и без сил падал на крыльцо. Этот эпизод проводился с большой трагической силой.

Но лучшей следует признать сцену суда. Сначала Шейлок вел себя сдержанно, держался величаво, к Бассано (раньше он сам играл эту роль, но подробностей о том, как она исполнялась, нам обнаружить не удалось. — *Ю. Д*.) относился насмешливо, судье отвечал веско, умно, убедительно. Затем восторг победы сменялся отчаянием: рухнули планы мести. Едва слышным голосом он произносил: «Доволен» — и, весь опустившийся, согбенный, опираясь на Табилла, уходил из суда.

Роль Отелло (перевод П. И. Вейнберга) была последней новой ролью, сыгранной Дальским на сцене Александринского театра. Она готовилась к бенефису по случаю десятилетия служения на императорской сцене. Конечно, актер волновался, в свой первый и единственный бенефис он хотел показаться как можно лучше.

Между тем положение складывалось далеко не благоприятное. Через два дня после бенефиса должны были начаться гастроли великого итальянского трагика Томазо Сальвини, и тоже постановкой «Отелло». Опасались, что публика просто не придет на бенефис своего соотечественника, тем более что на одной и той же афише извещалось и о бенефисе и о начале гастролей. Опасения оказались напрасными. На праздничный спектакль Дальского публики собралось достаточно, хотя аншлага не было. В ложе сидел Сальвини и аплодировал игре Дальского.

Ситуация с бенефисом нашла отражение в печати. В одной из газет писали о том, что с бенефисом Дальского «проделали “шутку”, которая, будь авторами ее лица, хоть сколько-нибудь {70} знакомые с театральными нравами и обычаями и заботящиеся о соблюдении их, могла бы быть сочтена за оскорбительный, враждебный вызов артисту»[[148]](#footnote-149). А тут еще внутритеатральные свары. Роль Дездемоны отдали Комиссаржевской, но о ней мечтала Мичурина-Самойлова, и в этой связи она решительно отвергла предложенную ей Эмилию. Хотели, чтобы роль Яго сыграл красавец; Р. Б. Аполлонский, но он отказался, заявив, что это не его амплуа. Обратились к г. Г. Ге, специализирующемуся на ролях злодеев и заштамповавшемуся на них. Не без капризов он согласился. Ф. П. Горев попросил освободить его от роли Брабанцио, Ю. М. Юрьев — от роли Кассио.

«В результате, — констатировала газета, — в распоряжении г. Дальского остались только второстепенные артисты и артистки. Но, конечно, почтенный артист не хочет обставлять свои артистические именины вторыми персонажами, и постановка “Отелло” отодвигается на второй план»[[149]](#footnote-150).

С большим трудом дело наладилось. Дальский написал письмо М. Г. Савиной:

«Дорогая Мария Гаврииловна! Все-таки льщу себя надеждой, что Вы не откажете мне своим присутствием на моем злосчастном бенефисе — присутствие Ваше для меня лично много доставит радости и уменьшит то горе, которое я совершенно незаслуженно испытываю от недостойных и низких людей. Свободные ложи бельэтажа есть, и Вы прикажите открыть для себя любую из них без всяких билетов… Целую Ваши ручки, любящий и преданный Вам *М. Дальский*»[[150]](#footnote-151).

Савина пришла на бенефис.

Рецензии на спектакль появились в целом сдержанные, хотя были и хвалебные. Кугель писал, что Дальский блеснул в нескольких эпизодах ярким темпераментом, «вел роль совершенна верно, то есть так, как принято… Отелло вышел в изображений г. Дальского человеком нашего времени, хотя и вызвал сострадание и жалость. Г. Дальскому следовало бы поразнообразить декламацию, которая у него порою впадала в однообразный ритм»[[151]](#footnote-152).

Лучшей признавали сцену в сенате, когда Отелло говорил, чем он привлек Дездемону: «Рассказ этот он провел мягко, тихо… и только в конце в его голосе послышалась чисто восточная страсть»[[152]](#footnote-153).

Отелло — роль труднейшая, и нет ничего удивительного, что она артисту сразу до конца не удалась. Но, уйдя из Александринского {71} театра, Дальский продолжал ее играть, постепенно приближаясь к идеалу.

В 1901 году газета «Русские ведомости» утверждала, что впечатление зрители получали неопределенное, были отдельные удачно задуманные монологи, яркие и сильные штрихи, но были сцены и совсем слабые, где нервный подъем заменялся холодной декламацией, а взрывы страсти — рассудочным резонированием.

Но постепенно отзывы об исполнении Отелло становятся все более восторженными: «Роль продумана и разработана им в мельчайших подробностях… Он лепит деталь на деталь, черточку на черточку и создает образ сильный, большого интереса и красоты»[[153]](#footnote-154). При этом критик обращает особое внимание на то, что темперамент артиста подчинен его мастерству. Но это вовсе не означало, что Отелло представлялся зрителям холодным и рассудочным, наоборот, все сидящие в зале чувствовали, что кровь кипит в жилах мавра, что страсть одолевает его. Это становилось особенно очевидным, когда во втором акте Отелло разнимал подравшихся офицеров, и в третьем, когда мавр, подогретый Яго, бросался на него и начинал душить. «Эта сцена полна реализма и дикой силы»[[154]](#footnote-155) — и, по-видимому, она обходилась артисту недешево.

Превосходно исполнялась сцена в сенате. Чувство истинного драматизма сквозило в речах Отелло, его движениях, мимике. Знаменитый монолог перед сенатом: «Почтенные и знатные мужи» был произнесен с редкой искренностью и чарующей непосредственностью. Перед судейским столом стоял простой солдат, мавр, гордый доблестями полководца и любовью прекрасной Дездемоны. «Все чувствовали, что своим рассказом он хочет не оправдаться, а еще сильнее увлечь Дездемону. Этой-то любовью и было согрето каждое слово, каждая фраза. Искренность — вот в чем сила Отелло — Дальского»[[155]](#footnote-156).

Он произносил монолог не столько для дожа или для сенаторов, сколько для Дездемоны. Это было публичное, но от этого не становящееся менее лирическим, объяснение в любви. Такого мавра не могла не полюбить Дездемона. «Глубокое, полное огромной внутренней силы волнение было в его бархатном, виолончельного тона голосе, который даже не портила легкая хрипота. Величие, вера в свою правоту, торжественное спокойствие были в скупых и полных достоинства жестах Отелло. Он не декламировал, не читал стихи Шекспира, как прозу, подобно другим актерам, — Дальский произносил монолог перед дожем, и даже в архаическом переводе чувствовалась глубина и сила шекспировского стиха»[[156]](#footnote-157). Одухотворенно было лицо величественного воина, храброго {72} полководца. «В огромных глазах, как в зеркале, отражалась вся многогранная, страстная, доверчивая и благородная душа рыцаря»[[157]](#footnote-158).

Актер тонко показывал человека с кровью горячей и бурной, у которого первобытные инстинкты пробуждаются мгновенно. Участь Дездемоны решалась в тот момент, когда Яго говорил о том, что Кассио лежал с нею. Отелло — Дальский не прибегал к эффектам, но зрители ясно видели в глазах мавра эту сцену. «Лежал с нею, лежал с нею! О, это отвратительно!» С перекошенным от муки лицом Отелло падал ничком, царапал землю и оказывался в глубоком обмороке.

В сцене убийства Отелло медленно появлялся в спальне Дездемоны, держа в руке свечу, и долго всматривался в лицо жены. На лице Отелло мрачная решимость. Он говорил отрывисто. Попытка Дездемоны оправдаться только усиливала его ярость. Когда Дездемона горестно вздыхала, узнав о смерти Кассио, Отелло доходил до пароксизма бешенства. Он душил Дездемону, стоя спиной к зрительному залу, и только по вздрагивающим лопаткам можно было понять всю степень его переживания.

Свершив свой суд, Отелло несколько раз обходил кровать и поворачивался лицом к публике. Услышав голос Эмилии, мавр приподнимал полог постели и несколько мгновений его удерживал. Когда же злодейская интрига Яго становилась очевидной, Отелло начинал метаться, как раненый зверь, и бросался на Яго с мечом, произнося: «О, дорогой, мерзавец!» Порыва хватало только на нападение на Яго. Отелло сразу ослабевал и свободно давал себя обезоружить.

Заканчивал трагедию Дальский с удивительным благородством. Последний монолог: «Постойте, слова два хочу сказать вам прежде» он произносил с достоинством рыцаря и с горьким раскаянием в совершенном преступлении.

Критик Ю. Д. Беляев так оценивал исполнение Дальского: «Он показал вчера живой и сильный образ, в котором чувствуется истинное вдохновение художника, упорный труд и горячая любовь к делу. Темперамент его получил теперь хорошую узду зрелого размышления. Но там, где чувству дается полный простор, темперамент этот выливается на волю и увлекает своим устремлением всю публику. И потом вдруг на полном ходу, на полуслове горячей фразы, что-то совершается в душе страдающего мавра, раскаяние ли, новое подозрение, или просто ужас к самому себе, но эта внезапная остановка заставляет зрительный зал притаить дыхание. И так до нового порыва, до нового увлечения»[[158]](#footnote-159).

Как писал очевидец, Дальский представлял Отелло не ревнивцем, «а честным и прекрасным воином, доброй душой. Когда Яго {73} вливает в эту душу яд и пытается подорвать веру в правду, Отелло становился похожим на зверя. Он душил Дездемону не потому, что ревновал, а потому, что оскорблена сама правда»[[159]](#footnote-160).

Приехав в 1915 году на гастроли в Петербург, Дальский опять сыграл Отелло. Рецензенты единодушно писали, что лучше всего ему удавались сцены, в которых Отелло переходил от гнева к страданию, — словом, те места, где рисуется он не зверем, а доверчивым несчастным страдальцем.

Но как бы ни играл Дальский, он любую постановку, в том числе «Отелло», превращал в моноспектакль. Его мало интересовали декорации и костюмы, даже его собственный. Велизарий рассказывала, как к ним в театр на гастроли приехал Дальский. Антреприза была бедной, и костюмер принес для роли Отелло ворох тряпья. Боялись, что за такие костюмы Дальский просто отколотит антрепренера. Но оказалось, что костюмы его ничуть не смутили, он выхватил из рук портного какой-то халат, тряпку для головы, и, не примеряя, бросил на подоконник. С «мавританским» костюмом было покончено.

«Где Дальский — там театр» — эту формулу артист постоянно повторял и был в ней совершенно уверен. Все остальное могло в чем-то помочь, но ни в какой мере не определить. Впрочем, в последние годы жизни артист начал обращать большее внимание на аксессуары. Так, об его исполнении Отелло писали: «Прекрасный грим, при соответствующем обдуманном костюме, изящные жесты и благородная фразировка — все это соответствовало впечатлению и давало фигуру незабвенного Отелло»[[160]](#footnote-161).

Из шиллеровских ролей назовем Арнольда Мельтхаля из трагедии «Вильгельм Телль» (сезон 1893/94 года). Рецензент специально отмечал, что во всей пьесе человеческий тон можно было услышать только у М. И. Писарева, игравшего Артингаузена, и у Дальского[[161]](#footnote-162).

Герой Дальского был совсем юн. В сцене, в которой он узнавал об ослеплении отца, артист входил в комнату неслышными шагами и замирал, слушая подробности рассказа. Когда ужасное слово было произнесено, он вздрагивал, и стон «вырывался из его груди». «Как передать и драматизм и мелодичность того стона?» — спрашивает рецензент. И все это без всякой неврастеничности. Едва только начинался разговор о руководстве восстанием, глаза Мельтхаля загорались отвагой, грудной голос звучал все выше, показывая страсть и силу.

Давая общую оценку таланта Дальского применительно к ролям Шиллера, Кугель писал: «Я очень ценю талант г. Дальского. {74} Он индивидуален, характерен, резко импульсивен. Он дерзок, жесток, полон вызова и упрямства»[[162]](#footnote-163).

В том же сезоне 1893/94 года Дальский сыграл Фердинанда в трагедии «Коварство и любовь». Когда позже он выступал в этой роли на гастролях, критик писал, что «г. Дальский заставлял забывать свою далеко не юношескую внешность, вызывая у зрителей слезы и бурные аплодисменты»[[163]](#footnote-164).

Играя Фердинанда, Дальский бывал, как обычно, и прост, и эффектен, и естествен. Подчиняясь шиллеровской интонации, актер слегка декламировал и вместе с тем жил на сцене бурной, тревожной, трепетной жизнью. «Было что-то юношески нетерпеливое, порывистое и радостное в его первом появлении в доме Миллера. Не зрелый муж, армейский майор, аристократ, а горячий, увлеченный, впервые испытавший радость большого чувства мальчик являлся перед зрителями и сразу же привлекал их на свою сторону»[[164]](#footnote-165).

Когда умирающая Луиза признавалась в том, что она написала письмо по приказу его отца — президента, Фердинанд — Дальский слушал это признание буквально оцепенев, глядя на Луизу почти бессмысленным взглядом. «И только после зловещей, долгой паузы следовал взрыв — Фердинанд вскакивал и с отчаянным возгласом “отец — убийца, туда пойдет и он” бросался к выходу. Переход был таким неожиданным, такое жгучее человеческое страдание звучало в голосе Фердинанда, что все зрители еще долгое время оставались во власти этого возгласа»[[165]](#footnote-166).

Оценивая постановку «Разбойников», газета утверждала, что Дальский в роли Франца, особенно в четвертом действии, создал «шедевр драматического искусства»[[166]](#footnote-167). Хотя в целом его игра не была ровной.

И что очень существенно: играя Шиллера, артист действовал не по наитию, хотя эмоциональный момент у него был очень силен. Внимательно прорабатывалась и роль и вся пьеса.

Современник вспоминал, как Дальский, взяв том Шиллера, начал говорить о Доне Карлосе, и он, прослушавший за свою жизнь десятки лучших лекторов, не мог не сознаться, что это было необыкновенно интересно. Чувствовалось, что Дальский видит, буквально видит в двух шагах от себя, и мечтателя Позу и твердого, как гранит, короля Филиппа.

Однажды, находясь в гостях, Дальский заговорил об искусстве, затем перешел к политике, а затем, ко всеобщему удивлению, в том числе бывших здесь офицеров, начал критиковать одного из наполеоновских маршалов, делая это очень убедительно. {75} «“Мы находимся в атмосфере гения”, — написал доктор В. В. Чехов и передал записку соседу, она обошла весь стол, и все с ней согласились»[[167]](#footnote-168).

Уйдя из Александринского театра, Дальский сыграл, впервые на сцене Петербургского Малого театра Суворина, роль маркиза Позы в «Дон Карлосе». Вначале неудачно. Доброжелательно настроенный к Дальскому Юрьев тем не менее писал: «Перед вами все время был позирующий актер провинциального пошиба с типичным закатыванием глаз, произносивший с большой педалью длинные монологи, содержание которых тонуло в высокопарной декламации. Благородного, вдохновенного мечтателя, “гражданина грядущих поколений” — ни на один момент не было»[[168]](#footnote-169). Позже артист во многом роль пересмотрел, и она стала интереснее.

В пьесах русских авторов Дальский сыграл немало ролей.

Когда он играл Хлестакова (премьера «Ревизора» в сезоне 1896/97 года), на сцене был вымытый, прилизанный маменькин сынок из чиновников для особых поручений, без копейки в кармане и поэтому голодный, но становившийся веселым и жизнерадостным, как только его накормили. «… Да и красив был чересчур г. Дальский и изящен, ни с какой стороны не походя на друга Тряпичкина»[[169]](#footnote-170). Он таким нагло самоуверенным взглядом смотрел на Марию Антоновну, что она, растерянная, недоумевающая, искренно возмущалась его дерзким ухаживанием. На провинциальных чиновников Хлестаков смотрел сверху вниз, по-генеральски.

Когда он играл Чацкого, то при исполнении заключительного монолога, как писал Долгов, хотелось «порой закрыть глаза, чтобы полнее вслушиваться в чарующий голос, в читку столько же гармоническую, как и выразительную»[[170]](#footnote-171).

Кугель писал: «Если Чацкий — бунт, то Дальский был превосходный Чацкий»[[171]](#footnote-172). Этот Чацкий возвышался над хоровым началом всех остальных действующих лиц.

В 1892 году Дальский сыграл роль Иоанна Грозного в драматической хронике А. И. Сумбатова-Южина «Царь Иоанн IV» («Молодость царя»). Газета «Русское слово» утверждала, что в этой роли «положительно нельзя указать ни одного яркого интересного момента», что Дальский играл эту роль, «точно мимоходом, будучи ни на минуту не заинтересованный ею». Он «ни на волос не помог автору, и монотонность текста еще более усилилась в его исполнении»[[172]](#footnote-173). Сама пьеса его не взволновала. В «Борисе Годунове» А. С. Пушкина он играл Григория Отрепьева (впервые в сезоне 1898/99 года). Исполнялась только сцена у {76} фонтана. «Более совершенного художественного создания, — писал Н. Россов, — нельзя и представить»[[173]](#footnote-174). Бешеная жажда жизни, поэзия авантюризма, неукротимая страсть к женщине, отчаянная смелость молниями сверкали в этой великолепной, варварской гиперболе любви.

Выдающийся актер и режиссер советского театра К. А. Зубов говорил: «Я берегу в своей памяти один пример, который следует считать показательным по своей осязательной яркости и точности»[[174]](#footnote-175). Речь шла о Дальском в роли Самозванца. Открывался занавес, слышалось прерывистое дыхание, и на этом фоне звучала фраза: «Вот и фонтан; она сюда придет». «Самозванец обходил фонтан, осматривал окружающую природу, прислушивался к музыке бала, долетавшей до этого уединенного места. В этом “освоении обстановки” не было ничего от трепетно ждущего любовника. Это был человек, приводящий себя в порядок перед важным свиданием. Коренастый, простоватый, грызущий ногти человек. Этот солдат, которому не к лицу нежности. В подтексте звучало: “Зачем я ввязался в эту историю?”»[[175]](#footnote-176).

В основном соглашался с оценкой Зубова и другой замечательный советский актер и режиссер А. Д. Дикий. Но он давал Самозванцу, каким его показывал Дальский, еще более жестокую характеристику, утверждая, что у него напор был «чисто ноздревский»[[176]](#footnote-177).

Звучала фраза: «Любовь мутит мое воображение», но произносилась она с явной издевкой. И в следующих фразах: «Но что-то вдруг мелькнуло… шорох, тише. Нет, это свет обманчивой луны, и прошумел здесь ветерок». Самозванец как будто радовался, что это не Марина. Он готов удрать. Но тут слышалось: «Царевич!» Растерявшись, он хватался за скамью и испуганно произносил: «Она» — и тут же усилием воли перевоплощался, «навстречу Марине бежал грациозный, пластичный, “породистый” рыцарь»[[177]](#footnote-178). И голос вместо хрипловатого становился нежным.

Монолог «Волшебный сладкий голос, ты ль наконец?» можно было положить на ноты. Но это скорее был бальный флирт, чем искренняя любовь. Постепенно Самозванца охватывала страсть. Он обнимал Марину совсем по-мужицки. Слова: «Не мучь меня, прелестная Марина» — звучали угрожающе, ультимативно.

Дмитрий обжигал Марину фразой: «Я не хочу делиться с мертвым любовником» — и, подойдя к ней вплотную, начинал издеваться над безмозглым шляхтичем, приглашая Марину в сообщницы, говоря ей всю правду.

{77} И снова сошлемся на Дикого: «Дальский так произносил слова “польской деве”, что они звучали как “девке”, а может быть и хлеще того. Это была почти русская деревня — скандал с бабой! Только так может любить Димитрий, с его сумасшедшим темпераментом, неудержимостью желаний и авантюризмом»[[178]](#footnote-179).

С Лжедмитрием Дальский встретился еще раз в пьесе А. С. Суворина «Самозванец». Здесь он замечательно выделил черты авантюриста. Сын ли он Грозного или нет, не имело существенного значения, но красавица Марина Мнишек действительно могла пойти за таким человеком, веря в его звезду.

В Александринском театре Дальский сыграл несколько ролей в пьесах Островского: Жадова («Доходное место»), Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), Колычева («Василиса Мелентьева»), Николая («Поздняя любовь»). Лучшей его ролью в репертуаре Островского называли Незнамова. В журнале «Дневник артиста» писали: «Г. Дальский прекрасно сыграл роль Незнамова»[[179]](#footnote-180).

Для исполнения этой роли Дальский обладал исключительными данными: отличной фигурой, красиво посаженной головой, непринужденным аристократизмом, не наигранным, не показным, но возвышенным и даже в чем-то таинственным. Все это сразу его выделяло среди других актеров. Но главное — глаза, одновременно холодные и глубокие, печально-загадочные.

Именно в Незнамове Дальский с особенной силой мог выявить бунтарское начало. При первом знакомстве зрители видели затравленного волчонка, ни на что не надеявшегося и ни во что не верящего. И с удивительной убедительностью Дальский показывал, как Незнамов от материнской ласки согревался и оживал. Современник вспоминал: «Буквально на глазах зрителей “подзаборник” превращался в бесконечно чистого, беспомощного ребенка, которого одним только ласковым прикосновением можно взять в плен». После сцены со Шмагой Кручинина спрашивала Незнамова: «Вам не стыдно за своего товарища?» И Незнамов — Дальский растерянно дергал себя за пуговицы своей куртки и, чуть заикаясь, отвечал: «Нет, за себя». Артист ничем не подчеркивал значения этой фразы, как бы открывавшей зрителям нового Незнамова. Он произносил эти слова будто бы наедине с самим собой, мучительно стесняясь своего нечаянного признания… Незнамов целовал руку Кручининой, а Кручинина в ответ на это целовала его в голову. «“Что вы, что вы — за что?” — спросил он с таким потрясающим удивлением, что зрительный зал разразился… настоящей овацией»[[180]](#footnote-181).

Служа в императорском театре, Дальский должен был выступать и в ролях текущего репертуара.

{78} Так, в пьесе А. И. Сумбатова-Южина «Закат» он сыграл роль Катула. Перед зрителями представал чудовищный наглец: сильный, властный, хищный, имеющий только то оправдание, что он, проходимец, вступал в борьбу с теми, за кем стояли связи, богатство, чины. Он пьянел от своей злой силы, и женщина могла покориться ему, несмотря на то, что знала: ему доступны все низины подлости, вплоть до торга ею.

В пьесе Е. П. Карпова «Рай земной» Дальский играл молодого человека, увлеченного работой для народа. Он сталкивался с опытным дельцом. «Это было живое воплощение тех юношей, которые шли на жертвы, на заклание, когда все было порабощено кругом и каждое честное слово становилось подвигом»[[181]](#footnote-182).

Конечно, нельзя сказать, что выступления Дальского в пьесах современных авторов вплетали новые лавры в венок его славы. Дело заключалось прежде всего в драматургии, в тех характерах, которые воспроизводились в этих пьесах. Прав был критик, когда писал: «Уловить “новое”, что есть в современной русской действительности, эти господа не умеют и не могут, на это у них не хватает таланта, а вот украсить новыми ярлычками старую залежь они умеют более или менее ловко, чаще менее, чем более»[[182]](#footnote-183).

Выступал Дальский в классических зарубежных комедиях — Мольера, Бомарше, но ему всегда больше удавались роли драматические, чем комедийные.

К сожалению, многие современные зарубежные пьесы, шедшие в ту пору в Александринском театре, также не отличались подлинными художественными достоинствами. Такова была пьеса «Отчий дом» Г. Зудермана, в которой Дальский играл роль Пастора. Задушевные речи этого персонажа требовали от актера только одного — умения быть простым и искренним. У автора эта роль была написана невыразительно, а Дальский силой своего искусства превращал Пастора в красноречивого присяжного поверенного, «щеголевато и не без пафоса отхватывающего свои тирады адвоката-душки, который, чтобы он ни говорил, все кажется, что он в любви объясняется»[[183]](#footnote-184).

Особое место среди ролей, сыгранных на Александринской сцене, занимала роль Парфена Рогожина в инсценировке романа Ф. М. Достоевского «Идиот», сделанной В. А. Крыловым и С. П. Сутугиным (сезон 1899/1900 года). Роль Настасьи Филипповны играла М. Г. Савина, роль Аглаи — В. Ф. Комиссаржевская. Но самый большой успех выпал на долю Дальского. Когда он ушел из театра, играть Парфена оказалось некому и спектакль пришлось снять с репертуара. Как же должен был быть широк диапазон артиста, если он, исполнитель по преимуществу ролей героического плана, играл, и делал это с блеском, сложнейшую роль психологического наполнения.

{79} «В Рогожине, — писал рецензент, — тяжелое горе после разговора с князем было передано артистом сильно и просто. В последнем акте г‑н Дальский еще лучше. Полусумасшедший хохот, которым он заканчивал пьесу, — верный и сильный заключительный аккорд»[[184]](#footnote-185).

(Артист выходил на сцену в серой поддевке, отороченной мерлушкой, в высоких сапогах. Загадочно сверкали огненные глаза, размашистыми были жесты, какая-то «неделикатная» усмешка блуждала на бледном лице. «Во всей видимости Дальского было что-то мрачное, но бурливое, чувствовалось какое-то кипение в груди его, рвущееся на волю из-под спуда каменного мешка, этого полного мрака дома, где все как будто “скрывается и таится”»[[185]](#footnote-186).

Главное — глаза, в них Рогожин весь целиком: огненные, острые глаза бурно страдающего человека, отражающие все, что «таится и скрывается в нем». Когда Настасья Филипповна бросила пачки денег в огонь, Рогожин прямо ошалел при виде ярко вспыхнувшего пламени и с горящими глазами, пьяным смехом, широкими жестами, удалым разбойничьим посвистом, он казался воплощением счастья. Вдребезги разбить самое ценное и пустить под откос то, что собрано путем величайших усилий!

Итак, за время работы в Александринском театре Дальский создал ряд замечательных сценических образов, встал, в один ряд с самыми прославленными его корифеями. Но его положение в театре становилось все более трудным.

Многие игравшие в этой труппе актеры были выдающимися художниками, а иные могут быть названы классиками сценического искусства. Однако нельзя забывать, что здесь присутствовал казенный бюрократический дух. Чинопочитание доводилось до высших степеней. Ведущие и давно служащие актеры требовали от окружающих по отношению к себе почтения и даже известной робости. С этим Дальский не хотел считаться. Он и с великим князем Владимиром Александровичем вел себя далеко не почтительно, чуть ли не панибратски. Н. Ходотов вспоминал, как великий князь на банкете в честь Томазо Сальвини, проходя по залу, подозвал актера к себе: «Дальский!» Актер подошел, склонив голову, но четко поправил: «Мамонт Викторович, ваше императорское высочество».

Великий князь захохотал: «А ведь сознайся, старик (то есть Сальвини. — *Ю. Д*.) переиграл тебя». Дальский нашелся и ответил: «Вернее, — я не доиграл, ваше высочество!»[[186]](#footnote-187)

Тем более без всякого почтения он разговаривал со своими коллегами.

Немаловажное значение для пребывания Дальского в Александринском театре имел репертуар. Актер стремился к героике, {80} хотел ставить классику, прежде всего Шекспира, дирекция же, значительная часть труппы, да и публика, в большинстве состоявшая из петербургского купечества и мещанства, в первую очередь склонялась к современной мнимопроблемной сентиментальной драме или веселой, но не ставившей значительных вопросов, комедии. И всякий протест против подобных произведений встречался неодобрительно. Не случайно здесь провалилась «Чайка». Покинула театр В. Ф. Комиссаржевская. С большим трудом уживалась П. А. Стрепетова, на какое-то время и она вынуждена была уйти из театра. Фактически оказался без работы, хотя и числился в труппе, М. И. Писарев. И даже гораздо более спокойные В. П. Далматов и В. Н. Давыдов, неудовлетворенные репертуаром, на время покидали театр.

Конечно, такой сумбурный, резкий, постоянно нарушавший порядок человек, как Дальский, и не мог не вызывать недовольства. Одна из его партнерш — В. А. Мичурина-Самойлова вспоминала: «В жизни он был неудержимой натурой, человеком всяких неожиданностей и случайностей. Он постоянно опаздывал на репетиции после бессонных ночей, проведенных у карточного стола.

— Пятнадцать минут опоздания, — говорил режиссер, вынимая часы.

— Нет, двадцать пять, — любезно возражал Дальский.

— Штрафик, — объявлял режиссер.

— Запишите заодно и за завтра, — спокойно отвечал Дальский.

Но на сцене Дальский буквально горел, и играть с ним было большим наслаждением. С исключительным мастерством он умел отвечать партнеру и “вызывать” его на диалог. Я вообще никогда не увлекалась актерами, никогда не была влюблена и в Дальского. Но, играя с ним “Каширскую старину”, я всегда чувствовала, как у меня замирает сердце при первых звуках его голоса за кулисами. Мне казалось, что я его безумно люблю, что встреча с ним на сцене открывает мне тайну подлинной любви»[[187]](#footnote-188).

Огромный успех, какой имел Дальский на спектаклях, часто еще больше раздражал его коллег. А недисциплинированность актера просто выводила из себя дирекцию, тем более что ей было на что сетовать. Случалось, что артист опаздывал не только на репетиции, но и на спектакли. Так, в 1899 году в день первого выхода по возвращении Стрепетовой в Александринский театр, шел спектакль «Без вины виноватые» Островского, в котором Дальский с большим успехом играл Незнамова. Спектакль начали без него, Незнамов появляется во втором акте. Но вот первый акт кончился, кончился и антракт, а Дальского нет. Тогда, чтобы спасти положение, поспешно загримировали и одели Ходотова, он уже встал в кулисе, готовясь к выходу на сцену. Публике {81} объявили, что в связи с болезнью Дальского его роль будет играть другой актер, в ответ из зала раздались шиканье и даже свист. И тут появился Дальский, оттолкнув Ходотова, он вышел на сцену. Газета писала: «Г. Дальский провел роль Незнамова с редким воодушевлением и мастерством… Но что это за болезнь и где такие доктора, что вылечивают ее сразу?»[[188]](#footnote-189)

В 1893 году Дальский умудрился опоздать к началу театрального сезона, и его оштрафовали на 61 рубль 21 копейку.

Бывший в те годы директором И. А. Всеволожский — типичный барин-меценат, не любивший себя волновать, к проступкам Дальского (тем более что спектакли с его участием делали сборы!) относился спустя рукава. Но в 1898 году в директорское кресло сел князь С. М. Волконский, человек не столько жесткий, сколько взбалмошный, и он решил вести борьбу за упрочение дисциплины, делая это с редкой бестактностью.

Новому директору Дальский подал записку о реорганизации императорских театров, с тем чтобы актеры принимали более активное участие в руководстве творческим процессом. Подобные идеи тогда широко дебатировались в печати. Но в условиях самодержавия всякая попытка утвердить самоуправление рассматривалась как крамола.

В ответ на записку главный режиссер Александринского театра Е. П. Карпов, по указанию директора, собрал труппу и заявил, что «истинное служение искусству в точном и неуклонном исполнении своих служебных обязанностей каждым из служащих театра». Хода записке не дали.

10 мая 1900 года Дальского вызвали в театральную контору и предложили подать прошение об отставке с 7 июня того же года. По правилам тот, кто проработал в Александринском театре не менее десяти лет, сохранял право именоваться артистом императорских театров. В условиях провинциальных гастролей такое звание могло украсить афишу.

Уйдя из Александринки, Дальский стал актером-гастролером, его попытки встать в Петербурге во главе собственного театра успеха не имели.

В 1902 году Савина предлагала Дальскому вернуться в театр, писала, что его примут, как блудного сына. В свою очередь попытку вернуть Дальского на казенную сцену предпринял назначенный в 1901 году директором императорских театров В. А. Теляковский.

Хотел видеть его в своей труппе владелец киевского драматического театра Н. Н. Соловцов, предлагал хорошие условия. Но Дальский ему ответил: «Я не захотел служить у Николая II и я буду служить у Николая Соловцова?! Нет! Никогда!»

В 1902 году Дальский оказался в Екатеринбурге, и здесь проигрался в карты. Долг за него заплатил антрепренер, но с условием, {82} что Дальский вступит в его труппу и останется в ней на протяжении целого сезона. Пришлось согласиться. Здесь был сыграна роль Константина в пьесе «Дети Ванюшина» С. А. Найденова.

В тот сезон Дальского увидел Н. В. Петров, в будущем выдающийся советский режиссер. Он рассказывал: «Дальский совершил переворот в нашем сознании. Он заставил нас, молодежь, полюбить “пиджаки”, полюбить жизнь без театральных атрибутов, полюбить простые человеческие чувства, а не чувства на котурнах. Он приучил нас не только чувствовать в театре, но и мыслить. И его классические образы далекой истории были любимы нами не только за их взволнованную театральную романтику, но главным образом за их человеческую мысль, за их человеческие чувства. Дальский, этот “гений и беспутство”, этот буйный анархист, помог нашему поколению спуститься с облаков театральности и понять, что и на земле очень много интересного, только это интересное нужно уметь увидеть. И, раскрывая глубочайшие тайны человеческой психики в простом обыкновенном человеке в пиджаке, он как бы говорил: “Смотрите, какое богатство вокруг!..”»[[189]](#footnote-190)

Наряду с театральными неприятностями не слишком хорошо складывалась и семейная жизнь Дальского. Он женился в Вильно на Т. Г. Григорьевой, видимо, без большой любви, по мальчишескому увлечению, и хотя родилась дочь, вскоре супруги расстались. Когда возник вопрос о разводе, Дальский принял на себя вину в супружеской неверности. Но при признании такой вины святейший синод не давал разрешения на второй брак. А без этого ни одна церковь не соглашалась производить обряда венчания. В царской же России законным признавался только церковный брак. Переехав в Петербург, Дальский сошелся с графиней Н. М. Стенбок-Фермор, и сообразил, что развод оформлен на его псевдоним, второй же брак можно зарегистрировать на фамилию Неелов. Но и второй брак не оказался счастливым.

Конечно, в том, что Дальский ушел из Александринского театра, во многом был повинен он сам, и все же нельзя не прислушаться к мнению журналиста, который в связи с уходом Дальского писал: «Всякое появление г. Дальского на сцене привлекало в театр массу поклонников его дарования, сопровождалось овациями чуть ли не психопатическими […] И вот молодой, умный, сильный талант на полном ходу, что называется, сбит с дороги, должен уйти в провинцию и обречь себя на ремесленное отношение к искусству, от которого, служа в какой угодно чистой {83} антрепризе, все-таки не гарантирован самый добросовестный талант, ибо искусство искусством, а ведь дело коммерческое»[[190]](#footnote-191).

Собственно говоря, гастролировал Дальский и раньше, выступал вместе с Савиной, Комиссаржевской, ездил по городам, собрав собственную труппу, по преимуществу из второстепенных актеров.

Еще служа в Александринском театре, Дальский сделал несколько ролей специально для гастрольных поездок, среди них Андрей Белугин из пьесы А. Н. Островского и Н. Е. Соловьева «Женитьба Белугина». В этой роли артист был особенно хорош. В ней в полной мере проявлялась страсть и непосредственность его сильной натуры, и это вызывало восторженную реакцию зрительного зала. Известной провинциальной актрисе П. Л. Вульф казалось, что его Белугин Елену покорял не душевной красотой, а «смелой хваткой, мужской силой»[[191]](#footnote-192).

Но большинство критиков оценивали исполнение Дальским Белугина очень высоко. А. С. Суворин писал: «Трагик ли он, я этого еще не знаю. Но я знаю, что это талант, умеющий чувствовать и передавать выпукло то, что сам чувствует в роли. Без всякого сомнения он выдвинул вперед достоинства пьесы, и поэтому она явилась в особенном блеске»[[192]](#footnote-193).

Андрей Белугин — Дальский входил в комнату, замечал Агишина, целующего руку его жене. И тут же лицо его бледнело, странно округлялось. Он делал движение в сторону жены, от которого становилось жутко. Огромным напряжением воли Белугин сдерживал себя, проводил рукой по лицу и, не отрывая глаз от сидящей пары, точно тень выскальзывал из комнаты. «Публика сидела несколько мгновений, как в столбняке, затем разразилась долго не смолкающими аплодисментами»[[193]](#footnote-194).

Уже цитированный критик Измайлов (Смоленский), в связи с ролью Белугина, особенно высоко оценивал здоровое начало в игре Дальского в то время, как множество актеров «берет именно болезненным надрывом, нервозным пересолом, неврастеничностью или прямо психопатической окраской роли». «Чувствовалась в его Андрее живая и любящая душа, бездна чувства, бунтующая кровь […]. Порывы трагического чувства он передавал бесконечно ярче и правдивее аффектов, радости. Драматическое в нем несравненно художественнее комического»[[194]](#footnote-195). Когда в первом акте перед отцом Андрей отстаивал свое право на любовь, «точно электрический ток передавался от актера в зрительный зал». Такое же действие производило его объяснение с Еленой: «Теперь надо мной нельзя смеяться». Измученная душа выворочена и мучается {84} перед забавляющейся чужим чувством барышней. «Несколько творческих мгновений и несколько часов игры, рассчитанной и спокойной, хотя и опытной и умелой. Но секунды пересиливают часы»[[195]](#footnote-196).

В 1915 году Дальский снова появился на гастролях в Петрограде в роли Андрея Белугина. И на этот раз он был страстей и горяч, показывал сложную и кипучую жизнь. Принимали его восторженно.

Из гастрольных ролей следует выделить Уриэля Акосту в трагедии К. Гуцкова того же названия. Артист изображал этот персонаж главным образом как мыслителя, отодвигая на задний план любовные сцены. «Там, где Акоста на сцене мыслит, — он дивно хорош, ибо ум артиста сквозит в каждой фразе»[[196]](#footnote-197). И в то же время артист играл Акосту вдохновенно.

В первом акте Акоста представал как подлинный философ, в нем чувствовалось спокойное сознание своей силы, речь его дышала уверенностью. Монолог «Зажгите факелы» Дальский произносил увлеченно и увлекал слушателей.

В сцене, в которой Акоста рвал и топтал Библию, он становился воплощением ненависти и презрения к религиозным догматам, в эпизоде с матерью (третье действие) он захватывал своим трагизмом. Слабее проходил пятый акт.

Великолепно был сыгран Кин в пьесе А. Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство». В этой роли у Дальского было много показной красивости, много искусства, величавости. Ведь он изображал Кипа, первого актера Англии, который не только играет, но и преподносит публике свою технику. Вот в пятом акте Кин выступает в роли Гамлета, и все у него умно и эффектно. В монологе «Быть или не быть» каждое слово обдумано и жесты соответствуют словам. Искусным взмахом руки отогнут плащ и распростерт на спинке высокого кресла. Плащ раскинулся, как крылья летучей мыши, как темная ночь над тяжелыми, черными мыслями принца Датского. Еще одна фраза, и с механической четкостью плащ принимает обычное положение.

В «Кине» Дальский играл актера старой школы, и здесь его приемы читки казались особенно убедительными. В четвертом акте Дальский блеснул молодым задором красивых и звучных высоких нот, искренне страдал и по-актерски капризничал. Артист сумел соединить подлинную горячность с художественной простотой, чем и произвел сильное впечатление.

В пятом акте очень удачной оказалась сцена сумасшествия.

Известный артист М. Ф. Ленин в молодости видел Дальского в роли Кина, и на него особенно большое впечатление произвела сцена, в которой Кин уговаривал Анну Демби не поступать на {85} сцену: «Я начал слушать монолог Кина, и уже не мог оторваться А как виртуозно провел он сцену в таверне!» «Мельвил оскорбил Кина, назвал его гаером. Резко на одной ножке завертелся стул, удар хлыста по столу, откушен кончик сигары и выплюнут в лицо оскорбителю»[[197]](#footnote-198).

Отлично проводился финал, когда Кин отказывался выходить на аплодисменты, срывал с себя с плебейской дерзостью парик, плащ и шляпу.

В мелодраме П. Джакометти «Семья преступника» Дальский выступал в роли Коррадо — человека, бежавшего из тюрьмы, в которой провел четырнадцать лет. Теперь он разыскивал семью. На нем болотные сапоги, длинный плащ, широкополая шляпа. Нрав беглеца отличался жестокостью, буйством. Рассказывая о побеге из тюрьмы, он буквально гипнотизировал публику. Поняв, что он в семье лишний, Коррадо принимал яд, что вызывало в публике истерики.

В «Рюи Блазе» В. Гюго Дальский играл слугу, становящегося всесильным министром. Как писал исследователь, у него было «давно утраченное трагическое bel canto. В “Рюи Блазе” он давал каданс — старую мерность стихов и полустиший. Как это было красиво. И как далека была от слушавших такую читку всякая мысль о ненатуральности горящего гневом Рюи Блаза»[[198]](#footnote-199).

Став гастролером, Дальский получил известные преимущества, так как теперь он мог играть только те роли, которые ему нравились, в которых он добивался большого успеха. Но в то же время он многое потерял. В Александринском театре его окружали замечательные деятели сцены, теперь он по преимуществу играл с исполнителями, могущими вызвать только ироническое отношение. Конечно, и в Александринском театре режиссура не была на высоте, но теперь ее вовсе не было. Часто приходилось ставить спектакль с одной репетиции, а иногда и совсем без репетиции. При таких условиях на спектаклях часто царил хаос.

В апреле 1900 года Дальский приехал на гастроли в Орел. Оттуда сообщали: «Состав труппы, возглавляемой Дальским, слабый, а между тем пьесы ставились серьезные: “Гамлет”, “Отелло”, “Кин”, “Рюи Блаз”, “Горе от ума”»[[199]](#footnote-200).

Из другой корреспонденции узнаем, что в качестве артистов Дальский пригласил несколько человек, впервые вступающих на сценические подмостки, среди них двух-трех студентов, и при этом он с восторгом говорил, что вся труппа ему стоит 18 рублей в вечер. Дело дошло до того, что старуху кормилицу изображал какой-то юноша. «Вообще антураж совершенно невозможный»[[200]](#footnote-201).

Любопытно, что Дальский выступал даже в театре миниатюр, при двух, а то и трех и даже четырех спектаклях в вечер. Это {86} случилось в Одессе, где действовал так называемый «Художественный театр». Дальский читал отрывки из «Дон Карлоса», «вдохновенные стихи Шиллера вслед за сольными выступлениями куплетистов Сокольского и Матова»[[201]](#footnote-202).

Известно, что Дальский опаздывал на репетиции в Александринском театре, но там он все Же бывал сдерживаем положением. Здесь, азартный человек, он мог принести в жертву спектакль карточному столу, ипподрому, рулетке. Доходило до того, что злые языки обвиняли его в шулерстве. Не будем принимать во внимание сплетни, но там, где карты, обычно появлялось вино, а после бессонной пьяной ночи бывало трудно сосредоточиться. Да и каким бы не было крепким здоровье, оно подтачивалось, голос становился хриплым, деформировалась фигура, а главное, терялась непосредственность чувств. Для занятий с партнерами времени часто не оставалось.

Известная провинциальная актриса Н. Л. Тираспольская писала, что Дальский принадлежал к разряду таких гастролеров, которые, не считая себя обязанными разъяснять партнерше свою точку зрения, как-то договариваться с ней об общей линии сценического поведения, «просто требовал от исполнительницы зорко приглядываться к нему, постараться войти в тон»[[202]](#footnote-203). Пусть так бывало не всегда, но так бывало!

В 1910 году Дальский выступал в Екатеринославе и мог прочесть о себе в журнале: «Что греха таить, г. Дальский состарился. Громкий успех повлиял на даровитого артиста тлетворно; грубо выражаясь, он опустился».

Неверно полагать, что Дальский в эти годы совсем забыл о высокой миссии искусства. Наоборот, уйдя из Александринского театра, он думал об обновлении театра, об его активном вмешательстве в жизнь. В 1901 году в письме из Батуми он просил А. П. Чехова прислать ему пьесу «Дядя Ваня», собираясь сыграть роль Войницкого. Несколько позже в «Трех сестрах» Дальский сыграл роль полковника Вершинина. М. М. Тарханов рассказывал: «Я помню, как под влиянием Художественного театра он пытался поставить у себя “Трех сестер”. Играя в этой пьесе характерную роль Вершинина, он сделал ее трагедийной, все подтягивая, разумеется, к себе, к своему дарованию. От Чехова в этом спектакле осталось, конечно, очень немногое»[[203]](#footnote-204).

В 1903 году Дальский исполнял в концерте монолог Сатина из пьесы Максима Горького «На дне». В 1904 году пьеса при участии Дальского пошла целиком.

По словам П. Н. Орленева, Дальский обращался с просьбой в цензуру, чтобы ему разрешили играть в провинции трагедию А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», но получил отказ.

{87} Из новых работ артиста особенный успех имела роль Ротмистра в пьесе А. Стриндберга «Отец».

В образе Ротмистра драматург вывел не обычного офицера, он сделал его мыслителем. Свою дочь он хочет вырвать из-под, влияния невежественной матери и бабушки-спиритки, хочет, чтобы она училась в большом городе. Но, противясь этому, жена убеждает Ротмистра, что это не его дочь и тем самым доводит мужа до исступления. Он бросает в жену горящую лампу. В результате возникает вопрос: куда же отправить Ротмистра — в тюрьму или в психиатрическую лечебницу? Используя недобросовестных врачей, жена устраивает его в лечебницу, завладевает деньгами и одновременно подчиняет себе дочь.

Пьеса имела явно выраженный патологический характер, но Дальский трактовал своего героя как идейного бунтаря, противостоящего мещанскому миру. Значительную часть спектакля он играл спиной к публике, но это не мешало впечатлению; спина этого актера отличалась необыкновенной выразительностью.

Перед тем как бросить лампу, артист выдерживал пятиминутную паузу, случай в истории театра почти неслыханный. Тяжелую лампу он кидал так, что она пролетала возле самого уха артистки.

Последнее потрясение: при помощи обмана на Ротмистра надевали смирительную рубашку. Жестокой болью отзывался в сердцах зрителей его возглас: «Я так устал!» Дальский поднимался и замертво падал на пол.

Вот как об этой роли писал рецензент, присутствовавший на спектакле «Отец» в петербургском Народном доме: «Игра имела крупный художественный успех. Мимика, паузы, его безмолвная, но столь красноречивая игра в моменты сомнений — он ли отец, своей дочери? — его умопомешательство, — все было показано прекрасным артистом с убедительностью большого таланта»[[204]](#footnote-205).

Неуравновешенность Дальского, помноженная на его положение гастролера, сказывалась и на его поведении в быту.

Все чаще в газетах появляются заметки, рассказывавшие о всякого рода скандалах, связанных с его именем. В «Биржевых ведомостях» сообщали, что в Харбине Дальский учинил дебош в читальном зале, после чего ему туда вход был закрыт. В Харькове в кафешантане «Буфф» ужинали Дальский и его администратор Э. Блок. Возник спор: кому платить за съеденное и выпитое. В споре Дальский схватил бутылку из-под шампанского и ударил ею Блока по голове. Полилась кровь. Явилась полиция, был составлен протокол.

Такой театральный подвижник, человек высоких нравственных, правил, каким был П. П. Гайдебуров, писал: «Если у кого и сохранилось в памяти имя Дальского по газетам последнего десятилетия, то разве как прожектера, афериста, азартного игрока и {88} анархиста, имеющего, впрочем, весьма отдаленное отношение к политике»[[205]](#footnote-206).

Правда, многие сообщения о похождениях Дальского на поверку оборачивались сплетнями, но, как говорится, дыма без огня не бывает. Дальский всегда был нацелен на скандал. Правда, при всяком настоящем отпоре он тут же сбавлял тон и с великолепно невинным видом, с чарующей наивностью обращал обиду в товарищескую шутку.

Дальский никогда не имел достаточно ясных политических убеждений. Но он всегда выступал против полицейского произвола и крайностей реакционного мракобесия. Однажды в Полтаве артист хотел показать «Кина» и пьесу Макса Нордау «Два мира». Последнюю пьесу полицейские власти играть запретили. Во время спектакля публика потребовала объяснений: почему пьеса Нордау изъята из репертуара? И тогда Дальский, в костюме Гамлета, вышел на авансцену и заявил: «Когда исчезнет произвол в России, мы будем ставить то, что нам угодно, а теперь…» Он развел руками и удалился при бурных аплодисментах публики. За такое выступление местный прокурорский надзор привлек Дальского к уголовной ответственности.

Как вспоминал Гайдебуров, в Керчи на одном из спектаклей у Дальского возник спор с полицейским приставом. Гастролер кричал: «Вон отсюда! […] Моя сцена вне полицейского вмешательства»[[206]](#footnote-207). В результате составили протокол.

Постепенно Дальский начинал все больше интересоваться анархизмом как политическим течением. В связи с открытием Первой государственной думы (1906) он говорил: «В сущности все эти вопросы — вздор: самодержавие или конституция, монархия или республика. Когда люди упразднят деньги — это будет реформа — все остальное игра в бирюльки».

Тогда же Дальский попросил Н. Н. Долгова достать для него книгу известного теоретика анархизма П. А. Кропоткина «Хлеб и воля» и, прочтя, со всем в ней сказанным согласился. Теперь он говорил, что главное — это всегда, сквозь все рамки, проявлять свою личность.

К 1913 году Дальский заметно постарел, в его игре появилась гастролерская развязность. Случалось, три акта на сцене ходил пожилой, располневший и, в общем, скучный актер, но… вдруг в четвертом акте просыпался прежний Мамонт, и театр буквально содрогался от аплодисментов. «Молодость ушла, но голос, звучавший, как виолончель, верно служил ему»[[207]](#footnote-208).

{89} К постановке спектаклей Дальский стал относиться с еще большей небрежностью. Дело доходило до курьезов. Идет «Гамлет». Вынос гроба с телом Офелии. Музыки нет. «Играйте марш», — шипит в кулису помощник режиссера.

«Нет нот».

«Играйте что-нибудь».

И оркестр затягивает: «Эх, Настасья! Эх, Настасья! Отворяй-ка ворота».

Но Дальский не был бы Дальским, если бы он не стремился вырваться из того гастрольного омута, в какой он попал, если бы он не мечтал создать театр высокой идеи и настоящего искусства. Его навестил корреспондент газеты «Раннее утро», беседа зашла о современном состоянии театра. Дальский говорил, что Малый театр его не слишком увлекает. «Старики застыли в своих традициях, молодые, видимо, стеснены в своем движении вперед […]. Академичность Малого театра перешла в условность, она застыла в своих традициях.

— Ну, а наш Художественный театр вас удовлетворяет?

— Не совсем. Возьмем, к примеру, “Бориса Годунова”. Пьеса прекрасно поставлена, толпа живет, детали отделаны. Согласен… Но центральных фигур нет. Нет Бориса, отсутствует Самозванец. Эти роли требуют актеров громадного таланта, особенно при той идеально выдержанной обстановке, в которой предстала перед, зрителями пьеса в Москве.

Актеров-то и не было»[[208]](#footnote-209).

Продолжая беседу, Дальский говорил, что «в Художественном театре все приятно глазу, все приковывает внимание, как волшебная сказка. Но вот посмотришь Ермолову, идешь домой, а там внутри все плачет от зависти к этой чародейке и смеется от радости, что есть Ермолова. Наша Мария Гавриловна (Савина. — *Ю. Д*.) большая художница, но что сокол Александринского театра в сравнении с орлом Дома Щепкина»[[209]](#footnote-210).

Корреспондент спросил, не думает ли Дальский вернуться на императорскую сцену? И получил ответ, что дирекция не в состоянии ему платить столько, сколько актеру такого ранга полагается. (В таком ответе заключалось очень многое от сущности Дальского.) Но он сам затевает большое дело, объединяющее оперу и драму. Руководство драмой он примет на себя, что же касается оперы, то ею будет руководить Ф. И. Шаляпин.

Такого дела создать не удалось. Однако попытку возглавить художественную часть театра Дальский предпринял. В 1912 году он договорился с антрепренером А. К. Рейнеке, режиссером и драматургом Е. П. Карповым о том, что вступит в организуемую ими труппу. Корреспонденту газеты Дальский при этом говорил: «Не {90} выступаю в Петербурге потому, что считаю гастрольную систему неприемлемой при серьезной постановке. Актер в столице должен слиться воедино с театром ему близким, ему родным по художественному кредо. Такого театра, увы, не было. В нашем театре, возникающем по инициативе г. Рейнеке, актер будет дышать свободно»[[210]](#footnote-211).

Во главе театра должен действовать совет. Дальский продолжал: «Полагаю, что художественно-репертуарный совет уничтожит в корне все интриги вокруг и около театра, тем самым создаст те условия, при которых настоящий талант сцены сможет проявить свое дарование […]. Если это удастся выполнить, я буду считать себя счастливым. Такой театр моя заветная мечта»[[211]](#footnote-212).

Дальский полагал, что театр должен быть назван классическим как по выбору пьес, так и по их постановке. В репертуар предполагалось включить: Шекспира, Шиллера, Гете, Кальдерона, Лопе де Вега, Мольера, Гюго, Ибсена, Бьернсона, Стриндберга, Пушкина, Гоголя, Островского, Л. Н. Толстого, А. К. Толстого, Мея. В этом театре актер будет избавлен от всего, что может умалить его человеческое достоинство и артистическое самолюбие.

И все-таки театр не состоялся. Конфликт между антрепренером и Дальским должен был разбирать третейский суд. Что же произошло?

В первых спектаклях Дальский не участвовал. Поставленные Карповым, они были скучны и не привлекали публику. Тогда Рейнеке предложил сыграть «Отелло», но Дальский отказался участвовать в спектакле, заявив, что репетиций для подготовки к серьезному спектаклю было явно недостаточно. Одновременно он высказал претензию: в театре всю власть захватил Карпов, фактически упразднивший художественный совет. Дальский направил в газету «День» открытое письмо, в котором обвинял дирекцию в невыполнении обязательств. В ответ на это письмо Рейнеке заявил, что репетиции «Отелло» назначались трижды, но ни на одну из них Дальский не явился.

Сейчас, по истечении многих лет, трудно ответить на вопрос: кто был прав, кто виноват, но театр прекратил существование.

Это не означало, что Дальский перестал думать об организации подлинно художественного театра. Уже после смерти артиста в трех номерах «Новой петроградской газеты» (1918, 22, 24, 27 июля) появилась его статья «Проект образцового театра». Ее передала в редакцию вдова покойного. В этой статье Дальский прежде всего протестует против дилетантизма деятелей, стоявших во главе театров, и в первую очередь дирекции императорских театров, где дилетантизм соединялся с меценатствующим) протекционизмом. Театр — искусство коллективное, актеру нужны автор, режиссер, {91} декорации, костюмы, но все это только вспомогательные средства. Главная цель театра — изображать людей, их страсти и характеры, их взаимоотношения и столкновения, их душевные переживания; значит, актер — главное в театре лицо. Но если все художники оставляют для будущего объекты своего искусства, то актер, создавая, сам же и уничтожает свое произведение. «Никакие фотографии, кинематографисты, никакие откровения бывших и будущих изобретателей в своих существующих и имеющих появиться сложнейших аппаратах никогда не воспроизведут, не удержат и не сохранят художественные образцы этого рода».

Конечно, актер прежде всего обязан быть талантлив, но «талант должен воспитываться в талантливой среде, зарождаться и расширяться в непрестанном общении с талантами же».

В другом сочинении «Современный театр и его задачи» Дальский вступает в полемику с литературным критиком Ю. И. Айхенвальдом, который опубликовал в сборнике «В спорах о театре» статью «Отрицание театра». Дальский утверждал, что «театр — одно из высших выражений искусства. […] Передовые души всех поколений мира, глядя на Шекспира и Данте, найдут в них нечто братски родственное себе. Главная искренность их мыслей, их страданий и надежды найдут себе отклик, в их искренности они почувствуют, что этот Шекспир, этот Данте их родные братья. […]. Трагик подымается до философской концепции жизни, иначе он не может быть трагиком. Ибо, только философски поднимая зрителей над частным фактом, давая заглянуть через него, как через узорное стекло в полутьму всей жизни, он может с ужасом, скорбью ковать готовые к жизненной борьбе души, давать воодушевляющее утешение, очищение. […] Искусство особенно легко увлекается идеями свободы, так как никто не может дорожить свободой в такой степени, как художник, […] Истинный театр всегда был и навсегда останется театром страстей, любви, ревности, честолюбия, скупости, несправедливости, неблагодарности, томления раненого духа, одиночества мысли, стремления к свободе, они одинаковы как у первого, так и у последнего»[[212]](#footnote-213). Еще в одной статье Дальский писал: «У актера есть три фактора: речь, мимика, телодвижение. Все остальное — рама, аксессуары. Не беда, что Гаррик во французском камзоле играл Макбета. Он потрясал, потому что роль его самого увлекала.

Во времена Шекспира не было декораций, а между тем мы знаем, что его величавые трагедии, с могучим актером Бербеджем, так увлекали современников и имели такой успех, какой и не снился ни мейнингенцам, ни станиславцам, имеющим в своем услужении всю усовершенствованную технику эффект-мастерства и бутафории. […] Внутренняя же сила и дух произведения должны {92} быть выявлены внутренней же силой актерского духа — без посторонней помощи»[[213]](#footnote-214).

В 1913 году Дальский, человек уже в годах, женился в третий раз на молодой девушке Р. А. Бозоборниной. Позже он подготовил ее к актерской деятельности. На этот раз брак оказался счастливым. Родилась дочь, и Дальский проявил себя как заботливый муж и отец.

Когда началась первая мировая война, Дальский поддался шовинистическим настроениям. Вместе с антрепренером Н. М. Корсаковым он написал пьесу «Позор Германии» («Культурные звери»). Поставил ее режиссер П. А. Анчаров-Мутовский. Дальский играл две роли — генерала Пфальке и помещика Рославлева.

В первой картине происходило заседание военного совета в Берлине, произносились воинственные речи, и только граф фон Пфальке не поддерживал общего воинственного пыла.

Вторая картина происходила в пограничной усадьбе Рославлева. Он воспитывался в Германии и не хочет верить, что немцы могут действовать, как варвары. Но в усадьбу врывается немецкий эскадрон. Солдаты насилуют жену Рославлева и ее сестру. Разъяренный Рославлев срывает с солдат погоны, вызывает офицера на дуэль и, не выдержав позора, кончает жизнь самоубийством. Тут появляется русский отряд. Солдаты хотят расправиться с погромщиками, но их останавливает офицер: «Русский народ слишком велик, чтобы быть жестоким». На этом пьеса кончается.

В одной из рецензий на спектакль говорилось: «Трудно поверить, что такие зрелища возможны в Москве, где столько лет существует Художественный театр»[[214]](#footnote-215). Работавший с Дальским администратор утверждал, что пьеса сборов не делала, что спектакли приходилось отменять, что публика шикала. Но Дальский даже в этом убогом спектакле выделялся, он сумел «захватить зал и держать его в напряжении и силой своего крепкого здорового и красивого тона и истинным темпераментом»[[215]](#footnote-216).

Начиная с 1916 года Дальский выступал реже, а после февраля 1917 года не играл совсем. В это время он основное время уделял семье. Но, конечно, не переставал думать об искусстве, о перестройке театра. Когда он умер, в одной из найденных бумаг было написано: «Театр вступил исключительно на коммерческий путь и, катясь по этим капиталистическим рельсам, обязательно должен свалиться под откос…»[[216]](#footnote-217).

21 апреля 1915 года у себя в доме на Николаевской (теперь улица Марата) Дальский, в присутствии Максима Горького, Ф. И. Шаляпина и Ю. В. Корвин-Круковского, читал проект нового {93} театра. Тогда же Горький ему написал: «Ну, что же я тебе скажу, благородный рыцарь искусства? То, что ты читал нам прекрасно, как давно напечатанная любимая статья. И читал ты прекрасно. Но еще прекрасней — кассиевский монолог и Дон-Кихот — было то переживание, которое мы оба получили в эту минуту»[[217]](#footnote-218).

В эти годы Дальский организовывал публичные вечера трагедии, исполняя на них отрывки из своих лучших ролей. Открывал эти вечера литературный и театральный критик Петр Пильский. Он говорил: «Если исключить единичные попытки, — то без Дальского ни о Шекспире, ни о Шиллере, ни о трагическом герое и трагическом лице не было бы и помину!»[[218]](#footnote-219)

В 1917 году Дальский вступил в федерацию анархистов. Ходили слухи, что он принимал участие в анархических экспроприациях, в частности в нападении на дачу министра внутренних дел царского правительства П. Н. Дурново. Слухи проникли в печать.

В июне 1917 года Дальский обратился в газету «Петроградский листок» с открытым письмом. В нем, отрицая свое участие в нападении на дачу Дурново, одновременно писал: «Я действительно исповедую анархизм как учение, ведущее к высшему совершенству. […] Как анархист я считаю, что причиной трех главных мировых несправедливостей (экономической, политической и моральной) со всеми гибельными последствиями является власть, в какой бы форме она ни выражалась… Я понимаю, что для осуществления анархизма нужен революционный способ. Я полагаю, что всемирная революция (во имя идей анархизма) должна начаться в самом непродолжительном времени»[[219]](#footnote-220).

Уже после Октябрьской революции, по указанию управляющего делами Совета Народных Комиссаров В. Д. Бонч-Бруевича, 14 января 1918 года Дальский был арестован. Его направили в тюремную больницу и вскоре отпустили на волю. В бумаге Всероссийской Чрезвычайной Комиссии, подписанной Ф. Э. Дзержинским, сказано, что «распоряжение об аресте члена федерации анархистов-коммунистов Мамонта Дальского следует считать недействительным»[[220]](#footnote-221). При обыске в квартире Дальского никаких компрометирующих его материалов найдено не было.

В апреле 1918 года Дальский дважды печатался в центральном органе всероссийской федерации анархистов-коммунистов — газете «Свободная коммуна».

В первой напечатанной статье Дальский утверждал, что современный театр контрреволюционен. «Искусство должно нестись впереди мыслящей, трудовой армии человечества, но это будет только в {94} анархическом строе»[[221]](#footnote-222). Во второй статье Дальский, опираясь прежде всего на авторитет М. А. Бакунина, призывал к разрушению всякого государства. Напомним, что В. И. Ленин утверждал, что «миросозерцание анархистов есть вывороченное наизнанку буржуазное миросозерцание»[[222]](#footnote-223).

Однако политические метания не заменяли театра, по которому Дальский все больше скучал. 8 июня 1918 года он отправился к Шаляпину, жившему на Новинском бульваре, чтобы посоветоваться относительно организации образцового театра оперы и драмы. Эта идея продолжала волновать старого артиста. Но случилось непоправимое. На Никитской улице (теперь улица Герцена) Дальский повис на подножке переполненного моторного трамвайного вагона, сорвался и оказался под колесами. Его так изуродовало, что близкие смогли его узнать только по кольцу, которое он носил на пальце. О причине падения Дальского были разные версии. Одни говорили, что будто бы он хотел помочь висевшей рядом с ним на подножке барышне, другие — что его столкнул какой-то солдат.

Отпевание происходило в церкви рождества Христова, что в Кудрине. На ленте одного из венков было написано: «Кину русской сцены, Мамонту Дальскому. Семья Шаляпиных».

На панихиде присутствовали театральные антрепренеры П. М. Корсаков и А. Р. Аксарин, артистка Художественного театра Л. М. Коренева. Больше никого из театрального мира не было.

После панихиды гроб с телом Дальского отправили в Петроград. 14 июня его еще раз отпели, на этот раз в Александро-Невской лавре, а 15‑го похоронили. Опасались, что на отпевание прибудет группа анархистов, но слухи не подтвердились. Венки были от Шаляпина и от ресторана «Стрельна». Александринцы венка не прислали.

Так прожил жизнь, умер и был похоронен человек противоречивой судьбы, высокоталантливый артист, впрочем, как кажется, так себя до конца и не нашедший, Мамонт Викторович Дальский.

# **{****95}** Павел Самойлов

Павел Васильевич Самойлов (1366 – 1931) не в полной мере может быть отнесен к разряду трагиков. Правда, он играл Гамлета, Уриэля Акосту, Фердинанда, то есть типичные роли трагического амплуа. Но среди его лучших созданий значились и Освальд в «Привидениях» Г. Ибсена, и Треплев в «Чайке», и Астров в «Дяде Ване» А. П. Чехова.

Но дело не только в репертуаре, а в подходе к ролям. Поэтизация героизма, присущая и братьям Адельгейм и М. Дальскому, у Самойлова сменилась поэтизацией слабости. Не случайно его вместе с П. Н. Орленевым называли в числе первых представителей нового сценического амплуа — неврастеников. Эти герои необыкновенно чутко, болезненно, иногда доходя до состояния, близкого к истерическому, реагировали на кажущиеся им несправедливости. Актеры этого типа утвердились в русском театре в самом конце XIX – начале XX века. Они возникли как одно из проявлений общей социальной и культурной тенденции времени. Несколько позже мы еще вернемся к этой теме.

Павел Самойлов, как и другие актеры, ставшие по преимуществу гастролерами, специального образования не получил, хотя родился в театральной семье. Его дед — Василий Михайлович Самойлов — был известным оперным певцом. Отец — Василий Васильевич Самойлов — славился на всю театральную Россию как поразительный мастер создания разнообразных характеров, может быть, не очень глубоких, но ярких и точных во всех деталях. Сцене служили тетки Павла Васильевича, также талантливые актрисы, — Вера Васильевна, Мария Васильевна, Надежда Васильевна. Актером был его брат Николай Васильевич.

Вторым браком Василий Васильевич Самойлов был женат на драматической актрисе М. А. Бибиковой (по сцене Споровой), П. В. Самойлов — их сын.

Отец не хотел, чтобы сын поступал на сцену, хотя он с юности {96} обладал несомненными художественными задатками: талантливо, не зная нот, импровизировал на рояле, хорошо рисовал, преимущественно пейзажи. Вот отзыв об одной из итоговых выставок артиста: «Самойлов бесспорно талантлив и как художник. Пейзажи (масло) его просты, искренни и характерны. Художник чувствует характер светотени и краски юга и севера, что в реалистической трактовке пейзажа не всегда удается даже заправским пейзажистам»[[223]](#footnote-224). И в зрелые годы Самойлов не оставлял занятия живописью, постоянно выставлялся в тех городах, где гастролировал. Известный живописец И. И. Бродский рассказывал: «Мы вместе писали этюды, он старался смотреть, как я работаю, и прилежно учился у меня»[[224]](#footnote-225).

О том, как он стал артистом, Самойлов рассказывал, что по окончании коммерческого училища он поступил на военную службу. Но в 1889 году умер его отец, и по совету двоюродной сестры, также актрисы, В. А. Мичуриной-Самойловой, он решил поступить на сцену, тем более что в Александринском театре его многие знали.

Мария Гавриловна Савина, собиравшая труппу для гастролей: по России, предложила молодому актеру вступить в нее. Он согласился, приняв фамилию матери — Споров. Выступать под знаменитой фамилией отца пока не решался, боялся ее опозорить. После того как поездка закончилась, Самойлов поступил на выходные роли в нижегородский ярмарочный театр Д. А. Вельского. Там он попробовал себя и в опереттах и в драматических спектаклях. Пел он, как сам с иронией вспоминал, каким-то баритональным тенором.

Постепенно в провинциальных труппах Самойлов начал выдвигаться, а в сезоне 1891/92 года работал в Москве, в лучшем тогда частном театре Ф. А. Корша, исполнял роли «вторых любовников». Дальше — театры Казани, Саратова, Ростова-на-Дону, Харькова, где он занимает положение, как тогда говорили, основного героя-любовника, то есть ведущего актера труппы.

Впрочем, определить Самойлова как героя можно весьма условно. Для его игры были характерны мягкие, лирические тона, душевный надрыв.

После того как Самойлов, уйдя от Корша, начал выступать в провинции, он добивался все большего успеха. Среднего роста, бледный, с умным выражением живых глаз, он вовсе не походил на своего отца, был, как это казалось многим, лишен твердой воли. Впоследствии его давняя партнерша А. Я. Глама-Мещерская отмечала присущую ему, особенно в молодые годы, необыкновенную скромность и застенчивость.

В 1895 году Самойлов играл в Казани. Оттуда сообщали: «Г. Самойлов вполне хороший артист, когда бывает на своем {97} месте. По амплуа это драматический любовник […]. Игра его отличается теплотой чувства и отсутствием шаблонности. Публика его любит и относится к нему симпатично»[[225]](#footnote-226).

Прошло три года, и вот уже известие из Харькова, где 30 января 1898 года состоялся бенефис Самойлова. В этот день он играл Незнамова в пьесе А. Н. Островского «Без вины виноватые» и «имел небывало-выдающийся успех»[[226]](#footnote-227). Подношениям не было конца, читались адреса.

В провинции Самойлов начал, наряду с Гамлетом и Фердинандом, играть роли в чеховских пьесах. Так, в 1894 году в Одессе он исполнил роль Львова в «Иванове». В те времена эта роль считалась невыигрышной. И рецензент писал: «Надо быть очень признательным артисту, взявшему на себя роль Львова ансамбля ради и давшему нам несколько хороших штрихов». Выступая в роли Львова, Самойлов «нервностью своей игры местами положительно захватывал театр в руки»[[227]](#footnote-228). По складу дарования Самойлов всегда выступал защитником своих персонажей, отчего Львов у него до болезненности горячо отстаивал свою честность и принципиальность.

В 1896 году Самойлов сыграл Треплева в «Чайке». В 1897 году под руководством режиссера Н. Н. Синельникова исполнил роль Астрова в «Дяде Ване». Это была одна из первых постановок чеховской пьесы. Несколько позже мы специально рассмотрим исполнение артистом ролей в пьесах Чехова.

В конце XIX века в Павловске, дачной местности под Петербургом, летом действовал театр, где Самойлов выступил четыре раза. Присутствовавший на этих спектаклях молодой критик А. Р. Кугель (Homo novus) с некоторым удивлением писал, что Самойлов на сцене говорит «совсем, как в жизни, но нисколько, как в театре»[[228]](#footnote-229). Заметим, что удивительную простоту тона Самойлова отмечала и Е. П. Корчагина-Александровская, его партнерша по театру В. Ф. Комиссаржевской. Она писала: «Сильно поражал меня Павел Васильевич Самойлов небывалой простотой своей сценической речи. Порой на репетициях я просто не понимала по роли или от себя он говорит некоторые фразы»[[229]](#footnote-230).

В Павловске Самойлов играл роль Фердинанда в трагедии «Коварство и любовь». Как утверждал Кугель, этот персонаж у него «утратил черты героической активности, но сохранил такую прелесть пассивного страдания, такую красоту духа, такой колорит меланхолии и незапятнанной красоты, что местами приводил меня в восхищение… Как он прелестно, задушевно-трогательно {98} заканчивал акт словами: “Я немецкий юноша” (“Ich bin ein deutscher Jüngling”). Я никогда не понимал этой фразы. Обыкновенно эту фразу выкрикивают […]. Слушая г. Самойлова, я понял, что в этой фразе выливается весь Шиллер с его романтическим трепетом и что этот трепет не в завывании, но в глубокой вибрации души и сердца, переполненном идеями благости и героизма; что это не дух воинственной победы, но отзвук прояснившегося духовного сознания; что здесь, как и во всем немецком, есть много метафизики и диалектической мысли. Дарование г. Самойлова успело преобразить весь образ, а ключ к пониманию этого образа дала названная фраза»[[230]](#footnote-231).

В Павловске шла также пьеса Г. Зудермана «Честь», в которой Самойлов играл Роберта, показывал его простым и милым парнем. Делая выводы на основании просмотренных спектаклей, Кугель писал, что Самойлов «актер с заразительной нервностью, с прекрасным и благородным темпераментом, актер отличного, сценического воспитания, вдумчивой работы, доброго вкуса»[[231]](#footnote-232). У тех, кого он изображал, преобладало рефлексирующее начало. Разочарование в мечтах и надеждах брало верх над уверенностью в победе. В тех персонажах, каких показывал Самойлов, сквозила мягкая сосредоточенная грусти.

Прошли годы, а роль Фердинанда оставалась в репертуаре артиста. В 1913 году рецензент писал: «П. В. Самойлов не так молод, как этого хотелось бы для исполнения роли пылкого майора, но, несмотря на это, во многих местах своей роли он дал вдохновенные вспышки и яркие интонации. Да и весь задушевный рисунок роли еще раз показал, какой он умный, опытный и вдохновенный актер»[[232]](#footnote-233).

В 1899 году Самойлов снова приехал в Петербург, и ему предложили дебют в Александринском театре. (Дирекция императорских театров искала актера, который смог бы заменить М. В. Дальского.) Дебют состоялся 22 апреля, шла комедия А. Островского «Доходное место», Самойлов играл Жадова. По мнению рецензента газеты «Новое время», он произвел выгодное впечатление и имел большой успех. Известный критик Ю. Д. Беляев, откликнувшись на дебют молодого актера в газете «Россия», утверждал, что по силе темперамента, по нервной впечатлительности с Самойловым могла соперничать только Комиссаржевская.

Кугель полагал, что у Самойлова в роли Жадова исходной была фраза, которую он произносил в третьем акте: «Какой я человек, я ребенок». И оттого «Лучинушка», которую он пел, захлебывалась в детских беспомощных рыданиях, так сильно и так трогательно резала по сердцу. «Жадов, Незнамов, Фердинанд из {99} “Коварства и любви” — все эти образы поражены одним и тем же колоритом, все они не только юноши, но как бы отроки. Я не думаю, чтобы это был результат органического склада натуры артиста, но если таков замысел — это интересно»[[233]](#footnote-234).

А. Беляев отметил, что Самойлов в Жадове дал «много искреннего, непосредственного чувства, подчеркнул его ребяческую беспомощность, осветил его как-то изнутри»[[234]](#footnote-235). И когда в третьем акте Жадов объяснял Полине, чего он хочет, что такое правила, что такое честность, это было так просто, так мило, что зрители невольно любовались этим хорошим мальчиком, которому предстоит погрязнуть в тине житейской пошлости.

Жадов — Самойлов был «задумчив и мягко-ласково грустен […]. В его “никогда!” и “ни за что!” звучало почти отчаяние, словно человек предчувствует, что все его бравады ни к чему, что само чудовище, на которое он замахивается, смотрит на него с обидным сожалением. Большим наслаждением было смотреть, с каким изумительным тактом, с какой поразительной до мелочей верностью развертывает Самойлов акт за актом тяжелую картину бьющейся в тисках молодости…»[[235]](#footnote-236).

В число дебютных спектаклей включили и «Ревизора». Самойлов играл Хлестакова. И этот юноша был у него симпатичен, добр, хотя и крайне легкомыслен. Кугель писал: «Г. Самойлов вносил в исполнение роли Хлестакова элемент какого-то примиряющего незлобия и симпатичной ласковости…»[[236]](#footnote-237).

Такой авторитетный критик, как В. В. Стасов, говорил: «Мне показалось, что эта роль не совсем по Вас и Вашему дарованию […]. Вы там, по-моему, не дали ничего в самом деле *первостепенного*, а немало хорошего и верного и правдивого по частям»[[237]](#footnote-238).

Хлестаков выглядел и держался у Самойлова совсем мальчишкой. Он приходил в гостиничную каморку с видом побитой собаки. И есть-то ему хочется, и табаку-то нет, и Осип дерзит. Петушится он, но ничего не выходит.

Когда он рассказывал, как играл в карты с сильными мира, то с великим апломбом начинал перечислять своих партнеров: министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник. Потом внезапно задумывался, кого еще прибавить и вдруг вспоминал: «И я».

«Это произносилось с извинительной улыбкой и вызывало у пирующих подобострастный смех»[[238]](#footnote-239).

Резюмируя свои впечатления о дебютанте, А. Кугель писал: {100} «Г. Самойлов представляется мне крайне нежным и деликатным инструментом, на котором отражается все: дурная погода, неискренность партнера, шум за кулисами. Зритель никогда не может быть за него спокоен, но именно поэтому создается между артистом и публикой такая симпатическая связь»[[239]](#footnote-240).

Дебют на сцене Александринского театра прошел для Самойлова успешно, и его пригласили в труппу. Однако еще раньше у него был заключен договор с антрепренером харьковского театра, и Самойлов поехал в Харьков. Только в 1900 году он утвердился в императорском театре.

В связи с началом работы Самойлова на казенной сцене репортер задал ему вопрос: «Каков ваш идеал артиста?»

Самойлов ответил: сочетание «жизненной правды, близости к природе, искусство вдохновения и чувства […]. Мунэ Сюлли, например, это бездна искусства, пластики, движений, громадное умение носить костюм, великолепная дикция, но на меня не производит впечатление живого человека. Я даже не раз задавался мыслью: может ли он играть в обыкновенном платье? И, пожалуй, решу этот вопрос отрицательно. Не костюм создан для него, а он создан для костюма»[[240]](#footnote-241). Самое изощренное мастерство, не одухотворенное чувством, вдохновением, не удовлетворяло Самойлова.

На сцене Александринского театра им были сыграны Чацкий, Жадов, Фердинанд, Хлестаков, Мурзавецкий («Волки и овцы»), Самозванец («Тушино» Островского), Глумов («Бешеные деньги»), Палузов («Старый дом» А. М. Федорова), Корчагин («Мамуся» В. С. Лихачева), Незнакомец («Красный цветок» И. Л. Щеглова, по В. М. Гаршину).

Как уже говорилось, Самойлова пригласили на императорскую сцену для того, чтобы он восполнил образовавшуюся пустоту после ухода М. Дальского. Но это были совсем разные актеры, и один другого никак не мог заменить. Очень точную характеристику Самойлову дал известный советский театровед А. Я. Альтшуллер: «Герои Самойлова, — писал исследователь, — мечтатели, далекие от реальных действий. Они видят окружающую их пошлость, мерзость, но не способны ничего сделать, чтобы изменить существующее положение. Глядя на Гамлета — Самойлова, трудно было поверить, что Датский принц может отомстить за отца. Нервность и пассивность ощущались в самойловском Фердинанде, Незнамове, Чацком. В современных пьесах благородные герои Самойлова оказывались часто к концу глубоко несчастными, доходили до крайней степени падения или самоубийства.

Самойлов был влюблен в своих героев. Он оправдывал и поэтизировал их. Сатира и ирония чужды дарованию актера, и поэтому, {101} когда он играл гоголевского Хлестакова, он даже не пытался осмеять его, представить нагловатым, трусливым. Зрители видели немножко легкомысленного, но вообще симпатичного и доброго молодого человека»[[241]](#footnote-242).

В Александринском театре Самойлов пробыл всего четыре сезона и перешел в театр, организованный В. Ф. Комиссаржевской. Здесь он сыграл роли Уриэля Акосты, Освальда, Карандышева и другие.

Переход из казенного театра в частный требовал известного мужества: артист лишался постоянной работы, гарантированного жалования, права на пенсию. Кроме того, такого великолепного подбора актеров больше ни в одном театре не существовало. Но Самойлов совершил этот переход потому, что ему все больше претила бюрократическая система театральной дирекции. Он был настроен радикально, стремился служить своим искусством народу. В этом отношении у него с Комиссаржевской было много общего.

Впрочем, в театре Комиссаржевской Самойлов пробыл всего один сезон и в июле 1905 года, покинув его, перешел на положение гастролера. Выступал он теперь по преимуществу в провинциальных театрах. Особенно любил Харьков, Ростов-на-Дону и вообще города Украины и юга России.

Артист придерживался прогрессивных взглядов. На спектаклях с его участием часто возникали политические демонстрации. Сборы от его концертов нередко поступали в кассы революционных организаций. Так, в 1905 году в екатеринославском театре шел «Уриэль Акоста». Едва Акоста произнес фразу: «Мы требуем свободы от ярма», как с галерки посыпались революционные прокламации. В зале раздались аплодисменты, призывы к борьбе против самодержавия.

В департаменте полиции собирались сведения о «беспорядках», возникавших на литературных вечерах Самойлова. Начальник Петербургского охранного отделения доносил, что на вечере памяти И. С. Тургенева в зале Кредитного общества Самойлов собирался читать стихотворение «Сон», «выставляющее в крайне мрачных красках положение в России». Сообщалось также, что Самойлов готов отдать сбор от концерта в пользу политических ссыльных студентов. В 1911 году в Челябинске арестовали Леонида Орлова, среди его бумаг обнаружили сведения о выступлениях Самойлова в пользу РСДРП. В сводке Иркутского охранного отделения сообщалось, что Самойлов открыто выражал свое сочувствие революционному движению. И не случайно в апреле 1917 года рабочие петроградских предприятий преподнесли ему адрес, в котором писали: «От имени рабочих петроградских заводов позвольте приветствовать в Вашем лице талантливого {102} артиста, который за многие годы своего славного служения своему искусству не забывал демократии, не уходил от нее, а, напротив, охотно нес ей навстречу и свои силы, и свое время, и свой художественный талант»[[242]](#footnote-243).

Успех спектаклей с участием Самойлова был очень велик, артиста засыпали цветами, ему подносили адреса. Журналист писал: «Произнесите это имя в Харькове, и тотчас вы увидите, каким огнем загораются глазки юных театралок в форменных платьицах с фартуками, которых так и зовут “самойлистками”»[[243]](#footnote-244). Самойлова очень любила молодежь России. В каком бы он городе ни появлялся, она заполняла театр, рукоплескала, бросала на сцену цветы и бутоньерки. Журналист вспоминал: «Приехал Самойлов, и в чинную, скучную атмосферу городского театра молодо и свободно метнулись искры подлинного искусства, бодрые чистые волны большого таланта, затрепетавшего живыми красками в образах классического репертуара»[[244]](#footnote-245).

Когда Самойлов пел в «Доходном месте» «Лучинушку», когда он в «Без вины виноватых» срывал с груди медальон, когда он произносил монолог Карандышева в «Бесприданнице», в театре плакали, плакали даже на сцене. Артиста отличала чудесная способность зажигаться сценическими персонажами и зажигать других. Главным для Самойлова была не техника, а умение донести до зрителя волнение, испытываемое его героем, с которым сливались его собственные чувства.

Как и другие актеры-гастролеры, заботившиеся прежде всего о выделении центрального героя, он решительно не принимал искусства Художественного театра, утверждаемый им ансамбль.

Идет в МХТ «Горе от ума». Антракт. В буфете среди зрителей находится и Самойлов. Глаза горят, видимо, волнуется.

«— Что, каково?

Пауза.

— Вот люди волнуются, спорят. Это очень красиво. Но из-за чего спор-то?

И, не выдержав спокойного тона, артист с горечью, в которой чувствуется обида и за актера и за искусство, произнес:

— Снять фотографию — это, пожалуй, еще можно. А играть уж позвольте нам»[[245]](#footnote-246).

Решительно отвергал Самойлов поверхностный буржуазный театр комедии и фарса. Он говорил собеседнику: «Не люблю я этих легких феерических пьес для пищеварения. Умную фразу в них не сыщешь днем с огнем»[[246]](#footnote-247).

{103} В письме к казанскому театралу и своему приятелю Якиму Александрову Самойлов писал: «Теперь все другое, другие требования! Где красивое время, когда слушали Островского? А было-то всего декораций: “дверь налево и направо”. Вдохновение артиста было залогом успеха пьесы и оваций толпы. Если бы покойные товарищи встали бы, какая бы горечь сарказма обуяла их талантливые души при виде современной работы актера»[[247]](#footnote-248).

Игра самого Самойлова отличалась тонкостью, отсутствием искусственных приемов, нарочитых подчеркиваний, реализмом в благородных его формах. Горячий и убежденный сторонник художественного «нутра», вдохновения, импровизационной игры, Самойлов в то же время не игнорировал репетиций. О. В. Арди-Светлова рассказывала, что каждая репетиция с его участием была для провинциальных актеров серьезной школой и «огромным художественным наслаждением […]. Этот замечательный актер продолжал неуклонно расти и с необычайным трудолюбием шлифовал каждую свою роль»[[248]](#footnote-249).

Однако бывало и так, что при его участии мог идти и акт и другой, когда зритель не зная, что это Самойлов, просто не мог поверить, что перед ним актер, как тогда говорили, «милостью божьей». Но вдруг искра, тлеющая под пеплом, вспыхивала ярче, вспыхивала буйным огнем, и тогда вдохновение сливалось с подлинным искусством.

Для трагедии голос у Самойлова был несколько глуховат и недостаточно мощен, зато он мастерски читал стихи. И хотя трагические роли занимали значительное место в его репертуаре, но не героический пафос составлял главную суть его творчества. Как определил его критик: «Скорее это был певец усталости, надрыва, тихих сумерек, русский лирик»[[249]](#footnote-250).

Играя роль Уриэля Акосты, Самойлов сцену в синагоге проводил на шепоте. Монолог «Молчите, все молчите» производил потрясающее впечатление на публику и на актеров.

Гамлет не был любимой ролью актера, но его партнерша М. И. Велизарий утверждала, что это был самый красивый из провинциальных Гамлетов, пластичный и грациозный. «Самойлов в Гамлете был романтический юноша. И настолько безвольный, что, глядя на него, вы не верили в способность Гамлета в конце концов отомстить за убийство отца. Столько грустной, далекой от всякого действия поэзии и лирики было в облике Самойлова»[[250]](#footnote-251).

И облик и поведение его Гамлета были таковы, что никто не сомневался в том, что это принц крови. «В бесчисленных по разнообразию {104} модуляциях голоса правдиво и выпукло отражалась мучительная душевная драма высокого разума и немощной воли». Это был человек с обнаженными нервами, «у которого душа — открытая рана, не перестающая болеть и содрогающаяся от малейшего прикосновения»[[251]](#footnote-252). Но, разумеется, Гамлет Шекспира был многограннее, чем его изображал артист. Тем не менее успех в этой роли Самойлов имел очень большой. Правда, как это случалось у всех гастролеров, удручала обстановка, исполнение вторых ролей. Но «когда Самойлов на сцене, в зале воздерживались от кашля даже самые простуженные зрители, а после каждого занавеса театр гремел аплодисментами»[[252]](#footnote-253).

Советский исследователь В. П. Якобсон ставит Самойлова в один ряд с П. Н. Орленевым, Э. Дузе, И. Кайнцем. Его игра — «это исповедь сына века» или точнее тех слоев интеллигенции, сознание которой было захвачено поисками «общей идеи», но которая далеко не ясно представляя, какими путями следует идти и к каким идеалам стремиться[[253]](#footnote-254).

Самый конец XIX и начало XX века отличались брожением интеллигентских умов, тревогой, предчувствием грядущих перемен, ожиданием их и одновременно боязнью нового. В результате родилось своеобразное для русского и мирового театра амплуа — герой-неврастеник. Исследователь так определяет существо этого амплуа: «Актер-неврастеник призван был воплотить в своем творчестве фигуру во многом пассивную, страдательную, но самой своей судьбой бросающей обвинение обществу»[[254]](#footnote-255).

В. Якобсон сближает Самойлова с поэтом С. Я. Надсоном, с его отчаянными попытками сопротивляться реакции и незнанием, как это делать, и приходящим в этой связи в отчаяние.

Играя роль Незнакомца в пьесе «Красный цветок» И. Л. Щеголева (по В. М. Гаршину), артист не скрывал больной психики своего персонажа, но это было для него второстепенным. Главное же — показ трагической обреченности благородной мечты. И это характерно не только для Незнакомца, но для всех самойловских героев. Отрицая настоящее, не мирясь с пошлостью окружающей жизни, находясь в оппозиции к буржуазно-мещанской действительности, Самойлов ощущал безвыходность положения своих героев и награждал их чертами неврастении и психопатии. Артиста отличал «крайне нервозный и одновременно заразительный темперамент, надтреснутый голос, вкрадчиво вибрирующий болезненный тон»[[255]](#footnote-256).

{105} Ему было свойственно решительное неприятие существовавших порядков, постоянная к ним оппозиция. Это требовало от артиста огромного напряжения всех его творческих сил и привлекало к нему молодежь, в том числе революционно настроенную. Его игра, совмещавшая задушевную искренность и неврастенический надрыв, сдержанный темперамент и интенсивность выражения чувств, импонировала молодым. Не случайна телеграмма К. С. Станиславского, в которой великий деятель театра называл Самойлова тонким артистом, «выражающим чувства и стремления лучшей части интеллигенции»[[256]](#footnote-257).

Поклонник артиста так его характеризовал: «Он обладал высшей тайной драматического искусства (да и всякого другого) — музыкой искренности, глубокого и тонкого чувства и простоты. Своим глухим, слегка придушенным голосом он проникал в самую душу слушателя»[[257]](#footnote-258).

Самойлов неизменно омолаживал героев, которых доводилось ему воспроизводить на сцене, даже тогда, когда по замыслу драматурга им полагалось быть в зрелых летах. В первом акте он неизменно появлялся юношей. Но это была юность особого рода, она успевала утомиться и растерять молодую жадность к жизни. Ее силы надорваны, надрыв произошел где-то до начала первого акта. В героях Самойлова ощущалась не только культура, но и порода, это проявлялось в манере актера носить костюм, разговаривать, поворачивать голову. Все движения у него отличались естественностью и изяществом. На плечах Мелузова демократический плед лежал, как римская тога, выправке забулдыги Мурзавецкого мог бы позавидовать самый блестящий гвардеец, Освальд был не только парижским художником, но и сыном камергера Альвинга.

В 1908 году Самойлов, не удовлетворяясь гастрольной деятельностью, вступил в труппу Нового театра, руководимого Л. Б. Яворской. Его привлекло то, что этот коллектив был связан с писателями, объединенными вокруг сборников «Знание», издание которых возглавлял М. Горький.

В центре репертуара театра Яворской были пьесы Л. Н. Андреева: «Жизнь человека», «Дни нашей жизни», «Анфиса». Однако атмосфера, царившая в театре, то, что хозяйка являлась, премьершей и для нее ставились спектакли, не устраивали Самойлова. В 1909 году он с этим театром расстался и снова вернулся в провинцию.

В 1912 году совсем ненадолго он вступил в труппу Малого петербургского театра, возглавляемого А. С. Сувориным, но атмосфера этого театра ему также была неприятна, и он его вскоре покинул.

{106} После Октябрьской революции Самойлов поднял вопрос об организации Героического театра, в котором могли бы идти спектакли, сделанные на основании песен «Илиады» Гомера. Но из этого начинания ничего не получилось[[258]](#footnote-259).

Теперь скажем о некоторых наиболее этапных ролях артиста, упоминавшихся на предыдущих страницах.

Самойлов сыграл роль Рюи Блаза в трагедии того же названия. Один из критиков полагал, что подобные роли слишком «театральны» для такого «реалистического» актера, как Самойлов, насилуют его искренность. «Самойлову явно мешает рыцарский плащ, шляпа с плюмажем и вообще все, чем красен собой мало-мальски уважающий себя гранд»[[259]](#footnote-260). Наверное, в этом высказывании заключалась доля правды, но другой критик писал, что самойловский Рюи Блаз «был благороднее и изящнее всех грандов вместе, хотя ему, говоря по правде, не хватало молодости»[[260]](#footnote-261).

Плебей, слуга, по воле случая и по приказу хозяина Рюи Блаз входил в аристократический круг и добивался любви королевы, но опасаясь, что любимая женщина узнает правду, у ее ног кончал жизнь самоубийством. «Г. Самойлов передавал роль благородного авантюриста в мягких, лирических тонах, характерных для его дарования. С большим нервным подъемом был проведен весь последний акт и особенно его заключительные аккорды»[[261]](#footnote-262).

Среди любимых ролей Самойлова в героическом репертуаре назовем Уриэля Акосту, не случайно он ее избрал в 1923 году для своего юбилейного спектакля. В роли Бен Акибы тогда выступил великий актер В. Н. Давыдов.

Кугель утверждал, что самойловский Акоста «слишком явно страдал отсутствием силы и сосредоточенной воли, заменяемых нервическим трепетанием»[[262]](#footnote-263). Актер передавал болезненную встревоженность мысли своего героя, а не радость сильного ума, одержавшего своей книгой такую блистательную победу.

С годами актер старился и естественно старился его Акоста. Он уже не мог быть молодым, вдохновенным оратором, увлекающим Юдифь. «Печать утомления лежала на каждом его движении, любом слове. Акоста перегорел, и только временами отраженно вспыхивал огонек страстной настойчивости»[[263]](#footnote-264). Однако и в это время артист производил большое впечатление. При почти полной статуарности, при разительной скупости жеста его отличало удивительное богатство речевых средств. «От “философского” {107} тона с де Сильва в первом акте, через трагический шепот в сцене с матерью, до патетического рыка в синагоге. Голос, да еще умение смотреть (о, это великое умение!), вот что поражало в Самойлове — Акосте»[[264]](#footnote-265).

Среди ролей русского классического репертуара Самойлов играл Арбенина («Маскарад» М. Ю. Лермонтова). Но эта роль не вполне соответствовала его дарованию. Прежде всего для нее ему не хватало темперамента, и, чувствуя это, артист часто прибегал к внешним приемам: «неестественному деревянному смеху», «трагическому» шепоту и т. д.

Зато интересно и искренне артист играл во многих пьесах А. Н. Островского. Во всех ролях, в которых он выступал, Самойлов производил впечатление очень честного, очень доброго, нервного и одаренного молодого человека.

Своему Карандышеву актер не стремился придать черты человека 70‑х – 80‑х годов прошлого столетия. В 1915 году критик писал, что такого Карандышева и сегодня нетрудно встретить на Невском проспекте[[265]](#footnote-266). Можно было бы не соглашаться с толкованием некоторых воплощаемых Самойловым образов, но поняв их по-своему, он показывал их так убедительно, что не оставалось места никаким недоуменным вопросам. Так, играя Карандышева, он не заострял своего и зрительского внимания на его мелочном тщеславии. Им владела только искренняя и горячая любовь к Ларисе. Его трагедия определялась этой любовью.

Артист совершенно уничтожал мелодраматизм в характере Незнамова. Зрители видели юношу с прекрасной душой, стремившегося к правде, к искреннему чувству. «И ни разу г. Самойлов не соблазнился позой, только в монологе четвертого акта чуть-чуть слышны были искусственность, ненужный пафос»[[266]](#footnote-267). Самойловский Незнамов отличался горечью, сарказмом, искренностью, волнением, молодым порывом. Объяснение с Кручининой проводилось с захватывающей силой темперамента.

В роли Чацкого зрителей сразу привлекали: внешность, мягкий голос, горячность, романтическая интонация, «без фальшивых повышений, без скороговорок и нажима — все это создавало чарующее впечатление»[[267]](#footnote-268). Во втором действии при разговоре с Фамусовым и Скалозубом Самойлов — Чацкий сидел в глубине сцены, держа в руках маленький томик стихов. И только в глазах его иногда вспыхивали искры. Душевной болью были проникнуты его слова в III акте:

Да, мочи нет: мильон терзаний  
Груди от дружеских тисков…

{108} «В третьем действии у Самойлова горечь превышала сарказм». Он был так влюблен в Софью, что ее холодность повергала его в отчаяние. И оно с особенной силой выявлялось в последнем монологе Чацкого:

Слепец! я в ком искал награду всех трудов!  
Спешил… летел! дрожал! вот счастье, думал, близко.

«Насмешливые и бичующие фразы до сих пор Самойлов произносил без всякого нажима. Слышалось возмущение, но больше — насмешка. Зато слова последнего монолога, исполненные негодования и едкого сарказма, как удары раскаленного молота, падали на головы Фамусова и Софьи»[[268]](#footnote-269).

Роль Протасова в «Живом трупе» Л. Н. Толстого Самойлов играл с очень большим успехом. Сравнивая его исполнение с игрой И. М. Москвина, один из критиков отдавал предпочтение Самойлову: «У г. Москвина Протасов слишком криклив и как-то узко типичен, это пьяный московский барин и только. Г. Самойлов обобщил Протасова, придал ему черты трагического героя»[[269]](#footnote-270).

Для того чтобы Самойлов мог как следует сыграть роль, он должен был полюбить своего героя. Его игра всегда служила оправданием и никогда — критикой. Самые удачные образы Самойлова — это люди несчастные, с расшатанной волей, но простые и чистые душой. Таким являлся в его исполнении и Федя Протасов. «Застенчивые, растерянные движения, ясный, открытый, доверчивый взгляд, наивный, по-детски напряженный голос, с замедлениями в наиболее интимных, задушевных местах (например, сцена с князем Абрезковым) — все это создавало убедительный эмоционально-правдивый образ»[[270]](#footnote-271). Но не было силы в его протестах, недоставало порывистости, увлеченности в его кутежах. «И это ослабляло драматический стержень роли, придавало ей одностороннюю лирическую окраску»[[271]](#footnote-272).

И все-таки эта роль принадлежала к числу самых любимых; актер избрал ее для юбилейного спектакля в Государственном академическом театре драмы 14 мая 1928 года.

В числе ролей Самойлова следует назвать Треплева в «Чайке» и Астрова в «Дяде Ване». Он сыграл эти роли еще до того, как эти спектакли были поставлены в Московском Художественном театре.

Декадентство Треплева не слишком интересовало актера, так как он сам его решительно не принимал. Его Треплев оказывался несчастен потому, что жил в бездуховной атмосфере, поэтому он и призывал на сцену мировую душу. Видя пустоту и ничтожество окружающих людей, он мог им противопоставить только мечту. Отсюда и рождалась трагическая нервозность. «Самойлов {109} совершенно воплотился в изображаемое им лицо и дал по нашему мнению, превосходный тип нервнобольного и безвольного человека, неудачника, вполне соответствующего замыслу автора»[[272]](#footnote-273).

Но лучшей чеховской ролью Самойлова называли Астрова В 1899 году А. П. Чехов писал режиссеру Александринского театра Е. П. Карпову: «Мне бы хотелось, чтобы Соню взяла В. Ф. Комиссаржевская, Астрова — Самойлов, если он служит у Вас. Говорят, что в провинции Самойлов прекрасно сыграл Астрова»[[273]](#footnote-274). К сожалению, в ту пору Самойлова в Александринском театре еще не было.

Астров — Самойлов был выдающийся человек — по уму, таланту и честности. В. В. Стасов так оценивал его в этой роли: «Я нахожу, что Вы играете Астрова хорошо и что эта роль идет очень и очень Вашему сценическому дарованию. Мне кажется, что Вам ближе по натуре представлять сюжетов нервных, распущенных и даже немного безобразных по-нынешнему, но сюжетов в глубине и сущности все-таки хороших, отчасти сердечных и симпатичных»[[274]](#footnote-275).

Актер передал драматизм положения интеллигента, загнанного в деревенскую глушь, прибегающего к вину, чтобы хоть как-то успокоить свою совесть. Он любит красоту в природе, красоту в женщине, красоту человеческой души, но «нашу жизнь, уездную русскую обывательскую, терпеть не может, презирает всеми силами души»[[275]](#footnote-276).

При этом его Астров не раскисал, продолжал работать и поэтому решительно не принимал тех, кто предался рефлексии, пустопорожним рассуждениям. И в то же время его все время преследовали тяжелые воспоминания, вроде случая, когда больной умер под хлороформом. Астров не знает, как нужно и можно перестроить жизнь, но он безропотно делает свое маленькое дело. И сколько презрения заключалось в его обращении к профессору, в небрежном кивке головы при прощании.

Столкнувшись с молодостью и красотой Елены Андреевны, Астров — Самойлов окончательно убеждался в недоступности для него счастья. «Ни на одну минуту он не заблуждался насчет своей личной судьбы: затянутый жизнью, работой, он гибнет и опошливается; для себя лично он не видит впереди огонька». Но все-таки «пошляком он не станет. Его спасет от того и работа и нравственная чуткость, и изящество внутренней организации. А главное, спасет его талантливость»[[276]](#footnote-277).

В 1911 году Самойлов снова играл Астрова в Харькове и рецензент {110} так его характеризовал: «Он мало изменился, этот лучший Астров, какого мне приходилось видеть. Все так же неровна его игра. Местами вялая, бледная, шаблонная и томительная скука ползет по рядам, но вдруг какая-то неуловимая интонация заставляет вздрогнуть, и перед вами сверкнет момент несравненной художественной красоты. И этот момент сразу осветит сущность изображаемого характера»[[277]](#footnote-278).

С огромным успехом играл Самойлов роль Освальда в «Привидениях» Г. Ибсена. Критик писал: «Какая тонкость психологических деталей, богатство интонаций, разнообразие мимики. И какой ужас холодит сердце, когда Освальд со странной улыбкой живого мертвеца просят солнца… Правда, за выпуклыми узорами передачи г. Самойловым разных реальных терзаний ибсеновского героя совершенно скрывается символическая сущность драмы»[[278]](#footnote-279).

Играя Освальда, Самойлов не отказывался от показа клинических подробностей течения болезни, но главное внимание он обращал на психологические переживания изображаемого персонажа.

Самойлова в этой роли отличали «мягкая читка, изнервленное грустное лицо и какая-то колеблющаяся походка. В его исполнении внутренняя трагедия несчастной жертвы не заслонялась обилием клинических деталей, как у Орленева, и это показывало большой художественный такт артиста»[[279]](#footnote-280). Вдохновенно звучал монолог о радости жизни, о счастье творческого труда. «Но вдруг, при мысли о болезни, отнимавшей у него радость жизни и творчества, внезапно обрывался голос, что позволяло зрителям ощутить внутреннюю трагедию Освальда»[[280]](#footnote-281).

Артист работал над ролью Освальда постоянно, обогащая ее новыми деталями, и прежде всего заботился об усилении последнего акта.

Любил Самойлов драматургию Л. Н. Андреева и часто выступал в его пьесах. В драме «Дни нашей жизни» он играл Глуховцева. «Интеллигентное лицо Самойлова и его великолепная мимика в последнем акте в сцене безудержного пьяного отчаяния спасли до некоторой степени духовную бессодержательность роли Николая»[[281]](#footnote-282). Позже в этой же пьесе Самойлов играл роль старого студента Онуфрия, но без особенного успеха.

{111} В «Жизни человека», драме сугубо символистской, Самойлов облек в живую плоть отвлеченный образ Человека и характерными конкретными чертами обрисовал каждое его движение и слово. Задушевно, тепло прошла его беседа с детскими игрушками. И какая дерзновенная гордость звучала в проклятии Человека.

Слабее была сыграна роль Костомарова в «Анфисе». Здесь. Самойлов излишне нажал на неврастению и вместо умного и властного человека в его исполнении предстал истерик.

В пьесе Е. Н. Чирикова «Белая ворона» Самойлов играл роль Григория Промотова, народовольца, возвращающегося в родное гнездо после пятнадцати лет ссылки. Актер просто и сильно очертил своей игрой расплывчатый образ идеалиста ссыльного. С огромным чувством он спел в конце первого акта старый романс. «И, пожалуй, вокальный номер дал самое сильное впечатление во всем драматическом спектакле»[[282]](#footnote-283).

В числе ролей, которые Самойлов с успехом играл, значатся также: Сергей Петрович Хмарин в «Весеннем потоке» А. И. Косоротова, Макс Холмин в «Блуждающих огнях» Л. Н. Антропова и другие. Но мы не располагаем достаточным материалом, чтобы их характеризовать. К тому же эти роли не имели для творческой биографии Самойлова определяющего значения, были, как говорят в театре, проходными.

Кроме участия в драматических спектаклях Самойлов выступал на эстраде как мелодекламатор.

Мелодекламация — это чтение стихов под рояль, иногда переходящее в полупение. Пианист порой использовал готовую музыку, порой импровизировал. В репертуар Самойлова входили стихи А. К. Толстого, А. Н. Апухтина («Мне не жаль», «О, боже, как хорош»), К. Д. Бальмонта («Порыв», «Запад гаснет»), а также стихи других современных поэтов. Использовалась музыка Ф. Шопена, К. Сен-Санса и современных композиторов. Особо следует выделить, что Самойлов включал в концертный репертуар «Песню о Соколе» Максима Горького.

Вечера мелодекламации имели большой успех, собирали полные залы. И вот на что следует обратить внимание: обычно мелодекламаторы склоняются к сентиментальности, стремятся всеми способами выжать у зрителей слезы. О Самойлове критик писал, что он «единственный, кому удалось преодолеть ложь этого рода-искусства […]. Победить фальшь мелодекламации г. Самойлову позволили исключительный лиризм его драматического дарования и огромная музыкальность»[[283]](#footnote-284).

Читая стихи, Самойлов то почти пел, то выражал чувство вольным выкриком. И при этом он читал стихи просто, с благородной ясностью, не форсируя риторических мест. «Даже такой безмерно {112} трудный и при неудачном исполнении воистину нетерпимый жанр, как мелодекламация, удается ему в совершенстве»[[284]](#footnote-285).

До самой Октябрьской революции Самойлов продолжал гастролировать в провинции, появлялся время от времени со спектаклями в Петербурге и Москве. Он не мог жаловаться на отсутствие успеха, плохие сборы. И все же становилось все более очевидно — артист начал сдавать. Э. М. Бескин констатировал: «Самойлов отяжелел, стал грузноват. Голос некогда мелодически получил наклонность к легкой хрипотце. Костюм небрежен»[[285]](#footnote-286). Все чаще рецензенты упрекали Самойлова в отсутствии живого, искреннего чувства, в стремлении заменить его эффектами.

Да и то сказать: шли годы, свою роль играло вино, которым артист злоупотреблял, иногда играя спектакли в недостаточно трезвом состоянии. Сказывалось и отсутствие режиссуры, подлинного художественного руководства, контроля, спектакли игрались со случайными партнерами, делались наспех.

А антрепренеры в погоне за сборами приглашали Самойлова в свои театры, вовсе, казалось бы, ему чуждые, например, в театр миниатюр Я. Д. Южного. Критик справедливо писал: «И в Никольском театре есть свой стиль, но этот стиль, согласитесь, весьма мало соответствует высокой романтике Орленева и Самойлова». И тот и другой приглашались владельцами театров миниатюр для того, чтобы поднять там сборы.

Когда Самойлов приехал в Ростов-на-Дону, антрепренер Александров, не стесняясь, писал, что он платит артисту 250 рублей за выход. Знай, мол, наших! Для начала гастролей Самойлов избрал роль Незнамова. Когда он появился на сцене, оркестр заиграл туш. Артисты вытянулись и ждали, чем все это кончится.

После победы Октября Самойлов продолжал гастрольные выступления, несколько их сокращая из-за транспортных трудностей и бытовых неудобств. В это время он постоянно выступал в петроградских рабочих клубах.

В 1920 году артисты Петроградского государственного театра драмы[[286]](#footnote-287) возбудили ходатайство о возвращении Самойлова в труппу. Это встретило поддержку в руководящих кругах, и Самойлов в театр вернулся. В 1923 году здесь он отметил тридцатипятилетие своего служения сцене. В связи с юбилеем Самойлову присвоили почетное звание заслуженного артиста Государственных академических театров и наградили золотым нагрудным знаком. Кроме Уриэля Акосты на юбилейном спектакле была сыграна роль Шекспира в пьесе Тамайо‑и‑Бауса «Бедный Йорик». «Образ величайшего поэта мира предстал перед зрителем полным чарующего обаяния, ума и благородства. В исполнении Самойлова {113} все было прекрасно: от изумительного грима до произнесенной завершительной фразы, объясняющей катастрофическую развязку пьесы»[[287]](#footnote-288). И это при том, что само произведение не отличалось художественными достоинствами.

Вернувшись в академический театр, Самойлов с увлечением приступил к работе над новыми ролями. Репетируя роль Грозного («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), он посещал публичную библиотеку, собирал имеющиеся портреты царя, читал воспоминания о прежних исполнителях. Вместе с художником И. С. Зембулатом-Поповым набрасывал эскизы лица и фигуры Грозного. Новая роль принесла ему новый успех.

С первого же своего появления на сцене царь весь в напряжении. Смирение и раскаяние даются ему нелегко.

И «когда он одевает царское облачение и говорит без угрожающего тона:

… Горе же ныне  
Тому из вас, кто надо мной что-либо  
Задумает… —

зрителей охватывала непреодолимая жуть перед этим вконец замученным человеком и жестоким зверем»[[288]](#footnote-289).

В третьем действии ирония Грозного сплеталась с язвительностью, и это достигало апогея при обращении к боярину Захарьину:

Я знаю вас! Вы рады бы мне руки  
Опять связать, как при попе Сильвестре,  
Да при Адашеве! Ты был им друг!..

Отчетливо доходила до публики насмешка Грозного: «Так живем, умишком нашим».

В престольной палате Грозный обливал все большим презрением польского посла Гарабурду и стоящего за ним короля Батория. Когда Гарабурда бросал перчатку, он, выдержав большую паузу, шептал:

Из вас обоих кто сошел с ума?  
Ты иль король? К чему перчатка эта?

И в то же время Грозный становился привлекателен, светился человечностью, когда общался с Федором.

В эти годы Самойлов работает очень напряженно.

Желая сыграть клоуна Тота в пьесе Л. Н. Андреева «Тот, кто получает пощечины», Самойлов посещал цирк, бывал там не только на представлениях, но и на репетициях.

Пьеса Г. Гауптмана «Ткачи» «должна была пройти всего один раз», и роль в ней у Самойлова была небольшой, но он был {114} «озабочен тем, как производится ткацкая работа, какие движения делает ткач, как устроен ткацкий станок и был весьма удивлен, когда режиссировавший спектакль Евтихий Карпов не только не мог дать ему каких-либо указаний, но просто счел вопрос этот несущественным»[[289]](#footnote-290).

В 1928 году на сцене Академического театра драмы Самойлов отметил сорокалетие служения драматической музе.

В нем всегда билась общественная жилка.

Еще в 1916 году он обращался к своим коллегам: «Русский актер, измученный, усталый от своих обязанностей дневных, он надевал фрак и ехал, иногда шел, чтобы отдать свою работу цели гражданственности, куда его звали».

После революции он активно занимается общественной деятельностью, выступает в рабочих клубах для тех, кто ранее лишен был встреч с истинным искусством.

К сожалению, в конце своего творческого пути актер уже не возбуждал прежнего интереса к своему творчеству. И дело объяснялось не только возрастом. Та неврастеническая манера, которую утверждал на протяжении своей творческой жизни артист, в новых условиях активного подъема общественных сил казалась устаревшей. Она противостояла здоровому и оптимистическому началу всего советского искусства. С особенной очевидностью это обнаружилось, когда Самойлов сыграл роль рабочего коммуниста Штарка в пьесе А. В. Луначарского «Канцлер и слесарь».

Конечно, инерция прежней славы, магия имени делали свое дело; то один, то другой спектакль проходил с большим успехом. Но все-таки актер вынужден был уступать свои позиции более современному искусству своих молодых коллег.

Умер Самойлов 16 апреля 1931 года. На гражданской панихиде звучали речи, отмечавшие его большие заслуги перед отечественным театром, перед русской культурой. Но в речах этих почти не говорилось о творчестве артиста в последние годы его жизни.

# **{****115}** Николай Россов

Николай Петрович Россов (1864 – 1945), один из самых удивительных феноменов русской сцены. Человек безусловно литературно одаренный, автор многих напечатанных статей, переводчик, драматург. С 1926 года заслуженный артист РСФСР, он был в полном смысле слова самоучкой. Его дебют на сцене профессионального театра в роли Гамлета, случай, кажется, единственный в мировой театральной истории. В дальнейшем он создал тридцать две роли, исключительно в классическом репертуаре: Отелло, Лир, Ричард III, Шейлок, Юлий Цезарь, Франц Моор, Барон («Скупой рыцарь» А. С. Пушкина), Кин («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца), Генрих («Потонувший колокол» Г. Гауптмана) и другие. Ни одного современного персонажа Россов ни разу в жизни не сыграл!

Россов (его настоящая фамилия Пашутин) родился в Воронеже в семье с очень скромным достатком. Материальные трудности и увлечение театром помешали ему закончить гимназию, он устроился учеником в слесарную мастерскую. Но там он не столько занимался изучением ремесла, починкой замков и изготовлением болтов, сколько произнесением трагических монологов, и чтением всякого рода сочинений, посвященных театру.

Конечно, можно было попытаться устроиться в какую-нибудь театральную школу, но такую мысль будущий актер отвергал категорически. Позже он писал, что «всегда признавал огромный смысл изучения данного предмета (то есть театрального дела), но ненавидел учебу в виде всевозможных театральных и поэтических школ»[[290]](#footnote-291). Три отрасли, утверждал Россов, совершенно не имеют теории: «Это поэзия, сцена и критический или литературный дар»[[291]](#footnote-292). Так полагал Россов в юности, и это убеждение он пронес через всю жизнь.

{116} Между тем манкирование слесарным делом и бесконечное исполнение стихов то полушепотом, то в полный голос все больше раздражали хозяина мастерской, и после многих замечаний он однажды так ударил подмастерье головой о верстак, что Россов в результате получил падучую болезнь и расстройство речи. Эпилепсия позже прошла, но заикание осталось и, разумеется, потом мешало его актерской работе.

Из мастерской пришлось уйти. Гимназический учитель В. А. Коноров, помнивший своего ученика и выделявший его за любовь к литературе, помог ему устроиться писцом в земскую управу. Но и там, переписывая бумаги, Россов мечтал о театре, о том, как он поступит на сцену.

С огромным трудом, получая всего восемнадцать рублей в месяц, Россов накопил некоторую сумму для поездки в Москву. Произошло это в 1888 году. Здесь он прежде всего явился к знаменитому антрепренеру М. В. Лентовскому, содержавшему театр «Скоморох». До этой поры Россову не приходилось выступать даже в любительских, спектаклях. Между антрепренером и претендентом на артистическую славу состоялась беседа. Впоследствии он ее воспроизвел в одной из своих статей. Вот она:

«Гм, — сказал Лентовский, — так вы говорите, что до приезда сюда занимались самостоятельно семь лет изучением классического репертуара, читали все относящееся к театру? Что ж, это похвально, любознательные актеры желательны, иначе, впрочем, я с вами и не говорил. Однако какая у вас странная манера произнесения слов. Вы точно иностранец или как бы отвечаете заученный урок. А?.. да вы не волнуйтесь. Ну прочтите что-нибудь из “Гамлета”. — Лентовский грузно опустился в кресло и пристально стал смотреть на претендента.

— Ну, да, читаете вы, пожалуй, недурно. Но как вы будете держать себя на сцене, я не знаю, и вы понимаете, что читать и играть совсем не одно и то же. А? Что?»

Россов ответил, что он это понимает.

«— Ну тем лучше. Я, пожалуй, приму вас на маленькие роли, а там увидим. А относительно “Гамлета” и вообще Шекспира пока забудьте.

— Нет… я ма… а… леньких ролей о… органически играть не могу, потому что они меня не гипнотизируют, а… а… г…ипнотизирует меня только классика. И боооо…же мой, если бы вы п…о…верили, если бы дали мне д… дебют в Га…м… м…

— Ну вот что, милый, — сказал с каким-то детским испугом и вместе с сильным разочарованием этот богатырь-красавец Лентовский, — мне с вами возиться некогда. Я попросту вас не понимаю и мне таких актеров не надо… Ступайте»[[292]](#footnote-293).

Россову удалось поступить в Общество искусства и литературы, {117} где играл и ставил спектакли молодой К. С. Станиславский. Дебютанта взял под свое покровительство А. Ф. Федотов, один из руководителей Общества. Он собирался подготовить с Россовым роли Гамлета и Уриэля Акосты. Но не прошло и нескольких месяцев, как учитель буквально выгнал строптивого ученика. Основанием для этого было все то же нежелание признавать какое бы то ни было театральное обучение, вера только в наитие.

Уже в пожилые годы Россов написал: «Для меня искусство до сих пор не самая жизнь, а лишь возможность ее в лучах поэзии, пластического обобщения, мировой сущности нашего внутреннего мира. И в моем воображении артист и вообще всякий истинный художник, конечно, прежде всего внешняя и внутренняя музыкальность человеческого образа, неразгаданная загадка природы»[[293]](#footnote-294).

Общество искусства и литературы, которое Россов вынужден был покинуть, вскоре стало одним из краеугольных камней создаваемого Московского Художественно-общедоступного театра. Изначально своей главной задачей оно считало проникновение в жизнь, умение ответить на важнейшие вопросы, волнующие современников. Общество прежде всего стремилось к показу жизненной правды, человека в социальной среде, при сохранении всех его индивидуальных особенностей. Руководители Общества Г. Н. Федотова, А. Ф. Федотов и особенно К. С. Станиславский, как и их ученики, хотели проникнуть в суть психологии творчества, понять законы актерского перевоплощения, подчинить каждого актера, отнюдь не отказываясь от его индивидуальности, законам сценического ансамбля.

И вдруг молодой человек, нигде не учившийся, ни в каком театре не игравший, пытается доказать, что искусство — чудесный дар природы и неподвластно никаким законам, кроме тех, которые хранятся в душе художника, но что законы эти непознаваемы. Что искусство не отражает жизнь, не вмешивается в нее, оно стоит над жизнью. Что великий художник всегда исключительная индивидуальность и ему нет дела до окружающих, поэтому и в театре не должно быть ансамбля.

И то, что Россов покинул Общество, не сыграв там ни одной роли, было совершенно закономерно.

Следующий этап в актерской жизни Россова — театр Е. Н. Горевой, один из первых в Москве частных театров.

Приняли Россова на выходные роли, но вскоре выяснилось, что даже их он играть не мог. Напомним, что это был заика, к тому же человек очень нервный, едва освободившийся от эпилептических припадков да еще стремившийся находиться на сцене в особом экстазе. Короче говоря, на генеральной репетиции Россов так перепугал своего партнера, артиста Иконшина, что тот категорически отказался с ним выступать. Россова перевели в бессловесные {118} статисты. Так и пребывал он в театре Горевой в этом жалком положении.

М. И. Велизарий, также игравшая в театре Горевой, вспоминала, что Россов был юношей «довольно высокого роста, с чудесным лбом и немножко странным взглядом». Его считали ненормальным. «Актеры потешались над ним, а некоторые даже травили его».

По ночам Россов репетировал. «В театре темно, только на сцене горит дежурная лампочка, слабо освещающая уголок авансцены. Тихо. Вдруг на сцене появляется фигура Россова, приближается к рампе и мы слышим мелодичный голос, голос, читающий без всякого заикания монолог Гамлета»[[294]](#footnote-295).

Понимая, что и в этом театре ему не пробиться, Россов решил отправиться в Пензу, не имея в этом городе ни родных, ни друзей, ни просто знакомых. Владельцу театра П. И. Дубовицкому он не вез никаких рекомендательных писем.

Предоставим слово самому Россову: «Глухая ночь. Зима. Мороз. Неведомый город. На мне легкое осеннее пальто, в кармане ровно два рубля. Весь багаж — несколько пьес и буквально больше ничего. Внезапное отчаяние сковывает все члены. Слеза душит горло. Совсем не могу говорить. Ни в одну гостиницу не пускают. Думают, или пьян или жулик. Наконец смилостивились — пустили».

Всю ночь просидел Россов за столом, сочиняя письмо к антрепренеру. И вот, наконец, получен ответ на него:

«“Милостивый государь! Обдумав Ваше письмо, я нахожу возможным дать Вам дебют в "Гамлете", если Вы на репетиции сколько-нибудь удовлетворительно, в присутствии моей труппы, проведете всю роль. Ваше естественное волнение при этом и возможную неопытность я учитываю и не поставлю Вам в минус. Все решит публичный спектакль”.

Небеса разверзлись предо мною, нежной лаской давно умершей моей матери показались мне эти строки»[[295]](#footnote-296).

Через два дня, 18 февраля 1891 года, Россов играл Гамлета и имел большой успех. Среди зрителей, на которых артист произвел большое впечатление, находился юноша, в будущем великий режиссер В. Э. Мейерхольд.

Следующие два спектакля прошли с таким же успехом.

Слух об этом невероятном дебюте распространился по театральной России. Вчера еще никому неведомый дебютант начал получать лестные предложения. Скоро он утвердился в качестве гастролера и появился даже в Петербурге.

Чем же можно объяснить, что актеру-любителю дали возможность выступить в «Гамлете», и он, никогда ранее в театре не игравший, имел большой успех?

{119} Арендатор пензенского театра П. И. Дубовицкий, местный помещик, был большим любителем сценического искусства. Он напоминал Нарокова — персонажа пьесы Островского «Таланты и поклонники». И так же, как и Нароков, он был готов открывать и поддерживать таланты. Дела в его театре шли скверно, публика почти не ходила. Когда было получено горячее письмо, антрепренер решил рискнуть: все равно он стоял на пороге банкротства! А вдруг постановка «Гамлета» поможет делу? Риск небольшой: провалится актер — его дело. На этот раз фортуна улыбнулась. На репетиции Россов волновался, сильно заикался, но после спектакля зрители унесли его со сцены на руках.

Сам артист так понимал суть сценического изображения Датского принца: «У каждой роли должен быть свой особый голос, до мельчайших подробностей характеризующий ее физическую и нравственную природу.

Голос Гамлета как выражение сущности, эссенции мировой красоты духа, должен прежде всего чаровать, баюкать слух, воображение. В этом голосе должны быть сосредоточены все когда-либо испытанные человеческие муки и восторги, муки и чувства. Зритель должен сразу проникнуться очарованием какого-то нездешнего счастья при лицезрении этого очень близкого нам и вместе очень далекого образа…

Не надо забывать, что Гамлет, обнажая свою душу, обнажает в то же время душу всего мира, этого не передать обыкновенным голосом»[[296]](#footnote-297).

В самом авторитетном в те годы театральном журнале «Артист» появилась рецензия, утверждающая, что после дебюта Россова пензенский театр приобрел необычайную притягательную силу: «ложи, партер, даже оркестр собирали массу публики»[[297]](#footnote-298). Уже первый монолог овладевал вниманием зрителей, показывал, какую горечь, какие страдания несет принц. И в беседе с Тенью было, пожалуй, даже слишком много душевной боли. В сцене «Мышеловки» у Гамлета чувство мести переплеталось с горьким сознанием своего бессилия. Знаменитый монолог о Гекубе произносился «с хорошим пониманием предмета и с поразительными по своей правде оттенками», «И когда занавес медленно опускался над этой печальной картиной, весь театр в волнении вызывал того, кто так сумел тронуть наши сердца»[[298]](#footnote-299).

Гамлет Россова был миловидным юношей с розовыми щеками, золотыми кудрями. Костюм Гамлета — простой, хорошо и свободно сидящий на нем плащ.

Один из рецензентов отметил излюбленные жесты артиста: прикладывание руки к виску и движение руки от груди к зрителю[[299]](#footnote-300). Третий акт. Принц углублен в решение вопросов жизни и смерти, {120} далек от страстей мира, и даже вопрос о причине гибели отца сейчас отошел на задний план. Гамлет садится в кресло и произносит монолог о вечном сне, о бремени жизни. «Слова Шекспира звучали в его устах неподдельной тоской и тяжелым мучительным раздумьем»[[300]](#footnote-301).

Четвертое действие опускалось из-за отсутствия в труппе артистки, могущей исполнить романс Офелии.

Пятое действие Россов проводил довольно слабо, он проста уставал, отдав много сил первым трем.

Тогда же в Пензе Россов выступил в сценах из «Короля Лира», «Дона Карлоса», «Ромео и Джульетты».

Трагедия Карла Гуцкова «Уриэль Акоста» шла полностью. Рецензент отмечал не только вдохновение, но и глубоко продуманную игру, выдержанную, правдивую, страстную… Это был живой человек, одаренный не только пытливым умом, но и чутким сердцем. «Третье действие сошло превосходно, четвертое — сцена отречения в синагоге произвела потрясающее впечатление правдивостью и страстностью исполнения».

Заканчивая статью, рецензент писал: «Г. Россов принадлежит к той группе артистов, которые играют, как говорится, нутром, а кому неизвестно, что русский человек больше всего и поддается очарованию этой задушевности»[[301]](#footnote-302).

Из Пензы Россов отправился в Тамбов. И здесь ему сопутствовал успех. Писали, что играет артист нутром, что внешний облик Гамлета целиком выдержан и благороден, что сердце Гамлета «болит многими тайными болезнями, ум работает над многими тайными сомнениями и загадками»[[302]](#footnote-303). Подобный Гамлет был чужд другим актерам трагического амплуа, стремившимся прежде всего показать в Гамлете героическое.

Особенно хорошо, по утверждению рецензента, проводилась сцена, в которой Гамлет просил Горацио следить за поведением короля во время спектакля: «Столько жажды убедиться всем сердцем в виновности дяди и матери, столько мольбы помочь ему в его сомнениях удалось г. Россову выразить в словах, обращенных к Горацию, что публика была глубоко тронута»[[303]](#footnote-304).

Напротив, когда Горацио говорил в первом акте, что видел Тень старого короля, Гамлет слишком мало изумлялся и пугался. «Очевидно, г. Россов хотел показать, что Гамлет так ушел думой в воображаемый облик любимого отца, что не изумился его появлению в действительности. Но не утрировано ли такое понимание?»[[304]](#footnote-305)

Распрощавшись с Тамбовом, Россов принял приглашение на {121} гастроли в свой родной город — Воронеж. И здесь он не мог пожаловаться на отсутствие внимания. Из Воронежа корреспондировали: «Злобу дня нашего города в настоящее время составляют гастроли молодого талантливого артиста Н. П. Россова, выдвинувшегося из мрака неизвестности в прошлый сезон в Пензе»[[305]](#footnote-306).

Признавая, что публика носит артиста буквально на руках, устраивает ему овации, соглашаясь с тем, что у него есть несомненный талант, рецензент замечает, что талант далеко еще не обработан и требует для своего развития много труда и энергии. Впрочем, уже и теперь в ролях Гамлета, Уриэля Акосты, Лира Россов овладевает сердцами зрителей, увлекает не только тонкой художественной отделкой деталей, но и глубокой искренностью чувств, страстью, нервностью и неподдельным вдохновением — качествами, отличающими истинного художника. «Сценическая внешность, гибкий, проникающий в душу голос и способность отрешиться от собственной индивидуальности и художественно превращаться в изображаемое им поэтическое лицо — вот данные, находящиеся в распоряжении г. Россова»[[306]](#footnote-307).

От таких похвал хоть у кого закружится голова. Начала она кружиться и у молодого артиста, над которым еще недавно потешались его коллеги.

Недолго думая, Россов отправился на гастроли в Петербург. И здесь, выступая в роли Гамлета в Панаевском театре, он видел переполненный зал, слышал аплодисменты. Среди зрителей находились многие литераторы, представители артистического мира. Но отзывы столичных критиков были далеко не так восторженны, как их провинциальных собратьев: «Отдельные монологи удавались г. Россову иногда недурно, и видно было, что он много работал над ними, но в общем исполнению недоставало цельности, активного замысла»[[307]](#footnote-308).

После неудачи в Петербурге Россов снова пустился в провинциальные странствования. Пока антрепренеры его приглашали охотно, а рецензенты по преимуществу хвалили. Но вместе с тем в критических статьях все явственнее слышались тревожные ноты, к которым стоило бы прислушаться.

Артист играет в Ставрополе. Рецензент высоко оценивает его игру в таких ролях, как Гамлет, Дон Карлос, Уриэль Акоста. Но роль Чацкого в его исполнении он оценивает значительно ниже и советует артисту не гнаться за дешевой славой, а больше обдумывать роли, тем более что он еще так молод.

Вторично Россов приезжает в Воронеж, но после первого спектакля он вынужден прекратить выступления: в труппе не находится исполнителей, могущих выступать в трагедиях.

Снова он в Пензе, принесшей ему известность. На этот раз {122} в репертуар включен «Дон Карлос» Ф. Шиллера. Рецензент отмечает, что спектакль идет без роли Доминго и Великого инквизитора; для них в труппе нет актеров.

Россов играет инфанта. Ему удалась горячность Карлоса, его юношеская доверчивость. Он придал этому персонажу поэтичность. Рецензент отмечал: «Сцена с Альбой и особенно последняя сцена у трупа Позы были переданы с большим воодушевлением. Риторичность монологов в первом действии смягчалась благодаря простой и правдивой декламации г. Россова»[[308]](#footnote-309). И далее тот же рецензент утверждал, что сильные драматические роли, такие, как Отелло, Макбет, Лир, — вообще не дело артиста, для них у Россова не хватает голосовых средств. Другое дело лирические герои, они выходят у Россова прекрасно.

Таким образом, от первых восторженных похвал критики переходят к более серьезному рассмотрению деятельности артиста.

Проходит еще пять лет. Россов снова выступает в Петербурге и не без горечи он читает о себе: «Давно, а может быть, никогда не было на петербургских гастрольных сценах такого убийственно плохого Гамлета. Начать с того, что актер сильно заикался, обладал крайне несценической внешностью, плохо держался на сцене, ученически скверно читал роль»[[309]](#footnote-310).

Минуло еще три года, Россов гастролирует в Москве в театре сада «Аквариум». И снова критический отзыв: «Артист… с прирожденными недостатками дыхания, позволяющими ему из двух фраз в третьей какое-то шипение, с невыразимо унылой и монотонной читкой в регистре каких-либо пяти-шести нот своего тусклого голоса»[[310]](#footnote-311).

Правда, другой рецензент, отметив, что публики на спектаклях Россова было мало, в то же время признавал, что у тех, кто пришел, артист имел очень большой успех, его много раз вызывали. И далее он писал: «Судя по этим спектаклям, г. Россов мог бы быть небезынтересным актером на специфические роли неврастеников, героев с болезненным напряжением нервов. В смысле же техники игры, умения распоряжаться природными данными, его исполнение оставляет желать еще очень многого»[[311]](#footnote-312).

Итак, Россов пребывал в положении гастролера на профессиональной сцене, играл лучшие роли мирового классического репертуара. Попытаемся понять, почему после первых дебютов совсем неопытный актер получил восторженные похвалы и почему чем дольше он пребывал на сцене, тем критика оказывалась все более суровой?

В поисках ответа на этот вопрос обратимся к рецензии, написанной А. С. Сувориным. Как и большинство статей этого литератора, она отличается умом и одновременно каким-то иезуитским {123} издевательством. За похвалой слышится такая хула, что невольно хочется воскликнуть: «Не поздоровится от этаких похвал!» Суворин сравнивает Россова в роли Гамлета с актером Александринского театра В. П. Далматовым, также игравшим эту роль. Правда, роли трагического репертуара не составляли, по общему мнению, сильную сторону Далматова, но само сравнение молодого провинциального трагика с одним из корифеев Александринской сцены не могло не льстить Россову, тем более что Суворин отдавал ему предпочтение: «Мои личные симпатии именно к юноше Гамлету. Вчера г. Россов, игравший Гамлета в Панаевском театре, решительно подкупил меня своей молодостью, своим безбородым молодым и симпатичным лицом и, наконец, голосом. Вся внешность в высшей степени выгодная, дающая настоящую иллюзию».

Но далее следовало: «Я видел перед собою пассивного молодого человека, который что-то чувствует, что-то понимает, есть какие-то проблески в его душе, которые подходят к проблескам души Гамлета. Я видел у г. Россова какие-то намерения исполнить что-то хорошее, подсказанное ему собственной натурой. Но то, что называется искусством, гармонией, цельным созданием, характером, этого я совсем не видел. Такой неровной, неумелой игры я никогда еще не видел при исполнении Гамлета. У г. Россова нет даже умения управлять своими жестами, не говоря об умении управлять своими чувствами, своей дикцией, переходами от одного состояния в другое, своим лицом. Это мальчик, пишущий сочинение на тему, ему симпатичную… Что видится у Россова — Гамлета — это вспыльчивость или, вернее, истеричность. В сильных душевных движениях, например в сцене во время представления пьесы и после нее, он просто плох. Сцена с матерью давала только проблески чувства, но не более того»[[312]](#footnote-313).

И пензенский рецензент, когда Россов во второй раз приехал в этот город, высказал примерно то же самое: «В его игре много души, искреннего молодого увлечения, но мало техники, его голос порой не слышен и пропадает, вследствие этого не слышны целые фразы, прекрасно в сущности произнесенные»[[313]](#footnote-314).

Конечно, с годами Россов набирался опыта, действовал на сцене увереннее, познавал приемы, позволяющие держать внимание зрителей. Но главным свойством его искусства была искренность. И эта черта в условиях провинциального театра конца прошлого и начала нашего века, наряду с той вычурностью, наигрышем, метаниями, художественной дешевкой, какие отличали многих артистов, не могла не привлекать внимание, не нравиться. К его искренности следует прибавить интеллигентность, отсутствие напора, нажима, дешевки. Гамлет Россова был нежен и скорбен, он не рвал страсти в клочья, не завывал во время исполнения {124} монологов. Но дилетантизм, отсутствие всякой школы не могли не сказываться на умении управлять своими чувствами, своим голосом.

Позже В. Э. Мейерхольд, который в юности восторгался Россовым, так высказался по его поводу: «Россов — это любитель, который прошел длинную театральную жизнь и так и не стал профессионалом… Россов был культурнее Орленева, но так и остался дилетантом, а Орленев был замечательным актером»[[314]](#footnote-315).

Свой дилетантизм Россов возводил в принцип. Но это вовсе не означало, что он не обдумывал ролей, не заботился о глубине их понимания. Известная актриса Н. А. Смирнова рассказывала, что к ним в Бахмут на гастроли приехал Россов. «Играл он тоже не просто, как-то пел, но в его игре чувствовалась искренность: он любил своих героев, готовил роли по нескольку лет и мог объяснить все свои поступки на сцене, ничего не делая бессознательно. Его любовь к чистому искусству была трогательна, и сам он был чистый, светлый человек»[[315]](#footnote-316).

Искренность, открытость сердца артиста были его самыми привлекательными качествами, они заставляли зрителей проявлять сочувствие к тем, кого он играл. Артист выходил на сцену для того, чтобы поделиться со зрителями своими раздумьями о жизни и смерти, добре и зле, коварстве и любви. Его занимали только глобальные, общечеловеческие проблемы. Поэтому он решительно отвергал современную драматургию, включая А. П. Чехова, М. Горького, Г. Ибсена. Пьесы современных авторов он не считал настоящим искусством. Только Шекспир, Шиллер, Грибоедов, в какой-то степени Дюма-отец, по мнению Россова, могли дать настоящее удовлетворение артисту, а значит, и зрителям. И только они достойны настоящего театра.

Но, обращаясь к Шекспиру и Шиллеру, Россов прежде всего заботился о том, чтобы показать героев их пьес в слабости, представить их жертвами обстоятельств.

Возьмем того же Гамлета. У В. А. Каратыгина это был принц, незаконно и незаслуженно лишенный престола, добивающийся теперь уничтожения узурпатора. Образ, созданный П. С. Мочаловым, был сложнее. Его Гамлет — воспитанник университета, сторонник гуманистических идеалов, присущих людям Возрождения. Он составил для себя идеальное представление о мире и людях. Но, вернувшись в Данию, столкнулся с предательством, развратом, лицемерием, жестокостью. Его идеальное представление о мире сталкивается с реальным миром зла. Пройдя через муки и страдания мочаловский Гамлет вступал с миром Клавдия, Полония, Гертруды, Гильденстерна и Розенкранца в жестокую борьбу, заканчивающуюся, как известно, трагически.

{125} Совсем другим был Гамлет у Россова. Внешне привлекательный, миловидный юноша вглядывался в мир, видел его несправедливость и скорбел по этому поводу. Он проливал слезы, но не стремился к тому, чтобы мир был исправлен. Его дуэль с Лаэртом являлась актом отчаяния. В результате Россовский Гамлет приобретал черты сентиментальности, качества, шекспировскому герою вовсе не свойственного.

Известный советский театровед Н. Н. Чушкин, может быть, даже с излишней строгостью отчитал Россова за это. Он писал: «Все то, что делал в театре Россов, является не только нарушением, но искажением и оскорблением подлинных традиций русского искусства, для которого героическая тема всегда была органически связана с насущными вопросами общественной жизни». И далее: «Актер-компилятор Россов видел в романтическом театре средство ухода от действительности в мир вымысла и средство борьбы с реалистическим изображением жизни»[[316]](#footnote-317).

С приведенными строками нельзя полностью согласиться. Россов вовсе не искал ухода от действительности, своими средствами он воспроизводил персонажей, признающих, что жизнь несправедлива, даже порочна, но не знающих, какой же следует искать выход в тех условиях, в каких они находятся, да и не представляющих себе, возможен ли этот выход. Да, жестокость, вероломство, беспринципность отвратительны, они унижают не только человека, но человечество в целом. Но как поступать, чтобы со всем этим покончить? На этот вопрос Россов, как и многие другие представители художественной интеллигенции начала XX века, не находил ответа. Отсюда проистекала растерянность перед существующими формами жизни, тот нравственный инфантилизм, который оказался свойствен некоторой части русского общества накануне Октября, и именно у этой его части Россов имел особый успех.

В 1903 году в Вильно его видит А. Я. Бруштейн, известная в будущем писательница. Сошлемся на ее воспоминания, они представляются нам важными.

Открылись гастроли, как это бывало почти всегда, «Гамлетом». На сцене появилась прекрасная стройная фигура. На красивом, но малоподвижном лице — глубокие задумчивые глаза. На голове — рыжевато-золотистый парик. Костюм традиционный — черно-траурный. Зрителей сразу поразила необычайная певучесть речи, какие-то неожиданные интонации. Далеко не все знали, что в жизни Россов сильно заикался и на сцене при помощи такой речи избавлялся от этого недостатка.

В облике Гамлета — Россова было много женственного. «Возможно, в этой женственной мягкости видел Россов разгадку слабости несчастного Датского принца, остановившегося в нерешительности {126} перед мщением за отца. Слова о страшном злодеянии: “Зачем же я рожден его исправить?” — звучали именно так. В них было отчаяние нежной, слабой души, чувствующей свое бессилие отомстить виновным и покарать их»[[317]](#footnote-318).

Вообще в лирических местах, мягких, грустных, печально иронических Россов был сильнее всего. Таковы были сцены с Офелией, Горацио, отчасти с матерью. Однако лучше всего у него звучали монологи, когда он раздумывал о случившемся. С партнерами Россов общался как глухой: слушал и не слышал их. Они его мало интересовали. Он любил Офелию, но не ту, с которой играл, а какую-то другую, воображаемую. И так же любил Гертруду и ненавидел Клавдия: не тех, которых видели зрители, а других, представавших перед его мысленным взором. Он играл с партнерами и был одновременно как бы выключен из спектакля.

Гораздо хуже удавались артисту те эпизоды, в которых Гамлет испытывал сильные чувства: гнев, возмущение, ярость борьбы. «Все это казалось у него деланным, вымученным, нарочным до неловкости»[[318]](#footnote-319). Особенно деланным представлялся конец «Мышеловки». Король убегал, Гамлет — Россов оставался сидеть на полу. В нем не ощущалось ни торжества от сознания того, что преступник изобличен, ни ужаса от неизбежной теперь мести, ни отчаяния от того, что больше нельзя прятаться за сомнения, а необходимо действовать. Монолог «Оленя ранили стрелой» Россов произносил все так же сидя на полу, откинув назад корпус «и как-то странно двигая спиной и животом»[[319]](#footnote-320).

Однажды Россова после спектакля в Вильно поклонники пошли провожать до гостиницы. Кто-то спросил его: «Неужели Вы никогда не играете в современных пьесах?»

Россов ответил твердо: «Нет. Никогда». И добавил: «Это меня не интересует».

Впрочем, вслед за Бруштейн, мы можем предположить, что в пиджачной роли он «с его утрированной певучей дикцией, не всегда понятными интонациями, странными движениями […] был бы насквозь фальшив, возможно даже смешон»[[320]](#footnote-321).

Россов был не только актером, но и одаренным литератором. Кроме «Гамлета» он перевел драмы в стихах Виктора Гюго «Марион де Лорм» и «Рюи Блаз» и эти переводы вошли в Собрание сочинений великого писателя, изданное т‑вом И. Д. Сытина в 1915 году. Его драма в 5 действиях «Любовь шута» (по В. Гюго) вышла в издании С. Ф. Рассохина в 1913 году.

{127} Драма Гюго «Эрнани» в переводе Россова вышла под редакцией Ю. И. Данилина в издательстве «Искусство» в 1941 году. Россов и сам написал драму в стихах «Соперник несравнимого» в четырех актах о трагической судьбе Бетховена, которая вышла в том же издательстве в 1940 году. Несколько раньше, в 1939 году там же была напечатана его историческая драма «Королевское правосудие».

Кроме того, Россов написал немало теоретических статей, посвященных преимущественно проблемам актерского искусства. Писал Россов ярко, высказывался определенно, свою точку зрения защищал страстно, нападал на противников решительно. Читать его статьи интересно и сегодня, хотя со многими положениями, в них высказываемыми, никак нельзя согласиться.

В своих статьях Россов утверждал эстетическую программу, которой сам придерживался. Его идеалом был известный провинциальный трагик М. Т. Иванов-Козельский. К этому актеру Россова привлекало все — его положение гастролера, его вдохновенность, нервность, страстность исполнения, утверждение героев, возвышающихся среди других людей, даже неровность игры. «Как истинный поэт не может всегда писать стихи, — говорил он, — так и истинный актер не может всегда играть, и насилование и того и другого порождает скуку и общие места»[[321]](#footnote-322).

Привлекало Россова в Иванове-Козельском и то, что он не учился в специальных школах, пришел в театр по страстному влечению сердца, будучи до этого военным писарем, и то, что этот актер, прежде чем выдвинуться в премьеры, занимал скромное место статиста. Нравилось Россову и то, что Иванов-Козельский часто играл по наитию. «В сценическом, по-моему, искусстве теории и быть не может, если хотите, актер, как и поэт (эти способности, по-моему, очень родственны), сам себе теория, так как он играет на своей душе, кладет кисти и краски на готовый живой материал своей души, тайны которой известны только ее обладателю. Актер, как поэт, есть уже слаженный оркестр, который ждет только вдохновения, чтобы разлиться в мощных гармонических звуках»[[322]](#footnote-323).

Подобные высказывания Россова не всегда встречали сочувствие даже у провинциальных деятелей сцены, для которых становилось все более очевидным, что без настоящей школы, без внимательного изучения жизни нельзя стать подлинным художником, актером. Известный исполнитель ролей трагического репертуара Д. М. Карамазов писал: «Если мы пойдем за г. Россовым по пути его пропаганды невежества, то логически придем к предпочтению знахаря — врачу, ходатая по делам — юристу, {128} дилетанта — живописцу и уличного скрипача — образованному художнику и музыканту»[[323]](#footnote-324).

Для Россова копание в человеческой физиологии и психологии оскорбляло всякое искусство, сценическое — в первую очередь. Вот почему Россов категорически отверг дарование и всю практику итальянского трагического актера Эрнесто Цаккони, гастролировавшего в России в самом конце XIX века. Следуя за драматургами-натуралистами Цаккони стремился тщательно проанализировать свою роль, рассмотреть ее в мельчайших, часто весьма натуралистических подробностях, не давая при этом художественно обобщенного образа.

Для Россова такая игра, несмотря на то, что она производила на публику большое впечатление, была неприемлема. Рассказывая о том, как Цаккони играл роль Кина в мелодраме А. Дюма-отца, Россов утверждал, что он от первого до последнего акта смотрелся приказчиком из мебельного магазина, старающимся казаться аристократом, и в то же время по причине своего тяжелого прошлого теряющимся при разговорах с подлинными аристократами. По мнению Россова, это не образ, созданный художником, а сам Цаккони в предлагаемых обстоятельствах, и имен-до это привлекает к нему внимание публики. «Смотря на игру Цаккони, можно подумать, что никакого сценического искусства нет, что актером при некоторой наблюдательности… может быть всякий»[[324]](#footnote-325).

Жизненные наблюдения необходимы, утверждал Россов, но они одни никак не могут дать основания для создания художественного произведения, и ссылался на пример П. Н. Орленева. «Дарование этого молодого артиста — воплощенная жизнь художественная, способная воспринимать в себя черты, совершенно ей чуждые, и перерабатывать в своей индивидуальности»[[325]](#footnote-326).

Актер всегда был и остается самостоятельным художником. Истинный актер никогда целиком не подчиняется драматургу, но нередко открывает своей игрой такие глубинные, духовные движения изображаемого образа, которые драматургу казались малозначительными. Отсюда законная необходимость столь ненавистных авторами сокращений текста и прямого выбрасывания из роли не соответствующих актерскому замыслу черт изображаемого характера. «Можно почти с уверенностью сказать, что если бы было совершенно запрещено хотя бы в чем-нибудь противоречить авторам, тогда не было бы ни одного актера-художника, то есть актера, игравшего преимущественно на вдохновении, которое по вековым наблюдениям не только не искажает автора, а, {129} напротив, делает его произведение еще более блестящим, более глубоким»[[326]](#footnote-327).

По мнению Россова, искусство театра доступно всем. При этом «истинно художественное произведение поглощает читателей не путем строгой холодной мысли, не логическими комбинациями, а, так сказать, всеми способами души и тела (последнее в смысле зрения и слуха), с той только, к сожалению поэтов, разницей, что в данном случае зрение и слух требуют от человека все-таки некоторого образования и напряжения ума, тогда как сценическое искусство по причине наглядности и телесного воплощения, соединения всех изящных искусств доступно человеку, лишенному буквально всякого образования»[[327]](#footnote-328).

Утверждая примат вдохновения в искусстве, отрицая всякого рода сценические школы, кроме метода самообразования, решительно выступая против сценического ансамбля, так как он мешает раскрытию творческой индивидуальности, уничтожает подлинного героя, Россов последовательно, до конца своих дней, выступал против Московского Художественного театра, что не мешало ему интересоваться деятельностью «художественников» и находиться в достаточно активной переписке с Вл. И. Немировичем-Данченко.

В статье Россова, посвященной Художественному театру, рассматривается постановка «Горе от ума». Автор признает заслугу театра, поставившего пьесу, но эта заслуга «внешняя, техническая, главным образом», вот почему «картина, созданная выдающимся умом, без непосредственного наития все же не будет истинным произведением искусства»[[328]](#footnote-329). В спектакле, поставленном МХТ, присутствует утилитарная цель, пусть самая благородная, но утилитаризм и искусство — вещи несовместимые.

В чем суть «Горе от ума», и прежде всего Чацкого? Россов пытается дать этому весьма широкое определение: «Вся суть в том, что взаимное человеческое счастье разве тогда наступит, когда человек возвысится до понимания другого настолько, что станет считаться с ним в самых незначительных мелочах. Но наступит ли когда такой счастливый век — вопрос большой. Во всем этом глубочайшая трагедия целого мира, от его основания до наших дней; эту трагедию даже сам Шекспир не исчерпал до конца»[[329]](#footnote-330). И в этом же трагедия Чацкого.

Сторонник свободы актера, Россов категорически отказывался принимать какое бы то ни было режиссерское решение спектакля. Именно поэтому он категорически отверг постановку «Синей {130} птицы» на сцене Художественного театра. «Если бы лет семьдесят назад появились такие пьесы и такой чародей, как г. Станиславский, ведь Мочаловым было бы плохо! Им бы смело могли сказать: “Знаете ли, милые друзья, вы совсем не боги и нечем вам гордиться. Боги — это электричество — пиротехника”. Но при всем огромном чутье режиссера фееричность, как необходимое следствие световой техники, все же неумолимо выступила на первый план и заставляла играть почтенных артистов почти служебную роль»[[330]](#footnote-331).

Чем дальше, тем с большим раздражением относился Россов к Художественному театру: «Я не в силах описать ту щемящую безысходную боль, которую причиняет мне молодежь, сотворившая себе кумира из Художественного театра…»

В Художественном театре «протокольный реализм» уменьшает красоту пластического реализма, без чего немыслима перспектива…

«Обыкновенная жизнь, где все люди именно рабы ее, весь век приобретающие те или иные привычки для образования того или иного характера, — вот область этого исполнения. Но область идеализма, где не сама жизнь, а только *возможность* ее, где люди *властвуют* над действительностью, доступна только дарованиям Сальвини, Ермоловой, Козельского.

Заплывшее жиром сердце и сонные, злые глазки самодовольного буржуа-зрителя, испытывают телячий восторг от пышных разнообразных эффектов этого театра»[[331]](#footnote-332).

Режиссуре Россов отводил только служебную роль и притом скорее литературоведческую, чем театральную: «Режиссер может помочь актеру в освещении темных мест роли, в разъяснении стиля пьесы, указании неудачных интонаций, некрасивых жестов, дешевых эффектов. Весь же процесс вынашивания роли, способ внешней передачи ее должны всецело принадлежать актеру, иначе навсегда прости оригинальность или новая школа создания сильной творческой личности»[[332]](#footnote-333).

В своем стремлении к идеалистической красоте, к утверждению на сцене героя, возвышающегося над толпой, Россов решительно отрицал драматургию А. П. Чехова, казавшуюся ему излишне заземленной, лишенной творческого полета, подлинной красоты: «Ни бурных религиозных исканий в исторической перспективе, ни гневных громов в политике, ни дерзких красот или откровений в литературе, ни идеи, предвосхитившей философские или научные положения, ни мистических и романтических порывов у Чехова нет. А без романтизма нет героев, а без героев нет идеала… Утешаться тем, что через двести — триста лет все будет {131} лучше, может только художник с баюкающей фантазией или в лучшем случае добродушный рантье, превосходящий гоголевского Манилова разве тем, что живет в век электричества и претендует на строгое образование»[[333]](#footnote-334).

Решительно не принял Россов также пьесу Л. Н. Толстого «Живой труп». «Зачем нужна такая пьеса? Что нового она даст молодежи? К чему призывает? Чему учит? Ведь духовная неудовлетворенность Феди Протасова довольно слюнявого качества»[[334]](#footnote-335). В литературе, а особенно в театре, необходима художественная идеализация мировых типов. Без этого, полагал Россов, не может быть искусства.

Если для Россова неприемлем Чехов и Толстой, то ему просто ненавистна символическая драма Л. Андреева, А. Блока, Г. Ибсена, М. Метерлинка, С. Пшибышевского и других. В статье «В защиту индивидуальности» он писал: «Новое искусство сплошное кривлянье. Оно с забавной претензией трактует вопросы из нравственного религиозного мира, которые несомненно проще и глубже разрешены старыми классиками». Современный театр вырождается и потому, что «декоративные эффекты, холодная техника душат всякий свободный порыв и назойливо лезут на первый план, развращая тем зрителей, внедряя в них вкус к грубым зрелищам», В таком театре актер уповает только на технику, он выдрессирован режиссером и благодаря этому теряется, как творческая личность. «Дисциплина — вот талант, слепая вера в испытанного режиссера — вот гений»[[335]](#footnote-336).

В статье «Конец поэзии» Россов утверждал: «Одно из двух: или актер такой же творец, как поэт, и тогда учить его творчеству, как непосредственной особенной силе, по меньшей мере, шарлатанство, или актерское дело чисто внешнее, рассудочное, основанное только на технике и живом наблюдении текущей действительности». Сам автор статьи убежден, что актер сродни поэту, значит, создание всякого рода театральных школ — сплошное шарлатанство. «Пусть прежний актер был наивен, полуграмотен, но он был *актер* и только актер и ничем иным, по самой своей природе, быть не мог, а большинство нынешних (“образованных”, Геннадий Демьяныч) все, что угодно, даже в профессора и министры пойдут, но только не актеры»[[336]](#footnote-337).

Россова увлекает вольный, анархический дух актерской богемы. «Пусть в комнате близких друзей накурено так, что дым ест зрение, зажимает дыхание; пусть белый свет застает их бледных, изнуренных за картами, пусть отравляется их желудок странным месивом из пива, коньяка, вина, ликера, шампанского, водки, но зато им неудержимо весело, но в этой атмосфере какая-то своеобразная {132} поэзия богемы… Нужды нет, что эти боги всегда выходили из бесшабашной, разнузданной богемы. В этом их какой-то своеобразный шик и аристократичность. На сцене их облагораживали священный огонь поэзии или смелой мысли, яркость ощущений, что ведет зрителя всегда на подвиг в стихийном размахе добра и зла»[[337]](#footnote-338).

Подобные выступления Россова тем более любопытны, что он сам в быту был человеком сдержанным, вполне довольствующимся дружеской беседой, точнее говоря, данной ему возможностью высказаться за стаканом чая или бутылкой пива.

Некоторые заявления Россова напоминали слова знаменитого Аркашки Счастливцева из пьесы Островского «Лес» о том, что из-за прихода на сцену образованных людей искусство начало стремительно падать. Например, Россов пишет: «Пусть это парадокс, в нем трепещет вся душа моя: с тех пор, как общество усиленно заинтересовалось регулированием актерского быта, великодушно признало за комедиантством права гражданства… Мельпомена все больше и больше начинает терять свое волшебное действие над мягкими восприимчивыми сердцами юности»[[338]](#footnote-339). Подчеркнем, что Россов прежде всего стремился к утверждению творческой актерской индивидуальности, никак не вписывающейся в театральный коллектив, более того — ему противостоящей.

В 900‑е годы Россов окончательно закрепился на положении актера-гастролера, переезжающего из театра в театр и выступающего в любимых ролях. Заезжал он и в глухие углы Российской империи, давал спектакли в Петербурге и Москве. И материальный и художественный успех гастролей бывал различным, но все-таки антрепренеры охотно приглашали этого артиста.

В 1903 году Россов сделал попытку поступить в Александринский театр, дебютировал в трагедии Еврипида «Ипполит», но большого успеха не имел. Он снова вернулся в провинцию.

Приезжая в новый город, Россов знакомился с труппой, проводил одну-две репетиции и вечером играл спектакль. Его замечания партнерам на репетициях бывали обычно незначительны и носили сугубо технический характер. Никаких творческих проблем на репетициях со своими коллегами он не обсуждал и уж во всяком случае никого не учил. Конечно, выступать приходилось в труппах самой разной квалификации, бывали среди них и такие, в которых не было подходящих актеров часто на главные роли. Но Россов на это особенного внимания не обращал, играл с кем приходилось. Особенно трудно бывало при постановках «Гамлета». Для того чтобы прочитать «Гамлета» в подлиннике, он специально изучил английский язык, а в 1906 году заново перевел трагедию и играл по своему переводу. Что же касается {133} партнеров, то они, естественно, ради одного-двух спектаклей не желали учить новый трудный текст и вели свои роли по переводу Н. А. Полевого, распространенному в провинции. А так как по большей части проводилась только одна репетиция и на ней специальных указаний гастролер не делал, то на спектаклях зачастую оказывалась такая неразбериха, что зрители, если только они заранее не знали пьесы, просто переставали понимать ее содержание. Впрочем, сам Россов, увлеченный ролью, ничего этого не замечал. В этой связи драматург П. П. Гнедич не без ехидства заметил: «Россов полагается больше на свое артистическое чутье, чем на шекспировский текст. Это совсем напрасно, чутье чутью рознь — не всякому чутью можно верить»[[339]](#footnote-340).

Как и в прежние годы, мнения об игре артиста расходились. Журнал «Рампа и жизнь» сообщал, что Н. П. Россов гастролирует с большим успехом в Народном доме в Нижнем Новгороде. Корреспондент специально отмечает самобытность творчества гастролера, то, что его трактовка классических ролей не похожа на трактовку других трагиков[[340]](#footnote-341).

Из Одессы, Полтавы, Лубны также сообщали об особенном успехе трагика Россова в шекспировских пьесах.

Когда в 1911 году он гастролировал в Москве, в Сергиевском народном доме, один из самых квалифицированных театральных рецензентов Ю. В. Соболев писал: «Пламенный романтик, влюбленный в величавые образы Шекспира, он являет собой в наше время образец бескорыстного служения прекрасному»[[341]](#footnote-342).

Но другие критики утверждали, что Россов редко захватывал зрительный зал, оставлял его холодным. Так, в одной из рецензий читаем: «Умный и интеллигентный артист г. Россов знает и понимает Шекспира, пишет о нем дельные и обширные статьи.

Его Гамлет и Отелло продуманы тщательно, до мелочей, каждая фраза, каждое движение — результат кропотливой, обстоятельной работы, самый рисунок роли сделан после упорного труда, выполнен с любовью.

И все-таки г. Россов не захватывает зрителя, не волнует его, не заставляет отрешиться от игры.

Глубокого, властного воплощения нет. Есть заученные переживания, субъективное толкование, но нет трагедии души, той гаммы потрясающих, оправдывающих условностей сцены эмоций.

Темперамента достаточно, но нет глубины чувств»[[342]](#footnote-343).

Обратимся еще к одной рецензии: «У артиста есть несомненно хорошая дикция, великолепный сценический шепот, есть техника и главное — душа, горячо любящая искусство. Но ни дикция, {134} ни переживания не подчинены воле актера. Все они сами по себе, и они будто в разладе друг с другом»[[343]](#footnote-344).

В чем же заключалась суть актерского творчества Россова? Из‑за чего возникали столь различные мнения об его игре? Благодаря чему он добивался успеха у зрительного зала?

Прежде всего большое значение имел его репертуар. Интеллигентные зрители, уставшие от пошлости ставившихся в провинциальных, да и в столичных театрах пьес, шли на Шекспира и Шиллера. И ради встречи с высокой драмой, даже с одним из ее героев, они готовы были мириться с убогостью постановок.

Конечно, импонировало, что в вещах великих драматургов присутствовал герой. В то время буржуазная литература все более активно начала пропагандировать «безгеройность», но эта тенденция находила далеко не у всех сочувствие. Значительная часть интеллигенции, прежде всего демократическая, по-прежнему высоко ставила героическую драму. Правда, лирический россовский герой не столько вступал в бой с окружающей его действительностью, сколько лил слезы, страдал, наблюдая неустройство мира. Подобный персонаж весьма импонировал той части русской интеллигенции, которая, с одной стороны, не соглашалась с наступающей реакцией, но с другой — не делала ничего, чтобы это наступление остановить. Такого рода публике искусство Россова оказывалось чрезвычайно близким в меру своего, не великого, но все-таки довольно значительного таланта, он оказывался властителем дум этой части общества.

И еще одно существенное обстоятельство, на которое обратил внимание известный театральный критик Э. М. Бескин. Дело в том, что когда в 1912 году Россов выступал в Москве в Никитском театре (теперь в этом здании играет Театр имени Маяковского. — *Ю. Д*.), публика ему устраивала овации, в то время как критика писала о гастролях довольно кисло, Бескин спрашивал: почему так происходило? И сам отвечал: «Россов сентиментален. Вот в чем секрет. Он умеет увлечь какой-то иллюзией, оторвать от будней и убаюкать. И это имеет власть над толпой — увлекает ее». «Взвинченный жест, выкрик, шепот, мольба и уже жаль, уже хочется зажмуриться и уйти глубже в кресло. Он любит Шекспира, он знает его, но играет Россова, Россова, Россова»[[344]](#footnote-345).

Если роль не совпадала с его личными переживаниями он играл ее прескверно и скоро от этой роли отказывался. Критик писал: «Увы! Гамлет был подобен Кину, Отелло — Францу Моору… Из трагедии Отелло или Кина все время звучала личная драма Россова, драма, близкая по существу не героям Шекспира и Шиллера, а, скорее, хмурым людям Чехова… Отсюда затуманенный слабый фон рисунка каждой роли, отсюда однообразие трактовки {135} сценического образа, отсутствие подъема, какая-то искусственная ровность всей игры»[[345]](#footnote-346).

Конечно, на творчестве Россова сказывалось то, что и в бытовом и в творческом отношениях он был весьма неустроен. Из сезона в сезон актер встречался с творчески чуждыми ему людьми и играл с ними. Он мечтал создать труппу таких же, как он, энтузиастов, готовых ставить великих авторов, а играл, как сказано в одной из статей, с «ужасающим ансамблем, подобранным г. Рудзеевичем для классических пьес»[[346]](#footnote-347), или с какой-нибудь другой труппой, может быть, и еще худшей. Россов играл для себя, забывая о партнерах и антрепренерах. И в этом заключалось его высшее актерское счастье. С высот искусства, из мира поэзии он вынужден был постоянно спускаться к прозе жизни.

Чем же характерны созданные им образы? Начнем с Гамлета, эту роль он особенно любил. Сам он так характеризовал Датского принца: «Гамлет тем и вечен будет для всех времен и народов, что его “надмирность” каким-то непостижимым чудом облечена в реальную возможность бытия, да еще с поэтичнейшим колоритом эпохи Ренессанса… Настоящий Гамлет оставляет не тоску в душе, а высокую духовную аристократичность, желание бесконечного совершенствования»[[347]](#footnote-348).

Россовского Гамлета отличала прежде всего стихийность чувств, он оказывался во власти самому ему неведомых, откуда-то возникших эмоций. Внезапное повышение и понижение тона иногда казались странными — все это отзвуки той стихии, которая владела им. «Но то, что он создал, было проникнуто такой безмерной, пламенной и страстной любовью к искусству, что невольно волновало, трогало, и как-то особенно умилял этот “нас возвышающий обман”»[[348]](#footnote-349).

Для Гамлета — Россова прежде всего характерна глубокая скорбность. И там, где выступал Гамлет рефлексирующий — в сцене с актерами, с Офелией и в особенности на кладбище, — там Россов давал нечто глубокое, трогательное, удивительно у нега звучали слова о мире, который есть тюрьма, о духе, что заключен в оболочку бренной плоти, об Офелии, которой путь в монастырь, чтобы остаться чистой, неоскверненной, и в особенности волновало скорбное рассуждение о прахе Александра Македонского, идущем на замазку, в монологе о бедном Йорике.

Другая любимая роль артиста — Отелло. В журнале «Рампа и жизнь» он раскрыл свое понимание этого образа: «Мавр, очаровавший {136} нежную красавицу венецианку, был также по-своему наполнен очарованием и по внешнему виду, не говоря уже об образцовых душевных качествах… Поверьте, если бы “муки” принадлежали безобразному по внешности мавру, Дездемона никогда не была бы его женой»[[349]](#footnote-350).

Играя Отелло, Россов в день спектакля приходил в свою артистическую уборную с утра, чтобы набраться сил, подготовить себя к вечеру. И это часто давало положительные результаты. Ю. В. Соболев писал, что Россов сыграл Отелло ярко, «в его интерпретации много интересного, умно задуманного и органичного». Любовь была безмерна, ревность безудержна. «Мне все слышится мучительный надрывный голос страдающего Отелло. Сколько муки заключалось в словах: “С поцелуем я убивал ее”»[[350]](#footnote-351).

Отелло у Россова был простым, душевным человеком, скорее добродушного характера, доверчивым и прямым. Что бы он ни делал — все делалось исчерпывающе, до конца. Это натура, чуждая половинчатости. И он так же верил жене, как потом поверил Яго, убедившему его в неверности Дездемоны. С потрясающей экспрессией проводил артист сцену допроса Дездемоны и финальную сцену у ее алькова. «Муки его трогают зрителя, — писал Ю. Соболев, — много поэтической мягкости вложил Россов в согретую им душу Отелло, обычно изображаемого неистовым, и тем привлек симпатии зрителей на сторону загубленного лукавством несчастливца»[[351]](#footnote-352). В то же время Бескину такая трактовка казалась неверной. Он считал, что Россов не дает подлинной трагедии ревности, а показывает драму. «Он опускает трагедию мавра в рассол будничных переживаний, и от этого она мельчает, переходит не только в драму, но и в мелодраму»[[352]](#footnote-353).

Но публика хорошо понимала Россовского Отелло. Журналист, посетивший театр Сергиевского народного дома, сообщал, что зал был переполнен, и публика была захвачена непосредственным чувством, душевными переживаниями артиста, «тем, что в старое доброе время называлось “нутром”. У г. Россова “нутра” много… Его лицо, искусно загримированное, моментами изумительно тонко передавало малейшее движение любящей, измученной души Отелло… Во всяком случае г. Россов оставляет сильное впечатление»[[353]](#footnote-354).

Большое внимание артист уделял тому, что Отелло — мавр, иногда даже несколько нарочито подчеркивал этот момент.

Из числа любимых Россовым шекспировских ролей назовем также Лира. Когда он в 1910 году сыграл эту роль в Москве, сотрудник журнала «Новости сезона» написал: «Успех был огромный, {137} он нарастал с каждым актом, рукоплескания были шумны и единодушны; г. Россову даже бросали цветы». Журналист пытался определить причину такого успеха. Он писал, что от Малого и Художественного театра нельзя ждать скорого осуществления серьезной постановки «Короля Лира» и потому «Сергиевский народный дом заслуживает признательности за то, что он дал возможность послушать, восстановить в памяти это творение Шекспира»[[354]](#footnote-355). Сам Россов видел Лира старцем-гигантом, громовержцем с сердцем ребенка.

Часто Россов включал в свой гастрольный репертуар и роль Уриэля Акосты. «Тут все было не только вдохновение — но и глубоко продуманная игра, выдержанная, правдивая… перед нами был живой человек, одаренный не только пытливым умом, но и чутким сердцем… сцена отречения в синагоге производила потрясающее впечатление правдивостью и страстностью исполнения»[[355]](#footnote-356).

Любил играть Россов также роль Кина. Несомненно, изображая этот характер, артист искал нечто общее с самим собой. «Кин, как гениальное дитя народа, полное самобытной поэзии и кипучего темперамента; Кин, как пламенный язвительный протест против гнусных предрассудков сословности, как искренно влюбленный, с некоторым рыцарством, в роскошную красавицу, пышную графиню Кэфельд, имеет большое значение, по крайней мере для молодежи»[[356]](#footnote-357).

Но пьесу, утверждал артист, следует играть без пятого акта (он так и поступал), потому что происходящее в нем примирение Кина с оскорбившим его принцем Уэльским снимало всю бунтарскую направленность характера Кина.

Кин, каким его показывал Россов, был безумно влюблен в театр, не представляя себе без него жизни, и одновременно говорил о гибельном влиянии сцены на актера; она убивала светлые мечты у всех, кто ей начинал служить.

Описывая игру Россова в роли Кина, критик отмечал, что в ней присутствовало и «жеманное изящество, свойственное тому времени, и благородный темперамент в объяснении с Еленой, и тихая чарующая грусть в беседе с Анной, и страсть и сила великого Кина в заключительной сцене»[[357]](#footnote-358). С такой трактовкой Кина не все соглашались, хотели видеть в этом персонаже бурный темперамент. Но большинство зрителей и в этой роли хорошо принимали артиста.

Первый период творчества Россова, который мы сейчас рассматриваем, {138} был самым счастливым в его жизни. Относительно недавно он с успехом дебютировал в Пензе и довольно быстро утвердился в качестве актера-гастролера, получив тем самым право играть любимые роли. С успехом он выступал во многих городах, в том числе в Москве и Петербурге. Он много печатался, отстаивал свои убеждения, спорил с инакомыслящими. Был молод, здоров, выдерживал огромную нервную и физическую нагрузку: приходилось иногда каждый день играть сложнейшие трагические роли.

И все-таки он был дилетантом. Он не умел себя готовить к спектаклям, надеялся только на вдохновение, не умел на спектаклях рационально расходовать энергию, зачастую творчески, да и физически выдыхался к концу представления. На первых порах у молодого человека было достаточно физических, да и душевных сил. Но постепенно, впрочем, довольно скоро, становилось ясным, что Россову не хватает техники, что он не выдерживает напряжения спектакля. А гастролер обязан был увлекать (а это значит и привлекать к кассе) зрителей. К тому же финал спектакля должен был иметь обязательно эффектную концовку, чтобы зрительный зал разразился аплодисментами, чтобы публика, расходясь, уносила с собой ощущение чего-то особенно значительного. И Россов, не признававший ничего, кроме вдохновения, чтобы иметь успех, начал сбиваться на дешевые эффекты, на те самые дурные приемы игры, против которых сам же он протестовал. Из‑за заикания речь его в какой-то мере была затрудненной, когда необработанный голос начинал садиться, то порой его и вовсе не было слышно. Жест заранее им не фиксировался. Если его вдохновение иссякало, то жест становился случайным, неуверенным, пластически невыразительным.

На следующем творческом этапе все это начало сказываться с еще большей очевидностью. Сам Россов не мог не видеть, что постепенно его успех снижался, но не хотел признать подлинной причины этого и искал ее в не зависящих от него обстоятельствах. Так, в статье «Характер истинного призвания» он писал: «На сцене особенно тяжело истинному призванию: пронырство бездарностей, мундирное, замораживающее, глубоко оскорбительное отношение знатной черни ко всему, что не их круга, угождение дешевым вкусам толпы, почему-либо задающей тон, в известной мере нередко отравляют самые лучшие мгновения творчества»[[358]](#footnote-359).

Россов держался в обыденной жизни почти так же, как на сцене. Это могло показаться смешным, но в этой театральности не было ничего наигранного, просто то, что он делал на сцене, сказывалось и на его поведении в быту. «А вместе с тем он был наивен и простодушен, как большое дитя, которому еще не знакомы ни дух сомнения, ни чувство юмора»[[359]](#footnote-360).

{139} Как и в прежние годы, Россов довольно часто выступал на страницах журналов и газет. И что характерно, казалось, он не замечал происходивших общественных событий. Даже начавшаяся в 1914 году империалистическая война прошла мимо его внимания, как прошла сначала Февральская, а потом и Октябрьская революция. Он находился целиком во власти театра.

Посмотрев на сцене Малого театра постановку «Макбета», Россов с горечью констатировал, что на современной сцене нет подлинных трагических талантов: «Значит, воздух для пламени такого слишком душен»[[360]](#footnote-361).

Как и в прежние годы, его раздражает Художественный театр, который, по его мнению, с «миной педантичного профессора подчеркивает достоинства интеллигентной элиты, виртуозно изображая ее положительных представителей, с их радостями, которые никогда никого не греют, с их раздумьями, которые никогда никого не кормят, с их великодушием, которое никогда ничем не рискнет, с их воспитанностью, стоящей немного выше умения обращаться с носовым платком»[[361]](#footnote-362).

По-прежнему Россов горячо отстаивал силу вдохновения.

Он готов был согласиться с тем, что театр может служить местом развлечения, прежде всего для богатой публики. Но обязательно должны быть актеры, могущие заставить поверить в возможность совершенствования человеческого духа, чтоб они не подражали природе, а улучшали ее, согласно «с высшей истиной внезапного прозрения “сути вещей”»[[362]](#footnote-363). Разумеется, Россов хотел видеть себя среди таких актеров. Он полагал, что «никогда еще не было большого художника, у которого гармонически не сливались бы ум с чувством. Всегда последнее преобладало над первым»[[363]](#footnote-364). И, конечно же, он считал себя именно таким актером. Россов призывал избавить театр от грубого дыхания будней, только тогда артист сможет дать ничем не заменимое наслаждение, «вести к победам духа, показать человека как совершеннейшее создание творца»[[364]](#footnote-365). Но дело в том, что «дарование трагического актера, по самому роду ролей, прежде всего глубоко мистическое. Значит, совершенство исполнения очень мало зависит от нашего мышления и сознания»[[365]](#footnote-366). Искусство «управляется собственной своеобразной жизнью, завися от мирового закона лишь в самом своем основании»[[366]](#footnote-367).

{140} Нетрудно понять, прочтя эти высказывания разных лет, что Россов стоял на идеалистических позициях.

С годами недостатки артиста сказываются все очевиднее. В 1916 году о Россове — Гамлете рецензент пишет, что у него глаза, полные слез, взволнованные интонации, судорожные жесты. Очевидно, что он искренне переживает свою роль. Но, продолжал рецензент, игра Россова имеет один недостаток, который разрушает все ее очарование: она фатально остается в рамках сцены и не «перелетает» за рампу. Голос у него слабый, звучит глухо, дыхание прерывистое. Вероятно, чувствуя эти недостатки, артист прибегает к крику. Почти в каждой фразе выкрикиваются отдельные слова, и лишь по этим выкрикам зрители дальних рядов могут восстановить знакомый текст роли. «Об общем положении образа не может быть, при такой игре, и речи»[[367]](#footnote-368). Так же критически было оценено исполнение Отелло: «С третьего акта начался сплошной надрыв, сплошное физиологическое напряжение, окончательно заслонившее все то ценное, что есть у артиста: его лицо, способное бледнеть даже под слоем грима, его глаза, такие выразительные и так легко вспыхивающие, и его несомненный темперамент, выявляющийся, однако, в совершенно неприемлемых формах»[[368]](#footnote-369). Н. Долгов, видавший не только «Гамлета», но и «Отелло», обратил внимание на то, что цельности образа Отелло мешали «неврастенические выкрики и выделение отдельных, вырванных из фразы слов…»[[369]](#footnote-370).

После Великой Октябрьской социалистической революции Россов продолжал гастрольные поездки, выступал в разных театрах. Но положение его во многом изменилось, стало иным и отношение к артисту. На театры, оказавшиеся под руководством Народного комиссариата просвещения, была возложена задача культурного обслуживания широких народных масс. В этой связи большое внимание уделялось классическому репертуару. Шла активная борьба за освобождение театров от драматургической макулатуры, занимавшей большое место в дореволюционные годы. И тут нельзя было не вспомнить про актера, много лет пропагандировавшего произведения Шекспира и Шиллера и часто в самых далеких, как тогда говорили, медвежьих углах.

Да, этот актер допускал неверные высказывания, его художественные возможности ослабевали. Но вместе с тем нельзя было не признать его культурной миссии, того, что он нес великие пьесы демократическому зрителю.

{141} В 1918 году Ю. В. Соболев, под псевдонимом Георгий Треплев, напечатал большую статью. Он писал: «Теперь очень много говорят об освежении репертуара. Нужно ли доказывать, какое в этом освежении имеет значение тот классический репертуар, которому отдал Россов свою творческую жизнь […]. Почему бы, в самом деле, театральному, например, отделу Московского Совета рабочих депутатов для районных спектаклей в Москве, для провинциальных поездок не сформировать труппу во главе с Россовым?»[[370]](#footnote-371)

В 1926 году газета «Вечерняя Москва» провела среди театральных критиков анкету: кто имеет право на получение звания заслуженного артиста РСФСР? Тогда это звание присваивала Коллегия Наркомпроса. Большинство отвечавших высказывались в пользу П. Н. Орленева, но были голоса, поданные за Россова. Почетное звание ему было присвоено.

13 апреля 1927 года в помещении МХАТ II состоялось чествование Н. П. Россова по случаю тридцатилетия его служения сцене. Был образован юбилейный комитет во главе с народным комиссаром просвещения А. В. Луначарским. По желанию юбиляра, по окончании чествования шел «Гамлет», с ним в главной роли. Ставил спектакль режиссер А. П. Петровский, роли исполняли известные артисты: С. М. Михоэлс, А. М. Дорошевич, М. Н. Розен-Санин, Н. М. Церетелли и другие.

В связи с юбилеем П. А. Марков писал в «Правде»: «В годы общественного упадка он, путешествуя по провинции, противопоставлял господствующему мещанскому театру высокий пафос классического театра. Ему он оставался верен до конца и никогда в его репертуаре не было пьес малого художественного качества»[[371]](#footnote-372). Другой критик Ю. В. Соболев, назвав судьбу Россова трагичной, полагал, что в революционной России он должен быть поставлен в условия, которые хоть отчасти могли бы возместить «нищету его скитаний и тщету его неоправданных мечтаний»[[372]](#footnote-373).

И был создан Театр имени Россова, просуществовавший недолго. Да иначе и быть не могло, если учесть отсутствие всякого организаторского дарования у его руководителя.

Следует заметить, что в отношении своих воззрений на театр Россов не менялся. Он по-прежнему решительно отвергал режиссуру, ансамблевость спектаклей, а это значит самым критическим образом относился к Московскому Художественному академическому театру. Он писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «Так же под громкими словами: “правда”, “жизненность”, “мещанская идеология” протаскивают на сцену грубую фотографию и дешевую сценическую сноровку, так же под словами “поэзия”, “идеалы всечеловеческие” — маскируется красивая болтовня»[[373]](#footnote-374).

{142} Как и прежде, артист искал в сценическом искусстве качества возвышенные и героические. Это относилось не только к его собственным выступлениям, но и к тому, что вообще происходило на сцене. В этом смысле любопытен следующий факт. В 1927 году в Кисловодске ему впервые довелось увидеть в роли Отелло впоследствии знаменитого армянского трагического актера Ваграма Папазяна. Вот как об этой встрече рассказал сам Папазян: «Не помню, в конце какого акта из глубины зрительного зала вышел к рампе старик, прислонился к суфлерской будке и, подняв руку, воскликнул, обращаясь к зрителям: “Оазис!.. оазис! Хвала всевышнему, я увидел оазис, теперь я могу спокойно умереть!”»[[374]](#footnote-375).

Вернувшись в Москву, Россов принес в журнал «Рабис» статью об этом спектакле: «Не могу не поделиться с московской прессой большим праздником […]. Где-то на задворках, в маленьком Кисловодском клубе, при отчаянных условиях сцены заискрилось, засверкало точно молния истинное искусство и властно заставило забыть всю чудовищность постановки Шекспира»[[375]](#footnote-376). Когда же, в 1928 году, Папазян приехал впервые на гастроли в Москву, никто его так не поддерживал и не вдохновлял, как это делал Россов, и никто так не радовался его успеху.

Что же касается самого Россова, то все очевиднее становился художественный спад актера. По поводу его выступления в 1924 году на сцене Театра Революции Ю. Соболев писал: «Россов тонко чувствует мир образов романтического театра, иногда не обладая той внутренней дисциплиной творчества, которая находит темпераменту четкую и яркую правду. И поэтому наряду со вспышками подлинного вдохновения в его исполнении отмечались моменты очень бледного сценического рисунка. Его техника была ниже его понимания роли»[[376]](#footnote-377). Другой рецензент отмечал: «Он устал, он, может быть, чуть-чуть разуверился…»[[377]](#footnote-378).

Его игра теперь казалась совсем архаической. Но его постоянное стремление ставить только классику не могло не вызвать уважения у нового зрителя.

«Всего несколько жестов, почти полная статуарность и голос, изумительно читавший стихи, голос с непостижимым количеством оттенков»[[378]](#footnote-379), — писал критик и драматург Як. Апушкин, хорошо знакомый с творчеством Россова. Определяя место этого артиста в истории театра, он говорил: «Мы видели на сцене одного из старейших русских актеров — чистейшего трагика, представителя той актерской школы, которая современностью отодвинута от нас на десятилетия, которая уже становится историей»[[379]](#footnote-380).

{143} В последний раз Россов гастролировал в Москве в 1927 году, на этот раз в составе театра своего имени. Он играл Кина. Прозаический текст пьесы звучал как эмоционально-насыщенные ритмические стихи. «Такое мастерство сценической речи в наши дни редкость»[[380]](#footnote-381), — отмечал Як. Апушкин.

В 1928 году театр Россова, просуществовавший менее года, распался. Его руководитель окончательно покинул сцену. Но в жизни Россов сохранил все внешние повадки актера старой романтической школы: ходил в широченном драповом коричневом пальто и в мягкой широкополой шляпе, напоминая Геннадия Несчастливцева из пьесы Островского «Лес». Он не любил, когда его называли «работником искусства». «Па‑а‑аслушайте, ка‑акой же я работник? Я а‑ртист! Я — жрец искусства! Работники — это ремесленники, землепашцы, а я? У меня в руках может быть только бутафорский молот! Но даже и этим молотом я готов разбить головы по‑ошляков и н‑е‑е‑вежд!»[[381]](#footnote-382)

В последние годы жизни, ему, старому комедианту, как он сам себя называл, трудно жилось. И все же он категорически отказывался от разного рода халтуры, и в частности от съемок в массовых сценах в кино.

Его можно было часто увидеть в коридорах и кабинетах Всероссийского театрального общества. Как и прежде, Россов призывал всех, с кем встречался, вести борьбу за романтический театр. Писатель В. Г. Лидин, с которым Россов дружил, писал: «В том-то и была его трагедия, что он засыпал и просыпался с монологом Гамлета на устах или, как безумный Лир, обращался с проклятиями к изменившим ему дочерям — искусству и сцене»[[382]](#footnote-383). Последний русский трагик так и умер, убежденный, что высшее, что есть в театре, — это одинокий великий трагический актер, обращающийся прежде всего к Шекспиру и Шиллеру и учащий миллионы зрителей правде и справедливости.

1. Орлова П. И. Отрывки из дневника. В сб.: Павел Степанович Мочалов. — М.: Искусство, 1953, с. 360. [↑](#footnote-ref-2)
2. Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. XIII. — Л., АН СССР. 1946, с. 177. [↑](#footnote-ref-3)
3. О П. Н. Орленеве прекрасную книгу написал А. П. Мацкин. Шекспир и Шиллер не занимали главного места в репертуаре этого актера. [↑](#footnote-ref-4)
4. Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене. — Харьков: изд. Гос. театра русск. драмы, 1934, с. 175. [↑](#footnote-ref-5)
5. Боголюбов Н. Полвека на оперной сцене. — М.: ВТО, 1957, с. 19. [↑](#footnote-ref-6)
6. Пальм Г. А. Театр в провинции. — «Исторический вестник», 1912, ноябрь, с. 724. [↑](#footnote-ref-7)
7. Синельников Н. Н. Шестьдесят лет на сцене, с. 169. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же, с. 169 – 170. [↑](#footnote-ref-9)
9. Арди-Светлова О. В. Начало пути. — В сб.: Русский провинциальный театр. — Л.‑М.: Искусство, 1937, с. 160. [↑](#footnote-ref-10)
10. Орленев Павел. Жизнь и творчество русского актера, описанные им самим. Л.‑М.: Искусство, 1931, с. 192. [↑](#footnote-ref-11)
11. Это был один из крупнейших театральных антрепренеров. [↑](#footnote-ref-12)
12. Леонидов Л. М. Прошлое и настоящее. — Ежегодник Московского Художественного театра. 1944 год, т. 1. — М.: Искусство, 1946, с. 442. [↑](#footnote-ref-13)
13. Орленев Павел. Жизнь и творчество русского актера, с. 101 – 102. [↑](#footnote-ref-14)
14. Там же, с. 193. [↑](#footnote-ref-15)
15. Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. — Л.‑М.: Искусство, 1961, с. 43. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же, с. 43. [↑](#footnote-ref-17)
17. См.: Никс (Н. П. Качеев) и Кикс (Вл. И. Немирович-Данченко). Сцена и кулисы. — «Будильник», 1880, № 15, с. 406. [↑](#footnote-ref-18)
18. «Голос», 1881, 5 февраля. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Русские ведомости», 1916, 11 октября. [↑](#footnote-ref-20)
20. «Театр и искусство», 1898, № 39, с. 693 – 694. [↑](#footnote-ref-21)
21. Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы. — Л.‑М.: Искусство, 1938, с. 171. [↑](#footnote-ref-22)
22. Кугель А. Ленинградские заметки. — «Рабис», 1927, № 44, с. 13. [↑](#footnote-ref-23)
23. Амфитеатров А. В. Маски Мельпомены. — М., Т‑во В. Чичерина, 1911, с. 181 – 182. [↑](#footnote-ref-24)
24. Муханов Н. Столичные гастролеры. — «Рабочий и театр», 1937, № 4, с. 50. [↑](#footnote-ref-25)
25. Там же, с. 50. с. 50. [↑](#footnote-ref-26)
26. Ардов В. Театральные анекдоты. — «Театр», 1961, № 1, с. 164. [↑](#footnote-ref-27)
27. Малютин Я. О. Актеры моего поколения. — Л.‑М.: Искусство, 1959, с. 46. [↑](#footnote-ref-28)
28. Хессин Ник. Братья Адельгейм. — «Искусство», 1905, № 3, с. 64. [↑](#footnote-ref-29)
29. См.: К Х‑летию сценической деятельности бр. Роберта и Рафаила Адельгейм. — СПб., 1905. [↑](#footnote-ref-30)
30. Сумароков А. Без грима. — Киев: Мистецтво, 1961, с. 287. [↑](#footnote-ref-31)
31. Бударов Г. Братья Адельгейм. — «Театр», 1972, № 11, с. 133. [↑](#footnote-ref-32)
32. Там же. [↑](#footnote-ref-33)
33. Бударов Г. Братья Адельгейм. — «Театр», 1972, № 11, с. 136. [↑](#footnote-ref-34)
34. Там же. [↑](#footnote-ref-35)
35. См.: 45 лет на сцене. — «Рабис», 1931, № 9, с 23. [↑](#footnote-ref-36)
36. Адельгейм Р. Роль изучайте в жизни. — «Театр», 1938, № 1, с. 101. [↑](#footnote-ref-37)
37. Там же, с. 102. [↑](#footnote-ref-38)
38. Там же. [↑](#footnote-ref-39)
39. Адельгейм Р. Роль изучайте в жизни. — «Театр», 1938, № 1, с. 103. [↑](#footnote-ref-40)
40. «Раннее утро», 1908, 15 марта. [↑](#footnote-ref-41)
41. Рафалович С. Новый театр Неметти. — «Биржевые ведомости», 1903, 2 сентября, с. 3. [↑](#footnote-ref-42)
42. Ш. Гастроли братьев Адельгейм. — «Театральная газета», 1914, № 12, с. 8. [↑](#footnote-ref-43)
43. Бруштейн Александра. Страницы прошлого. — М.: Искусство, 1952, с. 206. [↑](#footnote-ref-44)
44. «Новости сезона», 1914, № 2844, с. 10. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Московские ведомости», 1902, 9 декабря. [↑](#footnote-ref-46)
46. «День», 1914, 9 апреля. [↑](#footnote-ref-47)
47. «Северный край», 1903, 6 марта. [↑](#footnote-ref-48)
48. «Театрал», 1896, № 95, с. 85. [↑](#footnote-ref-49)
49. Линский Вл. Театр «Пассаж». — «Театр и искусство», 1903, № 1, с. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-50)
50. Анчпиловский З. Воронежские сезоны. — Воронеж, Центр. черноз. книж. изд‑во, 1961, с. 30 – 31. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Театрал», 1895, № 8, с. 113. [↑](#footnote-ref-52)
52. «Театр и искусство», 1897, № 22, с. 408. [↑](#footnote-ref-53)
53. Там же. [↑](#footnote-ref-54)
54. Цит. по сб.: У истоков. — М.: ВТО, 1960, с. 409. [↑](#footnote-ref-55)
55. «Театр и искусство», 1897, № 24, с. 439. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Московские ведомости», 1902, 16 декабря. [↑](#footnote-ref-57)
57. Сергей Т‑в. Гастроли братьев Адельгейм. — «Театр и искусство», 1910, № 14, с. 300. [↑](#footnote-ref-58)
58. Ламбарда. «Гамлет». — «Биржевые ведомости», 1905, 1 января. [↑](#footnote-ref-59)
59. Новский П. «Гамлет». — «Коммуна», 1924, 10 февраля. [↑](#footnote-ref-60)
60. Pufus. «Разбойники». — «Новости дня», 1905, 6 апреля. [↑](#footnote-ref-61)
61. Цит. по сб.: «У истоков», с. 408. [↑](#footnote-ref-62)
62. «Театр и искусство», 1903, № 8, с. 180. [↑](#footnote-ref-63)
63. Дим Яз. Спектакль бр. Адельгейм в театре «Эрмитаж». — «Русский артист», 1908, № 11, с. 167. [↑](#footnote-ref-64)
64. В. Р. (В. А. Регинин). Гастроли бр. Адельгейм. — «Биржевые ведомости» (веч. вып.), 1908, 31 марта. [↑](#footnote-ref-65)
65. Бруштейн Александра. Страницы прошлого, с. 213. [↑](#footnote-ref-66)
66. «Речь», 1909, 2 апреля. [↑](#footnote-ref-67)
67. «Театр и искусство», 1903, № 44, с. 180. [↑](#footnote-ref-68)
68. Треплев А. «Ревизор». — «Коммуна», 1924, 14 февраля, с. 5. [↑](#footnote-ref-69)
69. Бруштейн Александра. Страницы прошлого, с. 216. [↑](#footnote-ref-70)
70. «Биржевые ведомости», 1908, 16 апреля. [↑](#footnote-ref-71)
71. Бруштейн Александра. Страницы прошлого, с. 216 – 217. [↑](#footnote-ref-72)
72. Медведовский К. «Дон-Жуан». — «Петербургский дневник театрала», 1905, № 9, с. 3. [↑](#footnote-ref-73)
73. «Биржевые ведомости», 1905, 1 февраля. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Биржевые ведомости», 1905, 2 марта. [↑](#footnote-ref-75)
75. Л. Вас‑ий. Бенефис бр. Адельгейм. — «Речь», 1909, 21 марта. [↑](#footnote-ref-76)
76. «Биржевые ведомости», 1905, 12 февраля, с. 6. [↑](#footnote-ref-77)
77. «Театр и искусство», 1909, № 13, с. 238. [↑](#footnote-ref-78)
78. В. В‑н. «Дон-Жуан». Драматическая поэма Ал. Толстого. — «Слово», 1909, 21 марта. [↑](#footnote-ref-79)
79. Тамарин Н. Гастроли бр. Адельгейм в Музыкальной драме. — «Театр и искусство», 1914, № 17, с. 382 – 383. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Речь», 1909, 28 февраля. [↑](#footnote-ref-81)
81. «Северный край» (Ярославль), 1903, 8 марта. [↑](#footnote-ref-82)
82. Амфитеатров А. В. Маски Мельпомены, с. 184 – 185. [↑](#footnote-ref-83)
83. Треплев А. «Казнь». — «Коммуна» (Самара), 1923, 7 августа. [↑](#footnote-ref-84)
84. «Обозрение театров», 1910, № 1009, с. 10. [↑](#footnote-ref-85)
85. «Театр и искусство», 1908, № 202, с. 18. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Театр и искусство», 1903, № 4, с. 86 – 87. [↑](#footnote-ref-87)
87. Бэн. Гастроли Рафаила Адельгейма. — «Московские ведомости», 1911, 28 апреля. [↑](#footnote-ref-88)
88. «Театр и искусство», 1897, № 28, с. 511. [↑](#footnote-ref-89)
89. «Театр и искусство», 1898, № 28, с. 510. [↑](#footnote-ref-90)
90. «Театр и искусство», 1897, № 6, с. 134. [↑](#footnote-ref-91)
91. «Театр и искусство», 1904, № 15, с. 310. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Биржевые ведомости», 1910, 9 марта. [↑](#footnote-ref-93)
93. «Театр и искусство», 1916, № 3, с. 55. [↑](#footnote-ref-94)
94. Вас. Р. (В. А. Регинин). Бенефис Рафаила Адельгейма. — «Биржевые ведомости» (веч. вып.), 1909, 19 марта. [↑](#footnote-ref-95)
95. «Биржевые ведомости», 1904, № 671. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Рабис», 1931, № 9, с. 23. [↑](#footnote-ref-97)
97. Гринвальд Я. Гастроли бр. Адельгейм. — «Трудовой Дон», 1922, 31 октября. [↑](#footnote-ref-98)
98. См.: Ис. Бейлин. Бр. Адельгейм в клубе. — «Рабочий и театр», 1928, № 8, с. 12. [↑](#footnote-ref-99)
99. «Зрелища», 1924, № 69, с. 9. [↑](#footnote-ref-100)
100. «Театр и музыка», 1886, № 192, с. 3. [↑](#footnote-ref-101)
101. Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы, с. 167. [↑](#footnote-ref-102)
102. Россов Н. Памяти Дальского. — «Театральная газета», 1918, № 25, с. 10. [↑](#footnote-ref-103)
103. Россов Н. Самообожание. — «Театр и искусство», 1907, № 21, с. 94. [↑](#footnote-ref-104)
104. Иванов Ив. Театр г‑жи Горевой. — «Артист», 1889, кн. 2, с. 94. [↑](#footnote-ref-105)
105. Юрьев Ю. М. Записки. Т. II. — Л.‑М.: Искусство, 1945, с. 207 – 208. [↑](#footnote-ref-106)
106. Там же, с. 209 – 210. [↑](#footnote-ref-107)
107. Там же, с. 210. [↑](#footnote-ref-108)
108. Юрьев Ю. М. Записки, т. II, с. 211. [↑](#footnote-ref-109)
109. А. Р‑в. Гастроли Дальского. — «Биржевые ведомости» (веч. вып.), 1906, 3 апреля. [↑](#footnote-ref-110)
110. Дурылин С. Пушкин на сцене. — «Театр и драматургия», 1936, № 10, с. 583. [↑](#footnote-ref-111)
111. «Артист», 1890, № 9, с. 119. [↑](#footnote-ref-112)
112. Горин-Горяинов Б. А. Кулисы. — Л.: Советский писатель, 1940, с. 35. [↑](#footnote-ref-113)
113. Долгов Н. Любящей рукой. — «Еженедельник Петроградских государственных академических театров», 1922, № 3, с. 13. [↑](#footnote-ref-114)
114. Горин-Горяинов Б. Заметки о стиле актерской игры. — «Советское искусство», 1938, 16 августа. [↑](#footnote-ref-115)
115. Топорков В. Свет солнечный. — «Театральная жизнь», 1965, № 15, с. 30. [↑](#footnote-ref-116)
116. Велизарий М. И. Шекспир на провинциальной сцене. — В сб.: Русский провинциальный театр, с. 46. [↑](#footnote-ref-117)
117. Долгов Н. Любящей рукой, с. 13. [↑](#footnote-ref-118)
118. Кугель А. Театральные портреты, — Л.: Искусство, 1967, с. 182. [↑](#footnote-ref-119)
119. Юрьев Ю. М. Записки, т. II, с. 212. [↑](#footnote-ref-120)
120. «Федор Иванович Шаляпин». Литературное наследство. Письма. Т. 1. — М.: Искусство, 1957, с. 137. [↑](#footnote-ref-121)
121. См.: Янковский М. Шаляпин. — Л., Искусство, 1972, с. 81. [↑](#footnote-ref-122)
122. Янковский М. Шаляпин, с. 84. [↑](#footnote-ref-123)
123. Ходотов Н. Н. Близкое — далекое. — М.‑Л.: Искусство, 1962, с. 69 – 70. [↑](#footnote-ref-124)
124. Цит. по кн.: Крыжицкий Г. Мамонт Дальский. — Л.‑М.: Искусство, 1965, с. 156. [↑](#footnote-ref-125)
125. Тарханов М. Как я стал актером. — «Театр», 1938, № 10 – 11, с. 180. [↑](#footnote-ref-126)
126. Арди-Светлова О. В. Начало пути. — В сб.: Русский провинциальный театр, с. 173. [↑](#footnote-ref-127)
127. Сумароков А. Без грима, с. 87. [↑](#footnote-ref-128)
128. Ходотов Н. Н. Близкое — далекое, с. 66 – 67. [↑](#footnote-ref-129)
129. Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. — Л.: Искусство, 1968, с. 224. [↑](#footnote-ref-130)
130. Горин-Горяинов Б. А. Кулисы, с. 152. [↑](#footnote-ref-131)
131. Горин-Горяинов Б. А. Кулисы, с. 162. [↑](#footnote-ref-132)
132. Там же, с. 165. [↑](#footnote-ref-133)
133. См.: Завадский Ю. Отважный первооткрыватель. — В сб.: Встречи с Мейерхольдом. — М.: ВТО, 1967, с. 258. [↑](#footnote-ref-134)
134. Цит. по ст.: Гладков А. Мастер работает. — В сб.: Встречи с Мейерхольдом, с. 492. [↑](#footnote-ref-135)
135. Горин-Горяинов Б. А. Мой театральный опыт. — Искусство, 1939, с. 35. [↑](#footnote-ref-136)
136. Смоленский. Гастроли Дальского. — «Биржевые ведомости» (веч. вып.), 1906, 12 апреля. [↑](#footnote-ref-137)
137. «Русские ведомости», 1907, 7 августа. [↑](#footnote-ref-138)
138. «Киевский театрал», 1907, № 5, с. 20. [↑](#footnote-ref-139)
139. Муканов Н. Столичные гастролеры, — «Рабочий и театр», 1937, № 4, с. 48. [↑](#footnote-ref-140)
140. Нельс С. Шекспир в исполнении провинциальных трагиков. — «Шекспировский сборник». — М.: ВТО, 1967, с. 261. [↑](#footnote-ref-141)
141. Юрьев Ю. М. Записки, т. II, с. 219. [↑](#footnote-ref-142)
142. Цит. по кн.: Г. Крыжицкий. Мамонт Дальский, с. 126. [↑](#footnote-ref-143)
143. Там же, с. 126 – 127. [↑](#footnote-ref-144)
144. Бескин Эм. Листки. — «Театральная газета», 1917, № 43, с. 10. [↑](#footnote-ref-145)
145. Марьяненко И. Прошлое украинского театра. — М.: Искусство, 1954, с. 154. [↑](#footnote-ref-146)
146. Цит. по кн.: Крыжицкий Г. Мамонт Дальский, с. 68. [↑](#footnote-ref-147)
147. См.: Откровенный. Петербургские письма. — «Русское слово», 1900, 9 февраля. [↑](#footnote-ref-148)
148. «Театральный альбом “Россия”», 1900, 6 февраля, с. 3. [↑](#footnote-ref-149)
149. Nemo. Письмо из Петербурга. — «Московские ведомости», 1900, 1 января, с. 7. [↑](#footnote-ref-150)
150. Цит. по кн.: Крыжицкий Г. Мамонт Дальский, с. 73. [↑](#footnote-ref-151)
151. «Театр и искусство», 1900, № 7, с. 144 – 145. [↑](#footnote-ref-152)
152. Nemo. Письмо из Петербурга. — «Московские ведомости», 1900, 8 февраля. [↑](#footnote-ref-153)
153. Пэн. Гастроли М. В. Дальского. — «Отелло». — «Новости дня», 1902, 29 декабря. [↑](#footnote-ref-154)
154. «Московские ведомости», 1902, 30 декабря. [↑](#footnote-ref-155)
155. Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы, с. 47. [↑](#footnote-ref-156)
156. Никулин Л. Люди русского искусства, — М.: Искусство, 1952, с. 240. [↑](#footnote-ref-157)
157. Дальцев З. Г. М. В. Дальский — Отелло. — В сб.: Отелло — венецианский мавр. Материалы и исследования. — М.: ВТО, 1946, с. 140. [↑](#footnote-ref-158)
158. Беляев Юр. Театр и музыка. — «Новое время», 1903, 21 января. [↑](#footnote-ref-159)
159. Сумароков А. Без грима, с. 6. [↑](#footnote-ref-160)
160. «Биржевые ведомости» (утр. вып.), 1916, 16 декабря. [↑](#footnote-ref-161)
161. См.: «Северный вестник», 1894, № 1, с. 70. [↑](#footnote-ref-162)
162. Кугель А. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1906, № 18, с. 285. [↑](#footnote-ref-163)
163. «Бессарабская жизнь», 1905, 21 июля. [↑](#footnote-ref-164)
164. Малютин Я. О. Актеры моего поколения, с. 41 – 42. [↑](#footnote-ref-165)
165. Там же. [↑](#footnote-ref-166)
166. «Русское слово», 1901, 27 августа. [↑](#footnote-ref-167)
167. Долгов Н. Любящей рукой, с. 31. [↑](#footnote-ref-168)
168. Юрьев Ю. М. Записки, т. II, с. 229. [↑](#footnote-ref-169)
169. «Театр и искусство», 1897, № 36, с. 631. [↑](#footnote-ref-170)
170. Долгов Н. Любящей рукой, с. 14. [↑](#footnote-ref-171)
171. Кугель А. Театральные портреты, с. 184. [↑](#footnote-ref-172)
172. «Русское слово», 1901, 18 марта. [↑](#footnote-ref-173)
173. Россов Н. Памяти Дальского. — «Театральная газета», 1918, № 25, с. 11. [↑](#footnote-ref-174)
174. Зубов К. О мысли и слове. — В сб.: Вопросы режиссуры. — М.: Искусство, 1954, с. 263. [↑](#footnote-ref-175)
175. Там же, с. 263. [↑](#footnote-ref-176)
176. Дикий А. О режиссерском замысле. — В сб.: Мастерство режиссера — М.: Искусство, 1956, с. 32. [↑](#footnote-ref-177)
177. Зубов К. О мысли и слове, с. 264. [↑](#footnote-ref-178)
178. Дикий А. О режиссерском замысле, с. 32. [↑](#footnote-ref-179)
179. «Дневник артиста», 1892, № 7, с. 28. [↑](#footnote-ref-180)
180. Малютин Я. О. Актеры моего поколения, с. 40 – 41. [↑](#footnote-ref-181)
181. Долгов Н. Любящей рукой, с. 16. [↑](#footnote-ref-182)
182. «Северный вестник», 1894, № 11, с. 20. [↑](#footnote-ref-183)
183. Там же, с. 25. [↑](#footnote-ref-184)
184. «Русская мысль», 1900, кн. 1, с. 236. [↑](#footnote-ref-185)
185. Юрьев Ю. М. Записки, т. II, с. 223. [↑](#footnote-ref-186)
186. См.: Ходотов Н. Н. Близкое — далекое, с. 74 – 75. [↑](#footnote-ref-187)
187. Мичурина-Самойлова В. А. Шестьдесят лет в искусстве. — Л.‑М.: Искусство, 1946, с. 68. [↑](#footnote-ref-188)
188. «Новое время», 1899, 18 ноября. [↑](#footnote-ref-189)
189. Петров Н. 50 и 500. — М.: ВТО, 1960, с. 8 – 9. [↑](#footnote-ref-190)
190. Театральный альбом «Россия», 1900, 6 марта, с. 4. [↑](#footnote-ref-191)
191. Вульф Павла. В старом и новом театре. — М.: ВТО, 1962, с. 162. [↑](#footnote-ref-192)
192. «Новое время», 1903, 8 марта. [↑](#footnote-ref-193)
193. Горин-Горяинов Б. А. Мой театральный опыт, с. 85. [↑](#footnote-ref-194)
194. Смоленский. Литературно-художественный театр. — «Биржевые ведомости», 1903, 8 марта. [↑](#footnote-ref-195)
195. Смоленский. Литературно-художественный театр. — «Биржевые ведомости», 1903, 8 марта. [↑](#footnote-ref-196)
196. «Русские ведомости», 1901, 12 августа. [↑](#footnote-ref-197)
197. Ленин М. Пятьдесят лет в театре. — М.: ВТО, 1957, с. 50. [↑](#footnote-ref-198)
198. Долгов Н. Любящей рукой, с. 14. [↑](#footnote-ref-199)
199. «Русское слово», 1900, 3 мая. [↑](#footnote-ref-200)
200. «Театр и искусство», 1904, № 31, с. 577. [↑](#footnote-ref-201)
201. «Театральная газета», 1913, № 5. [↑](#footnote-ref-202)
202. Тираспольская Н. Л. Из прошлого русской сцены. — М.: ВТО, 1950, с. 140. [↑](#footnote-ref-203)
203. Цит. по кн.: Крыжицкий Г. Мамонт Дальский, с. 83. [↑](#footnote-ref-204)
204. «Биржевые ведомости» (утр. вып.), 1916, 31 января. [↑](#footnote-ref-205)
205. Гайдебуров П. П. «Привидения». — «Записки передвижного общедоступного театра», 1918, № 15, с. 18. [↑](#footnote-ref-206)
206. Там же. [↑](#footnote-ref-207)
207. Сумароков А. Без грима, с. 85. [↑](#footnote-ref-208)
208. Бет. У Дальского. — «Раннее утро», 1907, 6 декабря. [↑](#footnote-ref-209)
209. Там же. [↑](#footnote-ref-210)
210. Дальский о своем театре. — «Биржевые ведомости» (веч. вып.), 1912, 20 марта. [↑](#footnote-ref-211)
211. Там же. [↑](#footnote-ref-212)
212. Рукопись статьи хранится у дочери покойного артиста — Л. М. Дальской-Нееловой. За право с ней ознакомиться и опубликовать выражаю Ларисе Мамонтовне большую благодарность. [↑](#footnote-ref-213)
213. Публикуется по рукописи, хранящейся в архиве Л. М. Дальской-Нееловой. [↑](#footnote-ref-214)
214. Львов Як. «Позор Германии». — «Рампа и жизнь», 1915, № 17, с. 10. [↑](#footnote-ref-215)
215. «Театральная газета», 1915, № 7. [↑](#footnote-ref-216)
216. Цит. по ст. Урис А. и Яснец Э. Площадь Островского. — «Вечерний Ленинград», 1973, 30 октября. [↑](#footnote-ref-217)
217. Цит. по ст. Урис А. и Яснец Э. Площадь Островского. — «Вечерний Ленинград», 1973, 30 октября. [↑](#footnote-ref-218)
218. Пильский П. Под диктант. — «Театр и искусство», 1915, № 51, с. 979. [↑](#footnote-ref-219)
219. «Петроградский листок», 1917, 27 июня. [↑](#footnote-ref-220)
220. «Новая петроградская газета», 1918, 16 января. [↑](#footnote-ref-221)
221. «Свободная коммуна», 1918, 5 апреля. [↑](#footnote-ref-222)
222. Ленин В. И. Полное собр. соч. — М.: Госполитиздат, 1960, т. 12, с. 131. [↑](#footnote-ref-223)
223. «Вечерняя Красная газета», 1923, 23 марта. [↑](#footnote-ref-224)
224. Бродский И. Мой творческий путь. — Л.‑М.: Искусство, 1940, с. 16. [↑](#footnote-ref-225)
225. «Театрал», № 6, 1895, с. 73. [↑](#footnote-ref-226)
226. «Театральные известия», 1898, № 838, с. 3. [↑](#footnote-ref-227)
227. «Новороссийский телеграф», 1897, 12 сентября. [↑](#footnote-ref-228)
228. Homo novus. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 1898, № 29, с. 518. [↑](#footnote-ref-229)
229. Корчагина-Александровская Е. П. Мой путь. — Л.: изд. Гос. академ. театра драмы, 1934, с. 27. [↑](#footnote-ref-230)
230. Homo novus. Театральные заметки. — «Театр и искусство», 4898, № 29, с. 518. [↑](#footnote-ref-231)
231. Там же. [↑](#footnote-ref-232)
232. Матов. «Коварство и любовь». — «Русское слово», 1913, 17 апреля. [↑](#footnote-ref-233)
233. Homo novus. Хроника «Театра и искусства». — «Театр и искусство», 1899, № 17, с. 325. [↑](#footnote-ref-234)
234. «Россия», 1899, 29 апреля. [↑](#footnote-ref-235)
235. Конради П. Самойлов в «Доходном месте». — «Новое время», 1913, 29 сентября. [↑](#footnote-ref-236)
236. «Театр и искусство», 1899, № 19, с. 360. [↑](#footnote-ref-237)
237. «Театр», 1973, № 6, с. 87. [↑](#footnote-ref-238)
238. Беляев Юр. Как чествовали Гоголя. — «Новое время», 1902, 28 февраля. [↑](#footnote-ref-239)
239. Homo novus. Хроника «Театра и искусства». — «Театр и искусство», 1899, № 17, с. 326. [↑](#footnote-ref-240)
240. «Петербургская газета», 1900, 1 октября. [↑](#footnote-ref-241)
241. Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров, с. 224. [↑](#footnote-ref-242)
242. Цит. по ст.: Зелов Н. Заре навстречу. — «Театральная жизнь», 1975, № 1, с. 9. [↑](#footnote-ref-243)
243. Львов Як. Гастроли П. В. Самойлова. — «Рампа и жизнь», 1912, № 18, с. 8. [↑](#footnote-ref-244)
244. Геркевич В. Письма из Харькова. — «Рампа и жизнь», 1912, № 15, с. 14. [↑](#footnote-ref-245)
245. «Театр и искусство», 1907, № 17, с. 280. [↑](#footnote-ref-246)
246. «Раннее утро», 1914, 19 февраля. [↑](#footnote-ref-247)
247. Цит. по ст.: Бескин Эм. Театральный театр. — «Театральная газета», 1916, № 52, с. 10. [↑](#footnote-ref-248)
248. Арди-Светлова О. В. Начало пути. — В сб.: Русский провинциальный театр, с. 167, 176. [↑](#footnote-ref-249)
249. Львов Як. Гастроли Самойлова. — «Рампа и жизнь», 1912, № 18, с. 8. [↑](#footnote-ref-250)
250. Велизарий М. И. Шекспир на провинциальной сцене. — В сб.: Русский провинциальный театр, с. 73 – 74. [↑](#footnote-ref-251)
251. «Рампа и жизнь», 1914, № 10, с. 13. [↑](#footnote-ref-252)
252. «Русское слово», 1914, 1 марта, с. 7. [↑](#footnote-ref-253)
253. См.: Якобсон В. П. Павел Васильевич Самойлов. — Л., ЛГИТМиК, 1975, с. 3 – 4 (автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения). [↑](#footnote-ref-254)
254. Якобсон В. П. О некоторых тенденциях в актерском творчестве на рубеже XIX и XX веков. — В сб.: Наука о театре, — Л., ЛГИТМиК, 1975, с. 120. [↑](#footnote-ref-255)
255. Якобсон В. П. Павел Васильевич Самойлов, с. 3. [↑](#footnote-ref-256)
256. Цит. по кн.: Якобсон В. П. Павел Васильевич Самойлов, с. 20. [↑](#footnote-ref-257)
257. Александров Я. А. Чайка русской сцены. — Казань, тип. Я. Н. Подземского, 1914, с, 72. [↑](#footnote-ref-258)
258. См.: Кроненберг Ф. О героическом театре. — «Жизнь искусства», 1921, № 792 – 797, с. [↑](#footnote-ref-259)
259. Черномор. «Рюи Блаз». — «Раннее утро», 1914, 27 февраля. [↑](#footnote-ref-260)
260. «Русское слово», 1914, 27 февраля. [↑](#footnote-ref-261)
261. «Русское слово», 11913, 13 апреля. [↑](#footnote-ref-262)
262. Homo novus. Сезонные заметки. — «Театр и искусство», 1904, № 38, с. 685. [↑](#footnote-ref-263)
263. «Вечерняя Красная газета», 1923, 19 марта. [↑](#footnote-ref-264)
264. Апушкин Яков. Самойлов — Уриэль Акоста. — «Новый зритель», 1924, № 24, с. 8. [↑](#footnote-ref-265)
265. «Речь», 1915, 3 июля. [↑](#footnote-ref-266)
266. Волин В. П. В. Самойлов. — «Театральная газета», 1914, № 9, с. 9. [↑](#footnote-ref-267)
267. Веригина В. П. Воспоминания. — Л.: Искусство, 1974, с. 162. [↑](#footnote-ref-268)
268. Веригина В. П. Воспоминания, с. 163. [↑](#footnote-ref-269)
269. Садовский Б. Народный дом. П. Самойлов в «Живом трупе». — «Биржевые ведомости», 1916, 5 января. [↑](#footnote-ref-270)
270. «Жизнь искусства», 1928, № 21, с. 6. [↑](#footnote-ref-271)
271. Там же. [↑](#footnote-ref-272)
272. «Харьковские губернские ведомости», 1897, 3 января. [↑](#footnote-ref-273)
273. Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. В 20 т. — М., ГИХЛ, т. 18, с. 227 – 228. [↑](#footnote-ref-274)
274. Стасов В. В. — П. В. Самойлову. — «Театр», 1973, № 6, с. 87. [↑](#footnote-ref-275)
275. «Харьковские губернские ведомости», 1901, 23 февраля. [↑](#footnote-ref-276)
276. Якобсон В. П. В. Самойлов в чеховских ролях. — В сб.: Театр, музыка, кинематография. — Л., ЛГИТМиК, 1975, с. 148. [↑](#footnote-ref-277)
277. Геркевич В. Письма из Харькова. — «Рампа и жизнь», 1911, № 20, с. 14. [↑](#footnote-ref-278)
278. Базилевский Вас. Петербург. — «Русский артист», 1908, № 8, с. 4. [↑](#footnote-ref-279)
279. Слонимская Ю. Павловский театр. — «Речь», 1910, 2 августа. [↑](#footnote-ref-280)
280. Шайкович Б. Л. Особенности реалистической трактовки пьес Ибсена на русской сцене. — В сб.: Працы Одесского державного Университету им. Мечникова / Серия филологических наук, т. 149, вып. 9. — 1959, с. 90 – 91. [↑](#footnote-ref-281)
281. Базилевский Вас. Петербургские этюды. — «Рампа и жизнь», 1910, № 51, с. 841. [↑](#footnote-ref-282)
282. «Русские ведомости», 1914, 26 февраля. [↑](#footnote-ref-283)
283. «Русское слово», 1913, 19 апреля. [↑](#footnote-ref-284)
284. Губер П. Самойлов на сцене. — «Жизнь искусства», 1923, № 12, с. 14. [↑](#footnote-ref-285)
285. Бескин Эм. Московские письма. — «Театр и искусство», 1912, № 19, с. 303. [↑](#footnote-ref-286)
286. Бывший Александринский театр. [↑](#footnote-ref-287)
287. Розенталь Н. «Бедный Йорик» Тамайо‑и‑Бауса в б. Михайловском театре. — «Еженедельник Петроградских государственных академических театров», № 9, 1922, с. 16. [↑](#footnote-ref-288)
288. Бронштейн Я. А. Воспоминания. — В кн.: В. А. Мичурина-Самойлова. Полвека на сцене Александринского театра. — Л.; Гос. акад. театр драмы, 1935, с. 228. [↑](#footnote-ref-289)
289. Андриевский П. В. Воспоминания. — Цит. по кн.: В. А. Мичурина-Самойлова. Полвека на сцене Александринского театра, с. 224. [↑](#footnote-ref-290)
290. Россов Н. [Автобиография]. В сб.: Актеры и режиссеры. — М.: Современные проблемы, 1928, с. 439. [↑](#footnote-ref-291)
291. Там же. [↑](#footnote-ref-292)
292. Россов Н. Памяти Дубовицкого. — «Театр и искусство», 1914, № 21, с. 463. [↑](#footnote-ref-293)
293. Сб.: Актеры и режиссеры, с. 442. [↑](#footnote-ref-294)
294. Велизарий М. И. Путь провинциальной актрисы, с. 96. [↑](#footnote-ref-295)
295. Россов Н. Памяти Дубовицкого. — «Театр и искусство», 1914, № 21, с. 463. [↑](#footnote-ref-296)
296. Россов Н. Каприз. — «Театр и искусство», 1912, № 21, с. 438. [↑](#footnote-ref-297)
297. «Артист», 1891, № 14, с. 171. [↑](#footnote-ref-298)
298. Там же. [↑](#footnote-ref-299)
299. «Биржевые ведомости», 1891, 23 октября. [↑](#footnote-ref-300)
300. «Артист», 1891, № 14, с. 171. [↑](#footnote-ref-301)
301. Там же, с. 172. [↑](#footnote-ref-302)
302. «Театральная библиотека», 1891, № 2, с. 78. [↑](#footnote-ref-303)
303. Там же. [↑](#footnote-ref-304)
304. Там же. [↑](#footnote-ref-305)
305. «Театральная библиотека», 1891, № 4, с. 78 – 79. [↑](#footnote-ref-306)
306. Там же, с. 79. [↑](#footnote-ref-307)
307. «Биржевые ведомости», 1891, 23 октября. [↑](#footnote-ref-308)
308. «Артист», 1893, № 27, с. 174. [↑](#footnote-ref-309)
309. «Новости сезона», 1898, № 428, с. 3. [↑](#footnote-ref-310)
310. «Русское слово», 1901, 23 марта. [↑](#footnote-ref-311)
311. «Русские ведомости», 1901, 24 марта. [↑](#footnote-ref-312)
312. Суворин А. Юный Гамлет. — «Новое время», 1891, 23 апреля. [↑](#footnote-ref-313)
313. «Пензенские губернские ведомости», 1892, 8 декабря. [↑](#footnote-ref-314)
314. Цит. по ст.: Александр Гладков. Мейерхольд говорит. — «Нева», 1966, № 2, с. 204. [↑](#footnote-ref-315)
315. Смирнова Н. А. Воспоминания. — М.: ВТО, 1947, с. 89. [↑](#footnote-ref-316)
316. Чушкин Н. Предисловие к кн.: Бруштейн Александра. Страницы прошлого, с. 9. [↑](#footnote-ref-317)
317. Бруштейн Александра. Страницы прошлого, с. 196. [↑](#footnote-ref-318)
318. Там же, с. 197. [↑](#footnote-ref-319)
319. Там же. [↑](#footnote-ref-320)
320. Там же, с. 201. [↑](#footnote-ref-321)
321. Цит. по кн.: Хрестоматия по истории русского театра XVIII и XIX веков / Составители Ашукин Н. С., Всеволодский-Гернгросс В. Н. и Соболев Ю. В. — М.‑Л.: Искусство, 1940, с. 299. [↑](#footnote-ref-322)
322. Там же, с. 300. [↑](#footnote-ref-323)
323. Карамазов Д. М. Несколько слов в ответ на статью г. Россова. — «Театрал», 1897, № 119, с. 42. [↑](#footnote-ref-324)
324. Россов Н. Гастроли г. Цаккони. — «Театр и искусство», 1898, № 50, с. 923. [↑](#footnote-ref-325)
325. Там же, с. 922. [↑](#footnote-ref-326)
326. Россов Н. Мысли и воспоминания об Иванове-Козельском. — «Театр и искусство», 1898, № 8, с. 160. [↑](#footnote-ref-327)
327. Россов Н. Кое‑что о театре. — «Театр и искусство», 1898, № 24, с. 434. [↑](#footnote-ref-328)
328. Россов Н. «Горе от ума» у «художественников». — «Театр и искусство», 1906, № 47, с. 726. [↑](#footnote-ref-329)
329. Там же. [↑](#footnote-ref-330)
330. Россов Н. Теософия и пиротехника. — «Театр и искусство», 1908, № 42, с. 734. [↑](#footnote-ref-331)
331. Россов Н. Фетиш. — «Театр и искусство», 1910, № 39, с. 718. [↑](#footnote-ref-332)
332. Россов Н. Академические огни. — «Театр и искусство», 1909, № 49, с. 877. [↑](#footnote-ref-333)
333. Россов Н. Певец конченого. — «Театр и искусство», 1910, № 6, с. 125. [↑](#footnote-ref-334)
334. Россов Н. Рыбья кровь. — «Рампа и жизнь», 1912, № 10, с. 4. [↑](#footnote-ref-335)
335. Россов Н. В защиту индивидуальности. — «Рампа и жизнь», 1911, № 11, с. 5. [↑](#footnote-ref-336)
336. Россов Н. Конец поэзии. — «Рампа и жизнь», 1911, № 32, с. 2. [↑](#footnote-ref-337)
337. Россов Н. Памяти Горева. — «Театр и искусство», 1910, № 15, с. 313. [↑](#footnote-ref-338)
338. Россов Н. Дочь Аполлона. — «Театр и искусство», 1910, № 12, с. 251. [↑](#footnote-ref-339)
339. Гнедич П. Два слова о Гамлете. — «Театр и искусство», 1909, № 46, с. 807. [↑](#footnote-ref-340)
340. «Рампа и жизнь», 1911, № 48. [↑](#footnote-ref-341)
341. «Рампа и жизнь», 1911, № 43, с. 11. [↑](#footnote-ref-342)
342. «Театр», 1912, № 1041, с. 5. [↑](#footnote-ref-343)
343. Карабанов Ник. Гастроли Россова. — «Театр», 1912, № 1042, с. 6. [↑](#footnote-ref-344)
344. Бескин Эм. Московские письма. — «Театр и искусство», 1912, № 15, с. 322. [↑](#footnote-ref-345)
345. Спартак. Гастроли трагика Россова. — «Студия», 1912, № 26, с. 12. [↑](#footnote-ref-346)
346. Там же. [↑](#footnote-ref-347)
347. Россов Н. Каприз. — «Театр и искусство», 1912, № 21, с. 438. [↑](#footnote-ref-348)
348. Соболев Ю. Нас возвышающий обман. — «Рампа и жизнь», 1912, № 14, с. 11. [↑](#footnote-ref-349)
349. Россов Н. Об Отелло. — «Рампа и жизнь», 1911, № 42, с. 6. [↑](#footnote-ref-350)
350. «Рампа и жизнь», 1911, № 43, с. 11. [↑](#footnote-ref-351)
351. «Рампа и жизнь», 19111, № 30, с. 5. [↑](#footnote-ref-352)
352. Бескин Эм. Отелло Россова. — «Ранее утро», 1912, 28 марта. [↑](#footnote-ref-353)
353. «Театр», 1909, № 514, с. 6. [↑](#footnote-ref-354)
354. «Новости сезона», 1910, № 2040, с. 5. [↑](#footnote-ref-355)
355. Цит. по ст.: Маслих В. «Уриэль Акоста» на русской сцене. — В сб.: «Уриэль Акоста», трагедия Карла Гуцкова. Спектакль Государственного академического ордена Ленина Малого театра. — М.: изд. Малого театра, 1940, с. 99. [↑](#footnote-ref-356)
356. Россов Н. Маленькое слово о Кине. — «Рампа и жизнь», 1912, № 15, с. 3. [↑](#footnote-ref-357)
357. Вольперт Я. Россов Н. П. — Кин. — «Рампа и жизнь», 1912, № 48, с. 10. [↑](#footnote-ref-358)
358. «Рампа и жизнь», 1915, № 20, с. 4. [↑](#footnote-ref-359)
359. Скоробогатов К. От рабочей заставы. — «Звезда», 1967, № 2, с. 171 – 172. [↑](#footnote-ref-360)
360. Россов Н. «Макбет» на сцене Малого театра. — «Рампа и жизнь», № 5, с. 6. [↑](#footnote-ref-361)
361. Россов Н. Вчера и сегодня. — «Театральная газета», 1914, 1 июня. [↑](#footnote-ref-362)
362. Россов Н. Театр — зрелище или храм. — «Рампа и жизнь», 1915, № 34, с. 3. [↑](#footnote-ref-363)
363. Россов Н. Эстетические проблемы. — «Театральная газета», 1915, 28 июня. [↑](#footnote-ref-364)
364. Россов Н. Потрясателям Аполлона. — «Рампа и жизнь», 1915, № 10, с. 6. [↑](#footnote-ref-365)
365. Россов Н. О природе актера. — «Театр и искусство», 1916, № 24. с. 484. [↑](#footnote-ref-366)
366. Россов Н. Кустари. — «Театральная газета», 1917, № 5, с. 10. [↑](#footnote-ref-367)
367. Долгов Н. «Гамлет» в Малом театре. — «Биржевые ведомости», 1916, 6 сентября. [↑](#footnote-ref-368)
368. Лебедев Н. Театр А. С. Суворина. — «Речь», 1916, 14 сентября. [↑](#footnote-ref-369)
369. Долгов Н. Театр А. С. Суворина. — «Отелло». — «Биржевые ведомости», 1916, 3 сентября. [↑](#footnote-ref-370)
370. Треплев Г. История одной жизни. — «Театральный курьер», 1918, № 21, с. 3. [↑](#footnote-ref-371)
371. «Правда», 1927, 10 апреля. [↑](#footnote-ref-372)
372. Соболев Ю. Актеры. — М.: изд. «Огонек», 1926, с. 44. [↑](#footnote-ref-373)
373. «Театр», 1976, № 1, с. 78. [↑](#footnote-ref-374)
374. Папазян В. Жизнь артиста. — М.‑Л.: Искусство, 1965, с. 241. [↑](#footnote-ref-375)
375. Россов Н. Оазис — «Рабис», 1927, № 29. [↑](#footnote-ref-376)
376. Соболев Ю. Н. П. Россов. — «Известия», 1924, 3 июня. [↑](#footnote-ref-377)
377. Эрманс В. Гастроли Н. П. Россова. — «Зрелища», 1924, № 89, с. 12. [↑](#footnote-ref-378)
378. Апушкин Як. Россов — Гамлет — Отелло. — «Новый зритель», 1924, № 20, с. 10. [↑](#footnote-ref-379)
379. Апушкин Як. О гастролях Россова. — «Вечерняя Москва», 1926, 16 марта. [↑](#footnote-ref-380)
380. Апушкин Як. Россов в «Кине». — «Вечерняя Москва», 1927, 1 февраля. [↑](#footnote-ref-381)
381. Цит. по кн.: Федор Богородский. Воспоминания художника. — М.: Советский художник, 1954, с. 147. [↑](#footnote-ref-382)
382. Лидин Вл. Люди и встречи. — М.: Московский рабочий, 1965, с. 174. [↑](#footnote-ref-383)