Юрьев Ю. М. **Записки**: В 2 т. / Редакция и вступит. ст. Е. М. Кузнецова, подгот. текста Л. И. Гительмана, примеч. Л. И. Гительмана и А. А. Штейнман. Л.; М.: Искусство, 1963. **Т. 1**. 659 с. («Театральные мемуары»).

От издательства 5 [Читать](#_TOC280810476)

*Евг. Кузнецов.* Ю. М. Юрьев и его «Записки» 9 [Читать](#_TOC280810477)

**Записки**

**Детство**  
Наша семья. Мой отец. Моя мать. В нашей усадьбе в селе Поняки, Калязинского уезда, Тверской губернии. Первые рассказы о театре. Лиризм отчего дома 57 [Читать](#_Toc280810497)

**В гимназии**  
1‑я и 2‑я московские гимназии. Педагоги и воспитатели. Знакомство с Шекспиром. Первые посещения Малого театра. На представлении «Бориса Годунова». Влечение к театру. Домашние вечера, круг их посетителей. Переход в земледельческую школу и уход из нее. Подготовка к экзаменам на аттестат зрелости. Дом Урусовых 68 [Читать](#_Toc280810498)

**С. А. Юрьев**  
Мой дядя С. А. Юрьев, его интересы и деятельность. С. А. Юрьев и Малый театр. Перевод «Фуэнте Овехуна». С. А. Юрьев и М. Н. Ермолова. С. А. Юрьев, Л. Н. Толстой и М. Е. Салтыков-Щедрин. С. А. Юрьев и Людвиг Барнай. С. А. Юрьев в быту 108 [Читать](#_Toc280810499)

**Старая театральная Москва**  
О пристрастии москвичей к Малому театру. Актеры и зрители. Бенефисы любимых артистов. М. Г. Савина на гастролях в Малом театре. Пушкинский театр А. А. Бренко. Театр Ф. А. Корша. В. Н. Андреев-Бурлак. И. П. Киселевский. П. Ф. Солонин. Н. П. Рощин-Инсаров. А. Я. Глама-Мещерская. Н. Д. Рыбчинская. Глафира Мартынова 126 [Читать](#_Toc280810500)

**«Таланты и поклонники»**  
Бытовое направление в репертуаре Малого театра. «Таланты и поклонники». М. Н. Ермолова — Негина. О. О. Садовская — Домна Пантелевна. Н. И. Музиль — Нароков. А. А. Федотов — Дулебов. А. И. Южин — Бакин. Н. А. Никулина — Смельская. А. П. Ленский — Великатов. М. П. Садовский — Мелузов. К. Н. Рыбаков — Громилов. В. А. Макшеев — Мигаев. О. А. Правдин — купчик Вася. Н. В. Рыкалова — Матрена. Основные сцены спектакля «Таланты и поклонники» в исполнении ансамбля Малого театра 163 [Читать](#_Toc280810501)

**Великие трагики**  
Людвиг Барнай и его роли. Барнай в «Отелло» и «Короле Лире». Эрнст Поссарт и особенности его дарования. Поссарт в «Натане Мудром» и «Друге Фритце». Эрнесто Росси и его творческий облик. Росси в «Короле Лире», «Отелло», «Макбете» и «Ромео» 226 [Читать](#_Toc280810502)

**Театральная школа**  
Романтическое направление в репертуаре Малого театра. Сцена «встречи двух королев» из «Марии Стюарт» в исполнении М. Н. Ермоловой и Г. Н. Федотовой. Мечты о театре и выбор жизненного пути. Театральное образование на рубеже восьмидесятых и девяностых годов. Московское Филармоническое училище. А. И. Южин как актер и педагог. А. М. Невский. Драматические курсы при Малом театре. А. П. Ленский как актер и педагог 255 [Читать](#_Toc280810503)

**Вступление на сцену**  
«Северные богатыри». Репетиция в ансамбле Малого театра. Первый выход на сцену. Выпускные спектакли. Перевод в Александринский театр и переезд в Петербург 300 [Читать](#_Toc280810504)

**Первый день в Александринском театре**  
Традиционный сбор труппы. Общие впечатления новичка от основных актеров Александринского театра. Взгляд со сцены в зрительный зал. Разъезд по окончании сбора труппы 316 [Читать](#_Toc280810505)

**Первые годы на сцене**  
Дебют в Александринском театре, его обстановка и последствия. Первый сезон. Вражда премьеров и группировки внутри труппы. Посещение всех назначенных в театре репетиций как школа молодого актера. «Вильгельм Телль». Предложение играть Чацкого и предостережение М. Н. Ермоловой. Второй и третий сезоны. Место и назначение драматического театра с точки зрения светского и чиновного зрителя столицы в сравнении с оперой, балетом и спектаклями французской труппы. И. А. Всеволожский. В. А. Крылов. Е. П. Карпов. Первое исполнение роли Чацкого на Александринской сцене 333 [Читать](#_Toc280810506)

**Первые поездки в провинцию**  
Летние гастроли александринцев. П. Д. Ленский как их устроитель. К. А. Варламов и В. Н. Давыдов в поездках. Первые самостоятельные гастроли. Казанский театр. М. М. Бородай. А. И. Каширин. К. Н. Яковлев. Дебют-гастроль в роли Чацкого. Летом в деревне Спектакли для крестьян-земляков, традиции и перспективы этих спектаклей. Районный театр в Троице-Нерле Калининской области 389 [Читать](#_Toc280810507)

**П. И. Чайковский**  
В доме Чайковских на Малой Морской. П. И. и М. И. Чайковские на премьере «Горячего сердца» в Александринском театре. П. И. Чайковский в быту. Кончина и похороны П. И. Чайковского 405 [Читать](#_Toc280810508)

**К. А. Варламов и В. Н. Давыдов**  
К. А. Варламов, его личность и характер творчества. Жизнь и быт К. А. Варламова как дополнительный элемент для понимания его творческой природы. В. Н. Давыдов, его личность и деятельность, характеристика его творчества. В. Н. Давыдов в жизни и за кулисами. К. А. Варламов и В. Н. Давыдов в их различиях. Четыре категории ролей К. А. Варламова. К. А. Варламов — Юсов («Доходное место»). К. А. Варламов — Берендей («Снегурочка»). Выводы 422 [Читать](#_Toc280810509)

**«Свадьба Кречинского»**  
«Ансамблевые спектакли» александринцев. «Свадьба Кречинского». В. В. Стрельская — Атуева. А. А. Усачев — Тишка. К. А. Варламов — Муромский. В. П. Далматов — Кречинский. В. Н. Давыдов — Расплюев. Основные сцены спектакля «Свадьба Кречинского» в исполнении ансамбля Александринского театра 459 [Читать](#_Toc280810510)

**М. В. Дальский**  
Р. Б. Аполлонский и его артистическая биография. М. В. Дальский — Дон Карлос. М. В. Дальский как человек и художник. В. П. Далматов в ролях трагического репертуара. М. В. Дальский — Гамлет. М. В. Дальский — Парфен Рогожин («Идиот»). Увольнение М. В. Дальского из Александринского театра и его последствия в биографии артиста. Закат М. В. Дальского. Памяти артиста и друга 513 [Читать](#_Toc280810511)

**Ф. И. Шаляпин**  
Знакомство с Ф. И. Шаляпиным. Ф. И. Шаляпин, М. В. Дальский и В. И. Качалов. Положение начинающего Ф. И. Шаляпина в Мариинском театре и его переход в Московскую оперу Саввы Мамонтова. Художник и его окружение 545 [Читать](#_Toc280810512)

**Примечания** 564 [Читать](#_TOC280810513)

**Указатель имен** 644 [Читать](#_TOC280810514)

# **{****5}** От издательства

Юрий Михайлович Юрьев (1872 – 1948) начал работу над «Записками» летом 1926 года. Он написал тогда главы о дебюте на сцене Малого театра, о переезде в Петербург и о начале актерской деятельности в Александринском театре. Однако осенью 1926 года работа над рукописью была прервана. Только летом 1934 года Ю. М. Юрьев снова возвращается к «Запискам»: пишет главу «Таланты и поклонники», дает некоторые зарисовки старой театральной Москвы, рассказывает о выступлениях зарубежных гастролеров. В последующие годы Ю. М. Юрьев продолжает работать над «Записками». В 1935 году в журнале «Тридцать дней» появилась первая публикация отрывка из рукописи («Мейнингенцы»)[[1]](#footnote-2). В марте 1939 года вышел в свет первый том «Записок»[[2]](#footnote-3), весной 1941 года — второе издание первого тома[[3]](#footnote-4). В эти же годы Ю. М. Юрьев начинает работу над вторым томом и публикует в журналах отрывки из него[[4]](#footnote-5). Второй том «Записок» Ю. М. Юрьева был издан в конце 1945 года[[5]](#footnote-6).

Позднее Ю. М. Юрьев не оставляет работы над «Записками», предполагая дать в третьем томе общую картину жизни советского театра, рассказать о некоторых наиболее видных его представителях, о своей работе актера, театрального педагога, художественного руководителя Театра академической драмы (б. Александринский, ныне Академический театр драмы имени А. С. Пушкина). Однако осуществлению этих планов Ю. М. Юрьева помешала болезнь, а затем и смерть его (13 марта 1948 г.). В конце 1948 года «Записки» Ю. М. Юрьева опубликованы посмертно в одном томе[[6]](#footnote-7). Сюда были включены с некоторыми сокращениями ранее напечатанные материалы и новые главы, составленные на основе черновых записей Ю. М. Юрьева, а также его письма, статьи, речи.

Редактором «Записок» Ю. М. Юрьева в течение всех этих лет, автором вступительной статьи к ним был известный советский театральный деятель и критик заслуженный деятель искусств, ныне покойный, Евгений Михайлович Кузнецов.

{6} Настоящее издание «Записок» печатается по тексту последней однотомной публикации труда Ю. М. Юрьева.

Однако заново пересмотренная рукопись книги, архивные документы Ю. М. Юрьева, его переписка и выступления в периодической печати позволили включить в данное издание некоторые дополнительные материалы, уточнить отношение Ю. М. Юрьева к отдельном явлениям театра[[7]](#footnote-8). Ошибочность некоторых положений в прежних изданиях «Записок» и главным образом в последнем объяснялась известными тенденциями, пережитыми нашей страной в конце 30‑х – 40‑х годах. (Разумеется, все исправления и дополнения в книге сделаны с включением текстов самого Ю. М. Юрьева, обнаруженных в его архиве, в архиве Академического театра драмы имени А. С. Пушкина[[8]](#footnote-9), либо опубликованных за его подписью.)

В данном издании «Записки» Ю. М. Юрьева подразделены на два тома.

Первый том охватывает начальный период жизни Ю. М. Юрьева («Детство», «В гимназии»), первые театральные впечатления («Старая театральная Москва», «Таланты и поклонники», «Великие трагики»), ученические годы в московском Филармоническом обществе и Театральном училище («Театральная школа»), здесь описаны вступление на сцену, первый день в Александринском театре, первые годы на сцене, первые поездки в провинцию. Сюда же относятся главы, посвященные выдающимся деятелям русского искусства и некоторым явлениям русского театра («П. И. Чайковский», «К. А. Варламов и В. Н. Давыдов», «“Свадьба Кречинского” в исполнении ансамбля Александринского театра», «М. В. Дальский», «Ф. И. Шаляпин»).

Предполагая, что любая, даже короткая зарисовка Ю. М. Юрьевым того или иного театрального эпизода представляет интерес для читателей, мы посчитали возможным включить сюда маленькую главу об итальянском трагике Маджи, опущенную в последнем издании книги Ю. М. Юрьева.

Во второй том «Записок» включены главы о крупнейших актерах русского театра («М. Г. Савина», «В. Ф. Комиссаржевская», «П. Н. Орленев», «Н. Н. Ходотов»), о поездках Ю. М. Юрьева за границу, о театральных спорах в канун революции («В спорах о новом театре»), о репертуаре и режиссерах Александринского театра («На путях к классике»), о спектаклях этого театра («Дон Жуан», «Маскарад»).

{7} Эти главы содержат отдельные страницы о пребывании Ю. М. Юрьева в Париже и об отношении его к некоторым явлениям парижской театральной жизни, опущенные в однотомном издании «Записок». Сюда же включен дополнительный материал о театральных спорах в период между двумя революциями, частично опубликованный в раннем издании книги Ю. М. Юрьева (Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2. Л.‑М., «Искусство», 1945) и представленный в расширенном виде в машинописном тексте публичной лекции, выправленном рукою автора и хранящемся в архиве Ю. М. Юрьева[[9]](#footnote-10).

Глава «На путях к классике» несколько расширена за счет впервые публикуемого отрывка о работе Ю. М. Юрьева с В. Э. Мейерхольдом. Известно, что Ю. М. Юрьев участвовал во многих постановках В. Э. Мейерхольда, играл в театре его имени (сезон 1933/34 г.) и мог бы, разумеется, дать интереснейший портрет В. Э. Мейерхольда. Он и предполагал сделать это. (В письме к Е. М. Кузнецову, приведенному в «Приложениях» настоящего издания, Ю. М. Юрьев писал в 1943 году: «Считал бы нужным коснуться в отдельной главе такой трудной фигуры, как В. Э. Мейерхольд. Кажется, я из числа немногих актеров, так или иначе связанных с ним более двадцати лет…»). Однако сделать это Ю. М. Юрьев, по-видимому, не успел. Ибо в его архиве, кроме публикуемого отрывка, никаких иных материалов с более развернутой характеристикой деятельности В. Э. Мейерхольда обнаружено не было.

Главы «Дон Жуан» и «Маскарад» печатаются в исправленной и дополненной редакции: они включают впервые публикуемые страницы, относящиеся к работе постановщика этих спектаклей — В. Э. Мейерхольда.

Последние главы второго тома посвящены деятельности Ю. М. Юрьева после Великой Октябрьской социалистической революции.

Ю. М. Юрьев не успел, как мы уже говорили, завершить своей книги, и последняя часть его труда обрывается на ранних послереволюционных годах жизни советского театра (1917 – 1919 гг.). Стремясь в некоторой мере восполнить этот пробел — осветить деятельность Ю. М. Юрьева в советском театре — и следуя традиции однотомного издания книги Ю. М. Юрьева, мы сопровождаем «Записки» дополнительным разделом «Приложения (письма, беседы, речи, статьи, заметки)».

В этом разделе напечатаны письма Ю. М. Юрьева к Е. М. Кузнецову, в которых поставлены темы, подлежащие, по замыслам Юрьева, дальнейшей глубокой разработке в последующих главах «Записок».

Сюда включено также выступление Юрьева о репертуаре театров и доклад о проделанной работе на посту художественного руководителя Театра академической драмы в период 1922 – 1927 годов.

Названные документы печатаются впервые по машинописным рукописям, правленным автором и хранящимся в архиве Ю. М. Юрьева (ЛГТМ). Бесспорно, некоторые мысли Юрьева, высказанные им в этих работах, вызывают в настоящее время сомнения, но тем не менее они выявляют отношение его к театру для {8} народа, к репертуару, современному и классическому, указывают на те общие задачи, которые, по мнению Юрьева, были поставлены перед театром в послереволюционную пору. Именно поэтому мы посчитали необходимым опубликовать указанные документы в издании литературных работ Ю. М. Юрьева.

В разделе «Приложения» помещена, кроме того, издававшаяся дважды книга Ю. М. Юрьева «Беседы актера» (первое издание — 1946 г., второе издание — 1947 г.), в настоящее время представляющая уже библиографическую редкость. Эта книга возникла на основе доработки речи Ю. М. Юрьева, произнесенной им в годы Великой Отечественной войны перед труппой Академического театра драмы имени А. С. Пушкина, и находится в известной связи с работой Ю. М. Юрьева, выпущенной Ленинградским отделением ВТО в серии «Творческие беседы мастеров театра» (Л., 1939). В однотомном издании «Записок» был напечатан текст речи Ю. М. Юрьева. Мы остановились на «Беседах актера», которые представляют, как нам кажется, более широкий интерес и затрагивают темы, либо вовсе опущенные в речи Ю. М. Юрьева, либо малоразработанные в ней.

К уже названным материалам раздела мы присовокупили статьи Юрьева — «Моя работа над образом Арбенина», написанную в 1939 году и впервые опубликованную в журнале «Литературный современник» в 1941 году (в настоящем издании статья печатается с отдельными исправлениями и дополнениями), «Мой путь к Шекспиру», напечатанную в журнале «Театр» в 1939 году. В этих статьях раскрываются некоторые особенности творческой работы Юрьева над ролями русской и зарубежной классики. Раздел «Приложения» заключают отрывок из статьи Юрьева «К сценической истории “Горя от ума”», заметка о К. Н. Яковлеве, публикуемая впервые по карандашной рукописи, предоставленной для настоящего издания В. Я. Армфельтом, а также небольшие статьи о В. К. Лешковской и А. Я. Закушняке.

Все перечисленные материалы раздела «Приложения» вводят читателя в круг тех тем и вопросов, которые должны были получить освещение в последующих главах книги Ю. М. Юрьева.

Данному изданию «Записок» предпослана статья Е. М. Кузнецова, напечатанная ранее в однотомном издании «Записок» и характеризующая Ю. М. Юрьева как артиста, деятеля русского дореволюционного и советского театра. Статья Е. М. Кузнецова публикуется с некоторыми сокращениями. Исправления в ней допущены только в связи с новой композиционной структурой, которую получили «Записки» Ю. М. Юрьева в настоящем двухтомном издании.

В раздел «Приложения» включен: полный список ролей Ю. М. Юрьева.

Настоящее издание «Записок» снабжено примечаниями, отсутствующими в прежних изданиях, и значительным иллюстративным материалом.

# **{****9}** Ю. М. Юрьев и его «Записки»

## 1

В своих «Записках» Ю. М. Юрьев меньше всего пишет о себе как актере. Он вообще не столько пишет о своей жизни в театре, сколько о театральных впечатлениях и наблюдениях своей жизни. Кругозор его широк, интересы разнообразны — это и обеспечивает живое внимание читателя. Но в то же время читателю недостаточно ясны место и роль автора книги как актера, как театрального деятеля. Тем более, что «Записки» доведены до первых лет Октябрьской революции, они заканчиваются 1919 годом, в них вообще затронута лишь половина жизненного пути автора.

Кроме того, уже определилась и необходимость, и возможность взглянуть на дело его жизни с более широкой точки зрения, охарактеризовать автора «Записок» как артиста и деятеля русского, советского театра. Такую задачу мы и ставим в предлагаемом очерке, отнюдь не полагая исчерпать самую тему, но имея целью затронуть и выделить лишь основное, наиболее существенное в личности и деятельности Юрия Михайловича Юрьева, в его жизненном пути, и притом по возможности в связи с его «Записками».

## 2

В последние годы жизни Ю. М. Юрьева о нем заговорили, как актере каратыгинской школы. Надо при этом отметить, что критики старшего поколения, в том числе и наиболее вдумчивые, авторитетные, с любовью к историческим параллелям и с умением их делать, не пошли на такую аналогию. Не высказал ее, в частности, А. В. Луначарский, не раз характеризовавший Ю. М. Юрьева как актера.

{10} Кажется, впервые таким сравнением обмолвился К. Н. Державин в своей книге «Эпохи Александринской сцены», — и притом единственно с целью оттенить некоторые черты юрьевской актерской индивидуальности. Но от таких отдаленных, условных сравнений со временем перешли к прямым сопоставлениям, к утверждению о тождественности, об общности исполнительского стиля, творческого профиля этих художников. Нет сомнений, что подобные суждения не были точны. Более того: они были ошибочны. Но ведь все же они имели место — почему же?.. Потому что в их основе лежали свои причины: в исходной точке такие оценки были связаны с начавшейся переоценкой романтизма прежнего типа.

Именно в связи с дальнейшим осознанием эстетики советского театра в стиле игры Ю. М. Юрьева и в его своеобразно-характерной мелодической и пластической форме исполнения начали усматривать якобы прямое выражение «каратыгинской линии». Если здесь не было скрытой либо неосознанной полемики, одного из приемов борьбы за иную идейную сущность и другие формы выражения романтики в советском театре, — то все это было лишь результатом ошибки, неточности критического анализа.

Во всяком случае, на известном этапе, — а именно со средины тридцатых годов, — даже в газетных рецензиях о Ю. М. Юрьеве заговорили как о «трагике ложно-классического декламационного стиля», «прямом последователе александринского, каратыгинского классицизма». В книге «Актерское искусство в России» Б. В. Алперс охарактеризовал Ю. М. Юрьева словами «позднейший представитель каратыгинского направления», кстати сказать, подчеркнув равнодушие художников такой складки к большим творческим идеям современности, к идейному началу актерской профессии.

Подобные аналогии мало что объясняют в личности и деятельности Ю. М. Юрьева. Они не в состоянии раскрыть сущность его творчества, природу репутации и причину популярности. Более того: они вступают в противоречие с творческим делом его жизни, с самим ее направлением, а в особенности с его «Записками», с реалистической направленностью лучших, наиболее ценных их страниц.

Действительно, облик Ю. М. Юрьева не укладывается в «каратыгинской схеме», потому что не подходит под нее, не совпадает с ней в главном: в общественно-политической ориентации, в этической природе, наконец, в конкретной исторической данности.

«Актер — зеркало и краткая летопись своего времени», — замечает Шекспир в «Гамлете». Это справедливо в отношении всякого крупного актера. Верно это и в отношении Ю. М. Юрьева как актера {11} известной традиции и человека определенной исторической эпохи, а следовательно, художника собственной творческой биографии. Перейдем к ее критическому освещению, имея целью выделить в ней лишь наиболее существенное, самое главное в глазах историка.

## 3

Для начала подчеркнем, что Ю. М. Юрьев не столько трагик, сколько герой романтической драмы. Купелью и колыбелью его творчества был московский Малый театр. Он воспринял лучшие из его просветительских, общественных, этических традиций. Как герой романтической драмы Ю. М. Юрьев — позднейший представитель демократического романтизма Малого театра во всем обаянии его прогрессивного пафоса. Но он — из числа следующего, из рядов младшего поколения, которому довелось жить в иную историческую эпоху, пройти через искус, сквозь влияния эстетических течений предреволюционных лет.

В пору детства, ранних впечатлений, то есть в восьмидесятых годах, на сцене Малого театра процветал романтический репертуар. «Орлеанская дева», «Дон Карлос», «Мария Стюарт» и «Коварство и любовь», «Рюи Блаз» и «Эрнани», «Звезда Севильи», «Сафо», «Уриель Акоста» наряду с трагедиями Шекспира — таков круг пьес и образов, на которых росли, определялись вкусы Юрьева-подростка, Юрьева-юноши.

Круг идей романтической героики Малого театра был широк и прогрессивен для своей эпохи. Лучшие его представители — раньше других М. Н. Ермолова, затем Г. Н. Федотова, А. П. Ленский, А. И. Южин — считали, верили, что олицетворением чувств любви и дружбы, беззаветной верности, доблести и геройства они помогают воспитанию положительного характера. Тем самым они определяли место, функцию романтического искусства в жизни, в «общественной этике и морали», которые, конечно же, трактовались идеалистически.

Была и еще причина живого интереса к классике. Она заключалась в стремлении и умении Малого театра если не сопоставлять, то сближать героические образы этих пьес с прогрессивными чаяниями демократии, с ее борьбой против реакции. Более всего это удавалось М. Н. Ермоловой: именно она стала лучшей выразительницей народолюбивого пафоса в цикле классических пьес такого порядка, как «Орлеанская дева» или «Овечий источник». Но в какой-то мере того же достигали и А. П. Ленский, и А. И. Южин в таких спектаклях как «Дон Карлос» и «Уриель Акоста» или в романтических драмах {12} Виктора Гюго, все еще с трудом проходивших цензуру. В кругу гуманистических идей, впитанных в Малом театре, Ю. М. Юрьев не остался чужд и этим особенностям восприятия классики.

Романтический репертуар если и не всегда преобладал в Малом театре, то неизменно перевешивал в симпатиях молодого Юрьева, потому что более всего отвечал его пробуждавшейся индивидуальности. Это следует выделить, подчеркнуть: романтическая настроенность была главной чертой его характера, особенностью мировоззрения, — и именно потому стала направлением его сценической деятельности, классификацией его актерского амплуа.

Вспоминая первые встречи с Ю. М. Юрьевым, будущим своим учеником, А. И. Южин особо подчеркивал, что он сразу приметил «юношу красавца, загоравшегося восторженным энтузиазмом и каким-то самозабвением, когда дело касалось героических лиц»[[10]](#footnote-11). Самый театр юноша этот полюбил именно за классику, за романтическую драму, за их идеи и чувства, за их мысли и эмоции, какими они раскрывались перед ним в освещении рампы Малого театра. Он стал «исповедовать романтизм», как он выражался, и лишь в силу такого влечения решился посвятить жизнь сцене, только у такого алтаря был готов служить искусству и обществу.

Не боясь впасть в преувеличение, приведем пушкинские строки о поэте, который «с лирой странствовал на свете под небом Шиллера и Гете», потому что

Их поэтическим огнем  
Душа воспламенялась в нем.

Нечто общее, очень близкое было и в данном случае. Примерно так начинался путь Ю. М. Юрьева в искусстве: он увлекся романтической героикой Гете, Шиллера, Гюго, величественными образами Шекспира, потому что их героическими страстями переполнялась и «воспламенялась душа».

Увлечение романтической героикой, а вместе с ним и романтическую идеализацию театра Ю. М. Юрьев сохранил до последних дней. Несмотря на вкус к актерской технике, на культ виртуозности в мастерстве актера, имевший — как постараемся показать — особые причины, все-таки человек поэтической складки и благородной романтической настроенности всегда брал в нем верх над мастером, над актером-техником. Это и подкупало в нем.

По молодости лет, в силу особых обстоятельств, особенностей тогдашней театральной педагогики, он увлекался еще и техникой игры {13} актера как противоядием против любительства, столь распространенного на сцене в пору его юности. Он шагнул дальше, он увлекся собственно техницизмом, внешним мастерством европейских трагиков-гастролеров, о чем неоднократно и вполне открыто, откровенно пишет в «Записках». И все же в основном, в решающем и главном, молодой Юрьев вырастал в русле традиций героико-романтического репертуара Малого театра, потому что эти традиции отвечали его сущности, его индивидуальности, помогали ей расцветать.

Сказанное подтвердилось при первом его выходе на сцену Малого театра, где он дебютировал в историко-романтической драме Ибсена «Северные богатыри» и как нельзя лучше пришелся ко двору.

Вот как расценивает юрьевский дебют один из критиков тех лет, профессор литературы И. И. Иванов, автор книги «Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века», посвятивший премьере «Северных богатырей» фельетон в «Русских ведомостях». Критик обстоятельно разбирает проблему героики в свете реальности, правдивости изображаемого актером характера и с такой точки зрения не во всем одобряет спектакль Малого театра. Но развивая свое требование героики в сочетании с естественностью, с правдой переживания, критик видит защиту и опору своим требованиям в игре дебютанта, о котором пишет: «Впечатлению весьма сильно помог г. Юрьев в роли сына Эрнульфа — Торольфа. Г. Юрьев сумел вложить настоящую страсть и отвагу молодости в защиту своего отца, и зритель ни в одном слове не слышал фальши и декламации»[[11]](#footnote-12).

В свою очередь А. И. Южин вспоминает о дебюте в следующих выражениях: «Мы, окружавшие молодого дебютанта, — пишет А. И. Южин, — любовались первыми, еще не сформировавшимися проявлениями настоящего сценического темперамента, глубоким проникновением роли, тем восторженным молодым романтизмом, которым было пропитано все его существо. Он участвовал в этой пьесе в течение всего времени пока не кончил курс, т. е. еще полтора-два года со дня его первого выступления, и почти слился тонами и приемами игры с Малым театром»[[12]](#footnote-13).

Добавим, что Ю. М. Юрьев играл в Малом театре также в романтической драме Сарду «Граф де Ризоор», участвовал в гастрольных поездках М. Н. Ермоловой, сделался любимым ее партнером {14} в концертах. Полтора-два года Ю. М. Юрьев выступал на концертной эстраде с М. Н. Ермоловой, читая отрывки из «Федры», «Орлеанской девы», «Сафо», где вел роль красавца Фаона. «Он сроднился с Малым театром и Малый театр с ним как большой своей надеждой», — заключал в цитированных выше воспоминаниях А. И. Южин, мысленно расставаясь с молодым Юрьевым в связи с переводом его в Петербург, как бы провожая его при отъезде из Малого в Александринский театр.

## 4

«Петербург вообще не верил в романтику», — отметил Ю. М. Юрьев во второй части «Записок», в главе «На путях к классике». Он дословно повторил строчку из посвященного ему критического очерка А. Р. Кугеля, который, подчеркивая разницу между Малым и Александринским театрами, написал: «Петербург вообще не верил в романтику». У Ю. М. Юрьева выработалась привычка вписывать в «Записки» подобного рода засекреченные цитаты в тех случаях, когда, как ему казалось, лучше сказанного — сказать невозможно…

Но, в самом деле, что добавить к этой краткой строчке? Она — как лейтмотив в песне юных лет… На страницах «Записок» Ю. М. Юрьев убежденно доказывает, что Александринский театр как раз в первые годы его работы не захотел удержать на своей сцене даже столь законченного романтического героя, как Мамонт Дальский, тем самым сыграв в его судьбе роковую роль, — что же и говорить о незрелом романтизме молодого Юрьева!..

Конечно, в Петербурге, особенно поначалу, пришлось трудно. И несмотря на тривиальность темы о разнице эстетических вкусов Петербурга и Москвы в их прошлом, следует около нее задержаться. Вне этой темы нельзя понять особенностей артистической биографии Ю. М. Юрьева. К тому же речь пойдет не столько об отличиях московских и петербургских театров в их историческом прошлом, сколько о различных течениях в театре предреволюционных лет, особо развившихся в Петербурге и оказавших влияние на творчество, на стиль игры Ю. М. Юрьева в зрелую пору.

Первые годы пребывания Ю. М. Юрьева в Александринском театре, его путь к Чацкому, с одной стороны, и к Ипполиту, с другой, как будто бы освещен, во всяком случае затронут им в «Записках». Между тем для полноты, для точности критического портрета и здесь недостает необходимых деталей, нужных по оттенкам красок, {15} а особенно того, что художники именуют светотенью и без чего картина не становится полной. Тем более критический портрет, который и является нашей целью.

Прежде всего следует подчеркнуть, что, столкнувшись в Александринском театре с необходимостью играть «салонные» и характерные комедийные роли, Ю. М. Юрьев попал во вдвойне трудное положение: чем успешнее он осваивал такие ему непривычные роли, — тем меньше мог надеяться на приближение к заветной мечте, к ролям из цикла пьес «плаща и шпаги». Чем лучше он справлялся с очередными комедиями Виктора Крылова, Федорова или Крюковского, чем удачнее играл в «Сорванце», «Ваве», «Мыльных пузырях», «Блестящей карьере» и «Генеральше Матрене», — тем менее веры и поддержки встречал вокруг себя как актер романтической драмы. Конечно, ему время от времени перепадали небольшие роли в классике, но исполнять их приходилось много реже, чем «салонные» и характерные роли текущего репертуара. Вот, например, Лаэрта в «Гамлете» доводилось играть 3 раза за сезон, тогда как какого-нибудь сорванца Верховского в переделанной с французского комедии «Гони любовь в дверь» — 9 раз за то же время (сезон 1893/94 года). Или другой пример: пушкинский «Скупой рыцарь», где он играл интересную для себя роль, шел 1 раз в сезон, тогда как «Вава» — 13 раз, «Сверх комплекта» — 16 раз, «Старый закал» — 20 раз (сезон 1895/96 года)[[13]](#footnote-14). Коренные александринцы не доверяли мечтам Ю. М. Юрьева о романтических ролях, считали их ошибкой или блажью, прежде всего потому, что у них на глазах он делал несомненные успехи как незаурядный, а затем и отличный актер на роли фатов, простаков, светских молодых людей, как актер комедии. Это и определяло точку зрения на круг его возможностей, его «подлинных данных». Такой точки зрения придерживался А. Р. Кугель, влиятельный критик. Ее разделял В. Н. Давыдов, первый актер труппы, ее поддерживал В. А. Теляковский, опытный администратор, директор театров.

И действительно, из некоторых ролей комедийно-характерного плана ему удавалось создавать живые, непосредственные, обаятельные в своей реалистической правдивости сценические образы. Это следует {16} подчеркнуть для понимания широты актерских возможностей молодого Юрьева, самого диапазона его дарования.

К числу наиболее сильных ролей такого характера относится простак-любовник Иван Иванович Ульин — Ваничка Ульин, субалтерн-офицер Кавказской линии войск из сумбатовского «Старого закала». К их же числу относится англичанин Вольф Кингсер, герой комедии положений Джерома К. Джерома «Мисс Гоббс», и принц-студент Карл-Генрих, лирический юноша, скованный условностями этикета, наследный принц небольшого германского графства, герой «Старого Гейдельберга». Эти роли Ю. М. Юрьева отличались тонкостью воспроизведения национальной природы героев, точностью их психологической обрисовки, блестящими деталями сценической характеристики, наконец, тончайшей ювелирной отделкой диалогов. Роль мисс Гоббс — одна из лучших гастрольных ролей М. Г. Савиной, и Ю. М. Юрьев сделался ее неизменным партнером по этой пьесе, как можно думать, отлично соответствуя изощренному савинскому комедийному стилю игры.

Не случайно названные три роли надолго стали гастрольными в репертуаре Ю. М. Юрьева. Не раз играл он их и после революции, перед новым зрителем, сумев заинтересовать, увлечь его своим исполнением: это все еще было очень непосредственно, психологически правдиво, реалистически убедительно, а с точки зрения техники комедийно-характерного актера — виртуозно.

Но подобные пьесы все-таки не являлись предметом мечтаний, тогда как роли в классике перепадали не часто, а исполнялись редко. И поэтому молодой Юрьев стал стучаться в другие двери в поисках выхода к классике. Такой выход показался ему возможным в сфере театральной педагогики. В «Записках» об этом не упоминается. Между тем без таких деталей борьба Ю. М. Юрьева за романтику и классику будет представлена неполно, а как увидим — и неточно.

Уже через пять-шесть лет после вступления на Александринскую сцену, в конце девяностых годов, Ю. М. Юрьев отдался театральной педагогике. Двадцати шести лет он начал преподавать мастерство актера на частных курсах Поллак, перешел в театральную школу Субботиной, затем на курсы Риглер-Воронковой, наконец, в казенное Театральное училище.

Что же он искал, чего добивался в педагогической практике?

Отчасти — воспитания молодых актеров романтического направления, возможных и вероятных партнеров в будущем. В большей мере — собственных упражнений в сфере героико-романтического репертуара как преддверия к трагедии: если уж не играть, то хоть разучивать, проходить со студентами заветные пьесы и роли!.. Но {17} главным образом — и Ю. М. Юрьев это признавал — он искал близости к Шекспиру, к Лопе де Вега, к Гюго, к Шиллеру и Гете.

Круг педагогических занятий Ю. М. Юрьева отличается принципиальностью, органической цельностью. Он разучивает со студентами роли своей юности и пьесы репертуара А. П. Ленского и А. И. Южина, своих учителей по школе Малого театра, по Филармоническому училищу. На экзаменах, на зачетах по его классу исполняются сцены из пушкинского «Бориса Годунова» и отрывки из «Горя от ума», «Коварства и любви» и «Дон Карлоса», сцены из «Звезды Севильи», отрывки из «Эрнани» и «Рюи Блаза», «Графа де Ризоора», — ну, а для тренажа в области комедии — «Мисс Гоббс» и «Старый Гейдельберг».

Проходится и Островский. Описание «Талантов и поклонников» в исполнении корифеев московского Малого театра, как можно думать, сделано Ю. М. Юрьевым в «Записках» с большой исторической точностью именно потому, что под сравнительно свежим впечатлением он по этим образцам учил своих студентов, проходил с ними роли, подыгрывая в их антураже то за Бакина, то за Великатова.

Когда, благодаря П. Н. Орленеву, затем И. М. Москвину, в репертуаре на одно из первых мест выдвигается «Царь Федор Иоаннович», Ю. М. Юрьев с педагогическими целями разучивает как будто мало ему подходящую заглавную роль, играет ее в одном из летних пригородных театров Петербурга (кстати сказать, получая одобрительные отзывы современной критики) и уже только после этого включает «Царя Федора» в круг своих педагогических занятий в театральных школах. Не сыграв на большой профессиональной сцене ни одной пьесы Чехова, он еще в молодые свои годы разучивает и играет на гастролях роль Вершинина, после чего вводит «Трех сестер» в круг «педагогических экзерсисов» (в последний раз «Три сестры» исполняются его учениками по Театральному училищу на выпускных экзаменах уже после Октября, весной 1918 года). Он был широк в своих воззрениях на искусство, отстаивал многообразие направлений в искусстве, хотя по внутренним своим симпатиям всецело принадлежал романтизму, русскому сценическому романтизму Малого театра, ермоловско-южинского направления, которому прежде всего и отдавал дань в своей театральной подготовке.

Достойная быть выделенной деталь: в сезоне 1905/06 года, летом, Ю. М. Юрьев со своими учениками гастролирует с шиллеровский «Дон Карлосом», впервые исполняя заглавную роль, а следующим {18} летом объезжает со студентами Белоруссию и Польшу с постановкой «Звезды Севильи» Лопе де Вега, в которой играет благородного рыцаря Санчо Ортиса. Случайно ли репертуар подобного идейного направления исполняется в такие годы, в такое время? Вряд ли: в этом убеждает артистическая биография Ю. М. Юрьева в первые месяцы Октябрьской революции, его творческая деятельность у истоков советского театра.

## 5

Но вот в такой круг пьес, идей и образов стали включаться и совершенно иные классические произведения, которые Ю. М. Юрьеву поручали играть на Александринской сцене, — прежде всего «Ипполит» Еврипида и «Эдип в Колоне» Софокла. Повторяя на занятиях со студентами ту трактовку, которую эти эллинские трагедии получали тогда на Александринской сцене, Ю. М. Юрьев тем самым усугублял чуждые его внутренней сущности влияния, вступал в сферу идейных противоречий, сопутствовавших его творчеству, его актерскому методу, накладывавших на него свою печать.

Что же это за чуждые влияния? К каким же противоречиям они приводили? И как могли они отразиться на стиле игры актера?

Если писать критический портрет такого значительного, крупного мастера, каким был Юрий Михайлович Юрьев, невозможно недоговаривать, тем более умалчивать, что в предоктябрьское десятилетие русский театр испытывал влияние формализма, декадентства. И хотя Ю. М. Юрьеву удалось сохранить закалку романтизма, он все-таки не избежал, да и не мог избежать, влияний эстетствующей режиссуры. Его выдвижение в классике началось с «Ипполита», которого ставил Ю. Э. Озаровский в сезоне 1902/03 года.

Своей трактовкой «Ипполита» и других произведений античности режиссер Ю. Э. Озаровский выдвигал требование стилизации, метод стилизации как принцип игры актера, как прием читки стиха и норму пластики тела. Стилизация понималась как намеренно подчеркиваемое воспроизведение оригинальных особенностей античной сцены, как такого рода подражание стилю античного театра, при котором внешняя форма становится самодовлеющей целью. Непосредственность и сила страсти, правда чувств намеренно заменяется стилизованной напевной декламацией, читка стиха выводится за границы реалистического искусства. Субъективно понимаемое «музыкальное начало» становится определяющим моментом читки стиха. Режиссер Ю. Э. Озаровский утверждает, что «художественное чтение есть отображение в вокальном процессе читающего *субъективных* {19} музыкальных и скульптурных *впечатлении* от поэтического слова»[[14]](#footnote-15). Всеми средствами «самодовлеющего звукоголоса» актер призывается «играть символическую мелодию речи». Подобная читка стиха, сопровождавшаяся музыкальным аккомпанементом или коллективной мелодекламацией хора трагедии, требовала согласованной с ней «картинной стороны». Это значило, что актеры должны воспроизводить пластику античных статуй, эллинской скульптуры в тех же приемах внешней стилизации. Переплетение музыки, певучей декламации и оживленной скульптурности как раз и привело критика к выводу, что «*представление* “Ипполита” сочетало в себе драму, балет и концерт»[[15]](#footnote-16). Таким образом, из двух основных путей, которые К. С. Станиславский считал открытыми перед актером, выбор делался не в сторону искусства переживания, искусства сценической правды, но в сторону искусства представления.

Именно в таком плане искусства представления Ю. М. Юрьеву и пришлось поработать над Ипполитом, затем над Полиником из «Эдипа в Колоне». Он обнаружил интерес, податливость к подобного толка режиссерским поискам как в сфере мелодики речи, так и в области пластики. Несомненно, он изменял заветам Малого театра. Но, будучи актером сильных технических возможностей, да еще со вкусом к внешней технике, он и в своеобразных правилах игры модернистского «условного театра» достиг изощренной формы, виртуозности в смысле внешнего мелодико-пластического воспроизведения образа.

## 6

Как же складывался юрьевский классический репертуар? И что он заключал, что нес зрителю в дореволюционное время, в предреволюционные годы?

Вот основной классический репертуар артиста в порядке последовательности его исполнения с 1900 по 1917 год: Ромео в трагедии Шекспира, Лизандр в «Сне в летнюю ночь» и Клавдио в его же «Много шума из ничего»; Ипполит в трагедии Еврипида; Флоризель в «Зимней сказке» и Бассанио в «Венецианском купце» Шекспира; Полиник в трагедии Софокла «Эдип о Колоне»; Аквила в мелодраме Дюма «Калигула»; Фауст в драме Гете; Дон Карлос в трагедии {20} Шиллера; Санчо Ортис в «Звезде Севильи» Лопе де Вега; Фердинанд в «Коварстве и любви» Шиллера; Тумелик в мелодраме Гальма «Равеннский боец»; Уриель Акоста в драме Гуцкова; король Марк в драме неоромантика Хардта «Шут Тантрис»; Карл в шиллеровских «Разбойниках»; Дон Жуан в одноименном спектакле Александринского театра по Мольеру; Родольфо в драме Гюго «Анджелло»; принц Гвастальский в «Эмилии Галотти» Лессинга; Карл в «Эрнани» Гюго и Рюи Блаз в его же одноименной драме. Из иностранного репертуара следует добавить центральную роль в драме Эчегарая «Галеотто», вначале игранной совместно с В. Ф. Комиссаржевской, и роль Бертрана в ростановской «Принцессе Грёзе», исполнявшуюся на гастролях с Л. Б. Яворской, а из концертного репертуара — «Эгмонта» Гете на музыку Бетховена. Из русского репертуара надо упомянуть роль Молчалина из «Горя от ума», обратившую на него внимание в самом начале его артистического пути, и две капитальные роли, исполнение которых уже обеспечивало Юрьеву почетное место в истории русского театра: роль Чацкого, в которой он долгие годы был молод, прост, горяч, внешне превосходен, и роль Арбенина в лермонтовском «Маскараде», которая, можно смело сказать, была у него уникальна!.. Из русской классики надо упомянуть еще следующие роли: Димитрия Самозванца в пушкинском «Борисе», Дон Гуана в «Каменном госте» и Альбера в его же «Скупом рыцаре»; Дмитрия Самозванца в хронике Островского и Мизгиря в его же «Снегурочке» (не упоминаем двух-трех ролей в «бытовых» пьесах Островского как редко игранных); царя Федора в «Царе Федоре Иоанновиче» Алексея Толстого и князя Серебряного в инсценировке его же одноименного исторического романа. Преобладание романтической драмы бросается в глаза при самом беглом просмотре…

Но оно станет очевидным, как только мы очистим этот список от пьес, редко ставившихся, если выделим пьесы, не раз возобновлявшиеся, и роли, особо часто игранные, в том числе и на гастролях, — словом, если проверим самый список через такие определяющие показатели, как «переиздание» спектакля и «тираж» роли.

В самом деле: Фауст в драме Гете был сыгран им только 8 раз (сезоны 1904/05 и 1905/06 года), Карл в «Разбойниках» — 2 раза (сезон 1909/10 года), а Ромео при первой постановке в сезоне 1900/01 года — всего 1 раз (хотя в дальнейшем эта роль изредка исполнялась Ю. М. Юрьевым на гастролях с Л. Б. Яворской). Что же дают такие роли в общем творческом балансе артиста?

Если так подойти к репертуару и, бросив взгляд вперед, заодно выделить и те пьесы, которые возобновлялись, игрались Ю. М. Юрьевым и после Октябрьской революции, наконец, разместить пьесы в {21} их историко-литературной связи, то основной — и в то же время впервые до революции сыгранный — репертуар артиста в сфере классики сложится так: «Ипполит» Еврипида; «Коварство и любовь» Шиллера; «Эрнани» и «Рюи Блаз» Гюго; «Уриель Акоста» Гуцкова; «Калигула» Дюма; «Шут Тантрис» Хардта; «Галеотто» Эчегарая и совершенно особняком стоящий «Дон Жуан» по Мольеру, а из концертного репертуара — «Эгмонт» Гете. Русская классика будет представлена тремя пьесами: «Борисом Годуновым», «Горем от ума» и «Маскарадом», а в концертах — стихотворениями Алексея Толстого. Это уже манифест романтического актера, апофеоз романтического героя!.. И за вычетом трех, много четырех названий, — это сколок героико-романтического репертуара старого Малого театра.

Нет сомнений, что в канун Великой Октябрьской революции Ю. М. Юрьев выходил на положение лидера героико-романтического направления в театральной жизни столицы: в очерченных пределах ему все-таки удалось перебороть положение, согласно которому «Петербург вообще не верил в романтику». Критики старшего поколения, в частности А. Р. Кугель, уже в этом усматривали его несомненную заслугу.

## 7

В эту пору чаще всего Ю. М. Юрьев играет Фердинанда, Уриеля Акосту, Карла и Рюи Блаза, выступает в пьесах прогрессивного романтизма, мятежного бунта против несправедливости общественного строя. Фердинанд вступает в борьбу с сословными предрассудками, препятствующими его счастью, с тиранией режима. Уриель Акоста восстает против косности, догматизма в идейных, философских вопросах. Рюи Блаз разоблачает царедворцев, расхищающих казну и грабящих народ. И даже Карл, против которого восстает Эрнани, наделен известными романтическими чертами характера.

Несомненно, это прогрессивный романтизм, который в ряде известных высказываний тех лет поддерживал Горький, назвавший его «активным романтизмом». Романтизм такого рода, писал Горький, «стремится усилить волю человека в жизни, возбудить в нем мятеж против действительности, против всякого гнета ее»[[16]](#footnote-17).

В изображении или, лучше сказать, в олицетворении этих основных своих романтических ролей-образов Ю. М. Юрьев был прям и Целостен. Он живописно рисовал большой и цельный героический {22} характер, внушал зрителю ощущение гуманности, благородства, значительности героической личности, человеческой природы героя-протестанта.

Его голос отличался кристальной чистотой тонов, силой звука, широким диапазоном. В нем звучала, в нем играла музыкальная гамма, у него были драматически-теноровые «верхи» и бархатисто-баритональные «низы» — и всегда, что называется, с «сильным металлом». Стихотворные монологи, частые и длинные в романтических драмах, он вел с верой в их правду и необходимость, с большой энергией, «на захват публики», как говорят актеры. В то же время он всегда выделял интеллектуальное начало в действиях и словах героя, подчеркивая движение его мысли. Вот почему, в частности, он так отчетливо раскрывал, доносил до зрителя философскую сторону роли Уриеля Акосты, или, сохраняя юношеский порыв Фердинанда, наделял его рассудительностью в большей, конечно, мере, нежели то сделал Шиллер. В драмах Гюго он не только живописно, картинно играл «костюмных героев», — он прежде всего воплощал в них высокое благородство человеческой личности, тем самым смягчая, «очеловечивая» чрезмерности романтической риторики.

По мнению Ю. М. Юрьева, высказанному в «Записках», «ничто так не определяет характер творчества того или иного актера, как сам актер — личность, являющаяся источником создания». И добавляет, что актерское исполнение «удивительно как коварно: оно сразу обнаруживает актера как человека». Замечание тонкое, однако же в полную меру верное лишь в отношении актеров, не прибегающих к перевоплощению. Но вот применительно к тому, как Ю. М. Юрьев играл романтическую драму, в частности Виктора Гюго, приведенное замечание как раз приобретает полную силу и становится ключом к пониманию юрьевского успеха в романтике, и притом даже несмотря на присущую ему сдержанность, некоторый холодок общего тона: именно личность Юрия Михайловича Юрьева являлась главным источником создания таких его ролей-образов, как Карл или Рюи Блаз, как Фердинанд или Уриель Акоста.

— Я чувствую и говорю как Шиллер, а ты — как подьячий!.. — восклицает Несчастливцев в «Лесе», и у Юрьева слова эти звучали убежденно и убеждающе: личность артиста придавала правду жизни подобной романтической декламации в том случае, если ее недоставало драматургу-поэту.

Все эти роли игрались не столько на Александринской сцене, сколько в Михайловском театре, на спектаклях «удешевленного абонемента для учащихся». Такие спектакли давались по инициативе академика {23} Н. А. Котляревского в бытность его заведующим репертуаром казенной драматической сцены, в 1910 – 1916 годах. Они собирали отзывчивую, экспансивную молодежь — и в этих ролях Ю. М. Юрьев становился ее любимым героем, точно так же как и в Народном доме, где он начал гастролировать в годы первой мировой войны. В. А. Теляковский, имевший обыкновение откладывать в свои личные папки те «казенные бумаги», которые казались ему наиболее интересными, уже после революции передал, подарил Ю. М. Юрьеву донесение департамента полиции, обращавшее внимание директора театров на характер приветствий и выкриков из публики, которыми сопровождалось чествование Ю. М. Юрьева на представлении «Уриеля Акосты» — к тому же пьесы «неблаговидной» по характеру своему. Упомянутый спектакль, как выражались в подобных донесениях, имел место сего 14 января 1912 года, им отмечалось двадцатилетие артистической деятельности Ю. М. Юрьева. Общественный смысл этой стороны его творческой деятельности и привлек внимание царских чиновников.

## 8

Приблизительно в то же самое время Ю. М. Юрьев вплотную подошел к трагической теме в искусстве, к ролям и образам трагедийного масштаба. Две трагедии заинтересовали, увлекли его: «Царь Эдип» и «Макбет».

Над шекспировским «Макбетом» Ю. М. Юрьев начал работать со своими учениками незадолго до первой войны — такой путь овладения сложной ролью казался ему лучшим, он выручал его в прошлом. Осенью 1914 года учащиеся третьего курса Драматической школы по классу Ю. М. Юрьева сдали экзаменационные испытания в трех пьесах: в «Ипполите», в «Графе де Ризооре» и в «Макбете».

Последний экзамен был триумфом педагога — и в том же году Ю. М. Юрьев, как выражались в то время в театре, «заявил роль Макбета». Этой его заявке предшествовала другая: роль царя Эдипа, чьи монологи уже читались Ю. М. Юрьевым в первых благотворительных концертах военного времени. Постановка обеих трагедий получила предварительную санкцию; «Макбета» должен был ставить Ю. М. Юрьев. «Эдип» был закреплен за постановщиком «Дон Жуана» — Вс. Мейерхольдом. Не будем доискиваться причин, отметим лишь факты: ни в текущем, ни в следующем сезоне намеченные постановки не осуществились.

Задетый таким невниманием, Ю. М. Юрьев весной 1916 года заявил, что он покидает Александринский театр. Сообщения об этом {24} проникли в прессу. В апреле 1916 года в петроградских вечерних газетах развернулась полемика между руководителями Александринского театра и его актером, выходившим на положение лидера труппы.

Академик Н. А. Котляревский, заведующий репертуаром, ссылался на перегруженность последнего, в частности на затянувшиеся репетиции «Маскарада». Барон В. А. Кусов, управляющий конторой императорских театров, сообщил корреспондентам газет, что репетиции «Эдипа» начались, — и поставил себя в неловкое положение, расписался в своей неосведомленности, ибо репетиции «Эдипа» и не назначались.

В пространной беседе, опубликованной в печати, Ю. М. Юрьев обвинял Александринский театр в косности, равнодушии и подчеркивал, что останется в труппе только в том случае, если будут учтены его творческие интересы: в области романтической драмы — «Маскарад», в новой для него сфере трагедии — «Царь Эдип» и «Макбет».

Премьера «Маскарада», как известно, прошла в вечер накануне первого дня Февральской революции. Спектакль ставился в ознаменование двадцатипятилетнего юбилея Ю. М. Юрьева, как итог прошедшего: за четверть века артист сыграл 216 ролей разнообразного репертуара и в качестве педагога выпустил на сцену свыше ста учеников.

Что до «Царя Эдипа» и «Макбета», то ходом событий в жизни страны им была предназначена совершенно иная роль: они стали первыми на советской сцене спектаклями героической классики. Тем самым они открыли собою новый этап и в артистической, и в гражданской судьбе Юрия Михайловича Юрьева, вписав его имя в первые строки зачинавшейся летописи советского театра.

## 9

Но вот и те главы «Записок», которые посвящены первым месяцам революции, премьерам «Царя Эдипа» и «Макбета»!.. Прочтите, перечтите их: сколько тут жизни, движения, энергии, сколько трепетного волнения за первые трагические роли и сколько сладкой тревоги за первые встречи с новым зрителем, какая непосредственная радость от этих первых встреч!.. Сколько здесь типических, крепко запомнившихся артисту деталей, с какой чисто юношеской свежестью восприятия обрисована атмосфера этих первых в Красном Питере массовых героических спектаклей, массовых народных представлений трагедии…

Характерно, что М. Ф. Андреева, комиссар петроградских театров в первые годы революции и исполнительница роли леди Макбет, просмотрев главу о постановке «Макбета» в связи с выпуском однотомного {25} издания 1948 года, сочла описание этого спектакля несколько приукрашенным, «романтизированным». Подлинные симпатии автора-актера еще раз сказались в «Записках» как в его книге жизни: главы «Царь Эдип» и «Макбет» стали одними из лучших, с наибольшим увлечением написанных в книге, потому что они были одними из лучших, самому Юрию Михайловичу Юрьеву наиболее ценных и памятных глав его жизни.

Действительно, эти спектакли, осуществленные в петроградском цирке весной и осенью 1918 года, оказались в центре событий театральной жизни тех дней, потому что они сами стали событием.

Постановки «Эдипа» и «Макбета» вызвали крайне разноречивые, противоположные, но одинаково горячие, страстные отклики современников, наиболее крупных людей своего времени, начиная с А. М. Горького. Эти отклики, прямые или косвенные, принадлежат к числу основных документов тогдашней театральной критики, эстетической и публицистической мысли, в идейных схватках которой определялась одна из линий развития советского театра — линия классики, судьбы классического наследия в перспективах развития культуры пролетарской, социалистической революции.

Уже постановка «Царя Эдипа» вызвала размежевание вокруг принципиальных вопросов театра, поставленного на службу революции.

Представления «Эдипа» в цирке, насколько помнится, шли если и не при полном зале, то при очень активном, горячем отношении аудитории. Нет сомнений, что на этих спектаклях преобладал новый, поднятый революцией к жизни зритель. В. Володарский, пламенный трибун тех дней, основатель и редактор «Красной газеты», счел нужным сказать вступительное слово к представлению «Эдипа» 27 мая 1918 года, явившемуся первым «целевым спектаклем», первым «театральным культпоходом для рабочих» в революционном Петрограде, — и, разумеется, не случайно!..

В то же самое время на страницах догоравшей буржуазной печати не кто иной, как А. Р. Кугель, не находил слов, чтобы осмеять «завывания и вопли каких-то помешанных», представляющих «Эдипа» в якобы «темном и пустом цирке». Иронизируя над самой попыткой играть античную трагедию для массового пролетарского зрителя, А. Р. Кугель отмечал, будто бы из среды «зрителей-ценителей» непрерывно несутся восклицания, крики вроде: «Не надо нам Эдипа — Дайте нам Луриха!..»[[17]](#footnote-18) В таком же тоне отзывались и другие {26} выходившие в то время буржуазные газеты, через критику юрьевского «Эдипа» метившие совсем в иную мишень: в В. Володарского как ненавистного им комиссара печати, агитации и пропаганды. Коренные александринцы вторили в тон: они изощрялись в шутках, между прочим «припечатав» Ю. М. Юрьева за его исполнение античной трагедии крылатой кличкой «исполняющего обязанности трагика». Несомненно, что в Петрограде «Эдип» оказался первым театральным явлением, попавшим в круговорот развивавшейся идеологической борьбы революции.

Не давая прямой оценки исполнению «Царя Эдипа», в развернувшийся спор счел нужным вмешаться Александр Блок. В качестве председателя репертуарной секции театрального отдела Наркомпроса он выступил в защиту готовившейся постановки «Макбета». Блок писал по этому поводу: «Репертуар государственных театров должен быть классическим: я думаю, что эту тенденцию надо навязывать, надо проводить упрямо, и неуклонно, не взирая ни на какие критики, ни на какие неудачи. Я хотел бы, чтобы мы сказали, наконец, решительно, что мы требуем Шекспира и Гете, Софокла и Мольера, великих слез и великого смеха — не в гомеопатических дозах, а в настоящих, — что позорно лишать зрителей города, равного по количеству и пестроте населения большим городам Европы, возможности слушать каждый год десять раз объяснения Ричарда с леди Анной и монологи Гамлета, видеть шествие Бирнамского леса на Донзинан». И Блок заключал: «Пусть будет время, когда “Макбет” пройдет перед пустым залом — это только переходное время, и государственные театры обязаны его выдержать стойко»[[18]](#footnote-19).

Однако же зрительный зал — или, точнее, амфитеатр цирка — не остался пустым и на представлениях «Макбета», вызвавших не менее горячие отклики.

Этому, в частности, содействовала «Петроградская правда». Полемизируя с точкой зрения вроде той, которую высказал А. Р. Кугель, газета утверждала: «Не думайте, что пролетарии не поймут Шекспира: Шекспир слишком гениален, чтобы пролетарии его не поняли!..» И обращаясь затем к представителям старой интеллигенции, «Петроградская правда» призывала их хотя бы через литературу, хотя бы через трагический театр больших характеров, чувств и страстей, через отношение революционного народа к этому высокому героическому {27} искусству почувствовать и пережить громадность совершающихся исторических дел[[19]](#footnote-20).

Некоторое время спустя, обосновывая программу, идейную позицию Большого драматического театра, А. М. Горький писал: «В наше время необходим театр героический, театр, который поставил бы целью своей идеализацию личности, возрождал бы романтизм, поэтически раскрашивал бы человека… Необходимо показать… человека-героя, рыцарски самоотверженного, страстно влюбленного в свою идею»[[20]](#footnote-21).

Однако же в рамках этой общей, хорошо известной в советском театроведении формулировки уже тогда существовали расхождения между позицией А. М. Горького и пониманием трагедии и трагического Ю. М. Юрьевым, что нередко забывается. Не случайно в том же самом сборнике, где была впервые напечатана цитированная выше статья А. М. Горького «Трудный вопрос», несколькими страницами далее М. Ф. Андреева, касаясь круга идей, приведших к созданию Большого драматического театра, особо подчеркивала, что «идейная сторона нашего театра ни в коем случае не примыкала к культу исключительно классической трагедии, что ставил своей целью Юрьев»[[21]](#footnote-22). Как бы отражая мысли, слова А. М. Горького, высказанные им осенью 1918 года на заседании художественного совета Петроградского театрального отделения Наркомпроса, когда обсуждался репертуарный план Большого драматического театра, М. Ф. Андреева особо оговаривала несогласие с выбором такой классики, которая предстает всецело как «трагедия рока, судьбы, тяготеющей не только над людьми, но и над богами», идейную ограниченность такого репертуара в дни, непосредственно следующие за победой пролетарской революции, в дни напряженной политической борьбы. Данная тема выходит за пределы нашего очерка — представлялось необходимым оговорить ее в общих чертах, дабы уточнить позицию Горького.

Для нашей цели важно еще отметить, как держались в этом вопросе левые футуристы, сильные тогда в Петрограде, прибравшие к своим рукам газету «Искусство коммуны». В связи с возобновлением юрьевского «Макбета» весной 1919 года — на этот раз уже на сцене только что созданного Большого драматического театра — левые футуристы обрушились на Юрьева за «допотопный», «решительно никому теперь ненужный» репертуар. В припадке кликушества «Искусство коммуны» лягалось «копытом футуриста», призывая сбросить {28} классиков, Шекспира и Софокла, в мусорную яму революции, на «помойку истории», ибо «старое искусство отжило», ибо «померли все — и Юрьев, и Станиславский — померли и повоняли сколько нужно покойнику»[[22]](#footnote-23).

Вот в каких ответственных исторических обстоятельствах, в какой накаленной атмосфере идеологической борьбы первых месяцев Великой Октябрьской революции состоялось столь чаемое, долгожданное Ю. М. Юрьевым вступление его на стезю актера трагедии. Что же оно несло революционному зрителю? И что оно открывало нового в творчестве артиста?..

## 10

Обращаясь к воспоминаниям этих дней, задаваясь вопросом, чем объяснить, что постановка «Эдипа» подготавливалась и прошла на большом подъеме, с живым увлечением всех участников, Ю. М. Юрьев в «Записках» так отвечает на этот вопрос: «Не знаю даже, чем это и объяснить… Пожалуй, общим романтическим увлечением, можно сказать, романтическим взлетом, столь характерным для этой ранней полосы строительства советского театра».

Действительно, расценивать постановки «Эдипа» и «Макбета» вне обстановки, атмосферы, вне конкретных политических задач первых недель и месяцев пролетарской революции — совершенно невозможно. Особенно для современников, участников борьбы за первые успехи советского театра: для большинства из нас тут слишком много автобиографического, ценного как память и свидетельство о зачинавшейся жизни нового театра. Отсюда — лиризм чувства, а следовательно, и возможные, вероятные переоценки все еще живых, хотя уже и дальних впечатлений.

Критика требует и большей трезвости, и большей точности — здесь скорее нужны весы Фемиды, суд истории, ее приговор. Каковы же объективные данные для него, можно ли вынести сейчас обоснованный приговор этим первым советским спектаклям?

Премьера «Царя Эдипа» не имела прямых, непосредственно по существу спектакля, его исполнения, написанных отзывов. Не сохранилось и ни одной фотографии тогдашнего «Эдипа», его участников. Но постановка «Макбета» имела многочисленные отклики, непосредственные свидетельства современников. Остановимся на двух из них, отберем отзывы зрителей различных поколений.

{29} Участник постановки «Макбета», исполнитель одной из небольших ролей, К. Н. Державин (кстати сказать, в этом спектакле завязавший свои будущие театральные связи и театроведческие интересы) в следующих словах описывает постановку трагедии: «Действие развертывалось на двух противостоящих площадках, на цирковом манеже и на нескольких лестницах, ступени которых служили отличными планировочными местами для групповых сцен. Специальная система освещения, бросавшая на свои объекты притушенный коричневатый свет, ряд сцен, проводившихся при свете дрожащего пламени факелов или при огромных замковых фонарях, создавали ту атмосферу зловещности, в которой шекспировская борьба страстей и воли приобретала особый сумрачный колорит. В спектакле чувствовалось тяготение к подчеркнутому примитиву. Он переносил зрителя в эпоху раннего средневековья, в эпоху создания монументальных эпических поэм, в эпоху перехода от примитивных родовых форм бытового уклада к формам феодализма. Замки Макбета-начальника и Макбета-короля уходили под купол цирка своими отвесными, циклопической постройки стенами. На всем лежал отпечаток суровой горной природы и суровых нравов.

Ю. М. Юрьев в образе Макбета играл трагедию воли, ослепленной силою чувств и внушениями страсти, — свидетельствует К. Н. Державин. — Волевое начало было основным в характеристике его героя, и трагизм его облика создавался путем автоматизации этой воли. Макбет был дик и суров. Он вырастал из окружающих его каменных глыб и сам казался большим куском серого давящего гранита, из которого острый шекспировский резец высек его мощную фигуру»[[23]](#footnote-24).

Другой отзыв, весьма живописный, принадлежит А. И. Южину.

Осенью 1918 года А. И. Южин приезжал в Петроград, он играл Фамусова на открытии сезона Александринского театра, тогда же смотрел и Юрьева в «Макбете», о котором впоследствии писал: «В Макбете необузданный и стремительный рост черных страстей и преступлений Юрьев передает с большой наглядностью. Вы точно видите человека, окутанного, как Лаокоон, какой-то кучей змей, обвивающих и душащих его и в одном клубке с ним скатывающихся в черную бездну»[[24]](#footnote-25).

В дополнение к таким отзывам нужно отметить, что «Эдип» оказался и более значителен, и более плодотворен для дальнейшего {30} творчества Ю. М. Юрьева. В роли Макбета у него была актерская удача, в роли Эдипа — принципиальная заявка художника на свою трагическую тему, обогатившая ряд впоследствии созданных образов и, — как это ни покажется на первый взгляд странным, — сказавшаяся на доработке, на перестройке лучшей из его ролей — роли Арбенина.

В роли царя Эдипа Ю. М. Юрьев раскрывал и утверждал образ просветленного своим страданием героя — именно в этом заключалась, выявлялась трагическая тема артиста.

Возможно, даже вероятно, что здесь была и декламационная певучесть, и скульптурность поз и жестов, словом, все те последствия искусства представления, которые сохранились, не могли не сохраниться, у Юрьева от таких ролей-образов, таких спектаклей, как «Ипполит» (уже после Октября «Ипполит» был возобновлен Ю. М. Юрьевым в Михайловском театре, где, что весьма характерно, прошел на этот раз решительно без какого бы то ни было успеха!). Но в то же самое время в юрьевском Эдипе была трагическая величественность образа, ясность раскрытия трагической коллизии, четкость самого актерского замысла и большая гуманистическая идея, положенная в его основу.

Теперь можно думать, что самый спектакль был двойствен. Да и мог ли стать иным спектакль, центральный образ которого был задуман и разработан задолго до наступления, до победы революции, вдали от ее гроз и бурь?

Несомненно. Но вот что важно: в самих спектаклях, игранных весной и осенью 1918 года в революционном Питере, доминирующими оказывались иные ноты. Зритель был настроен подъемно, на героический лад, — возникала своеобразная адекватность драматурга, актера и зрителя, и через патетику классики рождался косвенный отклик на большие проблемы современности. Своим отношением, своим восприятием, своей реакцией зритель в известных пределах влиял и на актеров, в частности на Ю. М. Юрьева, как исполнителя заглавной роли. Артист отмечает это в «Записках». По-видимому, он отдавал себе в этом отчет уже и в 1918 году. По крайней мере в одном из автобиографических признаний тех лет он отмечал, что, играя Эдипа и Макбета перед новым зрителем, «почувствовал прилив новых творческих сил, а главное, освободился от старых пут»[[25]](#footnote-26).

Выше сказано, что неверно судить об этих ранних спектаклях советского театра, об этих его первенцах, вне конкретной политической обстановки тех дней. Это бесспорно. И в качестве одного из документов истории, в качестве доказательства политической значимости {31} юрьевских спектаклей, в заключение следовало бы объяснить характерный случай с сообщением о мнимой смерти Ю. М. Юрьева, о нем он сам бегло упоминает в публикуемом в данном издании «Записок» письме.

Дело в том, что в эти дни и месяцы политическая контрреволюция старалась сделать объектом своего влияния, своей демонстрации также и театр, зрительный зал, сцену, наиболее популярных в то время ее представителей. Известно, что Ф. И. Шаляпин становился приманкой происков контрреволюции, известно, что антисоветски настроенные, черносотенной масти, элементы провокационно вели себя на шаляпинских спектаклях в сезоне 1918/19 года, как это наиболее ярко выявилось на памятном в летописях Мариинского театра представлении «Юдифи». Известно, что Айседора Дункан в первый свой приезд в 1921 году сделалась предметом той же «игры», когда в течение ее концерта в Мариинском театре «перегорал» свет. Стал объектом точно таких же домогательств и покушений Ю. М. Юрьев, и именно потому, что его театральное дело приобрело определенную общественно-политическую значимость, выдвинуло его в качестве «актера текущего момента», как очень верно отметил впоследствии один из критиков.

Обстоятельства заключаются в следующем. Осенью 1920 года, после премьеры «Короля Лира» в Большом драматическом театре, Ю. М. Юрьев внезапно занемог, и ближайший спектакль с его участием, уже объявленный в афишах, был отменен. На следующее утро в петроградских газетах появилось сообщение о том, что накануне Ю. М. Юрьев «скоропостижно скончался от разрыва сердца». Концы этой грязной, однако же ловко подстроенной провокации, вели к Дому литераторов, под крышей которого гнездились отребья разгромленной буржуазной журналистики. Провокационное сообщение о мнимой кончине Ю. М. Юрьева преследовало целью поставить в неловкое положение, скомпрометировать советскую, большевистскую печать — и притом, конечно, на популярной фигуре, в качестве каковой и оказался «облюбован» Ю. М. Юрьев. В таком факте своеобразно преломилось, отразилось неоспоримое свидетельство политической окраски его театральной деятельности того времени[[26]](#footnote-27).

Впоследствии, в 1922 – 1925 годах, Ю. М. Юрьев не раз возвращался к «Царю Эдипу», как к первой любви к трагедии. Он выступал в «Эдипе» в летних садах Ленинграда — в саду Народного дома и {32} б. Апраксином саду. И несмотря на «старые путы», от которых он все же не смог освободиться, как того ему хотелось, Ю. М. Юрьев привлекал несомненный интерес массовой народной аудитории: она принимала Юрьева в роли Эдипа — и это была, лучшая, в конечном итоге, проверка эстетической ценности его творческого почина в сфере трагедии, его первой настоящей большой трагической роли.

## 11

«Испытание совершилось, Рубикон перейден: “Эдип” сыгран», — такими словами Ю. М. Юрьев открывает посвященную «Макбету» главу своей книги. Казалось, трагическая тема, роли трагического репертуара отныне станут главными, ведущими в его сценическом творчестве. Естественно было ждать продолжения: ведь уже давно облюбованы, отчасти и разучены роли Гамлета и Отелло, Кориолана и короля Лира, как о том сообщается в «Записках». Вслед за «Макбетом» в кругу учредителей Театра трагедии решено ставить две пьесы Байрона — «Каина» и «Сарданапала», затем шекспировского «Ричарда II» («Все театры забиты Макбетами», — писал В. В. Маяковский, подтверждая тем самым успех юрьевской пропаганды классики).

Но столь обширно задуманный план, своего рода манифест трагического актера, не осуществляется полностью ни в ближайшее время, ни в последующее десятилетие, хотя и остается репертуарной заявкой Ю. М. Юрьева, предметом его надежд и мечтаний.

На этот раз начнем с конца — с шекспировского «Ричарда II»: в репетициях этой трагедии прервалась работа Ю. М. Юрьева над трагической темой, над трагической ролью.

Верный своим привязанностям, Ю. М. Юрьев начал работу над «Ричардом II» в 1925 году в полупедагогической, полустудийной обстановке, в кругу молодежи, объединенной в стенах Театра-студии при Акдраме, при Пушкинском театре, во главе которого он тогда стоял. В сезоне 1925/26 года «Ричард II» на время стал едва ли не основным творческим делом Театра-студии. Ю. М. Юрьев увлеченно репетировал с молодежью, в частности с начинавшим тогда свой путь Н. К. Симоновым, и одновременно разучивал заглавную роль. Репетиции первых картин были близки к перенесению на сцену, однако же в следующем сезоне Ю. М. Юрьев не возобновил их: он, несомненно, отошел от недавней борьбы за трагические образы и роли, которая закончилась на незавершенной студийной постановке «Ричарда II» в сезоне 1926/27 года. Чем же объяснить этот отказ от избранного было пути?..

{33} Частичное объяснение такому обстоятельству нетрудно увидеть в том репертуаре, который все время сопутствовал дебютам артиста в «Царе Эдипе» и «Макбете»: это репертуар романтической героики, а не трагедии, — прежде всего репертуар Шиллера.

Действительно, вслед за «Эдипом» и «Макбетом» Ю. М. Юрьев сыграл маркиза Позу в шиллеровском «Дон Карлосе», шедшем для открытия Большого драматического театра. В этой постановке, в этой роли он завоевал настоящий, большой успех. Образ маркиза Позы, «оратора человеческого рода», борца против тирании, как нельзя лучше удался Ю. М. Юрьеву, потому что в высшей степени подошел ему своей морально-идейной направленностью, своей этической сущностью.

И другая, чаще всего игранная в эти годы, роль должна быть названа рядом с нею: роль Фердинанда в «Коварстве и любви», одна из центральных в репертуаре артиста. «Коварство» с громадным успехом идет летом 1919 года в Гербовом зале Зимнего дворца в исполнении труппы так называемого Эрмитажного показательного театра, «Коварство» бесчетное количество раз играется чуть ли не всеми фронтовыми труппами Петроградского укрепленного района, Северо-западного фронта, где ставший популярным в роли Фердинанда актер-любитель Зотов совершенно очевидно подражает Юрьеву, наконец, «Коварство» (как и «Эдип») включается в те же годы даже в репертуар московского театра Корша, где Фердинанда играет один из юрьевских учеников — Е. А. Боронихин. В данном случае влияние Ю. М. Юрьева и более значительно, и более очевидно.

В репертуаре самого Ю. М. Юрьева роль Фердинанда — чаще всего игранная в эти годы роль. По его утверждению, проверенному в сохранившейся театральной документации эпохи, за годы революции он сыграл Фердинанда свыше трехсот раз — только роль Арбенина в «Маскараде», исполнявшаяся до конца жизни, превысила количество представлений «Коварства и любви». Ю. М. Юрьев играл роль Фердинанда решительно на всех театральных площадках Петрограда, его садов и парков, его рабочих клубов и Домов культуры, его ближних и дальних пригородов, наконец, в крупнейших городах нашей страны, сохранив за собой эту роль до средины тридцатых годов, когда ему минуло за шестьдесят лет.

Фердинанд в «Коварстве и любви» — отлично отделанная, поистине гастрольная юрьевская роль. И вполне естественно и, как увидим, даже закономерно, что именно в ней весной 1921 года Ю. М. Юрьев впервые по возвращении в Александринский театр выступил на его сцене, которую три года назад покидал ради {34} трагического репертуара, ради Театра трагедии, ради «Эдипа» и «Макбета».

И в самом деле, он был обаятелен в своем мягком и сдержанном, но каком благородном, поэтичном, романтическом порыве! Диалоги Ю. М. Юрьева с В. А. Мичуриной — леди Мильфорд, его сцены с В. Н. Давыдовым — Миллером и Е. П. Корчагиной-Александровской — матерью Луизы, несомненно, принадлежат к числу лучших образцов русского сценического романтизма. В письме, публикуемом в настоящем издании, Ю. М. Юрьев справедливо отмечает, что спектакль «имел серьезный успех у публики, хотя и не удостоился внимания критиков».

Какие же новые роли в трагедийном репертуаре были сыграны Ю. М. Юрьевым в период, отделявший первые его пробы в этом направлении до их прекращения, в период от премьер «Эдипа» до последних незавершенных репетиций «Ричарда II»?

Из намеченного списка были сыграны три пьесы: байроновский «Сарданапал», «Отелло» и «Король Лир». К ним добавилась самая значительная удача Ю. М. Юрьева в области шекспировских трагедий — роль Антония из «Антония и Клеопатры».

В роли Сарданапала артиста постигла характерная неудача. Причина ее лежала в философско-этической плоскости: отказ Сарданапала от борьбы, ненужная и бесцельная, хотя внешне и жертвенная, его гибель — эта основная идея байроновской драмы не отвечала настроениям зрителей, расходилась с их мироощущением. Запоздалая мечта Ю. М. Юрьева сыграть Сарданапала (роль, о которой мечтал А. П. Ленский) не оправдала себя в новой социальной реальности. Несмотря на ряд отлично проведенных Ю. М. Юрьевым сцен и монологов, «Сарданапал» быстро сошел с репертуара (сезон 1923/24 года).

Переходя к более показательному, решающему материалу, к драматургии Шекспира, нетрудно заметить, что ни в одной из шекспировских ролей зрелого периода своей творческой жизни — в сущности, даже в роли Отелло — Ю. М. Юрьев все-таки не завоевал того бесспорного признания критики и того выдающегося успеха у зрителя, которым он продолжал пользоваться в драмах Шиллера, в пьесах Гюго, а особенно в «Маскараде».

Несомненно, как и у всякого крупного актера, технически сильного мастера сцены, у Ю. М. Юрьева были отдельные, особо ему удававшиеся, отлично сыгранные эпизоды, хорошо проведенные монологи в шекспировских трагедиях, в шекспировских ролях. Но внимательно проанализировав многолетние наблюдения, сверив их с отзывами современной критики, написанными под непосредственным, свежим {35} впечатлением, остается признать, что шекспировские роли-образы в воплощении артиста все же не представали как единое монолитное монументальное целое, каким вырисовывался, можно сказать — высился его Арбенин.

Живо вспоминается его король Лир. Он очень умно проводил первую, заметим кстати, наиболее трудную во всей трагедии, картину и был удивительно лиричен в последней сцене на руках у Корделии. Но в итоге это были скорее эскизы к образу, картины, сцены из шекспировской трагедии. Таков же и первый, все-таки наиболее удачный вариант юрьевского образа Отелло, сыгранный в том же, что и «Король Лир», 1920 году на подмостках Большого драматического театра. В этой трагедии Шекспира запоминался эпизод прибытия Отелло на Кипр, эпизод с платком или заключительная сцена с Дездемоной. Но опять же это были скорее эскизы к роли, сцены и монологи из трагедии, в которых Ю. М. Юрьев не столько играл, сколько воплощал собой, передавал всем существом свои органические, природные, индивидуально ему свойственные качества: доверчивость и благородство. Но в целом, в общем охвате этих трагических ролей Ю. М. Юрьеву недоставало последовательности единой развивающейся концепции, чем он так был силен в «Маскараде», силы чувства, темперамента, мощного пафоса выражения. В какой мере это могло быть неизбежным следствием того искусства представления, в котором он так много тренировался в недавнем прошлом?

Словом, постановка вопроса клонится к тому, чтобы представить Ю. М. Юрьева не столько трагиком, сколько героем романтической драмы с несомненным трагическим уклоном. И с такой точки зрения, в ее подкрепление, в развитие уже сделанного напоминания о том, что образы Фердинанда и маркиза Позы даже и в этот период перевешивали, заслоняли собою шекспировские роли юрьевского репертуара, следует указать, в каком ключе разрешались шекспировские спектакли Большого драматического театра той поры, когда одним из их протагонистов был Ю. М. Юрьев. Достаточно пересмотреть речи Александра Блока к труппе Большого драматического театра, в частности Речи, посвященные постановкам «Отелло» и «Короля Лира», чтобы Убедиться в справедливости следующего заключения историка: «В понимании Шекспира Большой драматический театр весьма решительно стал на точку зрения романтиков, видевших в Шекспире своего духовного предка. Иначе говоря, Шекспир в Большом драматическом театре с самого основания театра и до конца эпохи военного коммунизма воспринимался в романтическом аспекте, который придал ему в свое время Гете и который стирал границы между ним и {36} Шиллером»[[27]](#footnote-28). Несомненно, участие Ю. М. Юрьева в высшей степени предопределило такое положение.

В известное внешнее противоречие со сказанным как будто вступает своеобразная, декларационного характера, аттестация такого значительного критика, как А. Р. Кугель, высказанная по поводу лучшей юрьевской роли в шекспировском репертуаре — роли Антония. По поводу этой творческой удачи артиста критик, писавший о нем около тридцати лет, высказался в следующих, внешне весьма закругленных выражениях: «Когда я увидал Юрьева после нескольких лет работы в трагических ролях в роли Антония, — писал А. Р. Кугель, — я был изумлен… поражен совершившейся переменой и необыкновенными успехами артиста. Предо мною был трагический актер в подлинном смысле слова, которого можно было поставить в ряд с первоклассными европейскими мастерами. Все — фигура, голос, четкость рисунка, мощь, тяжесть выражения — носило печать прекрасной техники и художественного вкуса. Он овладел тайной трагического актера, в котором у нас такая нужда. Как это случилось?.. Очень просто: он играл эти роли, он упражнялся в том цикле ролей, который был родствен его душе и куда вход ему был так долго запрещен… Юрьев был, — сознаюсь искренне, ибо и сам заблуждался, — невыявленною возможностью крупного трагического актера, и 25 или 30 лет играл, ожидая своего выхода»[[28]](#footnote-29).

Однако в поисках более точных контуров критического портрета Ю. М. Юрьева приходится заметить, что в данном случае А. Р. Кугель давал, так сказать, второй вариант своего отзыва, и притом приуроченный к юбилею, к тридцатипятилетию сценической деятельности артиста. У А. Р. Кугеля в эти дни было сложное положение, ибо совсем недавно он с чрезмерной резкостью отрицал у Юрьева даже предпосылки к данным трагического актера, а о своих выступлениях в печати 1918 года, естественно, вспоминать не любил. В таких обстоятельствах и возникла приведенная аттестация, похожая на автобиографическую критическую формулу. Однако же она расходится с тем, что А. Р. Кугель писал под непосредственным впечатлением премьеры «Антония и Клеопатры», где значилось следующее: «Ю. М. Юрьев играет местами прекрасно, возвышаясь до мастерства замечательных трагиков. Мне тем отраднее это отметить, что я не любил трагических опытов Юрьева. Но в роли Антония две‑три сцены у Юрьева сделаны чудесно, хорошо, просто и в то же время трагически {37} торжественно»[[29]](#footnote-30). В самой констатации частичного охвата трагической роли критик ближе стоит к истине, к правде впечатлений. Добавим к тому же, что наиболее удачные сцены из «Антония и Клеопатры» Ю. М. Юрьев исполнял именно в приемах, близких к романтической драме, к чисто романтической актерской патетике, — например, «сцену отчаяния» Антония, которую публика неизменно покрывала долгими, шумными аплодисментами.

Весной 1927 года, в ознаменование тридцатипятилетнего юбилея Ю. М. Юрьева, на сцене руководимого им Театра академической драмы была поставлена вторая редакция «Отелло». За последние десять лет артист сыграл 23 новых роли, из которых 6 в трагическом репертуаре («Эдип», «Макбет», «Отелло», «Король Лир», «Антоний и Клеопатра», «Сарданапал»), и как фактический руководитель, старший из педагогов-наставников Театра-студии содействовал воспитанию и выпуску на сцену целой плеяды молодой талантливой молодежи: почти все среднее поколение Пушкинского театра прошло через Театр-студию, целиком обязанную своим попечением Ю. М. Юрьеву.

В то же время эта десятилетняя проверка подтвердила, что Ю. М. Юрьев все-таки не столько трагик, сколько герой романтической драмы, которую он легко расширяет, обогащает, приближает к драматургии трагического порядка. В пределах романтической драмы он достигал трагического звучания. Но чистая сфера трагедии и трагического, как основная, генеральная линия творчества, все же не стала его стихией.

## 12

В начале 1929 года Ю. М. Юрьев перешел в Малый театр. Обстоятельства возвращения Ю. М. Юрьева в Малый театр сложились своеобразно. В каком же смысле? В смысле трудно устанавливавшихся его творческих взаимосвязей с советской драматургией.

В свое время Ю. М. Юрьев успешно сыграл роль в одной из первых пьес советской драматургии, поставленных на сцене б. Александринского театра. Это была публицистического характера пьеса А. В. Луначарского «Яд». В ней Ю. М. Юрьев с большой точностью социальной характеристики, внешне остро и внутренне правдиво сыграл роль Батова, «погорельца революции», «бывшего человека» из военных, ставшего авантюристом, отщепенцем, нэповским спекулянтом. {38} Насколько четко, правдиво, с глубоким ощущением революционной современности Ю. М. Юрьев мог играть роли, создавать образы такого круга, видно из того, как ярко, с каким внутренним осуждением и вместе с тем без всякого внешнего гротеска он сыграл роль полковника Брызгалова в исторической хронике К. А. Тренева «На берегу Невы» (поставленной Пушкинским театром к двадцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции).

Однако же непосредственно после премьеры «Яда», после роли Батова, сыгранной в сезоне 1925/26 года, наступил длительный перерыв. Ю. М. Юрьев играл роли в пьесах тогдашней советской драматургии, но играл очень определенный круг ролей — от светского кавалергарда Дантеса в пьесе «Пушкин и Дантес» до военного диктатора Москвы великого князя Сергея Александровича в «Иване Каляеве» и до белого генерала барона Врангеля в исторической хронике «Штурм Перекопа». Нет сомнений, что годами выработавшийся творческий метод артиста как героя романтической драмы с трагедийным уклоном входил в противоречие с таким кругом образов, обнаруживал свою непригодность, во всяком случае ограниченность для правильного решения, для идеологически акцентированного воспроизведения подобных ролей.

Вступив в труппу Малого театра, Ю. М. Юрьев начал свою работу в нем с советской драматургии, последовательно сыграв «Вьюгу» Н. В. Шимкевича, затем «Смену героев» Б. С. Ромашова. В сущности, обе роли, центральные в пьесах, не принесли ему хотя бы той удачи, которой заслуживала значительность накопленного им опыта и масштабы его дарования.

Как это нередко случается в живой практике театра, Ю. М. Юрьев чуть ли не в порядке замены, как будто с нескольких репетиций сыграл в Малом театре роль Кречинского (правда, ранее им игранную) — и завоевал настоящий, большой, все более крепнувший успех. Расплюева играл выдающийся, виртуозной техники актер, несомненно лучший после В. Н. Давыдова исполнитель этой роли — Степан Леонидович Кузнецов.

Видевшие «Свадьбу Кречинского» в Малом театре в сезоне 1931/32 года в исполнении Ю. М. Юрьева и С. Л. Кузнецова безусловно помнят, как — выражаясь актерским языком — Кречинскому доводилось «переигрывать» Расплюева. Нельзя забыть, каких тонкостей по гамме чувств, настроений, интонаций достигал Ю. М. Юрьев в третьем акте комедии, как он сочетал, соединял в лице своего героя и «светского льва», и хищника, и запутавшегося, потерявшего под собой почву *человека*. Запоминался финал. На контрастном, но всем развитием роли обоснованном переключении он обрывал в заключительной {39} сцене излишне выдвинутую драматургом детективную линию сюжета и завершал пьесу значительным по просветленному человеческому сознанию последним восклицанием, сделанным в ответ Лидии Муромской после того, как она передает ростовщику Беку настоящий бриллиантовый солитер:

— А ведь хорошо!.. Опять женщина!..

Тогда же Ю. М. Юрьев получил и принял предложение выступить в той же роли в Театре имени Вс. Мейерхольда.

Период выступлений Ю. М. Юрьева в мейерхольдовской постановке «Свадьбы Кречинского» — сложный период его творческой жизни, несмотря на то, что он сочетался с наипохвальнейшими о нем отзывами близких к данному театру, дружественных ему критиков.

Но в то же время это период возвращения к давним мыслям, планам «Записок», период активного начала работы над данной книгой. Именно в эти годы, в сезоне 1933/34 года, проживая в Москве, в квартире М. Н. Ермоловой на Тверском бульваре, у ближайших ее родных, Ю. М. Юрьев в полную силу принимается за литературную работу, которая внутренне, по общему его самоощущению, как раз сейчас ему необходима. Глава о реализме старого Малого театра, описание одного из лучших его спектаклей — «Талантов и поклонников», как и глава о старой театральной Москве, о бенефисах М. Н. Ермоловой и Г. Н. Федотовой закономерно, очень органично зачинают предстоящий литературный труд Ю. М. Юрьева над его «Записками».

## 13

Юрьевский Арбенин известен достаточно широко, о нем написана обильная критическая литература, и при всем том он все же заслуживает отдельной монографии. Не имея возможности развернуть здесь тему об этом центральном образе Ю. М. Юрьева, о глубоко поучительной эволюции самого образа от его первого возникновения в спектакле 1917 года до его последнего появления на эстраде Ленинградской филармонии в концертных исполнениях «Маскарада» в 1947 году, ограничимся несколькими, наиболее существенными замечаниями.

Тот Арбенин, которого Ю. М. Юрьев играл в тридцатых годах, на исходе тридцатых годов, затем в последние годы жизни, отстоял очень далеко от первых эскизов той же роли, показанных на премьере, а затем в двадцатых годах. Именно в этой эволюции, в живой перестройке образа, заключалась одна из основных причин его живучести, его редкой в театральной практике жизнестойкости.

{40} Основное впечатление от юрьевского Арбенина было таким: это протест энергической, поистине одаренной и сильной личности, раздавленной враждебными ей обстоятельствами и прежде всего — окружающей средой, обществом, строем. Всем своим обликом, сценическим Поведением, известной заключительной сценой сумасшествия юрьевский Арбенин как бы говорил зрителю о себе словами Пушкина:

И тьмой, и Холодом объята  
Душа усталая моя,  
Как ранний Плод, лишенный сока,  
Она увяла в бурях рока,  
Под знойным солнцем бытия.

Ю. М. Юрьев — Арбенин добивался и достигал двойного сострадания, то есть сострадания не только к Нине, его жертве, но и к нему, виновнику страданий, моральные потрясения которого смягчают, искупают вину. В сочетании с виртуозной по стилю читкой лермонтовского стиха (притом несмотря на заметное ослабление голосовых средств и возможностей, постигшее артиста), в соединении со стильным, пластически-выразительным внешним обликом Арбенина, наконец, на фоне значительно расширенного социального истолкования обрисованной поэтом среды, — все это вместе взятое делало из юрьевского Арбенина величественный образ романтического героя, а в финальных картинах вплотную подводило его к положению подлинного героя трагедии. Образ приобретал с годами все большую ясность, определенность, то многообразие психологических интонаций, тончайших оттенков речи, совокупность которых воссоздает сложный, многогранный, внутренне противоречивый, но вполне реальный человеческий характер.

24 марта 1939 года «Маскарад» шел в 430‑й раз в ознаменование сорокапятилетия работы на Александринской сцене и пятидесятилетия артистической деятельности Ю. М. Юрьева. За два дня до того Указом Президиума Верховного Совета СССР Ю. М. Юрьеву было присвоено звание народного артиста Союза ССР. За двенадцать лет, истекших со дня последнего его юбилейного спектакля, артист сыграл на сценах различных театров 12 новых ролей, и в их числе лучшее из последних своих созданий — Несчастливцева в «Лесе».

Три роли русской классики составили основной репертуар Ю. М. Юрьева на последнем этапе его сценической деятельности: Арбенин, Кречинский, Несчастливцев. Но весь круг его творческих возможностей как героя романтической драмы с трагическим уклоном и как характерно-комедийного актера, отлично справляющегося и с национальными, с бытовыми персонажами, оказался сконцентрированным в этих трех ролях-образах.

{41} Вкратце о Несчастливцеве. Образ его был трактован Ю. М. Юрьевым как образ высокого в своей духовной поэтичности романтика, но прирожденного актера, человека большой души, однако же человека, запутавшегося в условностях своей профессии, который хоть и чувствует глубоко, но изъясняется в жизни как на сцене и реагирует на происходящее кругом него цитатами из Шиллера и Шекспира. Тонко воссоздавалась раздвоенность бытия и сознания этого героя Островского, которому романтизм на многое закрывает глаза, который хотя и говорит высокопарно, но в такой условной форме выражения несет огромную ненависть к дворянской, к помещичьей среде и ее купеческому и чиновному окружению!.. Ю. М. Юрьев достигал в роли Несчастливцева большой убедительности — и, возможно, отчасти потому, что играл здесь самого себя, в известных пределах выступая как бы в роли автобиографического характера.

В 1938 году, в роли Великатова из «Талантов и поклонников», где он играл в отличном сочетании с Е. П. Корчагиной-Александровской, прервалась работа Ю. М. Юрьева над новыми ролями: он дорабатывал, расширял и углублял любимые свои роли — Арбенина, Кречинского и Несчастливцева, отдавая все остальное время новому любимому делу жизни — своим «Запискам».

## 14

«Записки» Ю. М. Юрьева очень быстро, можно сказать, по мере их опубликования, завоевали значение выдающегося творческого документа. Это естественно, потому что с каждой новой главой, с каждой следующей страницей литературный труд Ю. М. Юрьева был все более подчинен вопросам творческого характера, освещен мыслью об искусстве как творческом процессе, или, лучше сказать, ощущением искусства как творческого процесса, согрет искренним переживанием как движущей силой актерского творчества.

Несмотря на то, что хронологические рамки первых глав «Записок» несколько сужены, поскольку автор ограничивает их периодом детства, отрочества и юношества, то есть как бы преддверием своей творческой биографии, несмотря на то, что в силу этого некоторые главы первого тома носят интимный, камерный характер «семейной хроники», — тем не менее и данная тема ощущается и рассматривается с точки зрения творческой, под углом зрения того, что помогает или препятствует выявлению творческих возможностей формирующегося человеческого сознания.

{42} Перелистайте страницы, посвященные детству и отрочеству, — ведь они нужны автору лишь постольку, поскольку в них воспроизведена обстановка, атмосфера и окружение, в которых он формировался как человек и художник!..

Здесь Ю. М. Юрьев лаконичен, строг и взыскателен. Если о себе он вообще пишет мало, то в этих страницах по-особому скуп: ничего лишнего, не способствующего раскрытию взятой темы, ничего от простого бытописательства, никаких воспоминаний ради воспоминаний, чем так часто грешит наша мемуарная литература. Все подчинено той же единой и точной цели: детство, отрочество и юношество затронуты и освещены лишь в той мере, в которой раскрываются зарождающиеся творческие стремления ребенка и юноши. Привлекательный, светлый облик матери, детские игры в театр с самодельной инсценировкой карикатур и шаржей из юмористических журналов, описание гимназии с ее сухими, бездарными педагогами-чиновниками, «людьми в футлярах», противопоставляемыми лиризму отчего дома и материнской заботе, — все это важно для автора как подкрепление и иллюстрация его мыслей об обстановке, обстоятельствах и среде, наиболее способствующих созреванию художественно-творческой индивидуальности. Такова «запевка» книги, очень органичная в ее общем контексте.

Первые главы «Записок» содержат в себе две основные, широко развитые темы. Это, прежде всего, рассказ подростка, юноши о его романтическом влечении к театру как смыслу, цели жизни. И это, во-вторых, замечательный в своей образности рассказ о творчестве старшего поколения актеров как об основе и движущей силе этого романтически переживаемого влечения к сцене.

«Я до сих пор ношу в себе аромат первых впечатлений о театре и острую память о мельчайших деталях, связанных с моим рано выявившимся желанием во что бы то ни стало проникнуть в театр», — писал Ю. М. Юрьев в одном из писем, связанных с подготовкой его книги к печати. И слова эти могли бы явиться эпиграфом к рассказу Ю. М. Юрьева о его влечении к театру.

Перечтите страницы, посвященные данной теме, посмотрите, насколько богато и содержательно развертывается это повествование!.. Тут и романтически-взволнованное описание тех необыкновенных обстоятельств, при которых гимназисту Юрьеву впервые в жизни удалось проникнуть на сцену, — рассказ, связанный с посещением им М. Н. Ермоловой на представлении пушкинского «Бориса» в Малом театре, рассказ, весьма характерный для этой темы и не случайно поданный «крупным планом». Тут и воспоминания о старой театральной Москве и об обстановке, в которой праздновались бенефисы ее {43} любимцев, в частности о культе Ермоловой и Федотовой; здесь и рассказ о театральной школе, ее педагогах, ее атмосфере — обо всем том, под влиянием чего зарождается и крепнет высокопринципиальное *отношение* к театру и ощущение *обязательств* артиста. Посмотрите, какими существенными и значительными деталями наполняется рассказ о влечении к сцене, какими увлекательными, насыщенными острой наблюдательностью мотивировками обосновывается все более крепнущая тяга к театру, в развитии которой артистическая эмоциональность органически сплетается с глубоким интеллектуальным анализом. В результате рассказ художника о его влечении к искусству приобретает совершенно самостоятельный интерес и значение.

Базой юношеского влечения Ю. М. Юрьева к театру, основой его «пленения» является творчество актера как идейного истолкователя драмы, как носителя страстей и переживаний того или иного драматического характера. И естественно, что Ю. М. Юрьев уделяет больше внимания актерскому творчеству, анализу игры артистов, особенно повлиявших на формирование его художественной индивидуальности, эмоционально-образному описанию игры мастеров сцены, в котором доминирующее значение приобретает раскрытие идейного содержания и психологического рисунка образов. Такова другая ведущая тема первой части книги.

В этом плане на ее страницах вырисовывается внушительная галерея актерских портретов, начиная с И. П. Киселевского, которого Ю. М. Юрьев считает своим крестным отцом по сцене, с В. Н. Андреева-Бурлака, П. Ф. Солонина, Н. П. Рощина-Инсарова и кончая крупнейшими европейскими трагиками, как Барнай, Поссарт и Росси.

Этот рассказ об отдельных мастерах сцены как бы венчается весьма примечательным по методу анализа, детально развернутым эмоционально-критическим описанием исполнения пьесы Островского «Таланты и поклонники» могиканами Малого театра во главе с М. Н. Ермоловой, О. О. Садовской, А. И. Южиным, А. П. Ленским, Н. И. Музилем, К. Н. Рыбаковым и А. А. Федотовым. Глава, посвященная «Талантам и поклонникам», — едва ли не лучшая глава первого тома «Записок», наиболее характерная для манеры письма и приемов критического анализа Ю. М. Юрьева как актера-критика, актера-автора. В ней с особой силой выявляется познавательная ценность «Записок», их внутренняя идейная близость к живой и глубокой, подлинно плодотворной научно-исследовательской мысли.

«Преемственность в искусстве вообще, а в сценическом в частности играет большую роль, — подчеркивает Ю. М. Юрьев в главе о “Талантах и поклонниках”, — а потому, как я думаю, — продолжает {44} он, — даже описание спектакля в целом, а также анализ исполнения отдельных ролей все же могут принести несомненную пользу подрастающему поколению молодых артистов». Эта мысль о *преемственности* искусства, это стремление ознакомить молодое поколение советских актеров с живыми творческими традициями русского театра проходит сквозь всю литературную деятельность Ю. М. Юрьева как основной ее «подтекст», как главная ее цель.

## 15

В последующих главах «Записок», сквозь обилие и многообразие поднятых в них тем, лежит единая центральная тема о судьбе артиста, о судьбе актерского творчества в условиях окружающего общества, в обстановке социальной среды во всем многообразии ее воздействия на художника. Актер и его отношение к своей профессии, артист и окружающая среда, художник и общество, словом, художник и условия развития его творчества — такова, в конечном счете, ведущая тема «Записок».

Тема эта достаточно ясно поставлена в главах — «Первый день в Александринском театре», «Первые годы на сцене» и «Первые поездки в провинцию». Здесь Ю. М. Юрьев вспоминает, рассматривает ранние годы работы на сцене в плане настоящего обобщения, то есть как те творческие трудности, которые неизбежно сопутствовали в то время первым шагам начинающего молодого актера. Власть «театральной иерархии», столь крепкой на дореволюционной столичной сцене, сила закулисной косности и рутины, от которой русский театр освободился лишь в условиях Октябрьской революции, глубокое творческое одиночество начинающего актера — с одной стороны, а с другой — чуткое, бережное к молодежи отношение отдельных старых мастеров или передовых антрепренеров, как М. М. Бородай, Который, говоря словами Ю. М. Юрьева, «ценил таланты и обставлял их самым тщательным образом», — все это тогдашнее окружение начинающего актера раскрыто очень поучительно, образно, свежо.

Очень прозрачно тема эта раскрыта в очерке, не случайно связавшем К. А. Варламова и В. Н. Давыдова. К. А. Варламов, растрачивавший талант свой в силу природного равнодушия к себе и в условиях своего благодушного бытового окружения, и В. Н. Давыдов, тщательно культивировавший и расчетливо тративший свое дарование, — всесторонне интересуют Ю. М. Юрьева, но и они рассматриваются им все под тем же углом зрения и именно потому оказываются {45} сопоставленными: действительно, какая наглядная параллель для облюбованной автором темы!

Но, быть может, тема эта еще более тонко раскрывается в двух намеренно стоящих рядом очерках о М. В. Дальском и Ф. И. Шаляпине. Как бы случайно «придравшись» к творческой дружбе М. В. Дальского и Ф. И. Шаляпина, Ю. М. Юрьев легко, эскизно, пером искушенного литератора, через посредство различных и на первый взгляд как будто малозначащих деталей, но по существу весьма последовательно раскрывает противоположные судьбы двух художников русской сцены как предопределенные характером их отношения к своему дарованию и влиянием окружающей среды и обстановки. Восхождение и расцвет таланта, с одной стороны, и увядание его и гибель — с другой, раскрываются в этих очерках как естественный результат взаимодействия указанных причин.

Та же тема с той или иной полнотой проходит через все актерские портреты «Записок».

И М. Г. Савина, творческую трагедию которой Ю. М. Юрьев видит в той мере, в которой она оказалась вынужденной уступить петербургскому «свету», подчинить свое творчество спросу столичной публики на «комедийные пустячки», и В. Ф. Комиссаржевская, пережившая крушение при первом исполнении одной из лучших своих ролей — Нины Заречной в «Чайке», и Ф. П. Горев, на закате своего славного артистического пути ставший жертвой бюрократического бездушия, и П. Н. Орленев с его принципиальным отрицанием систематической работы актера над собой, и Н. Н. Ходотов, подчинивший свое незаурядное дарование веяниям скоропреходящей моды, — все они обрисованы ярко, полно, в разных ракурсах, но все-таки всегда в свете одной доминирующей мысли: мысли об их судьбе как результате принципиального отношения художника к своему творчеству и влияния окружающей социально-политической среды на творчество художника.

Читатель, конечно, заметит, что проблема судьбы актера волнует Ю. М. Юрьева прежде всего как задача максимального раскрытия и утверждения творческой личности во имя процветания родного театра, во имя повышения его культурного, общественного значения. Ю. М. Юрьев как артист-автор и в «Записках» не устает убежденно, настойчиво, последовательно ставить вопросы этической значимости актерской профессии — и эта особенность придает подкупающий творческий пафос развитию облюбованной им темы.

Сила образной характеристики Ю. М. Юрьева как актера-крика, актера-писателя проявляется в полной мере при рассмотрении творческого облика К. А. Варламова, весьма сложного в своей неповторимой {46} индивидуальности. Принято утверждать, что своеобразное искусство Варламова якобы не допускает сколько-нибудь точного анализа. Эта ошибочная предпосылка влечет ошибочные последствия: сужение творческого диапазона Варламова, снижение его творческого облика до фигуры какого-нибудь комика подстать В. И. Живокини. Ю. М. Юрьев превосходно опровергает подобный ошибочный, поверхностный взгляд на творчество одного из могикан русской национальной сцены, — он тонко, точно, убедительно воссоздает многогранный творческий облик К. А. Варламова. Портрет Варламова — один из центральных в юрьевских «Записках». Это подлинная находка актера-критика, одно из наиболее незыблемых достижений Ю. М. Юрьева как историка нашего актерского искусства.

В одном ряду с варламовским портретом могут быть поставлены зарисовки отдельных ролей В. Н. Давыдова, В. Ф. Комиссаржевской (в частности — ее Ларисы из «Бесприданницы»), М. В. Дальского и П. Н. Орленева. Сила эмоционального переживания сочетается с рационалистическим (а подчас и технологическим) анализом, к которому Ю. М. Юрьев был особенно склонен как выдающийся педагог.

Бесспорно, наши молодые артисты почерпнут немало ценного в этих мастерски написанных литературных портретах старых мастеров сцены, которые запечатлены в лучших ролях своего репертуара. Несомненно, многие страницы «Записок» войдут составной частью в будущие хрестоматии по истории русского актерского искусства как образцы фиксации живого творчества его выдающихся представителей.

## 16

«Записки» заканчиваются как бы в преддверии, в самом начале лучшей творческой поры Ю. М. Юрьева: этому периоду и посвящены последние главы второго тома, наиболее мажорные по своему тону. Эта часть завершается патетической концовкой значительной и веской автобиографической исповедью о тех путях, которые привели его, «далеко не всегда разбиравшегося в великих событиях, порой пассивного свидетеля Октябрьской революции», к «сознательному служению ее целям средствами искусства».

Если последние главы второго тома «Записок» условно могли бы быть названы «У истоков советского театра», то следующий за ней раздел «Приложения» должен быть озаглавлен словами: «В борьбе за интересы советского театра, за его творческий подъем». Пусть фрагментарно, отрывочно, но все же очень целеустремленно развивается {47} мысль Ю. М. Юрьева о культуре советского театра, советского актера.

Здесь Ю. М. Юрьев горяч и страстен. Из «пассивного свидетеля Октябрьской революции» Ю. М. Юрьев переходил на позиции непосредственного участника всего процесса преобразования действительности, как и другие выдающиеся художники его поколения и стажа. Правдиво и искренне писал об этом важнейшем и в жизни старшего поколения явлении В. И. Немирович-Данченко: «Социальное положение сегодняшнего актера так резко разнится от прежнего, замкнутого в стенах театра, широчайший жизненный поток страны так захватывает все его существо, что вместе с художественным наследием отцов его психика получает и новое содержание, и новый закал»[[30]](#footnote-31).

Надо заметить, что еще в юности Ю. М. Юрьев питал интерес к общественной деятельности. Он начал с писем в редакцию театральных журналов, в которых предлагал учредить общество деятелей сцены, — и такой авторитетный, распространенный журнал, как «Театр и искусство», в следующем же номере посвящал редакционную статью по поводу юрьевского письма[[31]](#footnote-32). Он продолжал писать различные письма в редакцию, например, по поводу «Гамлета» и его трактовки[[32]](#footnote-33), он стал затем выступать в Тенишевском училище с лекциями-докладами, озаглавленными «Искусство, его значение и современный театр». За несколько месяцев до Великой Октябрьской революции он по своей инициативе пригласил А. В. Луначарского на частную встречу с александринцами по вопросу о том, чего должен ждать театр от проведения в жизнь программы большевистской партии[[33]](#footnote-34). Он неизменно присутствовал на митингах трудовой интеллигенции в 1918 – 1920 годах, в те же годы был желанным активистом редакции «Жизни искусства» — первого советского издания по вопросам театра. В годы, когда он возглавлял Академический театр драмы, Пушкинский театр, руководил им (1922 – 1928 годы), он сумел внести в него живую струю общественного внимания, интереса, соучастия в его днях и делах.

Широкий в своих воззрениях на искусство, Ю. М. Юрьев как художественный руководитель театра особенно следил за молодежью. Он любил помогать молодежи, поддерживать и выдвигать ее. Это особенно сказывалось на созданном им Театре-студии. {48} В уютном помещении Театра-студии на улице Рубинштейна тогда были сплочены едва ли не все молодые силы Акдрамы: О. Г. Казико, С. З. Магарилл, Е. П. Карякина, Н. К. Симонов, А. О. Итин, В. В. Киселев, А. Ф. Борисов, М. И. Вольский, Б. Е. Жуковский, К. И. Адашевский. Спектакли Театра-студии — «Ревизор», «Полубарские затеи», особенно «Иван Козырь и Татьяна Русских» — относятся к числу лучших явлений ленинградской театральной жизни тех лет.

По приглашению Ю. М. Юрьева в Театр-студию не раз приезжали на собеседования К. С. Станиславский и В. И. Качалов, гастролировавшие в те годы в Пушкинском театре. На студийных вечерах выступали А. Я. Закушняк и В. Н. Яхонтов. Академик В. М. Бехтерев делал здесь доклады о «рефлексологии головного мозга» в связи с проблемами актерского творчества. Было оживленно, шумно, царила приподнятая атмосфера, — и виновником этого оживления, центром его был Ю. М. Юрьев, удивительно умевший входить в круг молодежи, ее интересов, задач и настроений.

Но только в тридцатых годах, в средине их, Ю. М. Юрьев в полную силу, в полную меру развернул свою — можно смело сказать — великолепную по подлинной глубокой заинтересованности общественную театральную деятельность. Надо повторить приведенные выше слова, в данном случае они как нельзя более уместны: «вместе с художественным наследием отцов» в это время, в эти годы «его психика получила и новое содержание, и новый закал». От благородного, но абстрактно-идеалистического понимания идейной и общественной роли театра артист пришел к активной деятельности на благо театра социалистической Родины.

Надо подчеркнуть, выделить это обстоятельство. Как бы оно ни сказывалось в публикуемых письмах, статьях и беседах последних лет жизни, все же эти материалы не отражают, не выявляют и десятой доли разносторонней общественной деятельности Ю. М. Юрьева, которой он, вступив в седьмой десяток жизни, отдавался с юношеским увлечением, особенно по мере того как постепенно начал отходить от сцены, от актерской профессии, завоевав репутацию литератора, критика, искусствоведа, наконец, активнейшего общественного деятеля.

Эта сторона его жизненных интересов особенно развилась в годы Великой Отечественной войны. Находясь в Новосибирске, куда была эвакуирована труппа Пушкинского театра, Ю. М. Юрьев выезжал с концертными бригадами в Кузбасс, принимал живейшее участие в жюри общественного смотра спектаклей русской классики в Сибири, много выступал в госпиталях перед ранеными.

{49} Вернувшись в 1944 году в Ленинград, он стал главой и душой Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества, которое обязано ему возрождением своей работы на новых началах в преддверии послевоенного времени.

Он вступил в состав научных сотрудников Института театра и музыки, где работал над темой «Русская школа актерского искусства», и после без малого двадцатилетнего перерыва вернулся к педагогической деятельности в Театральном институте им. Островского, где вел класс актерского мастерства. Он успевал возглавлять творческие конференции Ленинградского отделения ВТО, участвовать в жюри творческого смотра молодых дарований, помогать организации Ленинградского отделения Всесоюзного общества по распространению политических и научных знаний и уделять время работе художественного совета при Управлении по делам искусств. Его вступительным словом открывался весенний сезон народных гуляний возрожденного Петродворца, а его классические монологи продолжали звучать с эстрады Филармонии, Лектория, в университетских аудиториях, по радио, наконец, на частых шефских концертах в Таллине, у моряков Краснознаменной Балтики, связи с которыми установились еще с первых лет Октябрьской революции. Он был неистощим в своей жажде жизни, деяния, и к нему как нельзя лучше относились следующие слова Белинского: «Прежде физической старости и физической смерти постигает человека нравственная старость и смерть. Исключение из этого правила остается слишком за немногими… И благо тем, которые умеют и в зиму дней своих сохранить благодатный пламень сердца, живое сочувствие ко всему великому и прекрасному бытия, — которые, с умилением вспоминая о лучшем своем времени, не считают себя среди кипучей, движущейся жизни современной действительности какими-то заклятыми тенями прошедшего, но чувствуют себя в живой и родственной связи с настоящим и благословениями приветствуют светлую зарю будущего…»[[34]](#footnote-35)

## 17

Работа Ю. М. Юрьева над «Записками» продолжалась без малого пятнадцать лет. Он писал неторопливо, любовно, взвешивая и «отцеживая» наблюдения и впечатления прошлого, корректируя их никогда ему не изменявшим острым ощущением современности. {50} Постепенно «Записки» стали одним из основных творческих дел его жизни. Они читались автором в клубах советской интеллигенции, в театральных вузах, по радио, они пополнялись и дорабатывались, в первоначальных вариантах печатались в журналах, они сопутствовали Ю. М. Юрьеву как самое для него ценное при его эвакуационных странствованиях в годы Великой Отечественной войны, они дописывались за два‑три месяца до кончины Ю. М. Юрьева, который, будучи смертельно больным, высказывал свои пожелания и просьбы в смысле изменений, доработки книги при ее выпуске. Как автор, он был легок, доверчив и, кажется, порой переоценивал советы и помощь, оказываемые ему в его литературном труде.

Работа над «Записками» все более сближала Ю. М. Юрьева с общими вопросами эстетики, в частности, с проблемами эстетики советского искусства, советского театра. В последние годы интересовали, волновали его эстетические вопросы о сущности и стиле романтизма, которому он так много послужил. Он делал многочисленные выписки на эту тему, искал ответов на внутренне тревожившие, беспокоившие его вопросы о судьбах, о существе, о природе романтизма на советской сцене, в ее драматургии, в творчестве ее актера. В этих его записях много противоречивого, даже неверного, но основные положения о «романтизме старого типа» он улавливал правильно, хотя и боясь их принять как неизбежную утрату самого для него дорогого и ценного.

Это время — вторая половина тридцатых годов — принесло ему серьезное испытание: критическое переосмысление, переоценку его творчества.

Несомненно, с развитием и углублением величайших преобразований тридцатых годов, по мере осознания принципов социалистического реализма творчество Ю. М. Юрьева утрачивало и тот отклик, и то значение, которое оно имело накануне революции, которое оно приобрело у истоков советского театра и сохраняло за собой в последующие годы. Со временем, в свете утверждения романтизма наших дней в советском искусстве, творчество Ю. М. Юрьева начинало восприниматься в некотором отдалении, в иной исторической дистанции, нежели оно отстояло от нас в действительности.

Юрьев воспринял это со свойственным ему ясным умом и мужеством. В корректурные листы главы «На путях к классике» он вписал осенью 1945 года: «… Упорным, настойчивым трудом приближаешься к намеченной цели, и как будто маяк уже достигнут, но — увы!.. — тут только замечаешь, что жизнь выдвинула новые требования, и становится ясным, что воля еще не все, и то многое, что было раньше добыто мучительными усилиями, уже более не {51} действительно, уже требует изменений, новой работы и новых преодолений!..»

Что такое критика, спрашивал Белинский в одной из своих статей, и отвечал, что «это есть движущаяся эстетика». Это, конечно, глубоко верно, но не отрицает восприятия, ощущения конкретной историчности самого явления.

Именно с таким критерием, с таким ощущением конкретной историчности самого явления следует подойти и к отдельным страницам «Записок», в которых отражены юношеские интересы Ю. М. Юрьева.

Речь идет о страницах, посвященных трагикам западноевропейского театра — прежде всего Барнаю и Росси, отчасти Мунэ-Сюлли. Автор «Записок» не скрывает своих увлечений мастерством, техникой игры названных трагических актеров, не скрывает и своего интереса к актерам французской труппы Михайловского театра. Такие его юношеские интересы находятся в прямой связи с театральной эстетикой восьмидесятых — девяностых годов — и именно так, в свете истории, они и должны расцениваться. Интересы же эти несомненны, и без их учета самый облик молодого Юрьева был бы неточен, даже неверен.

Ю. М. Юрьев пишет, что когда после исполнения роли Фауста в драме Гете бывший главный режиссер Александринского театра П. М. Медведев сказал ему: «Вот теперь вы — наш Барнай», — он счел такое замечание за большую похвалу. Ю. М. Юрьев признает, что при исполнении салонных ролей он брал «за образец изящества» актеров Михайловского театра, в частности Марке (подобного же характера связи отмечает в своих «Воспоминаниях» и В. А. Мичурина-Самойлова). Эстетические корни таких явлений ясны: достаточно перелистать журнал «Артист» или перечитать статьи П. Д. Боборыкина, его заграничные корреспонденции, чтобы понять, из какого источника проистекали в свое время подобные интересы.

Однако они отнюдь не так глубоки, не так устойчивы. От эстетической концепции западноевропейских трагиков-гастролеров Ю. М. Юрьева с молодости отделяла существенная грань: глубокое общественное понимание искусства как служения народу. Убежденная, последовательная общественно-просветительная деятельность Ю. М. Юрьева, его борьба за идейно значимый репертуар в условиях бездорожья дореволюционной сцены не имела ничего общего с западноевропейской концепцией места и роли актера. Напротив, это была глубоко национальная, прогрессивная тенденция, свойственная русской сцене в лице лучших ее представителей.

{52} Вырастая на такой почве, Ю. М. Юрьев со временем, особенно после революции, отходил от внешних увлечений молодости и в последние годы вполне закономерно сосредоточил круг своих актерских интересов на русской классике, на Лермонтове, Островском, Сухово-Кобылине. И вполне закономерен был приход Ю. М. Юрьева к большой исследовательской работе «Русская школа актерского искусства», начатой им в 1946 году. Увлечение общественной деятельностью, поглощавшей его, помешало Ю. М. Юрьеву продолжить, развернуть этот труд (как и вообще отрывало его от литературной деятельности).

В свете последующего развития интересов Ю. М. Юрьева особенно закономерно сохранить в «Записках» и те страницы, на которых отразились его интересы, симпатии молодых лет, первой половины его жизни: как говорится в русских поговорках, «из жизни дня не выкинешь».

## 18

Юношеское увлечение героизмом, романтикой, веру в театр как большую культурную силу жизни Юрий Михайлович Юрьев сохранил до преклонных лет. Это не могло не вызывать ответного отклика: здесь лежала причина его популярности, «тайна» его репутации.

Подчеркнем еще раз, что несмотря на особый интерес к актерской технике, к мастерству, все же человек поэтической складки и чистой, светлой, благородной сущности доминировал в нем над мастером, над актером-техником. Это сказывалось и со сцены. Такое обстоятельство обычно перевешивало даже в наиболее критических, холодных суждениях, которые высказывались о нем как артисте или, точнее говоря, только как о мастере.

Его личность характеризовалась значительностью, весомостью, масштабом. Он был крупным человеком в своих делах, стремлениях и надеждах, в своей жизненной биографии, в своих достижениях и, конечно, совершенно чуждым всякой житейской пошлости. Его мироощущению был свойствен большой, великолепный по мажору жизненный оптимизм. Для него было характерно непреклонное волевое начало, которое порою даже несколько прямолинейно прорывалось в его действиях, в его делах и начинаниях.

Такие особенности натуры и характера сочетались в нем с усвоенной в стенах Малого театра органичной, глубокой и нерушимой верой в общественное предназначение театра и, следовательно, в общественную задачу, функцию, миссию актера. Театр он понимал {53} как дело народное, как учреждение воспитательное и просветительное, актера считал поборником культуры, ее высоких идей и целей. Именно такие, свойственные лучшим традициям русской культуры, начала он последовательно проводил не только в сфере артистической профессии, но и во всей своей деятельности, можно сказать, в своей жизни. Это влекло к нему, это делало его ценным, желанным и после того, когда романтизм прежнего типа, который он продолжал воплощать на сцене, начал тускнеть, отступать в прошлое, и когда он сам незаметно стал отходить от актерской профессии.

Вот почему, задолго до кончины перестав появляться на сцене театра, Юрий Михайлович Юрьев остался несомненно самым популярным в Ленинграде и одним из популярных в нашей стране общественным театральным деятелем громадного авторитета. В связи с семидесятипятилетием правительство по заслугам наградило его орденом Ленина. Десятки тысяч людей, провожавших его прах у Театра имени Пушкина и по Невскому проспекту, провожали не только актера, но и деятеля советского театра, советской культуры, человека-гражданина, русского патриота, достойнейшего в чистоте и честности своих помыслов полномочного представителя нашей общественности, сына Родины.

«Нам, ленинградцам, особенно трудно представить себе Ленинград без Юрия Михайловича Юрьева», — говорилось в некрологе Ю. М. Юрьева, и говорилось вполне точно, совершенно справедливо, хотя актер, о котором были написаны эти слова, в течение последних десяти лет не сыграл ни одной новой роли и свыше трех лет не появлялся на сцене театра. Но в том-то и дело, что, покинув сцену театра, Юрий Михайлович Юрьев силой своих человеческих качеств, высоких и благородных принципиальных убеждений обеспечил себе и сохранил за собой почетное место в самой нашей действительности, в жизни советского общества, в жизни советского искусства.

*Ленинград. Май 1948 г*.

*Евг. Кузнецов*

# **{****55}** Записки

## **{****57}** Детство

Приходится начинать, как полагается в подобных случаях, с самого неприятного для актера — с даты рождения.

Актеры (а тем более актрисы) не особенно любят, когда им приходится открывать свои годы. Они обычно самым тщательным образом скрывают дату своего рождения даже и от своих сотоварищей по сцене.

В. П. Далматов[[35]](#endnote-2), например, — этот примечательный художник сцены, наделенный большим юмором и остроумием в жизни, всегда корректный, элегантный и весь, как говорится, подтянутый, — так и донес до могилы тайну своего возраста: никто из нас не знал настоящих его лет при его жизни, никто из нас не узнал их и после его смерти!..

— Лет не существует, — отвечал он обыкновенно на задаваемый ему докучливый вопрос. — Зачем вам знать мои годы?.. Разве в них сила? Существуют только молодость и старость, а лет не существует!..

Но актеры, — когда идет речь о других, а не о них самих! — страсть как любят касаться этой темы и ужасно как любопытны в подобных случаях. И, чтобы вызвать В. П. Далматова на откровенность, прибегали даже к некоторой хитрости:

— Василий Пантелеймонович, когда вы будете праздновать юбилей?

— Никогда, — парировал он коварный вопрос. — С какой стати?!. Я не так наивен, чтобы выдавать тайну моего {58} возраста за серебряный портсигар, который мне торжественно поднесут в день юбилея.

Надо правду сказать, что публика чрезвычайно интересуется интимной жизнью артистов и почему-то с особой тщательностью высчитывает их годы. И актеры не всегда бывают неправы, не удовлетворяя подобной любознательности. Они знают, что наша публика не всегда прощает им их возраст и не считается с тем, насколько актер сохранился для своих лет или умеет маскировать свои годы.

— Существуют только молодость и старость, — часто повторял я слова незабвенного Василия Пантелеймоновича Далматова, — лет не существует, — и, руководствуясь именно этим, я, в противоположность ему, никогда и не скрываю своего возраста.

Итак, я родился 3 января (по старому стилю) 1872 года.

Мои родители почти все время жили в деревне, в своей усадьбе, в Тверской губернии, Калязинского уезда, в сельце Поняки, но ко времени моего появления на свет решили выехать в Москву, где у них на 3‑й Мещанской, против церкви Андриана и Наталии, — как типично по-московски, за отсутствием нумерации домов, гласил адрес, — был свой небольшой особняк. Таким образом, родился я в Москве. Но в Москве моим родителям долго задерживаться было нельзя, так как отец — Михаил Андреевич, — живя в деревне, занимал там выборную должность земского мирового судьи, и ему необходимо было к сроку возвратиться к месту службы. И вот меня полуторамесячным ребенком отвезли в деревню, где я и провел все мое раннее детство, если не считать нескольких зимних месяцев, прожитых в нашем уездном городе Калязине, когда мне не было еще и трех лет. По каким-то служебным соображениям отцу надо было на это время переехать в город. С ним переселилась тогда и вся наша семья. Упоминаю об этом только потому, что как раз с этого времени, когда мне еще не было трех лет, как это ни странно, я начинаю помнить себя. По крайней мере некоторые эпизоды калязинской жизни встают в моей памяти живей, чем многое из позднейшего периода моего детства. Помню и дом на берегу Волги, в котором мы жили, на углу Соборной площади, помню ясно и расположение комнат, мебель и даже рисунок на обоях, помню и многих посещавших нас. {59} А больше всего остался в моей памяти пароход, затертый во льду: он простоял всю зиму перед нашими окнами, застигнутый морозом, не успевши добраться до стоянки.

Разумеется, все эти воспоминания по большей части связаны с отдельными эпизодами, которые так или иначе совпадали с интересами детского возраста. Таково, например, возвращение в деревню. Для нас, детей, оно, разумеется, являлось целым событием и необыкновенно занимало нас. Вот почему, вероятно, все связанное с переездом, со всеми подробностями — и так остро — осталось в памяти у меня на всю жизнь.

Это было в конце зимы, еще держался санный путь. Нас, детей, усадили в закрытый возок, до отказа наполненный всевозможным домашним скарбом. На нашем попечении были две собаки и клетка с канарейкой… Помню, было весело и оживленно в нашей кибитке. Но вот дальше как будто провал в моей памяти, и воспоминания детских лет относятся уже к тому периоду, когда обычно начинается более или менее сознательная жизнь ребенка.

Мое детство протекало среди людей далеко не заурядных, культурных и в смысле характеров весьма сильных.

В те времена многие помещики не только жили в своих усадьбах, но и занимали те или иные выборные должности, отдаваясь главным образом работе в земстве. Передовое дворянство стремилось служить этой идее, по тем временам очень популярной.

Тверское дворянство в то время слыло самым либеральным и не без кичливости стремилось во что бы то ни стало поддерживать установившуюся за ним репутацию, как бы считая ее своею традицией.

Это им Николай II бросил свою знаменитую фразу. «Бессмысленные мечтания!»

Имена Петрункевича, Родичева, Кузьмина-Караваева[[36]](#endnote-3) и других в свое время слыли как имена передовых людей, вследствие чего в петербургских правительственных кругах имена эти считались одиозными и были на примете у так называемого 3‑го отделения, то есть у департамента полиции.

Наш Калязинский уезд не отставал в этом отношении и мог насчитать ряд крупных и значительных по тому времени общественных деятелей. Большинство из них было связано своею деятельностью с Москвою или Петербургом, {60} но летние месяцы почти все проводили в своих усадьбах, часто общаясь между собой. Тут были крупные фигуры, фигуры большого общественно-политического значения, как, например, М. Е. Салтыков-Щедрин, ближайший наш сосед.

Может быть названа и семья Спиридовых, во главе с моим дедом, отцом моей матери, Г. Г. Спиридовым, человеком на редкость цельной натуры, большого ума и образования, не знавшим никаких компромиссов. Он долгое время был председателем губернской земской управы и в силу своих личных человеческих качеств пользовался уважением всей губернии. Он оставил свой пост в связи с введением Александром III института земских начальников. Характерно для него, что, будучи противником этой реакционной реформы, он вычеркнул из списка своих знакомых всех (в том числе и одного из своих ближайших родственников), согласившихся принять должность земского начальника, и отказал им от своего дома.

Среди друзей Г. Г. Спиридова самой яркой фигурой был, несомненно, другой старец — не по духу, а по годам — мой дядя Сергей Андреевич Юрьев[[37]](#endnote-4), в то время бывший редактором журнала «Русская мысль»[[38]](#endnote-5). Когда они сходились вместе, то оживлению, беседам, спорам не было конца. Их громкие голоса раздавались по всему дому. Затрагивались всевозможные темы. Тут, насколько я помню, касались и политики, и литературы, и искусства, а главным образом — театра.

Вообще, дом Юрьевых был одним из центров гуманитарной мысли того времени, чему весьма способствовал Сергей Андреевич.

В такой духовной атмосфере началась моя жизнь.

Семья наша состояла из пяти человек: отец, мать, две сестры и самый младший — я.

Отца своего, Михаила Андреевича, помню не особенно хорошо. Я его потерял, когда мне было всего девять лет. Умер он рано, ему было только сорок два года. Последние годы он сильно хворал и был прикован к постели. Нас, детей, только изредка пускали к больному отцу, когда ему становилось несколько легче. Он нежно нас любил, и наши посещения были для него настоящим праздником.

Моя мать, Анна Григорьевна, воспитанная в атмосфере дома моего деда Спиридова, впитала в себя всю культуру {61} своего отчего дома. Обладая от природы выдающимся умом, Анна Григорьевна имела еще бесценное достоинство — это ее сердце. Ее доброта, мягкость, умение понимать людей, чувствовать их, вовремя приходить им на помощь в их житейских горестях и невзгодах — все это делало ее редкостным человеком.

Вышла она замуж очень юной, когда ей не было еще и восемнадцати лет. Рано ее постигло большое горе: болезнь отца. И вот она, будучи совсем еще молодой женщиной, забывая себя, самоотверженно ухаживала за отцом, находясь большую часть дня, а иногда и ночи, у изголовья больного. Как сейчас вижу ее сидящей у постели отца и читающей ему вслух при свете керосиновой лампы. Нас, детей, она бесконечно любила, но при создавшихся условиях трудно было ей уделять много времени своим детям, и тем не менее мы все же никогда не чувствовали никакой оторванности от нее. Как только ей представлялась какая-либо возможность, она всегда была около нас, и тогда мы не могли не ощущать всю глубину ее материнского чувства.

Несмотря на то, что ей приходилось нелегко из-за болезни отца, она все же не потеряла свойственной ей жизнерадостности. Помню ее с нами веселой, оживленной, подвижной. Она нам играла на рояле. К слову сказать, она была хорошей музыкантшей — ученицей Николая Рубинштейна[[39]](#endnote-6), она пела нам, заставляя и нас петь вместе с ней, мы танцевали под ее музыку, она играла с нами в прятки, в жмурки и т. д. Она же руководила и нашими первыми уроками, обучая нас грамоте.

Когда наступила пора для более систематических занятий и нужно было уже думать о нашем поступлении в гимназию, то за неимением у нее достаточного времени была приглашена гувернантка, — по случайному совпадению наша однофамилица, Юрьева Антонина Ивановна. Занималась она главным образом с моими сестрами, а со мной, меньшим, — так, между прочим, когда придется.

Припоминаю, что и все занятия велись довольно безалаберно, бессистемно. То ли по нерадению, то ли по неумению, — больших успехов мы не делали. Воспитанию нашему Антонина Ивановна Юрьева уделяла мало внимания, так что большую часть времени мы проводили в детской и находились на попечении своих нянек. Их было две: {62} Прасковья Ивановна Крылова и Елена Даниловна Головина. Взяты они были в дом совсем еще девочками и сильно привязались к нашей семье, в особенности первая — Прасковья Ивановна, нянчившая сначала мою старшую сестру Александру Михайловну, а потом меня, меньшего. Моя мать, заметив в ней способности, воспитала ее как своего человека, что сделало ее совсем родной, близкой нашей семье. Привязанность ее к нам была просто исключительной, а меня, своего питомца, она любила самоотверженно и всю жизнь, до самой смерти, делила со мной все горести и радости. Умерла она на моих руках уже в преклонном возрасте, в 1921 году. Я ее любил как родную, в жизни моей она сыграла далеко не второстепенную роль.

Несмотря на болезнь моего отца, соседи часто посещали нас, главным образом из чувства симпатии к моей матери.

По сравнению с летними месяцами, жизнь в нашем доме зимой заметно замирала. Большая часть соседей разъезжалась по городам, и только постоянные обитатели своих «дворянских гнезд» изредка навещали нас. Но зато рождественские каникулы всегда отличались большим оживлением. Многие на это время возвращались в деревню и целыми семьями часто наезжали к нам.

В зимние месяцы дни короткие, рано темнеет, а потому было принято приезжать на ночевку, а то и на несколько дней. Для нас, детей, такие посещения являлись настоящими праздниками. Было масса удовольствий: рождественская елка, катание с гор, хождение на лыжах, — и все это в компании взрослых, наших гостей. Среди них чаще других бывала семья Шубинских: Николай Петрович Шубинский[[40]](#endnote-7), тогда еще студент, впоследствии муж Марии Николаевны Ермоловой[[41]](#endnote-8), его сестры Анна Петровна и Марья Петровна Шубинские, а также семья Ильи Евграфовича Салтыкова, брата Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина.

Не знаю почему, — вероятно, тут сказывалось влияние моего дяди, — но еще в самом раннем детском возрасте меня особенно интересовали беседы о театре, в котором я никогда не был и о котором я не имел в то время никакого представления. Силой своего детского воображения я прежде всего стремился представить себе вид самого театра. Мне всегда казалось, что он окутан какой-то таинственностью {63} и что в нем совершается Нечто необыкновенное Я пленительное. Благоговейное отношение к театру окружало меня, можно сказать, с колыбели, и разговоры о театре образовали первые значительные впечатления моего бытия.

### 2

Но вот наступила пора отдавать нас в гимназию. Это было целым событием для нашей семьи.

Сначала отвезли в Москву старшую сестру, Александру Михайловну. Не считаясь со своей болезнью, отец решился сопровождать сестру. А чтобы первенцу на первых порах было не так ощутительно отрываться от родных, захватили на это время с собой и нас, меньших.

И вот мы, «деревенщина», в первый раз очутились в большом городе.

Сестра, выдержав вступительные экзамены, должна была остаться у своей тетки — Юлии Андреевны. Тогда она была своенравная, капризная и избалованная отцом (при всей любви к нам он все же всегда заметно отдавал предпочтение старшей сестре), ни за что не хотела оставаться одна. Тут были и слезы, и отчаяние, и мольбы, но в конце концов после тяжелых сцен, которые особенно отражались на отце, сестра должна была покориться.

Под тяжелым впечатлением всех этих сцен мы возвратились в деревню, где жизнь снова потекла обычной колеей. Недоставало только сестры. Мы так привыкли всегда быть вместе, что долгое время никак не могли освоиться с тем, что ее уже нет среди нас. Тосковали без нее сильно и стали с нетерпением ожидать ее приезда на рождественские каникулы.

Она вернулась веселой, оживленной и, как нам тогда показалось, сильно изменившейся, более «столичной», что нас, меньших, заставляло относиться к ней с некоторым пиететом, чувствуя ее превосходство над нами. У нее уже были иные навыки, совсем непохожие на наши. Мы были застенчивы, неловки, как медвежата, тогда как она приобрела некоторый лоск и свободу в общении с окружающими.

Сестра много рассказывала нам о своей московской жизни. Она часто бывала в театрах и привезла нам {64} коробку шоколадных конфет небольшими плиточками, которые были обернуты в глянцевитые бумажки с портретами артистов итальянской оперы, подвизавшейся тогда в Москве. Тут я впервые узнал имена Патти[[42]](#endnote-9), Марии Дюран[[43]](#endnote-10), Мазини[[44]](#endnote-11), Маркони[[45]](#endnote-12), Николини[[46]](#endnote-13), Капуля[[47]](#endnote-14) и других знаменитостей.

Сестра рассказывала нам о драме, об опере и балете. Все это было нам в диковинку и казалось необыкновенно загадочным. Только мы никак не могли понять, зачем это в опере надо петь, когда можно бы и говорить!.. А вот уж балет представлялся нам просто непристойным местом. Помилуйте! — танцуют в трико, как с голыми ногами, и ничего, не стыдятся!.. Странно…

Драма показалась нам более доступной, и мы с большим интересом слушали рассказы сестры о драматическом театре. Сестра передавала нам содержание пьес и подробно останавливалась на исполнении артистов, главным образом Ермоловой и Ленского[[48]](#endnote-15), имена которых с тех пор уже были окружены для нас каким-то ореолом. Ермолова вдвойне нас занимала: к этому времени она вышла замуж за Николая Петровича Шубинского, часто бывавшего в нашем доме, и таким образом оказалась нашей ближайшей соседкой по усадьбе, находившейся в семи верстах от нас. Однажды она там выступала в спектакле, устроенном для крестьян в помещении каретного сарая. Ставили «Грозу» Островского, где в окружении местных любителей Ермолова играла Катерину. Мои родители были на этом спектакле и вернулись полные впечатлений от ее игры.

Разговоры об этом спектакле и вообще о театре переносили меня в какой-то особый, неведомый мне мир и создавали в моем воображении представление о театре, как о чем-то волшебном, таинственном и сказочном. То же, по-видимому, испытывали и мои сестры.

И вот как-то нам пришло в голову хоть до некоторой степени приобщиться к этому таинству. Мы придумали игру в театр. Инициатива, конечно, принадлежала старшей сестре. Ей и карты в руки: она знала, что такое театр!..

Родители выписывали всевозможные журналы. Среди них были и толстые журналы, как «Вестник Европы»[[49]](#endnote-16) или «Русская мысль», но они, разумеется, оставались вне поля наших интересов, а вот журналы юмористические, {65} как «Развлечение»[[50]](#endnote-17), и особенно «Свет и тени»[[51]](#endnote-18), где помещались карикатуры в красках, нас всегда очень занимали и были постоянным достоянием нашей детской. Эти-то карикатуры (они были по большей части с текстом) и навели нас на мысль воспользоваться ими как материалом для нашей затеи. Мы выбрали несколько наиболее понравившихся нам карикатур и стали разыгрывать их в лицах, сначала для своего собственного удовольствия, а потом и для всех обитателей и даже для приезжающих гостей.

И в результате у нас получилось нечто вроде театра миниатюр, причем миниатюр в буквальном смысле этого слова. И в самом деле, до того крохотны были все наши сцены, что каждая из них занимала не более двух-трех минут, а иные и того меньше.

Вот одна из них: встречаются на улице два старичка-приятеля, плотно закутанные в шубы, и, увидев друг друга, останавливаются в недоумении один против другого.

— А я к тебе… — озадаченно произносит первый.

— И я к тебе, — говорит второй.

— Ах, как жаль, что не застану тебя дома… Прощай!

Расходятся. Вот и вся сцена.

Бывали сценки и подлинней, требовавшие более сложной подготовки, что нас наиболее занимало.

Вот, например, сидят за столом Тит Титыч, его жена и приказчик. Обедают. Приказчик поперхнулся: «Кхи, кхи… Не в то горло попало». — «Ах, так ты в два горла ешь?! Вон!» — гремит, стуча кулаком по столу, Тит Титыч, — и оторопевший приказчик ретируется…

Тут уж, как видите, была перед нами более сложная задача, требующая некоторой фантазии, и без режиссуры старшей сестры, как до некоторой степени уже искушенной в театре, нам было не обойтись. Она взяла на себя распределение ролей и всю инициативу предварительной подготовки. Надо было вырезать из бумаги бороду для Тит Титыча (роль, которую, как наиболее взрослая из нас, сестра взяла на себя), подбирать костюмы, подвязывать подушку под отцовскую рубаху, чтоб Тит Титыч казался как можно более толстым, доставать у кухарки повойник и шаль для младшей сестры, изображавшей жену Тит Титыча. Со мной было проще: я играл приказчика в своем виде, без всякого грима, в своей русской рубашке и бархатных шароварах, заправленных в {66} высокие сапоги бутылками, — обычный мой тогдашний костюм.

Кроме того, надо было «обставить сцену» и добыть все необходимые аксессуары. Накрывали стол заранее. Потом все трое чинно входили, крестились на икону и рассаживались по местам. Младшая сестра уходила в соседнюю комнату, выносила оттуда большую деревянную чашку с настоящими щами и ставила ее на стол. Некоторое время ели молча. Первая ложка с жирным куском мяса принадлежала хозяину, затем за ним, по его почину, принимались за щи и остальные. Я должен был есть торопливо, с жадностью. Тит Титыч недовольно косился на меня. Поймав на себе злой взгляд скупого хозяина, я смущался и робел, так что кусок застревал у меня в горле, и я должен был изображать поперхнувшегося. Дальше шло по тексту.

Игра в театр была излюбленным нашим занятием. Редкий вечер обходился без такого представления. Сначала это занимало и наших домашних: они терпеливо выслушивали все сцены до конца, смеялись, хвалили нас, поощряли и т. д. Но в конце концов мы всем так надоели со своим театром, что нам стоило больших трудов заманивать к себе не только своих домочадцев, но и вербовать зрителей из так называемой людской: повара, кухарку, кучера, конюха, работников и работниц и даже молодежь из соседних деревень. Но мы чувствовали себя героями и в порыве увлечения своей игрой не замечали, что становимся всем в тягость.

Наши спектакли были для нас самым ярким впечатлением приходивших к концу рождественских праздников. Они затмили даже елку, которую мы всегда ожидали с таким нетерпением.

Но вот кончились и праздники с их обычными детскими радостями и развлечениями. И после неоднократно зажигавшейся елки, катанья с гор и всевозможных прогулок, не говоря уже о наших представлениях, сестра должна была возвращаться в Москву к началу занятий в гимназии.

Снова тяжелые сцены расставания: слезы, отчаяние отъезжающей, волнение и уговоры родителей… Несколько раз подавали к крыльцу лошадей, но потом отпрягали их, откладывая отъезд до следующего дня. И только по прошествии нескольких дней, после долгих увещаний и утешений, {67} в сопровождении матери, провожавшей сестру до Москвы, неизбежный отъезд наконец совершился.

Тяжелый осадок оставляли во мне все эти сцены расставания, и под их впечатлением предстоящая в недалеком будущем перспектива моего отъезда из деревни начала меня пугать. Гимназия стала казаться мне чем-то страшным, и я с большой тревогой начал ожидать своей очереди.

А очередь с каждым днем приближалась. Некоторые к тому симптомы уже давали себя чувствовать.

Убедившись, что мы мало успеваем под руководством нашей гувернантки, а вступительные экзамены не за горами, родители решили пригласить еще одного преподавателя — сельского учителя из соседней приходской школы. Но едва ли это помогло делу: он также оказался не на высоте.

Наш новый педагог по имени Аристарх, — или «Аристарх, прости господи», как мы его прозвали за его постоянную поговорку «прости господи», — был совсем еще молодой человек, из семинаристов, робкий, застенчивый и в преподавании неискушенный. Он не умел поставить себя, внушить к себе доверие и уважение, не сумел заинтересовать нас уроками и сосредоточить на них наше внимание. Занятия наши носили хаотический характер. Мы его не слушались, шалили, шумели самым невообразимым образом, были, в сущности, несносны, даже жестоки к нему, как это часто бывает с детьми в подобных случаях. Он терялся, краснел, волновался, приходил в отчаяние, от чего еще ярче обнаруживалась перед нами его беспомощность.

Видя, что он не пользуется у нас никаким авторитетом, он попробовал иным способом склонить нас на свою сторону: стал принимать участие в наших играх и даже шалостях. И по молодости своих лет, по-видимому, делал это не без некоторого увлечения. Он любил играть на гитаре и всегда приносил ее с собой. И вот, когда наши Уроки уже совсем не ладились, он брал гитару и принимался обучать нас игре на ней. Таким образом в короткое время я научился бренчать две популярные в то время песенки: «Во саду ли, в огороде» и «Стрелочек». Но едва ли от этого я был более тверд в таблице умножения…

И тем не менее осенью 1880 года меня, восьмилетнего мальчика, повезли в Москву, где я должен был держать экзамен во 2‑ю классическую гимназию для поступления в приготовительный класс.

## **{****68}** В гимназии

И вот я в Москве. С этого момента, в сущности, я вступил в жизнь: меня поставили на рельсы, по которым мне и предстояло двигаться.

Перед экзаменом обрядили меня в желтую шелковую русскую рубашку, плисовые шаровары и повели в гимназию.

Уединенная деревенская жизнь развила во мне застенчивость, и я просто терялся, не зная, что с собой делать среди всей этой непривычной для меня обстановки, среди этого шума и гама… Стесняла и золотистая шелковая рубашка, привлекавшая внимание всех учеников и вызывавшая разного рода остроты. В каком-то чаду экзаменуюсь, и меня принимают в приготовительный класс.

Моя вторая сестра, Анна Михайловна, одновременно со мной тоже поступила в гимназию, где уже училась моя старшая сестра.

Устроивши всех нас в учебное заведение, родители наши вернулись в деревню, оставив нас на попечении няньки Прасковьи Ивановны в отведенных нам двух комнатах в доме нашей тетки Юлии Андреевны.

Прасковья Ивановна Посвящала нам всю свою жизнь. Заботы ее распространялись и на наши уроки. Она была не только в курсе наших занятий, но вечером всегда проверяла заданные нам уроки, заменяя репетитора, а в праздничные дни старалась доставить нам удовольствие и в награду за успехи доставала нам билеты в Малый театр на галерку.

{69} Она сама была страстной театралкой, увлекалась больше драмой и поклонялась Ермоловой и Ленскому. И вот мы вчетвером (она, обе сестры и я) шли в театр.

Ее интерес к театру, несомненно, способствовал моему влечению к сцене и явился как бы первым камнем фундамента, на котором впоследствии созрело мое решение посвятить свою жизнь сценическому искусству.

Мое крещение в «театральную веру» относится к 1880 году, когда Прасковья Ивановна повела нас в Малый театр смотреть «Светит, да не греет»[[52]](#endnote-19) и «Льва Гурыча Синичкина»[[53]](#endnote-20).

Я сейчас недоумеваю, как это можно было уместить в один вечер две пятиактные пьесы. Объясняю это только тем, что, вероятно, «Синичкина» давали в сокращенном виде.

Волнение перед отъездом в театр было необычайное: наконец-то я увижу то, что так долго существовало только в моем воображении!.. И мне не терпелось как можно скорее сличить действительность с моими мечтами, так что за два часа до начала я стал приставать, чтоб нас скорее вели в театр. Как ни старалась Прасковья Ивановна меня удержать, но, чтобы избавиться от моих приставаний, она согласилась ехать спозаранку, так что мы оказались у театра за час с лишним до начала спектакля. В театр нас не пустили, и мы должны были некоторое время прохаживаться около здания театра, от которого тогда распространялся необычайно сильный запах газа, что придало ему в моих глазах еще больше таинственности.

Наконец настал счастливый миг, и мы стали подниматься по широким каменным ступеням в сени верхнего яруса. Капельдинеры с золотыми галунами важно просмотрели наши билеты, не торопясь приняли верхнее платье.

Вот наконец я в зрительном зале!

Трудно отдать себе отчет в том, что со мной происходило. Все мне казалось необычным, волшебным, призрачным. Эти ярусы, ложи, люстра, позолота, красный бархат — все настолько импонировало, что я долго не мог понять, где я, и мне казалось, что я очутился в каком-то сказочном мире. Все было богаче, импозантнее, чем мне рисовалось ранее.

{70} С волнением ждал самого спектакля, но не знал, где, собственно, он будет происходить, не знал, куда смотреть: вниз — в партер, либо прямо… Мне объяснили, что вот эта картина, изображавшая замок, — занавес, что перед началом этот занавес взовьется кверху и вот туда-то и надо смотреть.

В оркестре стали собираться музыканты, начали настраивать инструменты. Это что-то предвещало, и я вновь испытывал волнение. Вот зажглись ярче огни перед занавесом, — это, как мне сказали, рампа. Тогда она была газовая. Человек во фраке взошел на возвышение в оркестре, постучал палочкой, заиграли марш.

Я был сосредоточен, весь как-то стих, хотя внутри все дрожало…

Оркестр смолк. Тотчас поднялся занавес, и впервые передо мною предстала сцена. Мог ли я тогда предположить, что через каких-нибудь двенадцать лет я сам буду действующим лицом на этих подмостках, в этом таинственном окружении?!

Все, что я увидел тогда, запечатлелось в моей памяти с большою ясностью и точностью до мельчайших подробностей.

Вот передо мною знаменитые Акимова[[54]](#endnote-21) и Никифоров![[55]](#endnote-22) В саду перед помещичьим домом накрывают на стол. Никифоров несет с балкона, слева от нас, самовар. Акимова расставляет чашки на столе. Камердинер и ключница ссорятся между собой, ворчат друг на друга, но оба — бесконечно милые, добродушные. Вот Никулина[[56]](#endnote-23) — Ренева и Греков[[57]](#endnote-24) — приказчик. В моих ушах до сих пор звучит фраза Никулиной: «Пейте чай и рассказывайте», с которой она обращалась к Грекову, усаживая его к столу. И я ясно вижу ее, вижу каждый жест, как будто это было вчера. Потом — Ермолова, Садовский[[58]](#endnote-25), Музиль[[59]](#endnote-26) и другие. Я был зачарован…

Не стану долго останавливаться на своих ощущениях: они, я полагаю, знакомы всем, кто любит театр. Именно с этого вечера я полюбил его очарование и полюбил актеров.

Меня тянуло к театру, мне хотелось быть вблизи его загадочных таинств, совершаемых, как мне тогда казалось, какими-то особыми существами, непохожими на обычных людей, — актерами.

{71} Каждое воскресенье я стремился в Малый театр и считал себя глубоко несчастным, если по той или иной причине не попадал туда.

У меня конечно, были свои божества, которых я беззаветно чтил: Ермолова, Федотова[[60]](#endnote-27), Медведева[[61]](#endnote-28), Самарин[[62]](#endnote-29), Решимов[[63]](#endnote-30), Ленский, Садовские[[64]](#endnote-31), а потом Южин[[65]](#endnote-32) и Горев[[66]](#endnote-33), вступившие в труппу «Дома Щепкина» несколько позже.

Вкусы мои были романтические. Мне больше нравились драмы и трагедии.

В первый же год моего посещения Малого театра, кроме упомянутых выше пьес, я смотрел «Ромео и Джульетту»[[67]](#endnote-34) (Ермолова, Ленский), «Бориса Годунова»[[68]](#endnote-35), «Каширскую старину»[[69]](#endnote-36), «Бесприданницу»[[70]](#endnote-37), «Медею»[[71]](#endnote-38), «Сумасшествие от любви»[[72]](#endnote-39), «Дмитрия Самозванца» Чаева[[73]](#endnote-40) и другие. Последнюю пьесу так и не пришлось досмотреть до конца. Она шла в бенефис Лентовского[[74]](#endnote-41), впоследствии очень известного антрепренера, и была поставлена 1 марта 1881 года. В антракте перед последним актом было объявлено, что Александр II убит в Петербурге брошенной бомбой. Спектакль прекратился.

К актерам у меня складывалось особое чувство. Я приобретал их карточки в эстампных магазинах Аванцо или Дациаро, а также в табачной лавочке в помещении Пассажа, вблизи Малого театра, владелец которой сам был большим театралом и любил рассказывать об актерах, которые часто заходили к нему покупать папиросы.

Ходил я и к актерскому подъезду Малого театра и издали, не смея подойти близко, наблюдал за актерами, стараясь уловить их манеру, походку, движения, а потом изображал их дома перед своими. Запах газа я стал обожать: он напоминал мне театр.

### 2

Занятия мои во 2‑й гимназии шли малоуспешно. Будучи почти совсем неподготовленным ранее и очутившись после замкнутой деревенской жизни в чуждой мне среде и обстановке, я никак не мог отделаться от застенчивости, я был в полом смысле слова «дичком». И отвечать урок перед «страшным» учителем, да еще перед целым классом {72} учеников для меня было настоящей пыткой. Когда меня вызывали для проверки урока, я терялся, бледнел, память мне изменяла, и я лишался возможности что-либо соображать.

Но вот в моей жизни наступил перелом. Мои родители стали терпеть некоторые материальные затруднения. Представился случай перевести меня на вакантную стипендию в 1‑ю классическую гимназию против храма Христа спасителя. И с осени 1881 года я уже отрываюсь от своих, становлюсь пансионером 1‑й классической гимназии и должен опять начинать там с приготовительного класса, так как меня оставили на второй год.

В 1‑й гимназии при повторных уроках я стал постепенно привыкать овладевать собой и, понемногу осваиваясь, начал постигать «премудрости науки».

Но все же я чувствовал себя в пансионе отчаянно. Я никогда доселе не жил вне семьи, и для меня было ужасно очутиться среди чужих и в чуждых мне условиях. А условия были поистине чудовищны, особенно в той гимназии, куда меня определили. В приготовительном классе, пока классным наставником не был директор гимназии, было еще довольно сносно. Но с первого класса, когда классным наставником и одновременно учителем русского и латинского языков сделался И. Дм. Л—ев, директор гимназии, — стало совсем невыносимо.

Директор Л. был едва ли нормальный человек. Его строгость граничила с жестокостью, а он давал тон всему учреждению. Он был грозой для всех. Его боялись не только мы, воспитанники, но и все педагоги, — за редким исключением, — в свою очередь представлявшие собой какую-то кунсткамеру. Среди них было немало всевозможных чудаков, способных только калечить своих воспитанников…

Методы воспитания нашего директора заключались главным образом в том, чтобы «устрашать», как он обычно говорил. И он достиг своей цели! Мы все буквально дрожали, когда этот грозный старик входил в класс. Когда мы, пансионеры, появлялись в классе с целою кипою книг в левой руке, придерживая их сверху подбородком, чтобы их не рассыпать, мы, находясь в каком-то волнении от предстоящего урока директора, инстинктивно быстро осеняли себя крестным знамением. И курьезно: я {73} потом неоднократно ловил себя на этом инстинктивном движении, которое вырывалось у меня в минуту сильного волнения. Помню, смотрел я Ермолову в «Грозе». После сильно проведенной ею сцены «Геенны огненной» я был так захвачен и взволнован ее игрой, что, когда опустился занавес и раздались аплодисменты, я поймал себя на том, что вместо того, чтобы аплодировать, моя рука по инерции описывала крестное знамение, точь‑в‑точь так, как я это проделывал, входя в класс на урок свирепого учителя!.. Так вошло в привычку, помимо воли, выражать этим движением свое волнение.

Приведу ряд примеров, по которым можно представить всю картину тогдашнего так называемого воспитания.

На уроках русского языка отвечает кто-либо из учеников, и отвечает хорошо, но преподавателя это нисколько не удовлетворяет, и за хороший ответ он ставит свою излюбленную отметку — единицу. Причем не только по русскому языку, но ставит ту же единицу в журнал латинского языка и только потому, что он одновременно состоит преподавателем и того и другого предмета!.. Основание у него одно: «Для устрашения». И прибавляет: «Мальчишка, негодяй, можешь, можешь учиться, но не хочешь!..» А в назидание поднимает указательный палец правой руки с золотым перстнем и бьет им по лбу несчастного ученика…

Но хорошо приходящим ученикам! Получил две единицы в журнал (по русскому и заодно по латыни), — ну и дело с концом, отправился все-таки домой. А вот каково пансионерам! Что они испытывали от этого «устрашения»?! В бальник им обыкновенно, кроме единиц, вписывалось: «В отпуск не ходить». Это значило, что в праздник вы должны были сидеть в своей тюрьме, то есть в пансионе, не смея и думать побывать дома, у близких сердцу, о чем так сильно мечталось в продолжение всей недели, вплоть до того, что высчитывались оставшиеся дни и даже часы…

А иногда и этого мало было директору; он добавлял страшную фразу: «Завтракать со мной». Это означало, что во время большой перемены, когда всех пансионеров попарно поведут в столовую завтракать, вас пригласят в приемную и поставят в угол с учебною книжкою всем на посрамление.

{74} В эти часы обыкновенно являлись родители воспитанников, подчас вам знакомые, за получением каких-либо справок или объяснений к классным наставникам, и каждый из этих посетителей почему-то считал нужным заинтересоваться вами и спросить: «За что наказан?» А иной еще прочтет наставление или пристыдит тебя… Стоишь, бывало, голодный, краснеешь и бледнеешь от стыда и обиды, сознавая всю несправедливость своего наказания, и чувствуешь себя обиженным и глубоко несчастным…

### 3

В бытность мою в гимназии, когда мне было около девяти лет, я впервые узнал о Шекспире.

В нашем пансионе существовала библиотека, помещавшаяся в небольшой комнатке, смежной с классами, где мы, пансионеры, обыкновенно подготовляли по вечерам заданные к следующему дню уроки. Заведовал этой библиотекой инспектор с немецкой фамилией В., человек тупой, с неподвижной маской вместо лица, но в общем добродушный. Аккуратно раз в неделю он являлся к нам во время перерыва наших вечерних занятий, отпирал большим ключом дверь, ведущую в библиотеку, и мы вслед за ним вваливались туда, заполняя всю маленькую, затхлую, пропитанную пылью комнату, где распределялись между нами книжки по возрасту.

Воспитанникам первого и второго классов выдавались Жюль Верн, Майн Рид, Купер и подобные авторы. Третьему классу иногда давали Гоголя, Пушкина, и то не все, а с ограничениями, и только с четвертого класса выдавали Тургенева, Толстого и других. Достоевский мог выдаваться только старшим ученикам.

Мы, малыши, не умели обращаться с книгами, не берегли их, а потому нам приходилось пожинать плоды собственной небрежности и пользоваться донельзя растрепанными, засаленными книжками, до того захватанными не совсем чистыми пальцами, что иной раз противно было даже держать их в руках. А потому и читать их не всегда доставляло удовольствие, несмотря на занимательность сюжета.

{75} Но вот однажды среди целой кипы нами замызганных книг были замечены совсем новенькие, очень изящные книжки в розовых картонных переплетах небольшого формата. Мы наперебой стали клянчить их у добродушного инспектора. Сначала он не внимал нашей просьбе, отделывался всякими остротами на наш счет, выставлял нас как неисправных замарашек, но в конце концов, выбрав некоторых из нас, в том числе и меня, отвечавших, по его мнению, нужным требованиям, распределил между нами эти новенькие экземпляры, еще не бывшие в употреблении. Эти книжечки оказались отдельными выпусками под названием «Розовая библиотека»[[75]](#endnote-42).

Вот эта-то «Розовая библиотека» и познакомила меня с Шекспиром, который с тех пор стал моей путеводной звездой на всем протяжении моей жизни.

В сущности, мое первое знакомство с Шекспиром было далеко не полное, так сказать, относительное. «Розовая библиотека» ограничилась лишь пересказом шекспировского «Венецианского купца», причем — надо заметить — пересказом для детского возраста. Но все равно и этого было достаточно, чтобы я оказался в плену у гениального поэта, — и с тех пор для меня Шекспир стал Шекспиром…

Должен заметить, что я почему-то не питал, как большинство моих однолеток, большого пристрастия к так называемым приключенческим произведениям. Все эти «охоты за черепами», все эти страшные истории с индейцами и всевозможные путешествия читались мной хотя и с любопытством, но далеко не так «запойно», как моими сверстниками. Вероятно, это объяснялось свойствами моего характера. Во мне не было и помина «искателя сильных ощущений». Я всегда отличался нравом тихим, скорее замкнутым, редко участвовал в шалостях моих товарищей. Вот почему и вкусы мои клонились к несколько иному стилю, более совпадающему со свойствами моего характера, — к стилю романтическому.

Мне больше нравились исторические произведения. Любил средневековье с его старинными замками, таившими, как и полагается им, страшные тайны, рыцарскими костюмами, латами, тяжелыми мечами, любил пышную эпоху итальянского Возрождения с парчовыми камзолами и красивыми трико бархатными плащами и головными с длинными фазаньими перьями. Во всем этом я {76} видел нечто театральное, а я уже тогда был искушен театром и всемерно каким-то особым, не поддающимся анализу чувством тянулся к нему. Мне доставляло огромное наслаждение думать о нем, жить им. Мне кажется совершенно непонятным даже и теперь, почему во мне с самых ранних лет зародилось такое особое чувство к театру, к сцене. Мне все было мило в нем. Даже малейшее напоминание о нем согревало меня и проникало в мое существо, как солнечный луч, и мне тогда становилось так тепло, хорошо, так приятно и радостно…

После «Венецианского купца» вторым моим этапом на пути к ознакомлению с Шекспиром была его пьеса «Ромео и Джульетта». Прежде чем я увидел ее на сцене, я был очевидцем ряда событий, явившихся прологом к моему более основательному знакомству с Шекспиром.

В то время, о котором идет речь, в Москве существовало Шекспировское общество. Время от времени силами членов Общества осуществлялись постановки шекспировских пьес. Душой этих постановок был мой дядя, Сергей Андреевич Юрьев.

И вот в 1881 году решено было поставить «Ромео и Джульетту». Меня почему-то не взяли тогда на спектакль, хотя я в этот день находился дома в отпуску. Все, что было сопряжено с этим спектаклем, сильно меня интриговало, и я старался быть в курсе всех событий, связанных с этой постановкой. Главная пружина, двигавшая спектакль, находилась в нашем доме или, вернее, в доме моего дяди, а так как я там, как говорится, дневал и ночевал, то не мудрено, что я был втянут в круг интересов готовящегося спектакля. Работали над ним много и долго. А сколько было волнений!.. Больше всех волновался дядя. И не мудрено: на нем лежала вся ответственность. Он руководил спектаклем, он режиссировал, он был и учителем сцены. К нему ездили на дом почти все исполнители, и он с каждым отдельно проходил роль.

Джульетту играла моя двоюродная сестра Доминика Сергеевна, дочь дяди Сергея Андреевича. Еще задолго до спектакля о ней распространилась молва как об очень удачной исполнительнице трудной роли Джульетты. От такой строгой ценительницы, как Надежда Михайловна Медведева, она удостоилась не только похвалы; знаменитая артистка, славившаяся к тому же как лучший педагог, {77} уговаривала ее пойти на сцену, что, в сущности, являлось давнишней мечтой и дяди, и самой Доминики Сергеевны. Но почему-то этому не суждено было осуществиться.

Не то было с ее партнером. Ромео изображал князь Кугушев. Все в один голос его не одобряли. Дядя Сергей бился над ним до исступления, но все безрезультатно.

— Помилуйте‑с, — громыхал он своим басом, — нет никакой с ним возможности. Ничего‑с, ровно ничего не выходит‑с, как ни старайся… Ведь вот поди, в жизни как будто и совсем не глупый‑с, а на сцене — извините — болван болваном‑с. И все танцует, все танцует‑с, выделывает ногами какие-то антраша. Надел трико, дрыгает тоненькими ножками и доволен — вообразил, что балетный танцор‑с… Невозможно. Какой-то чижик, а не Ромео!..

Полгода, если не больше, все наши только и жили этим спектаклем. Приходя домой из пансиона под праздник, я обыкновенно заставал репетицию. На дому репетировались чаще отдельные сцены, два‑три лица, не больше. И тогда все было тихо и более или менее спокойно. Но когда, бывало, соберется человек десять, а то и больше, и начнут ладить общие сцены, тогда наступало нечто невообразимое… Небольшая квартирка дяди наполнялась шумом и криком громких голосов, но, к сожалению, это, как тогда утверждал дядя, никак не могло заменить бурный южный темперамент веронцев, коих надлежало им изображать.

После репетиций участники обычно собирались за чайным столом, и тогда происходили горячие дебаты, и голос дяди в таких случаях покрывал все голоса. Он говорил, — и говорил, как всегда, необычайно увлекательно, — не только по поводу предстоящей постановки «Ромео и Джульетты», но касался и всего творчества Шекспира.

Тут впервые прозвучали для меня названия бессмертных трагедий гениального драматурга. Сергей Андреевич так ярко, так красочно и красноречиво касался каждой из них, что у меня, у малыша, четко врезалось в память то, что тогда говорилось и о великом драматурге вообще, и о главнейших его произведениях.

Все это вместе взятое — и репетиции, и все высказывания о Шекспире в связи с предстоящей постановкой, — несомненно, имело на меня свое воздействие — оно зарождало особый интерес к шекспировским произведениям, а {78} также внушало и благоговейное отношение к самому творцу этих произведений.

С удвоенным вниманием я стал следить за репетициями и вслушиваться во все, что говорилось по поводу всей пьесы или же по поводу исполнения той или иной роли.

Я не попал тогда на этот спектакль, который ставился в старом здании ныне сгоревшего Солодовниковского пассажа, но тем не менее считаю, что все, связанное с ним и предшествовавшее ему, явилось для меня как бы преддверием для более полного восприятия, но уже другого представления той же пьесы, в исполнении профессиональных артистов, поставленной в том же 1881 году на сцене московского Малого театра. Этим обстоятельством, думается мне, только и можно объяснить, почему я сравнительно хорошо запомнил его. Не весь, конечно, — ведь мне тогда было всего лишь девять лет!.. Но отдельные сцены, произведшие наиболее сильное впечатление на меня, запомнились во всех подробностях. Надо полагать, что тут немаловажную роль сыграло и замечательное исполнение. И в самом деле, подумать только, кто тогда играл!

Начну со старейших. С Ивана Васильевича Самарина, игравшего Капулетти, и Надежды Михайловны Медведевой, игравшей кормилицу.

И вот сейчас, когда я пишу эти строки, спустя почти шестьдесят лет, Самарин — Капулетти живо встает перед моими глазами. Вижу его подвижную фигуру в парчовой, отороченной мехом шубке, бритое лицо с нависшими густыми бровями, вижу быстрые порывистые движения, слышу крикливый голос, столь характерный для моментов сильного исступления этого упрямого и деспотичного старика, не терпящего никаких противоречий. Но в общем от исполнения роли Капулетти у меня осталось впечатление, что Самарин играл старика избалованного, горячего, темпераментного, в высшей степени несдержанного, доходящего иной раз до исступления, словом, темпераментную южную натуру, но по существу человека не злого.

Медведеву в роли кормилицы я почему-то помню меньше, разве только отдельные моменты, отдельные положения…

Ермолова и Ленский в то время были еще молоды и в полном расцвете своих замечательных дарований. Публика {79} их боготворила, и в ролях Джульетты и Ромео они имели громаднейший успех.

Хорошо помню также и некоторых исполнителей второстепенных ролей: например, Михаила Валентиновича Лентовского, впоследствии известного театрального предпринимателя. В данном спектакле он исполнял роль Тибальта, и, как мне казалось, очень хорошо. Должно быть, это было так и на самом деле. По крайней мере, он дал запоминающуюся фигуру. Его колоритный, красочный образ Тибальта необычайно ярко врезался в мою память.

Маленькую роль слуги из дома Капулетти — Самсона играл Н. И. Музиль, К. Н. Рыбаков[[76]](#endnote-43) — Париса, а Рябов[[77]](#endnote-44) — аптекаря. Не изгладились из моей памяти исполнители и этих небольших ролей.

Как игралась вся пьеса, судить мне сейчас трудно. Оценка спектакля с точки зрения девятилетнего мальчика, каким я тогда был, не может служить критерием или представлять какой-нибудь серьезный интерес. Могу говорить только о впечатлении этого девятилетнего мальчика, полученном им если не от всего спектакля, то от нескольких его сцен. Некоторые из них я еще и теперь не забыл. Правда, что, может быть, помимо всего, этому способствовало и то обстоятельство, что некоторые сцены мне неоднократно доводилось видеть и несколько позднее. Мария Николаевна Ермолова любила в них выступать на благотворительных вечерах, когда эти вечера устраивались в помещении какого-либо театра. В таких случаях она вместе со всеми партнерами исполняла в костюмах и гриме какие-либо сцены из пьесы. Особенно памятен мне в исполнении Марии Николаевны монолог Джульетты, перед тем как ей выпить «сном веющую влагу» — напиток, полученный от отца Лоренцо. Никогда мне не забыть ту трагическую силу, которую Ермолова вкладывала в слова этого монолога:

Боже! Если  
Я ранее проснусь, окружена  
И смрадом тел, и стонами глухими!  
От них бежит в безумном страхе каждый.  
С ума сойду я и в безумье буду  
Прапрадедов моих играть костями  
И вытащу из савана Тибальта  
И в бешенстве одной из тех костей  
Свой череп разобью![[78]](#footnote-36)

{80} Вот так и слышу ермоловский голос, так и звучат ее слова…

Или, например, сцену в саду у балкона. Ну что я тогда, в те годы, мог смыслить в ней? Ровно ничего. И тем не менее я был зачарован ею, зачарован, как музыкой, красотой ее, и она сохранилась в моей памяти. Мало того, я тогда же запомнил фразы из этой сцены и дома изображал Ленского, стараясь скопировать его интонации.

Помню, когда родители приезжали из деревни, они старались нам доставить всевозможные удовольствия. Зная наше пристрастие к театру, они взяли билеты в Малый театр, и мы всей семьей отправились смотреть «Бесприданницу» с Ермоловой. Я был в неописуемом трансе от предвкушаемого удовольствия. Шумел, плясал, а главным образом — изображал Ленского в Ромео. Как сейчас помню, как я тогда смешил всех, выкрикивая, стараясь походить на Ленского, фразы:

Но вот она склонила  
Чело свое к руке… О, для чего  
Я не перчатка на прекрасной ручке,  
Я мог бы до него коснуться!..

Должно быть, действительно было забавно слышать такие стенания из уст девятилетнего гимназистика!..

### 4

Но возвращаюсь к повседневным гимназическим будням. Помню, как-то после моего длительного сидения без отпуска за пресловутые единицы мой дядя Сергей Андреевич Юрьев решил лично поехать к директору для объяснений.

— Почему мой племянник получает хорошие отметки по всем остальным предметам и только у вас у него сплошные единицы? — спрашивает нашего директора Сергей Андреевич.

В ответ директор достает свой журнал, показывает единицы решительно у всех и объясняет, что мои единицы отнюдь не свидетельствуют о том, что я плохо занимаюсь, а служат совершенно другим целям.

— Каким же?! — восклицает Сергей Андреевич.

{81} — Для устрашения!

— Да помилуйте, — пытается возражать Сергей Андреевич, — мой племянник давно уже устрашен вами и боится вас, как огня!

На другой день директор, войдя в класс, в первую очередь вызывает меня и задает вопрос:

— Юрьев, ты меня боишься?

Я обомлел… Не знаю, что ответить… Думаю, сказать правду? — Да, но что будет мне за эту правду! Решаю покривить душой и говорю нерешительно:

— Нет.

Этого было достаточно. Директор тотчас же обрушился на меня. Урок был заброшен, и все сосредоточилось на мне. Он принялся меня стыдить, демонстрировать перед всем классом как отъявленнейшего лгуна: дяде говорит одно, а здесь другое!.. Предостерегал моих одноклассников, чтобы они меня сторонились, что я паршивая овца, которая может заразить весь класс, и тому подобное. Стыдил, стыдил целый час, довел меня до слез и кончил тем, что пригласил в приемную своей обычной фразой: «Завтракать со мной», — и оставил на целый месяц без отпуска.

Еще пример. При возвращении из отпуска нам не дозволялось приносить с собой какие-либо вещи. Как-то раз у меня в латинскую грамматику совершенно случайно попала маленькая брошюрка издания для народа, — кажется, Сытина или «Посредника», — под названием «Вор». Директор заметил эту книжку, отобрал ее и произнес ряд сентенций по моему адресу:

— Да и книжки какие ты читаешь?! «Вор»… Значит, ты сам вор!.. — И, сделав такой поразительный вывод, он, по своему обыкновению, пригласил меня с ним завтракать своей стереотипной фразой и, конечно, снова оставил меня без отпуска.

Не могу не удержаться, чтобы не упомянуть еще об одном курьезе, но уже более безобидного характера.

В Москву как-то приехал Александр III, в связи с чем прошел слух, будто он непременно посетит нашу гимназию. Надо было видеть, какая поднялась суматоха! Чистка во всем здании началась генеральная. Выметалась пыль, натирались полы мастикой, вычищались ручки дверей. Нам, пансионерам, всем поголовно сшили новые куртки, выдали {82} новые сапоги, а сам директор стал репетировать встречу. После уроков собирал нас всех в актовый зал, делал нам наставления, как надо себя вести и как надо отвечать, если императору угодно будет обратиться с вопросом к кому-либо из учеников, когда надо кричать «ура» и т. д.

— Не спутайте, — все время беспокоился директор, — не скажите «высочество» вместо «величество»!.. Ну, как вы будете кричать, когда государь войдет сюда, в этот зал? — Надо кричать: «Здравия желаем, ваше императорское величество». Смотрите, не закричите: «Здравия желаем, ваше императорское высочество». Не «высочество», а «величество»!.. Погодите, я сейчас войду, а вы кричите. Приготовьтесь!..

И вот он скрывался за дверью и через некоторое время с шумом распахивал ее и появлялся торжественно-важно, входя в свою роль, воображая, что он на самом деле царь. Ученики молчали, затем раздавалось несколько голосов, которые в смущении замолкали.

— Ну, что же вы, болваны, так и будете вести себя при императоре? — кричал директор. — Что я вам говорил? Что нужно делать? Что надо выкликать?..

Опять на десять-пятнадцать минут объяснения, и снова он скрывается за дверью. Когда же снова появился в зале, якобы в качестве императора, то иные закричали: «Здравия желаем, ваше императорское величество», а иные (нашлись и такие смельчаки), по-видимому, «для балагана», выкликнули: «Ваше императорское высочество».

— А‑а! — завизжал старик. — Так я и знал, болваны!.. В гроб меня положите, не можете, негодяи, запомнить простой вещи!..

И бился он с нами, пока не срепетировал желаемой «встречи».

Потешен он был в то время. Но курьезнее всего, что труды его пропали даром, все оказалось впустую: Александр III и не думал к нам приезжать.

### 5

Итак, несмотря на то, что я учился добропорядочно, отпуском пользовался я очень редко.

Скучал по дому отчаянно…

{83} Со своими сверстниками по гимназии я мало дружил. Я не отличался шумливостью, шалостями, как большинство из них, скорее был тихого нрава, а потому общался больше со старшими, даже с восьмиклассниками, которые охотно принимали меня в свою среду. Среди них было немало и театралов, а я в это время уже сильно пристрастился к театру. Волнующей темой наших бесед был театр. Мы обменивались впечатлениями от игры Ермоловой, Федотовой, Ленского, Южина и других любимых актеров Малого театра.

Моим старшим друзьям, по-видимому, импонировало и то, что я — племянник популярного тогда, в особенности среди молодежи, С. А. Юрьева. С. А. был в то время редактором журнала «Русская мысль». Журнал этот был весьма распространен, и интерес к нему был большой. У дяди я мог видеть многих сотрудников этого журнала, известных литераторов и профессоров, мог рассказать товарищам о моих встречах с ними и о том, что я мог почерпнуть из их бесед, касавшихся интересов литературы, театральных новинок и других вопросов, доступных, разумеется, моему тогдашнему юношескому пониманию. Все это, несомненно, сближало меня со старшими товарищами по гимназии, несмотря на различие наших лет.

В те же дни, когда я получал отпуск и приходил из гимназии домой, меня всегда ждал билет в театр — и по большей части в Малый театр.

В память врезался один эпизод из этого периода моего увлечения театром — эпизод этот был настолько эксцентричен и так несвойствен моему характеру, что трудно было мне его забыть…

В прежнее время в так называемые «царские дни» в императорских театрах обычно устраивались для учащихся даровые спектакли. Билеты на эти спектакли рассылались по учебным заведениям и там же, по усмотрению начальства, распределялись между воспитанниками. В один из таких дней и в нашу гимназию прислали некоторое количество билетов в Большой и Малый театры. В Большом давали «Жизнь за царя»[[79]](#endnote-45), в Малом — пушкинского «Бориса Годунова».

В нашей гимназии, по распоряжению директора, в первую очередь получали билеты «певчие», то есть воспитанники, певшие на клиросе в нашей гимназической церкви. {84} А так как я тоже там пел, хоть и скверно, и состоял в альтах нашего церковного хора, то мог рассчитывать, что и меня не обойдут билетом. Я, конечно, зарился попасть на «Бориса». Но — увы! — меня почему-то обошли, и я, к великому моему огорчению, остался без билета.

В этот день я был в отпуску. Приближалось время спектакля. Дома мне не сиделось — тянуло к театру.

Еще задолго до начала я уже был у театра и, стоя у театрального подъезда, читал подробную, специально выпущенную для данного спектакля отдельную афишу, где действующие лица были разбиты по отдельным сценам, в порядке, указанном автором. Бориса играл Вильде[[80]](#endnote-46), Самозванца — Ленский, Марину Мнишек — Ермолова, Василия Шуйского — Правдин[[81]](#endnote-47), царевича Феодора — Щепкина[[82]](#endnote-48) и т. д. Все знакомые и манящие имена!.. Они еще более распалили мое желание попасть в театр.

Тогда я недолго думая направился на галерку к капельдинерам (к такому способу проникать в театр я уже не раз прибегал) в надежде, что они за известную мзду пропустят меня постоять у так называемой «трубы».

У «трубы»!.. О, сколько впечатлений получено там, у «трубы», сколько прекрасных воспоминаний осталось у нас, заядлых театралов — посетителей галерки Малого театра! Памятное место! Не раз оно выручало многих из нас в тех случаях, когда в кассе не оказывалось билетов и когда места у «трубы», в качестве последнего резерва, приходили к нам на выручку!..

Поторговавшись немного с капельдинером, можно было за тридцать, сорок или пятьдесят копеек, а в экстраординарных случаях за рубль быть благосклонно пропущенным на места у «трубы» (это, собственно, даже не места, а узкое пространство между стеной и третьей, предпоследней, скамейкой галерки, которая идет полукругом и средней своей частью упирается прямо в стену театра, отходя от стены лишь на закруглениях в своих концах).

Вот в эти-то щели между третьей скамьей и стеною театра иногда набивалось человек по семь-восемь с каждой стороны. Сидеть, разумеется, там негде, да и стоять-то можно было с грехом пополам, и к довершению всего — неимоверная жара. Театр освещался газом, и как раз над головою помещались газовые рожки, накалявшие окружающую {85} атмосферу до крайнего предела. Но все можно было претерпеть ради интереса к спектаклю.

К сожалению, в этот вечер меня постигла неудача. Несмотря на то что я бывал частым клиентом капельдинеров, они на этот раз не решились меня пропустить, опасаясь контроля, не столько со стороны театральной администрации, сколько со стороны надзирателей учебных заведений.

Делать нечего. Пришлось спускаться вниз… И вот я опять у того же подъезда и снова углубляюсь в чтение афиши… Читаю: «Сцена первая — Кремлевские палаты, сцена вторая — Красная площадь»… Потом — «келья Чудова монастыря» и дальше снова «царские палаты», а там «сцена у фонтана» и т. д. и т. д. Воображение мое усиленно работает, рисует уже отдельные сцены, появление актеров… Неудержимое желание во что бы то ни стало попасть на спектакль овладевает мною еще с большей силой.

Вот уже публика начала стекаться… Я с завистью смотрел, как какие-то счастливцы, такие же гимназисты, как и я, исчезают в подъезде театра. Они будут смотреть спектакль. И мне тогда казалось, что нет более несчастного человека, чем я…

В это время к афише, близ которой я стоял, подошел маленький гимназистик, — по-видимому, мне ровесник, лет одиннадцати-двенадцати, — и начал читать афишу, а затем обратился ко мне:

— У вас нет лишнего билета на сегодняшний спектакль?

— Лишнего! — раздраженно ответил я ему, задетый за живое. — Да у меня не только лишнего, а никакого нет!

— Жаль… А должно быть, интересный спектакль!..

Мы разговорились. Оказалось, что и он также большой театрал, по крайней мере по его словам. Бывает в театрах, но не очень часто, во всяком случае, как я понял, реже меня.

Кто из актеров, заинтересовался я, ему больше нравится?..

— Ермолова нравится? — спрашиваю его.

— Да, нравится… Особенно в «Медее»…

— В «Медее»? — протянул я, уничтожающе посмотрев на собеседника. — Да Ермолова никогда и не играла Медею! {86} Вы спутали. Медею играет Федотова, а не Ермолова. Фе‑до‑то‑ва, а не Ермолова!..

И мне казалось чудовищным, как это можно спутать двух премьерш! А еще театрал!..

Ответы моего товарища по несчастью не внушили мне большого уважения к его знакомству с театром, и я не мог преодолеть в себе желания показать все мое преимущество перед ним и так зашел далеко в этом отношении, что, сам того не замечая, дал полную свободу своей фантазии. Мне тогда казалось, что я настолько близок к театру, что знаю решительно все, что происходит в нем. И я так расхвастался, что после сам был не рад. Наговорил ему о своем мнимом знакомстве с актерами. А что касается Ермоловой, то тут и толковать нечего: поведал ему, что она наша соседка по имению и наша близкая знакомая. Все это было продуктом моей фантазии, в которую я в тот момент искренне верил, как в свою мечту, не раз возникавшую в моем воображении.

Муж М. Н. Ермоловой — Н. П. Шубинский действительно был соседом по имению и часто бывал у нас, но с Марией Николаевной мои родители тогда еще не успели познакомиться, и мне ни разу не приходилось ее видеть в жизни. Но с тех пор, как я увидел ее на сцене, Мария Николаевна всегда была для меня какой-то притягательной силой, и мое детское воображение соединяло слышанное о ней со всевозможными иллюзиями в этом направлении, и тогда Мария Николаевна казалась мне чем-то связанной с нами и не совсем нам чужой.

В данном случае я невольно поддался этой своей иллюзии и не удержался, чтобы не прихвастнуть воображаемой близостью к Ермоловой.

— А знаете что?.. Обратитесь к Ермоловой, может быть, она и устроит нас, — вдруг озадачивает меня мой новый знакомый.

Сначала эта мысль показалась мне дерзкой, но потом я почувствовал, что после того, что я только что наговорил, мне отступления нет. Постыдно было сдавать свои позиции, и я, набравшись храбрости, решился последовать этому совету.

Я и теперь не могу понять, как это я мог решиться тогда на такой шаг. Это было мне так несвойственно. Всегда я был застенчив, застенчив до крайности. Долго я {87} не мог отделаться от этого свойства моего характера, оно мне мешало не только в жизни, но впоследствии часто даже на сцене; а тут, находясь в каком-то угаре, я вдруг пустился на такую отвагу!

Словом, взяв под свое покровительство моего нового знакомого, я храбро стал подниматься по ступеням актерского подъезда, доселе всегда казавшегося мне каким-то священным местом, доступным только избранным, как «царские врата» для священнослужителей.

Когда мы переступили порог сцены, сторож в солдатском мундире преградил нам путь.

— Вам кого?

— Мы к Ермоловой… Нам надо видеть Ермолову, — ответил я, немного смущаясь и сам не веря своей смелости.

— Ее еще нет. Не приехала. Подождите здесь, если хотите, но только она не скоро, она не в начале пьесы.

— Все равно. Мы подождем.

Молчаливо, не смея проронить ни слова, мы стали ожидать, скромно став у двери, в которую только что вошли.

В незнакомой мне обстановке я не сразу мог ориентироваться, не сразу мог усвоить, где именно мы находимся, тем более что освещение было довольно скудное: два‑три газовых рожка, тускло горевших под проволочными сетками, давали мало света. Но, постепенно осмотревшись, я понял, что мы стоим в глубине сцены у бокового входа.

Справа от нас — декорации, обращенные к нам обратной стороной. Вот ряд боковых — лесных кулис. Я узнал их по узорчатым краям, изображавшим деревья. В конце — занавес, а перед ним, немного отступя, — другой, такой же холщовый, но почему-то весь в заплатках и в достаточной степени загрязненный. Я догадался, что это декорация, приготовленная для первой картины. На сцене почти никого не было, только изредка мимо нас проносили бутафорию.

Меня тянуло на сцену. Хотелось вблизи взглянуть на декорации, походить там среди них, ощутить новые, еще не изведанные мной чувства.

Запретный плод всегда сладок. Сознание, что я не могу осуществить этого желания, еще более разжигало мое любопытство, и в конце концов я решился обратиться к сторожу и попросить у него разрешения пройти на сцену.

— Не полагается. Да что там интересного? Ничего интересного нет. Сцена как сцена… стоит декорация… {88} И больше ничего… А впрочем, ступайте, — после некоторого молчания добавил сторож, — только вы там недолго. Еще достанется мне из-за вас!

Получив разрешение доброго сторожа, мы переступили порог сцены и очутились в «Кремлевской палате».

Не знаю, как мой спутник, но я, разумеется, не без трепета осматривал сцену… Трудно передать то чувство, которое я тогда испытывал. Как-то не верилось, что я нахожусь на сцене, на той самой сцене, которая мне всегда казалась каким-то особым местом… Неужели я ступаю по тем самым подмосткам, по которым ступают Ермолова, Федотова, Ленский? Именно вот здесь они изображают Ромео и Джульетту, Катерину из «Грозы», Негину, Великатова из пьесы «Таланты и поклонники», Марьицу и Василия из «Каширской старины», Медею и Чародейку, унося вас в мир чудесных ощущений, которые долгое время не покидают вас и становятся вашими близкими, родными, и вы храните их в себе, как дорогое, лично вами пережитое.

Много раз обошел я сцену, и тени образов, созданных любимыми актерами, вставали передо мною…

А вот и занавес. В нем должно быть два маленьких отверстия, откуда можно наблюдать со сцены за зрительным залом. Я подошел к занавесу и только что хотел посмотреть в так называемый «глазок», как вдруг услышал сзади себя чей-то хриплый голос:

— Кто это тут шляется по сцене?.. Сторож, сторож!.. Дежурный!.. Что вы смотрите? Что им тут надо?.. Кто вы такие? — обратился он ко мне сурово.

— Я… мы… Мар… к Ермоловой.

— К Марии Николаевне? А кто вы такие?

— Мы… я Юрьев… мы к Ермоловой.

— Юрьев? От Сергея Андреевича, что ли?

— Да, мы… от дяди.

— От дяди?.. Ну, хорошо. Во всяком случае, не на сцене же! Подождите там. Ее еще нет… Дежурный, проводите их! Зачем вы пускаете на сцену посторонних? Сколько раз вам говорить?.. Идите, детки, — добавил он уже более мягко.

И мы, сконфуженные, направились на старое место в глубь сцены у входа.

— Я говорил вам, что не надолго, вот и нарвались… — {89} ворчал на нас сторож. — И мне неприятность… Он у нас строгий.

Я полюбопытствовал, кто этот строгий дядя.

— Алексей Михайлович… помощник режиссера. Кондратьев…[[83]](#endnote-49) Он любит порядок… Подождите здесь… Должно скоро ей быть. Да вы, собственно, зачем? С письмом, что ли?

— Нет, — ввязался некстати мой спутник, — мы пришли к Федотовой, хотим посмотреть спектакль.

Я с ужасом и негодованием слушал, как этот, с позволения сказать, «театрал» путался и тем самым ронял наш престиж перед сторожем. Ну, что он тут болтает в самом деле?.. Какая Федотова, когда я все время говорил ему о Ермоловой!

Сторож подозрительно покосился на нас.

— К Федо-отовой, — протянул он, — а вы говорили — к Ермоловой. Вы сами, должно быть, не знаете, к кому! Коли к Федотовой, то ей не к чему быть сегодня: она не занята, и нечего вам тут и ожидать…

— Нет, нет… мы к Ермоловой, — быстро спешу я исправить недоразумение, — мы… то есть я к Ермоловой, а он со мной, он не знает, что я к Ермоловой.

В это время отворилась входная дверь, и кто-то быстро прошел мимо нас, направляясь к противоположной стороне сцены.

— Если вы к Ермоловой, то вот она… — и, окликнув Марию Николаевну, сторож указал ей на нас.

Мария Николаевна приостановилась, издали взглянула на нас и, увидав перед собой двух незнакомых ей маленьких гимназистиков, подошла к нам с некоторым, как мне тогда показалось, недоумевающим видом.

— Вы ко мне?

Признаюсь, как только я заслышал дорогой мне ермоловский голос, с характерным для него тремоло — «ермоловским тремоло», — голос, который так пленительно всегда звучал со сцены, — я сильно оробел и не сразу нашелся, что ответить. Но надо было, как говорится, «выплывать». Отступление было невозможно, и я, собравшись с духом, начал кое-как объяснять цель нашего появления, причем не преминул упомянуть, что я племянник Сергея Андреевича, так как только что перед тем обратил внимание, как Кондратьев быстро смягчился при упоминании {90} имени Сергея Андреевича: я инстинктивно почувствовал, что и тут якорь моего спасения — мой дядя.

— Я, право, не знаю… — как-то растерянно заговорила Мария Николаевна. — Куда же я вас дену?.. Этого, кажется, нельзя… Впрочем, подождите немного. Я попробую спрошу у Сергея Антиповича. Может быть, он куда-нибудь и поставит вас… Я сейчас… Подождите! — закончила она уже на ходу.

А потом, отойдя немного, снова обернулась в нашу сторону и добавила почему-то со смехом, как иногда она смеялась, на низких, глубоких нотах:

— Только вы, смотрите, не очень надейтесь. Скорее нет. Будьте готовы к этому. Это трудно…

Но мы надеялись и ждали. И действительно, вскоре Ермолова возвратилась в сопровождении Сергея Антиповича Черневского[[84]](#endnote-50) — главного режиссера Малого театра.

В лицо я его уже знал. Когда я, по своему обыкновению, выстаивал у артистического подъезда, наблюдая, как высаживаются из казенных карет актеры, я часто видел между ними и Сергея Антиповича Черневского. Его внешность совсем не походила на актерскую, и я долгое время терялся в догадках, кем он может быть в Малом театре, пока в конце концов не узнал от кого-то, что это Черневский, режиссер и художественный руководитель театра.

Сейчас Черневский шел вместе с Ермоловой с весьма недовольным видом.

— Ну, что такое? Какие там еще ребятишки? — ворчал он, грассируя.

— Вот, деньте их куда-нибудь, Сергей Антипович.

— Ну что вы, в самом деле, Мария Николаевна! Что вы выдумываете? Куда же я их суну! Сами знаете, какой нынче спектакль… уйма народищу.

— Ну, как-нибудь… Видите, ведь хочется! Будут стоять где-нибудь на одном месте, куда вы их приткнете.

— Как-нибудь, как-нибудь… Хорошо вам говорить — как-нибудь… У меня и без того голова кругом идет. Целую роту солдат прислали для участия, куда я их всех дену!.. Ну, раздевайтесь, снимайте шинелишки, — скомандовал он под конец, продолжая все еще ворчать на нас. Мы поспешно сняли шинели.

— Пойдемте, посидите там у меня в уборной, — сказала Ермолова.

{91} И нас, рабов божьих, повели сначала на другую сторону сцены в уборную Марии Николаевны, а затем Черневский указал нам место в первой кулисе слева от сцены.

— Стойте здесь! Только смирно. Не шалите и во время действия не разговаривайте даже шепотом, — напутствовал нас Сергей Антипович.

Я еще не успел опомниться, не сознавал хорошо, что со мной происходит. Чувствовал только, что какой-то вихрь подхватил меня и несет. Все произошло как-то вдруг, внезапно. Еще за час перед тем мне и в мысль не могло бы прийти, что со мной может случиться нечто подобное.

Как? Я стою… И где же? — На сцене Малого театра, того Малого театра, где и на галерке-то овладевает тобою чувство благоговения, а когда смотришь оттуда на сцену, не только во время действия, но и при закрытом занавесе, то нет слов выразить ощущения, овладевающие тобою. И вот я теперь здесь, в этом загадочно-таинственном месте… Мало того, я только что говорил… И с кем же? С самой Ермоловой!.. Шутка ли! Я был у нее в уборной, повесил там свое пальто… О, как я буду беречь это пальто, которое побывало в уборной Ермоловой!

Сказка… Положительно сказка! Какая-то фантасмагория…

Но сказка продолжалась.

Перед началом там, за занавесом, заиграла музыка… начался спектакль.

Не могу сказать, чтоб я хорошо запомнил этот спектакль. Во-первых, потому что я был как в чаду от получаемых мною новых для меня и острых впечатлений, а во-вторых, некоторые павильоны вплотную примыкали к кулисе, где мы стояли, и загораживали от нас сцену, так что можно было видеть только отдельные картины, не требующие павильонов. Хорошо помню сцену Юродивого с мальчишками. Юродивого изображал Музиль и был очень трогателен в этой роли. Запомнился и выход Бориса из собора, когда он в бармах и шапке Мономаха шествовал по разостланному по пути его следования красному сукну.

Но особенно мне памятна «сцена у фонтана» и диалог Ермоловой — Марины Мнишек с Ленским — Самозванцем. Ленский почему-то запечатлелся в моей памяти острее, чем Ермолова. Я и сейчас ясно вижу его в рыжем парике и {92} с двумя бородавками на лице. Помню хорошо и его интонации, когда он произносил монолог: «Не мнишь ли ты, что я тебя боюсь? Что более поверят польской деве, чем русскому царевичу?..» и т. д. Он произносил эти слова, подходя к Марине с характерной для него манерой покачивать головой из стороны в сторону.

Не менее интересно было для меня и все происходящее за сценой. С любопытством наблюдал я, как переставляли декорации и как актеры готовились к выходу. Радостно было окунуться в неведомую, казавшуюся мне тогда таинственной атмосферу и видеть, так сказать, изнанку того, что так всегда пленяло и влекло меня к себе.

После «сцены у фонтана», когда Ермолова и Ленский, выйдя на вызов, раскланивались перед публикой, не вовремя дали занавес, и он стал опускаться прямо на головы артистов. Ленский первым это заметил и быстрым движением отвел его вперед, чем ослабил неминуемый сильный удар, которому могла подвергнуться Ермолова. Все находившиеся вблизи окружили Ермолову и участливо расспрашивали, не ушиблась ли она, но Мария Николаевна старалась их успокоить, уверяя, что занавес лишь слегка задел ее и что она счастливо отделалась пустяками.

В одном из антрактов в кулису, где мы стояли, заглянула Александра Петровна Щепкина, изображавшая в тот вечер царевича Феодора, и почему-то с любопытством пристально на нас посмотрела, а затем быстро скрылась.

Александра Петровна Щепкина — внучка знаменитого М. С. Щепкина[[85]](#endnote-51) — играла преимущественно водевили, которые были тогда в моде, и роли травести. Была очень живой, подвижной и в свое время популярной артисткой. Ее малый рост и худоба часто служили темой для анекдотов и всевозможных острот. «Щепкина худа, как щепка», говорили про нее.

Через несколько времени она вернулась, но не одна, а в сопровождении показавшейся мне знакомой дамы, но кто она — в тот момент я не мог припомнить. Чувствовалось, что она пришла специально взглянуть на нас. Они улыбались, смотря на нас издали, и что-то говорили между собой. Я чувствовал, что мы являемся предметом их разговора и смущался. По-видимому, их это очень забавляло.

Наконец они подошли к нам ближе.

{93} — Какие, Манечка, славные маленькие солдатики! — начала Щепкина (в то время гимназисты еще не носили курток, и на нас были синие мундирчики со светлыми пуговицами). — Потешные… смешные…

Я стоял и смущался, не зная, обижаться мне или нет. «Почему смешные, — думал я, — когда мы очень серьезны и стоим чинно?» Манечка, как назвала ее Щепкина, усмехнулась, глядя на нас, и совершенно неожиданно для меня спросила: «Мама здорова?» — Я ей ответил и тут только припомнил, что это Мария Петровна Шубинская, сестра Н. П. Шубинского, мужа Ермоловой. Она бывала раньше у нас в деревне, но я тогда так был мал, что теперь не сразу мог ее вспомнить. Щепкина в это время очистила апельсин и по частичкам разделила между всеми нами. Много лет спустя с Марией Петровной и со Щепкиной мы не раз вспоминали эту встречу в кулисах Малого театра, вспоминали, как они смущали нас своим смехом и как делили на дольки этот, почему-то памятный мне, апельсин и все подробности, крепко запечатлевшиеся в моей памяти.

Предпоследнюю сцену, сцену смерти Бориса, я мог бы видеть сравнительно хорошо через окно декорации, которое было раскрыто и приходилось как раз около нас, — если б не одно обстоятельство. Как только началась эта сцена, вся кулиса, где мы стояли, заполнилась послушниками в коленкоровых рясах и с длинными восковыми свечками в руках. Их изображали воспитанники Театрального училища. Среди них я увидел одного знакомого — Матвеева. Он жил в одном доме с нами, и я часто играл с ним у нас во дворе. Он всегда являлся в моих глазах каким-то особым существом только потому, что был вхож за кулисы и принадлежал к артистическому миру (его мать была выходной актрисой Малого театра, и за ней часто приезжала театральная карета). Он удивился, когда увидал меня за сценой. Мы условились, что после спектакля отправимся домой вместе. Все они гурьбой, и довольно шумной, ворвались в кулису, оттеснив нас от окна… Шалили, возились и отвлекали нас от происходившего на сцене. Я только через их головы мог видеть, как внесли умирающего Бориса — Вильде и как затем вбежал царевич — Щепкина, но самый Диалог между ними не долетел до меня из-за возни столпившихся статистов, которые в это время зажигали свои {94} большие свечи, готовясь к выходу. Я был рад, когда наконец их позвали на сцену и освободили кулису.

Я видел, как послушники, только что шумевшие здесь, чинно, попарно, с зажженными свечами появились перед публикой под унылый похоронный звон и под церковное пение «отходной». Как я завидовал тогда Матвееву!..

Последнюю картину я видел хорошо. Декорация занимала только первый план и полностью была видна нам. К нашей кулисе, фасом к публике, вплотную примыкал терем. Там под стражей находились дети Бориса. Я стоял так близко, что у меня создавалось впечатление, будто я нахожусь под окнами терема. Крыльцо и окна на публику… Народ у самой рампы… Окно открывается, и в нем появляются царевич Феодор и Ксения, тесно прижавшись друг к другу. Следует трогательная сцена, когда у них, заключенных, просят милостыню, на что царевич горько отвечает, что они беднее всех. Появляется Мосальский с боярами в сопровождении вооруженной стражи. Царевич и Ксения пугливо скрываются за окном. Среди зловещей тишины бояре молчаливо и сосредоточенно поднимаются по ступеням терема и проходят внутрь. Толпа затихает, чуя недоброе… Вдруг из терема раздаются голоса, слышится вопль, шум, чей-то крик, на секунду наступает тишина, все замирает, а потом слышен короткий отчаянный крик и грузное падение тела… Народ подавлен и ждет… Мертвое молчание… Наконец на крыльце показывается Мосальский. Он взволнован, тяжело дышит и, обводя глазами толпу, едва владея собою, объявляет о смерти царевича Феодора. Народ застывает и молчит. Мосальский громким, резким голосом, как бы приказывая, выкликает: «Кричите: да здравствует царь Димитрий Иванович!» — В ответ в живой картине как бы олицетворяется знаменитая пушкинская ремарка: «Народ безмолвствует…» Да, народ безмолвствовал, и сколько времени, я не знаю, но так долго, насколько позволяло чувство меры, после чего занавес медленно-медленно опускается.

На меня вся эта картина, а в особенности зловещая тишина, наступившая после потрясающей сцены убийства, произвела глубокое впечатление; жутко становилось, глядя на безмолвствующую толпу.

Впоследствии я не раз видел «Бориса Годунова» во многих театрах, видел, может быть, и в более тщательных {95} постановках, но скажу, что никогда заключительная сцена не была так насыщена настроением, как тогда, когда я смотрел ее в Малом театре. Я думаю, потому, что здесь она была поставлена просто, без всяких надуманных изощрений.

### 6

Гимназия с ее бездарными педагогами по-прежнему давала мне очень мало. Разве только то, что приучала к регулярному труду и чувству долга по отношению к своим обязанностям. Система учебы была такова, что ученики и преподаватели составляли как бы два враждебных лагеря, а в этих условиях возникало если не отвращение к учению, то во всяком случае то тягостное состояние, при котором возможно только формальное отношение к предметам и где все сводилось к простой так называемой зубрежке.

Вот наглядный пример тому. Был у нас один из уважаемых нами воспитателей — Иван Григорьевич Семенович. Он же был и преподаватель латинского языка. Строгий, но, как исключение, справедливый. И за это спасибо! Но в смысле метода преподавания и он не составлял исключения. И у него, как обычно тогда, — одна зубрежка! Мы прекрасно выполняли его задания и в пределах его требований знали предмет досконально, но каким способом он добивался этого от нас? — Вот приходит он в класс, раскрывает свой журнал и долго смотрит в него. Потом медленно опускает перо в чернильницу и в это время так же медленно произносит примерно такую фразу: «Он любил бы раньше, но теперь невозможно». Мы все настораживаемся и напряженно ждем. Затем учитель вдруг быстро выкликает фамилию — ну, скажем, Юрьев, что ли, — и ведет перо от чернильницы по направлению к клетке журнала против вашей фамилии с намерением поставить ту или иную отметку, в зависимости от ответа, а Юрьев должен в это время быстро ответить: amavisset. Если же не успеть правильно ответить в тот краткий промежуток времени, пока учитель ведет свое перо к клетке журнала, или сказать не в третьем лице, а в первом amavissem, — то уже единица вам обеспечена. И это, заметьте, лучший тогда преподаватель! Никакой сознательной работе места не было. Заинтересовать предметом никто не умел, да и не {96} старался уметь. А потому все делалось из-под палки, Под страхом получить неудовлетворительную отметку — и только!..

Мы изнывали от подобного казарменного режима, — особенно это ощущалось нами, пансионерами, — и всеми силами мы стремились найти отдых и отраду у себя в семье.

Я уже упоминал, что отца я лишился рано, когда Мне не было и десяти лет. После его смерти моя матушка осталась без средств. Было только маленькое именьице с большим домом и необходимыми службами. Ремонт усадьбы не только поглощал мизерные доходы, но еще требовал дополнительных расходов.

Несмотря на стесненность в средствах, моя мать делала все, чтобы сохранить для нас родной уголок и не отрывать нас от природы. Заложив имение, моя мать переселилась в Москву, надеясь найти какую-либо службу. Немало Потребовалось времени, чтобы получить место, но в конце концов после многих мытарств ей удалось поступить в городскую управу с окладом пятьдесят рублей в месяц.

На первых порах от непривычных для нее занятий Она сильно утомлялась, но не в ее характере было выказывать свою усталость.

Жили мы весьма скудно. Быстро сократили наши Потребности, но особой тяготы от этого не чувствовали. Тон всему давала мать. Пройдя суровую школу жизни, она умела мириться со всякими обстоятельствами и целиком отдавалась заботам об окружающих. Я не встречал другого человека, который так мало думал бы о своих личных потребностях. Ее заботы касались не только близких, но распространялись и на других, благодаря ее отзывчивому сердцу, умевшему понять каждого. Это инстинктивно чувствовали и окружающие. Они шли к Анне Григорьевне со своими горестями и печалями, зная наверное, что найдут у нее сочувствие, а иногда и помощь, что она буквально последним поделится. Эгоизм был чужд моей матери, и Это ценнейшее качество являлось большой воспитательной силой для нас. Она была как бы нашим цементом, скрепившим нас, детей, на всю жизнь и приучившим каждого из нас заботиться друг о друге, как о самом себе, и более чутко относиться к окружающим.

{97} Ей вторила и моя нянька — Прасковья Ивановна. Войдя в нашу семью, она жила только нами и нашими интересами. Характерно, что она даже отказалась от своего мизерного вознаграждения, видя, как трудно приходится нам, и ужасно сердилась, когда мать пыталась настаивать на том.

Все это, казалось бы, относится скорее к повседневной, узкосемейной стороне жизни, но и эта сторона человеческого обихода играет далеко не второстепенную роль. От качества ее составных частей зависит создание той или иной атмосферы, ведущей к иным жизненным интересам и запросам. И моя мать не ограничивала свои заботы узкими рамками повседневности с ее нуждами и попечениями о завтрашнем дне, но умела обогатить нашу жизнь иными интересами и запросами. Когда я приходил домой из пансиона, меня ждали не только любовь и ласка, но и те начала, которые давали возможность развиваться также и интересам интеллектуального порядка. Она делала все, чтобы расширить наш кругозор, приобщить нас к интересам передовой мысли того времени.

По субботам в нашей небольшой квартирке всегда собиралась молодежь. Матушка умела группировать вокруг себя интересных, содержательных людей. Среди этой молодежи были люди с выдающимися способностями, далеко не заурядные по своему внутреннему складу. Некоторые из них впоследствии составили себе известность в различных областях общественной жизни: М. А. Новоселов[[86]](#endnote-52), друг Льва Николаевича Толстого, Г. А. Фальборк[[87]](#endnote-53), Чернолуский[[88]](#endnote-54), Н. А. Морозов[[89]](#endnote-55), Платон Луначарский, старший брат Анатолия Васильевича[[90]](#endnote-56), по признанию последнего, оказавший на него большое влияние, Вас. Маклаков[[91]](#endnote-57). В. В. Быховский, П. Н. Малянтович[[92]](#endnote-58) и другие. Преобладали толстовцы. В то время толстовское учение было особенно популярным среди молодежи.

Вечера проходили очень оживленно. Угощение, разумеется, было скудным: подавали обыкновенно чай с хлебом и маслом, изредка колбасу или сыр, — и то если суббота приходилась вскоре после 20 числа, то есть после получки (тогда служащим различных казенных учреждений жалованье выплачивали 20 числа каждого месяца, — отсюда и наименование «люди 20 числа»).

{98} Собиралась молодежь неизбалованная, невзыскательная, по большей части существовавшая уроками. Было уютно, интересно и оживленно, а это главное.

Некоторым вечерам придавался более организованней характер: вечер посвящался какому-либо определенному автору, причем читали новые, только что вышедшие в свет произведения, так или иначе волновавшие тогдашнее Общество. Если не считать Льва Толстого, больше всего увлекались тогда Гаршиным и Короленко, только что получившим известность; также весьма популярен был по тому времени Надсон, особенно после своей смерти. Доставали иногда нелегальные, ходившие по рукам рукописи. Особенно сильное впечатление произвели на меня предсмертные письма казненных в Сибири, написанные их детям в ночь перед повешением.

На наших «субботниках» обсуждались всевозможное животрепещущие вопросы, возникали споры, — все это было свежо и непосредственно…

Тогда было время, как ныне принято называть, «интеллигентское», и вполне естественно, что некоторые из нашей молодежи — правда, далеко не все — также были не свободны от интеллигентского налета.

Тогдашнее молодое поколение любило вторить старшим, любило гримироваться под них, а те, в свою очередь, гримировались под передовую интеллигенцию, под интеллигентов-вольнодумцев. Это означало, что предпочтение отдавалось длинной бороде, длинным волосам, зачесанным назад, и неизменному пенсне на черном шнурке. Черный сюртук, такие же брюки, черный распущенный галстук, завязанный небрежно… Словом, кто под Чернышевского кто под Белинского или под Герцена… Главное — походить на литератора, профессора либо доктора, а то и на народовольца…

Соответственно внешности — и поведение. Всем хотелось казаться старше своих лет и непременно очень серьезными. Веселиться, танцевать считалось предосудительным, легкомысленным. Кто не придерживался этого, того считали «пустым малым». Разрешалось петь только студенческие песни. Изредка случалось, что затянут какой-нибудь дуэт, «Не искушай» или «Ночи безумные», но дуэты почему-то никогда не «вытанцовывались». По крайней мере, я не помню, чтоб какой-либо из них доводился {99} до конца. Попоют-попоют, бывало, вполголоса и на половине собьются, и таким пением только наведут на всех скуку.

Главное же — тяга к серьезности, необыкновенной серьезности! Во что бы то ни стало вести «умные» разговоры, затевать споры, и притом споры только на сложные философские темы.

Должен сделать оговорку: я далек от обобщении. Наши «субботники» отнюдь не были сборищем «синих чулков», и упоминаю я об этом лишь как об очень характерном явлении того времени, поскольку и среди нашего кружка было несколько подобных характерных фигур.

Особенно хорошо запомнилась мне одна курсистка такого типа — гладко причесанная на прямой пробор, в простеньком темном платьице, всегда носившая на шее черный шнурок от часов с перемычкой. Она так и ждала момента, как бы зацепиться за какой-нибудь умный разговор, а поймав подходящую тему, чувствовала себя в своей сфере. Выражение лица в это время было у нее напряженно-серьезное, с задумчивой складкой меж бровями. Спорила она мягким, тихим голосом, слегка покачиваясь в такт своей речи, с интонациями, весьма характерными для ее существа, имевшего пристрастие ко всему отвлеченному, взятому не из жизни, а из книжек.

Но это как исключение… Преобладали люди живые, углубленно работавшие над собой, сознававшие, что перед ними сложный жизненный путь и что к нему надо быть готовым, надо вступить на него во всеоружии. Собираясь вместе, молодежь обменивалась мыслями, задумывалась над «проклятыми» вопросами, уточняла свои взгляды, вырабатывала принципы, старалась разобраться в общественных течениях.

### 7

Контраст между казарменно-тюремным режимом гимназии и моим пребыванием в семье в дни отпуска был настолько велик, что, наконец, мне стало невыносимо мириться с условиями жестокой и тупой формалистики в стенах гимназии, как бы нарочно предназначенной глушить в самом зародыше духовный рост юной жизни. Будь {100} еще я приходящим, было бы возможно терпеть, но в душной атмосфере пансиона я положительно задыхался.

Моя мать своей чуткой душой разгадала, что происходит во мне, и стала искать выхода из создавшегося положения. Ей было ясно, что оставлять меня в пансионе, так пагубно действующем на мое моральное состояние, — невозможно. Что же предпринять? Взять меня из пансиона? Но это сопряжено с материальными затруднениями. И без того наша семья лишь едва-едва перебивалась, существуя на то мизерное содержание, которое моя мать получала за свою службу в московской городской управе. Гимназия же давала мне стипендию и полный пансион.

На выручку пришел случай: открылась стипендия в земледельческой школе, где, находясь на стипендии, можно было быть и приходящим. Вопрос стал ребром: бросать гимназию или нет? Все наши родственники запротестовали, считая нецелесообразным отказываться от классического образования как единственного, по их мнению, полноценного.

Моя мать долго колебалась, но, взвесивши все и посоветовавшись с некоторыми членами нашего кружка, которым наиболее доверяла, приняла решение определить меня в земледельческую школу. Другого выхода не было. Кроме того, как я теперь понимаю, тут не обошлось и без влияния толстовцев. Считалось, что в земледельческой школе я буду «ближе к земле»!

Итак, из 4‑го класса гимназии я перешел в земледельческую школу. Тут только я, как говорится, увидел свет!..

Добром должен вспомнить я мое — правда, кратковременное — пребывание в этой школе. Все тут было иначе, чем в гимназии. Контраст поразительный. На первых же порах я почувствовал полное раскрепощение и человеческое отношение к себе вместо морального ущемления, незаслуженного третирования, окриков и всяческого унижения, в результате которых в конце концов теряешь веру в себя и впадаешь в полную апатию.

Подбор преподавателей в земледельческой школе был очень сильный. Русский язык преподавал Александр Данилович Алферов. Москва хорошо знала этого замечательного педагога. Математику преподавал небезызвестный Фортунатов, естественную историю — Никитин.

{101} Тут только я познал, что не все педагоги — манекены, что для них не обязательно быть сухими, жестокими и бездушными, что они могут быть людьми чуткими, живыми и могут считаться с индивидуальностью каждого из своих питомцев. А главное — людьми своего призвания, умеющими заинтересовать учеников своим предметом. Великое спасибо им! Они окрылили меня, дали бодрость и осмысленность в занятиях и помогли мне найти себя.

Из слабых, малоуспевающих питомцев гимназии я попал в первые ученики земледельческой школы.

Помню, как-то на одном из уроков А. Д. Алферов, после того как я удачно ответил заданный им урок, вдруг объявил мне, что будет относиться ко мне строже и требовательнее, чем к остальным моим товарищам.

— Почему?.. — спросил я удивленно.

— А потому, что я вас считаю способнее других, — ответил А. Д. Алферов.

Не знаю, был ли это прием опытного педагога или что-либо иное, но только подобные случаи заставляли меня еще более подтянуться и с еще большей силой уверовать в себя, в свои возможности.

Словом, все шло наилучшим образом, но лишь до поры до времени — пока не наступило лето. Вот тут-то я и не оправдал надежд толстовцев, к которым, как я сам воображал, принадлежал и я.

Летом всех нас отправили в Петровско-Разумовское на практику и, как на грех, на первых же порах заставили со скотного двора вывозить навоз.

Во мне, нужно признаться, была черта, ненавистная молодым студентам наших «субботников», не раз ими во мне осуждавшаяся, да и не только ими, но и некоторыми из наших родственников: во мне сидел… увы!.. ненавистный барчук… И что делать? Я не мог преодолеть себя. Не мог копаться в навозе… И барчук взял верх. Я оставил практические работы и, покинув земледельческую школу, твердо решил готовиться на аттестат зрелости при московском учебном округе.

А для того чтобы не обременять и без того мизерный бюджет моих родных, я взял столь вовремя подвернувшийся мне довольно крупный урок в доме князя Сергея Ивановича Урусова, брата известного присяжного поверенного и не менее известного театроведа Александра Ивановича {102} Урусова[[93]](#endnote-59), весьма популярного в актерском кругу. Я должен был готовить сына С. И. Урусова в частную классическую гимназию Льва Поливанова[[94]](#endnote-60), а в то же самое время готовиться сам к аттестату зрелости под руководством студентов нашего кружка Мореса[[95]](#endnote-61) и Козлова.

В семье Урусовых я почему-то пользовался большой симпатией и был принят в доме как близкий человек. Жили они довольно открыто, любили устраивать обеды, вечера и приемы, на которых я, по их приглашению, постоянно присутствовал, что дало мне возможность ознакомиться с новым для меня миром людей — людей определенного круга, так называемого высшего московского общества. Их нравы и обычаи, их взгляды и интересы совсем не походили на нравы, обычаи и весь уклад жизни той среды, из которой я вышел. Вполне естественно, что многое у них казалось мне странным, непонятным и чуждым. Но тем не менее должен сказать, что не бесплодны были для меня посещения дома Урусовых: я многое там почерпнул, вынес оттуда большой багаж наблюдений, которые мне впоследствии так пригодились.

Много характерных фигур довелось мне там повстречать, с которыми раньше не приходилось сталкиваться. Были там и своего рода Стивы Облонские, и люди, по своему миросозерцанию близкие грибоедовскому Фамусову и тургеневскому графу Любину из «Провинциалки»[[96]](#endnote-62). А сколько было там молодых людей типа Вово, Петрищевых и им подобных, выведенных Толстым в «Плодах просвещения»!..

Особенно запомнился мне престарелый граф Васильев, последний из рода Васильевых. Он был так обеспокоен тем, что за неимением у него наследника вместе с ним прекратится и их графский род, что употребил все силы или, лучше сказать, все связи, чтобы добиться высочайшего разрешения передать графский титул мужу своей единственной дочери, богачу Шиловскому, — не без материальной выгоды для самого себя, разумеется. И вот с тех пор нетитулованный раньше Шиловский становится носителем двойной фамилии, причем уже титулованной — графа Васильева-Шиловского, обладателя, к слову сказать, редчайшей, чуть ли не первой в мире по своей уникальности, коллекции бриллиантовых булавок.

{103} Сам старик Васильев, «надутый всяким чванством», сильно напоминал по своим воззрениям Фамусова, но был ограниченнее своего прототипа. Выжил ли он из ума по старости лет или же от природы был не особенно мудр — не могу сказать, но в своем собственном сознании он стоял очень высоко и кичился тем, что, как это ни странно, занимал некогда пост помощника попечителя московского учебного округа.

Держал он себя с достоинством, но отнюдь не барским, а характерно бюрократическим. Ходил прямо, высоко подняв голову. Во всей его фигуре была какая-то нарочитая неподвижность, желание подчеркнуть свою недоступность и превосходство над окружающими. Не всех удостаивал рукопожатия, а ограничивался лишь легким кивком с высоты своего величия.

На этой почве разыгрался однажды курьезный случай.

Помню, я был приглашен на большой обед к Урусовым. Было много гостей, и среди них, за столом на почетном месте рядом с хозяйкой дома, — старик Васильев. Случилось так, что до обеда меня не успели познакомить с ним. И вот когда уже все заняли свои места за столом, хозяин дома счел нужным представить меня старому графу. Не будучи в то время во всеоружии всех тонкостей великосветского этикета, я по наивности предполагал, что мне надлежит подойти к графу и поздороваться. Я так и сделал. Но каково же было мое удивление и смущение, когда по растерянному лицу старого графа я увидел, что он неимоверно шокирован и положительно не знает, как в данном случае ему поступить!

За столом наступила мертвая пауза. Все ждали, как разрешится такая неприятная неловкость. Тут я понял, что совершил невероятный, с их точки зрения, «шокинг». В конце концов старый граф нашел в себе достаточно такта, и хотя не очень любезно, а как-то боком, не глядя на меня, но все же сунул свою руку в мою.

Подобные случаи научили меня многим премудростям и тонкостям светских условностей, рабами коих являлось большинство представителей специфического круга, именовавшегося великосветским обществом.

Я постиг, между прочим, и такую науку, как, например, умение орудовать за столом разнообразными ассортиментами ножей и вилок и прочими приборами. Это дало {104} мне возможность не делать промахов в этом отношении при исполнении ряда ролей на сцене, подобно промаху одного актера московского Малого театра, исполнявшего в тургеневском «Нахлебнике» роль молодого аристократа. Случилось, что вся петербургская знать, прибывшая в Москву на коронацию Николая II, присутствовала на этом спектакле. На сцене — завтрак. Вдруг зрительный зал ахнул, и волна негодующего шепота прокатилась по всему Театру: оказывается, актер, изображавший аристократа, не имея понятия, как держать вилку и нож во время еды, крепко зажал их в свои кулаки и, к довершению всего, — о ужас! — ел с ножа! В антракте среди великосветской публики только и говорили об этом.

Зять Васильева — Шиловский, а впоследствии граф Васильев-Шиловский, был человеком одаренным, весьма неглупым, остроумным, но при своем капитале он не считал нужным задумываться над чем-либо или иметь какие-нибудь интересы. Проще было и приятнее, при его неимоверном богатстве, срывать цветы удовольствия и прожигать свою жизнь.

Его брату, Константину Степановичу, больше посчастливилось: он когда-то тоже был богат, но очень быстро прожил свои миллионы и пошел на сцену, играя сначала у Корша, а потом в Малом театре под псевдонимом Лошивский[[97]](#endnote-63) (он изменил порядок слогов в своей фамилии и вместо Шиловский получилось Лошивский).

Лошивский оказался далеко не заурядным актером. Играл он ответственные роли, преимущественно комедийные, и в короткое время занял видное положение в театре. Вообще он был весьма одаренной натурой: прекрасно пел, рисовал, играл на рояле и, главным образом, на гитаре и даже писал музыку. Он был автором многих когда-то популярных романсов. Его «Тигренка» распевали всюду. Еще в бытность свою богатым, он держал пари со своими приятелями на большую сумму, что, не захватив с собою ни одного гроша, он пройдет пешком через всю Италию в роли уличного певца, имея при себе только гитару, и что это даст ему возможность не только быть сытым, но и иметь достаточное количество свободных денег, чтобы не нуждаться и не отказывать себе во всем. Пари это он выиграл.

{105} Это был человек необыкновенной жизнерадостности и непосредственности. Умный, образованный, благодушный, живой, талантливый на все руки, он имел способность не только все быстро схватывать, но также и усваивать. Вот почему он не был поверхностным, как большинство дилетантов, к каким на первый взгляд можно было его причислить. Его актерская деятельность, по крайней мере, отнюдь не носила характера дилетантства. Он был также специалистом и по гриму — в журнале «Артист» помещены его статьи по технике грима, встретившие принципиальные возражения по этому вопросу со стороны А. П. Ленского, который придерживался другого метода гримировки[[98]](#endnote-64).

Лошивский пользовался большой любовью, он был, что называется, душой общества. Несмотря на свою чрезмерную тучность, над которой часто подшучивали (на что, к слову сказать, он никогда не обижался), он был очень подвижен и всюду вносил с собой оживление, веселость и остроумие. Про таких людей обыкновенно говорят — «блестящий человек».

Прокутив все свое состояние, он никогда об этом не сожалел и находил себе иные радости, живя интересами искусства.

Бывал у Урусовых еще один замечательный тип — некто Раковский. Но его уже надо отнести к разряду трагикомических персонажей. Он производил жалкое впечатление. Глубокий старец с явно выраженным старческим маразмом, утративший всякую возможность учитывать свои годы, он совершенно серьезно воображал, что он молод, красив, интересен и неотразим. Любил жуировать. Ухаживал за молоденькими и был уверен, что имеет у них успех. Конечно, был балетоманом первых рядов, увлекался танцовщицами и даже воспитанницами балетного училища. Помню, когда он узнал, что я знаком с одной из них, с очень хорошенькой воспитанницей балета Соней Козловой, — а он, разумеется, уже успел ее заметить на сцене, — он стал просить меня сообщить ей, что на следующем балетном спектакле он будет сидеть в первом ряду, с края от среднего прохода, а потом узнать у нее, какое он произвел на нее впечатление.

Где бы он ни был, он привозил с собой целую кипу нот, и присутствующие должны были переживать довольно {106} тягостные минуты, слушая его пение Старчески-дряблый звук его голоса, с его шамкающим произношением, напоминал сиплый бой испорченных стенных часов и вызывал болезненное чувство, а вместе с тем невольный смех, сдержать который не было никакой возможности. Ощущение неловкости и стыда не могло побороть этого смеха. Но он ничего не замечал и продолжал петь романс за романсом. Избежать этого «Удовольствия» было невозможно: он обижался, если его долго не просили петь, а в конце концов все-таки, без всякого приглашения со стороны хозяев, подходил к роялю и «услаждал» слух присутствовавших своим искусством. Он производил жалкое, болезненное — и надо признаться — гадливое впечатление.

У Урусовых было три дочери на выданье, а потому регулярно раз в неделю, для привлечения цвета московской молодежи, устраивались танцевальные вечера — молодежь танцевала, а в промежутках между танцами играли в «фанты», в «жгуты», в «свои соседи» и составляли шарады. Своих дочерей Урусовы вывозили в свет. Тогда московским генерал-губернатором только что был назначен брат Александра III, великий князь Сергей Александрович, — вместо популярного в Москве «светлейшего князя» Владимира Андреевича Долгорукова, слывшего под названием «маленького генерала» за свой низкий рост. Он, между прочим, был известен главным образом тем, что вся его грудь была увешана орденами, как русскими, так и иностранными, и когда после коронации Александра III нужно было его наградить, то оказалось, что нет такого ордена, которого он не имел бы. Тогда Александр III вышел из положения и преподнес ему свой портрет, усыпанный бриллиантами, для ношения на шее. Его заместитель Сергеи Александрович не пользовался такой популярностью в первопрестольной, как его предшественник, который умел ладить и с московской интеллигенцией, и с именитым купечеством. Для того чтобы привлечь к себе симпатии москвичей, он устраивал у себя частые приемы и большие балы. Приглашалась на них, конечно, и семья Урусовых.

Урусовы не обладали большими средствами, но из всех сил тянулись за всеми и старались, чтоб их дочери, как говорится, не ударили лицом в грязь на великосветских {107} балах. Заказывали у лучших портних туалеты, а также заботились, чтоб у них были хорошие манеры. Для этой цели они решили пригласить из Большого театра наилучшего танцора — учителя пластики. А так как я, будучи учеником Драматических курсов, имел некоторое прикосновение к театру, то они и обратились ко мне за рекомендацией.

Тогда в балете Большого театра был премьером артист Хлюстин[[99]](#endnote-65). Я назвал его.

После его визита для переговоров прихожу я к Урусовым, как вдруг на меня набрасывается старая княгиня:

— Ну уж, удружили, могу сказать. Благодарю за рекомендацию! Кого вы мне прислали? Я забочусь, чтоб у моих дочерей были хорошие манеры, а он развалился в кресле моей гостиной и вытянул во всю длину свои ноги. Хорош учитель! Его самого надобно учить, как держать себя в приличном обществе.

Его кандидатура провалилась. Да, кажется, она и не понадобилась. И правильно, пожалуй, — надобности не было. Вся эта золотая молодежь отличалась элегантностью, изысканными манерами и так называемым «хорошим тоном». Но по-настоящему веселиться они не умели, все были связаны этикетом, во всем чувствовалась сдержанность, натянутость, как будто все делалось по заказу, по раз установленным канонам, как бы отбывая повинность. Как это было непохоже на наши сборища, полные живого содержания! Но тем не менее я благодарен судьбе, что она дала мне возможность близко ознакомиться с неизвестным мне дотоле миром на самом пороге моей артистической деятельности. Мне удалось сделать там немало наблюдений, которыми я воспользовался впоследствии, будучи на сцене, когда мне приходилось исполнять так называемые «салонные» роли.

## **{****108}** С. А. Юрьев

### 1

Частым посетителем наших субботних вечеров был мой дядя, Сергей Андреевич Юрьев.

Я позволю себе несколько подробнее остановиться на этой яркой, колоритной фигуре, сыгравшей выдающуюся роль в литературных и театральных интересах того времени и сильно повлиявшей на мое собственное мировоззрение.

Сергея Андреевича ценили как ученого, публициста, критика, театроведа, выдающегося знатока сценического искусства, а также как создателя журнала «Артист»[[100]](#endnote-66) и редактора «Беседы»[[101]](#endnote-67), а после ее закрытия — журнала «Русская мысль».

Этот «молодой старец» с внешностью короля Лира привлекал к себе искренностью и энтузиазмом. Он ощущал жизнь как юноша, но только умудренный житейским опытом, и был мудр в своем энтузиазме. Вот это-то сплетение двух начал и увлекало, особенно молодежь, среди которой и он чувствовал себя своим.

Появляясь среди нас, молодых, он никогда не вносил какого-либо диссонанса. В нем и в помине ничего не было от «пророка-вещателя». Был интересный, содержательный, с большой эрудицией, полный глубины собеседник, живший одними интересами со всеми нами. Слушаешь его, бывало, и удивляешься, каким образом в таком старце концентрируется столько жизненных запасов, столько интереса к запросам жизни, столько свежести мысли и упования!..

{109} Все события, какой бы сферы общественной жизни они ни касались, захватывали его целиком. Он ими жил и волновался, с одинаковым интересом и со свойственным ему энтузиазмом относясь ко всему, что так или иначе могло интересовать тогдашнее русское общество. Произойдет ли что-нибудь важное в политике, появится ли в печати новое произведение известного писателя, пойдет ли в Малом театре новая пьеса, приедет ли в Москву на гастроли знаменитый трагик, — Сергей Андреевич волновался больше всех окружающих, горячо и увлекательно обсуждая каждое такое явление, причем в этих случаях голос его покрывал все остальные голоса…

Сергей Андреевич мало писал, но зато много и содержательно говорил. Ораторский талант его был исключительный. Рассказывали, что когда его захотели выбрать в члены Общества любителей российской словесности[[102]](#endnote-68) (в последние годы своей жизни он был председателем этого общества) и по обычаю наводили справки о том, что он написал, то крепко его любивший Писемский воскликнул:

— Что вы мне говорите — написал или напечатал? Да он наговорил о литературе больше всех нас.

Сергей Андреевич беззаветно и горячо любил сцену. Это была его стихия. Он придавал громадное культурное значение театру и горячо и убежденно предъявлял к нему требования, соответствующие этому значению.

В своей работе «Несколько мыслей о сценическом искусстве»[[103]](#endnote-69) Сергей Андреевич пишет о театре как о всенародной кафедре, о «всенародном красноречии», говорящем не одному уму, а всем сторонам духа, — о том красноречии, в котором соединились все искусства, чтобы овладеть всеми сторонами души.

«Личное чувство всегда эгоистично, — утверждал Сергей Андреевич, — но художественное, как идеальное, парализуя себялюбивую сторону чувств, будит в душе великодушные инстинкты и утверждает в нас сознание, что все истинное вечно, а все ложное минует, как тень… Все искусства, каждое на свойственном ему языке, ясно проповедуют ту же идею; но нигде это не раскрывается с такой ясностью, как в драме, которая, если она истинно художественна, то есть не лжет на жизнь, изображая борьбу нравственно-положительных актов воли с нравственно-отрицательными, — {110} заставляет Даже в самой гибели представителей первых чувствовать несокрушимую силу правды и добра и сознавать окончательное торжество их как результат жизни человечества. Воля человека есть та центральная сила, которая движет человечеством и ведет его к высокой цели его бытия. Сила энергии пролагает к этой цели трудный и тернистый путь… и постепенно выводит человечество из хаоса жизни в гармонию, из нужды и страданий в довольство и радость, из тьмы в свет. Будить, ободрять, укреплять и вдохновлять нужно волю человека, чтобы он не заснул, не погиб нравственно, не забыл, что он есть сила, творящая жизнь», — такова высокая нравственная сторона призвания драмы, как ее понимал Сергей Андреевич.

Не поучая, не доказывая истины в теоретической форме, а прежде всего пленяя слух и зрение и доставляя эстетическое наслаждение, — сценическое искусство становится неотразимой силой. Сергей Андреевич подчеркивает, что произведения искусства должны быть свободны от всякой преднамеренности и нравоучительности, так как преднамеренность или нравоучительность произведения уничтожила бы в самом корне его истинную художественность… «Нравственная идея, составляющая душу драмы, обнаружится помимо воли поэта и отложится в сознании читателя или зрителя нравственным идеалом как собственным его выводом…» Такова нравственная сила драмы при ее художественном воплощении на сцене.

Но нигде великая борьба сил не выступает так наглядно, как при воплощении на сцене произведений мирового порядка, то есть произведений классической драматургии. Все симпатии Сергея Андреевича безусловно лежали на стороне тех авторов, которые во всякое время шли впереди своего века, чьи идеалы во все времена понятны и близки лучшей части человечества, назначение которых, по его мнению, предрасполагать душу человека к воспитанию всего доброго, благородного и высокого и наполнять все его силы и душевные стремления к высшим идеалам красоты и правды и к осуществлению их в жизни. Вот почему каждая новая постановка пьес Шекспира, Шиллера, Лопе де Вега и других им подобных поэтов всегда являлась настоящим праздником для Сергея Андреевича.

{111} С каким восторгом он приветствовал успех этих пьес или успех отдельных актеров в них!

«Недаром посылаются человечеству, — проповедовал Сергей Андреевич, — великие драматические поэты, поражающие ужасом — зло, а смехом — порок и озаряющие народное сознание светом высших идеалов. Со сцены говорят всему народу эти высокие умы, эти лучшие люди устами своих, если можно так выразиться, пророков, художников-артистов. Художник-артист, являясь на сцене воплощением поэтической идеи, становится истолкователем ее, вдохновителем народа ко всему доброму и великому». Так высоко должно быть значение артиста по мнению Сергея Андреевича.

«Когда на сцене раскрываются все сокровища великого произведения, — говорит дальше Сергей Андреевич, — когда умною игрой артистов передаются все мысли поэта в их истинном значении, тогда все возбужденные представлением в зрителе страстные движения чувств: ужаса, горя или неудержимого смеха — охватываются серьезною, ясною мыслью, проникаются ярким светом поэтической идеи целого и расширяются высоким миросозерцанием, которое усваивается зрителем и становится его нравственным достоянием… Так художественные исполнения великих поэтических произведений на сцене поднимают… сознание народа, расширяют его разум и облагораживают чувство. И сам артист одевается ореолом своих творческих созданий, светом идей, проводимых им в сознание народное, и дело его получает в глазах всех значение высокого дела.

Совсем иное — в противном случае, — говорил Сергей Андреевич. — Насколько сцена театра может стать могущественной силой, поднимающей… самосознание народа… настолько же… может она содействовать сужению народного мировоззрения, отупению народного разума и стать развратительницей народа. Сцена губит… когда она, вместо того чтобы срывать со лжи соблазнительные покровы, в которые она маскируется в жизни, только и делает, что одевает порок всею прелестью, доступной искусствам, забавляет зрителя, раздражает в нем плотские страсти и часто будто бы поражает смехом грязные и мрачные стороны жизни, — не только не призывает зрителя на борьбу с ними, но манит его забыться в мире соблазнительных, разнузданных страстей. При таких условиях… в {112} глазах большинства актер является каким-то особым существом, стоящим не у серьезного дела… Только тогда, когда артист явится в свете идеи, им олицетворяемой, ясным, живым выразителем ее, — возвысится он в глазах общества»[[104]](#endnote-70).

Вот такие требования предъявлял Сергей Андреевич к служителям сцены. Он любил актеров, актеры любили его, относились к нему с большим уважением и всегда дорожили его мнением. Потому-то, не занимая официального положения при театре, а только в силу своего авторитета, Сергей Андреевич оказывал громадное влияние на жизнь московского Малого театра и мог принимать в ней самое живое участие.

Все его симпатии, как сказано, лежали на стороне тех писателей, которые шли впереди своего века, чьи идеалы понятны и близки лучшей части человечества. Это не значит, однако, что идеалы Сергея Андреевича были далеки от насущной действительности, что он уклонился от всего окружающего. Напротив, «… трудно было найти человека, — утверждает А. И. Южин в своих воспоминаниях о С. А. Юрьеве, — более внимательного к больным и здоровым проявлениям русской жизни»[[105]](#endnote-71). Он только утверждал, что произведения великих авторов как раз и предназначены давать современному обществу полные силы устои, на которые могли бы опереться лучшие его стремления. И естественно, что он употребил всю свою энергию, чтобы обогатить репертуар театра подобными пьесами.

«На мрачном фоне реакции 80‑х годов Сергей Андреевич Юрьев был приблизительно тем же, чем Грановский[[106]](#endnote-72) являлся для реакционеров 40‑х годов, — говорит А. Р. Кугель, вспоминая о Сергее Андреевиче. — Он верит так же свято, как люди 40‑х годов, в “истину”, “красоту”, “добро”, причем понятия эти для него полны, если можно так выразиться, конкретного содержания. Для него мир не что иное, как художественное творчество абсолюта, и наши удачи и неудачи, наши поражения и достижения суть не что иное, как, выражаясь близким сердцу Сергея Андреевича термином, “репетиция” бесконечной пьесы бытия, разыгрываемой на сцене Космоса. Если мир есть творчество, то, как Белинский в одной из своих статей спрашивал: “Можно ли не любить больше всего на свете {113} театр?” — ибо этот сценический мир есть ежевечерне повторяемый по нашему плану и усмотрению “мир творческого акта”. Для Сергея Андреевича театр был “подлинной жизнью”, идеалистическим прообразом мира, ищущего в реальной жизни свое воплощение».

Проводя в жизнь эти теоретические установки, Сергей Андреевич, в частности, занялся переводом трагедий Шекспира. В его переводе на сцене Малого театра были поставлены «Макбет»[[107]](#endnote-73), «Антоний и Клеопатра»[[108]](#endnote-74), «Король Лир»[[109]](#endnote-75), «Иммогена»[[110]](#endnote-76), «Сон в летнюю ночь»[[111]](#endnote-77). Он впервые ознакомил широкую русскую публику с испанским театром, переведя произведения Кальдерона и три пьесы Лопе де Вега: «Сам у себя под стражей»[[112]](#endnote-78), «Фуэнте Овехуна»[[113]](#endnote-79), и «Звезда Севильи»[[114]](#endnote-80).

Если внимательно проследить вопросы, над которыми работал Сергей Андреевич, нас поразит строгая система, лежавшая в основе его деятельности. Он непреклонно шел к основной цели: давать обществу возможно полную и яркую картину того строя жизни, при котором возможно было бы реальное осуществление его заветных идеалов.

И вот Сергей Андреевич смело выдвинул литературно-драматический материал, который дал ему возможность наиболее рельефно выявить все лучшие чаяния передового мыслящего общества того времени. Для этой цели Сергей Андреевич выбрал пьесу Лопе де Вега «Звезда Севильи».

Сначала он ограничился ее переводом[[115]](#endnote-81). Но потом ему показалось, что все же целая пропасть лежит меж нами и тем народом, ярким выразителем которого являлся Лопе де Вега. Наши взгляды и требования ушли вперед. И все, что было в свое время ценно, велико и значительно, — поставлено в такие чуждые нам условия, что оно перестанет нас волновать. А как заманчиво приблизить к нашей жизни все, чем богата эта трагедия: чувство долга, чести, стойкости, непреклонной воли!..

И Сергей Андреевич пришел к убеждению, что простой подстрочный перевод трагедии Лопе де Вега не дойдет до современного зрителя, несмотря на громадный талант автора, тогда как все, что есть ценного в трагедии Лопе, попадет на почву вполне благоприятную для нашего восприятия, если подвергнуть пьесу некоторой переработке, не внося вместе с тем каких-либо анахронизмов. {114} При таких условиях пьеса может заставить и нас жить теми идеалами, которые были дороги Лопе де Вега.

Сергей Андреевич задумал свою работу над «Звездой Севильи» в годы острой реакции царствования Александра III. Толстой — министр внутренних дел, Делянов — министр просвещения, ближайшие советники царя — Победоносцев, Катков, Мещерский, Леонтьев. И в эту самую пору Сергей Андреевич смело работает над «Звездой Севильи», которая в его обработке несет в себе серьезные моменты общественно-политического протеста и где король всенародно, на площади, объявляет конституцию.

По какой-то непонятной счастливой случайности пьеса благополучно миновала цензуру и 12 декабря 1886 года была сыграна на сцене московского Малого театра, произведя впечатление неожиданно разорвавшейся бомбы.

Спектакль имел чрезвычайно шумный успех. Реакционная пресса, в лице критика Флерова[[116]](#endnote-82), влиятельного сотрудника «Московских ведомостей»[[117]](#endnote-83), редактировавшихся Катковым[[118]](#endnote-84), забила в набат[[119]](#endnote-85). Много надо было усилий со стороны Сергея Андреевича, чтобы удержать пьесу на сцене. И только громадная популярность, симпатия и уважение к его личности, надо полагать, содействовали сохранению спектакля в репертуаре.

Переработка «Звезды Севильи» С. А. Юрьевым отнюдь не представляет собой простую, банальную переделку. Его работу над «Звездой Севильи» нужно отнести к творчеству самостоятельному, подсказанному ему временем, глубоким критическим ощущением эпохи, которое и заставило биться его пульс художника именно так, а не иначе…

### 2

Еще задолго до постановки «Звезды Севильи», а именно в 1876 году, Сергей Андреевич перевел пьесу того же автора «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»).

В это время прекрасное дарование молодой Марии Николаевны Ермоловой не имело должного применения на сцене. Со дня ее необычного дебюта, когда, будучи воспитанницей Театрального балетного училища, она в силу случайности и по настоянию Надежды Михайловны Медведевой, ставившей в свой бенефис «Эмилию Галотти» {115} Лессинга, заменила заболевшую любимицу московской публики Федотову, прошло шесть лет. Успех, сопровождавший первое выступление Ермоловой, не повторялся. Она не имела возможности заявить себя как следует. Не было подходящего материала, не было должного опыта и не было внимания и доброжелательного отношения к ее первым шагам. Отдельные неудачи начинающей артистки в несоответствующих ее данным ролях давали повод сомневаться в ее дальнейшей сценической карьере. Сергей Андреевич, один из немногих уверовавший в даровитость молодой Ермоловой, сумел вовремя прийти ей на помощь. Он давал ей советы по поводу ее ролей и писал ей письма, полные дельных замечаний. Еще больше было дано таких советов в личных беседах, которые, по собственному признанию Ермоловой, оставили в ней большой след и помогли определить ее литературные симпатии и вкусы.

Лично Сергей Андреевич выбрал и перевел для первого бенефиса Ермоловой пьесу Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна».

Он рассказывал, как много тяжелого претерпела молодая артистка перед своим бенефисом. Большинство не верило в талант Ермоловой. Дядю упрекали за то, что он губит хорошую пьесу, поручая главную роль совсем неопытной и якобы бесталанной артистке. Сергей Васильевич Шумский[[120]](#endnote-86), этот выдающийся талант, пользовавшийся большим авторитетом в театре, но отличавшийся желчным характером, — оказался самым ярым противником Ермоловой и наотрез отказался участвовать с ней в одном спектакле. Такое неприязненное отношение этого замечательного артиста объясняли главным образом тем, что он видел в лице Марии Николаевны соперницу своей дочери, состоявшей в то же время в труппе Малого театра на одних ролях с Ермоловой[[121]](#endnote-87). Для того чтобы добиться участия Шумского в этой пьесе, Сергею Андреевичу пришлось несколько раз ездить к нему на дом, дабы уломать наконец капризного артиста.

Не сладко приходилось молодой бенефициантке и на репетициях. Кругом недружелюбные взгляды, саркастические улыбки, иронические замечания по поводу ее угловатости, которую она еще не успела преодолеть. Не раз до ее слуха во время хода репетиции доносились из-за кулис такие эпитеты, как «дура» или «бездарность», которые без {116} всякого стеснения выкрикивал по ее адресу С. В. Шумский. Легко себе представить, что должна была испытывать молодая артистка!..

В эти минуты приходил ей на помощь Сергей Андреевич. На всех репетициях он был при ней неотлучно и делал все, чтобы приободрить ее. Он искренне верил в ее талант и старался внушить эту веру и ей, еще не вполне осознавшей себя. Он доказывал Марии Николаевне, что героический энтузиазм Лауренсии как нельзя более совпадает с основной чертой ее артистической природы и что данная роль приведет ее к завоеванию прочного положения на сцене. Такая моральная поддержка со стороны Сергея Андреевича пришлась как раз вовремя и не дала ей возможности окончательно упасть духом.

Чутье Сергея Андреевича не обмануло его. Спектакль, состоявшийся 7 марта 1876 года, сопровождался таким бурным успехом, какого давно не видели стены Малого театра. Талант Ермоловой в этот вечер предстал перед московской публикой во всей своей силе, всем стало ясно, какую большую артистку обрел русский театр.

Крупное ее дарование, с несомненным героическим уклоном, было в высшей степени своевременным явлением, оно совпало с настроением лучшей части тогдашнего общества и привлекло к себе всеобщие симпатии.

Выбор пьесы «Фуэнте Овехуна», с ее резким протестом против тирании, как нельзя более был по сердцу аудитории и явился благоприятной почвой как для выявления таланта артистки, так и для успеха самой пьесы и всего спектакля.

«Девушка, полная негодования, доведенная до чрезвычайной экзальтации совершенным над нею насилием, старается воодушевить толпу на восстание, — писал критик под свежим впечатлением спектакля. — Монолог, с которым обращается она к толпе, написан с чрезвычайной силою, и М. Н. Ермолова, игравшая Лауренсию, произносила его потрясающим образом. По всей зрительной зале пробежал электрический ток, всем сообщалось сильнейшее возбуждение; зритель, дрожавший как в лихорадке, кажется, готов был сорваться со своего места, побежать за этою девушкой-героинею и отомстить за ее поруганную честь, за попранную свободу “Овечьего источника”…»[[122]](#endnote-88).

{117} А за несколько минут перед тем, Как потрясти всех зрителей этим монологом, Мария Николаевна стояла перед выходом в невероятном волнении и говорила Сергею Андреевичу, что у нее ничего не выйдет, что она не сумеет произнести этого монолога, а особенно каких-то слов, которые якобы никак не удаются ей и настолько мешают, что она из-за них может погубить весь монолог, а потому настоятельно просит разрешения выкинуть эти слова. Разумеется, Сергей Андреевич ответил ей согласием. Но вот она вышла на сцену и начала монолог… Сергей Андреевич с напряженным вниманием и волнением слушал ее из-за кулис.

— И вдруг я слышу, — рассказывал Сергей Андреевич, — как те слова, которые, по ее мнению, мешали ей и которые она только что умоляла дать ей возможность не произносить, вырываются у нее с такою силою и непосредственностью, что ими-то она более всего и захватывает публику!..

Овации после этого монолога и под конец спектакля переходили в целую бурю. Таких же оваций удостоился и Сергей Андреевич, выведенный бенефицианткою на сцену.

Колоссальный успех «Овечьего источника» испугал реакционные правительственные круги, увидевшие, какое сильное воздействие имело на публику революционное содержание пьесы. В результате после первого же представления «Фуэнте Овехуна» была снята с репертуара к великому огорчению дяди[[123]](#endnote-89). Но он, как истинный фанатик, нашел себе утешение в том, что пьеса имела должное воздействие на публику, и был уверен, что зерно, однажды брошенное на плодородную почву, не пропадет и пустит корни, дав благотворные ростки. Большим утешением было для него и то, что его труды и энергия помогли встать на ноги такому выдающемуся таланту, как Ермолова, и способствовали русской сцене обрести такую артистку, которая свойством своего таланта расчистила путь постановкам мирового классического репертуара, в коих так нуждалась тогда русская публика.

После этой победы молодой артистки изменилось отношение к ней со стороны дирекции, труппы и прессы. Признание было общее. Предсказание Сергея Андреевича, что роль Лауренсии приведет Ермолову к завоеванию прочного {118} положения на сцене, осуществилось: с этого момента Ермолова стала Ермоловой!..

Трудно передать то впечатление, которое производил Сергей Андреевич, когда рассказывал о всех перипетиях этого события, — я бы сказал, — большого исторического события не только в жизни Малого театра, но и в жизни всего русского театра: появления на горизонте великой актрисы. Сергей Андреевич весь горел, и голос его звучал какими-то раскатами… Так велика была его любовь к театру и ко всему, что с ним соприкасалось. И так мало было в нем эгоизма. Видно было, что он радовался успеху Ермоловой как своему собственному. В его сердце жила настоящая любовь к людям, а этого не могли не ощущать соприкасавшиеся с ним.

### 3

Появление Сергея Андреевича на наших субботних вечерах всегда встречалось восторженно. Среди окружающей молодежи он казался патриархом, живым звеном между нею и старшим поколением. Но отношения его были необыкновенно просты. Ему противна была бы всякая мысль выступать с внушительной осанкой мудреца, преисполненного знанием. Это был не «кружковой божок», а старый друг, которому можно все сказать и который готов поделиться всем, о чем думал, о чем читал и что испытывал.

Сергей Андреевич не оставил философских сочинений, но всем его знавшим известны его горячая любовь к философии, а также цельность его мировоззрения.

Несколько десятков лет он был одним из лучших украшений интеллигентской Москвы. Он соединял в себе мыслителя, поэта, профессора и общественно-театрального деятеля. К нему тянулись все, кто так или иначе соприкасался с запросами интеллектуальной жизни того времени. Артист, начинающий писатель, студент, специалист-ученый, общественный деятель — каждый находил в беседе с Сергеем Андреевичем посильную поддержку и умный совет.

Мне часто приходилось присутствовать при этих беседах. В то время я был еще очень юн и многое из их бесед по молодости лет, разумеется, не мог понять, но, не знаю {119} почему, когда кто-либо посещал его, меня всегда влекло попасть в его уютный кабинет, служивший ему одновременно и спальней. Притаившись где-нибудь в сторонке, я внимательно прислушивался к горячим дебатам, в которых голос дяди раздавался громче всех, громыхая своим низким басом…

Тут можно было встретить немало популярных по тем временам представителей литературы, профессуры и театра. Чаще других бывали И. С. Аксаков[[124]](#endnote-90), Н. А. Чаев[[125]](#endnote-91), Н. И. Стороженко[[126]](#endnote-92) и Лев Николаевич Толстой. Все эти имена, пользовавшиеся большой известностью, невольно импонировали мне, и я смотрел на них как на людей высшего порядка. Вот почему, вероятно, они и возбуждали мое любопытство.

Лев Николаевич Толстой особенно мне памятен. В те годы, приезжая из Ясной Поляны, по зимам он подолгу проживал в Москве и был частым посетителем дяди. Между ними всегда были близкие дружеские отношения.

Первое время, когда мы были совсем еще детьми (у дяди воспитывались его внуки), нас, малышей, не особенно радовали посещения Льва Николаевича. Он приезжал обыкновенно верхом и всегда под вечер, — как раз в те часы, когда мы обычно играли в снежки или катались с горы, устроенной во дворе дома, где жил дядя (между прочим, этот дом и посейчас стоит на углу Садовой и 4‑й Мещанской). За Толстым всегда увязывалась его любимая собака — русская овчарка необычайно свирепого вида, которая уже одними своими спутанными лохмами, ниспадавшими чуть ли не до земли, внушала нам ужас. Лошадь он почему-то всегда привязывал к фонарному столбу, приходившемуся как раз у подъезда (Москва тогда еще не утратила своей патриархальности и освещалась керосином), а собаку, во избежание возможных недоразумений с прохожими, загоняли во двор. Нас же в таких случаях забирали домой. Само собой разумеется, мы не могли быть довольны этим обстоятельством и раздосадованные, что опять приехал «этот противный Толстой со своей собакой», принуждены были ретироваться восвояси.

Позднее, когда я стал постарше, мое отношение к Толстому изменилось, и его приезды к дяде, напротив, возбуждали во мне большой интерес, и я всегда старался присутствовать во время его визитов. Особенно хорошо помню {120} одно из его посещений, которое запечатлелось во мне на всю жизнь. Как-то раз вечером приехал Лев Николаевич к дяде — по своему обыкновению верхом. Он вошел бодрой походкой в кабинет дяди. Одет он был в темный полушубок и, расстегнув его, почему-то долго не хотел его снимать, отговариваясь тем, что он не надолго, и только тогда, когда увидел, что визит затягивается, сбросил с себя полушубок и быстрой походкой, мелкими шажками, характерными для него, продолжал ходить взад и вперед по комнате.

Должен заметить, что, по моему мнению, ни один из портретов Льва Николаевича не передает его таким, каким он был в действительности. Лев Николаевич совсем не был такого высокого роста и не обладал такой массивной фигурой, как изображают его почти все портреты, не исключая знаменитого репинского портрета, на котором Толстой изображен босым. Он был среднего роста и черты лица имел не такие грубые, а плечи скорее узкие… У него была привычка держать одно плечо выше другого. Все в нем было как-то соразмерно, в какой-то гармонии и, несомненно, носило печать изящества, мягкости в движениях и врожденного благородства. Голос негромкий, чуть-чуть глуховатый, немного загнанный внутрь. Манера говорить — типично интеллигентская, барская. В интонациях ощущался некоторый налет лекторского тона. Чувствовалась привычка много говорить об отвлеченном, излагать свои мысли.

В данный приезд Толстого речь шла о «непротивлении злу». Как раз в то время он был занят этой проблемой. Дядя доказывал утопичность его идеи, а Лев Николаевич отстаивал ее. Помню, дядя в конце концов привел ему такой довод:

— Что, если б на вашу дочь, — говорил Сергей Андреевич, — напал какой-нибудь негодяй и пытался на ваших глазах изнасиловать ее? Что же, вы и тут не стали бы противиться злу?

Лев Николаевич приостановился на ходу, а потом, не ответив на прямой вопрос, довольно отвлеченно начал развивать мысль, что в каждом человеке, каким бы он ни был злодеем, всегда заложены добрые начала, надо только умело подойти к нему и пробудить в нем эти добрые чувства, дав ему понять, что на него не смотрят уж так безнадежно. {121} Словом, отнестись к человеку с доверием, и тогда в нем проснется совесть и заговорит порядочность.

Сергей Андреевич по существу не отрицал этой теории, которую Лев Николаевич так прекрасно и ясно развил в своем рассказе «Поликушка», но указывал, что бывают разные обстоятельства. В данном же, приведенном им сейчас примере он не видел возможности внезапного воздействия.

Спорили долго, горячо, но наконец, под влиянием доказательств, Лев Николаевич пошел на уступки и к первоначальной свой формуле «не противься злу» прибавил: «насилием». Так создалось толстовское «не противься злу насилием». Таким образом, могу считать, что я присутствовал при историческом споре.

В другой раз мне довелось встретить в гостях у дяди еще одного из замечательнейших людей той эпохи — Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина.

В деревне я его мало помнил, так как он приезжал в свою усадьбу, недалеко от наших Поняков, очень редко, а за последнее время и вовсе перестал бывать. Он не ладил со своими родными, главным образом, как говорили, из-за того, что в своих произведениях он выводил некоторых из них в весьма непривлекательном виде. Впоследствии я с двойным интересом читал его произведения: Салтыков-Щедрин описывал в них не только нашу местность и всю ее округу, как-то село Заозерье или наш соседний город Кашин, но и многих проживающих в Калязинском и Кашинском уездах. Некоторые из этих живых объектов щедринской сатиры пережили самого автора, и мне не раз приходилось сталкиваться в жизни с этими щедринскими героями, которые были наделены автором одними лишь отрицательными чертами. Как известно, громадный талант Щедрина умел подмечать темные стороны нашей жизни, и в его произведениях, как правило, вы редко найдете изображение положительных лиц. Но нет правил без исключения, — так и у Щедрина оказалось это исключение. В его «Пошехонской старине» выведен, — правда, не без легкой иронии (но не злой, как у него обычно), один студент-идеалист, в котором все узнавали моего дядю Сергея Андреевича.

И вот в один из приездов в Москву Михаил Евграфович был у Сергея Андреевича. Случилось, что и я в это {122} время находился у дяди. Щедрин пробыл недолго. Помню его высокую, статную фигуру с окладистой бородой, его низкий, негромкий басок, которым он жаловался на свою судьбу, на свое нездоровье, на общую скуку, царящую во всех областях, на непривлекательность жизни, в которой он не видит никакого просвета. Он произвел на меня впечатление человека мрачного, недовольного собой и всем своим окружением и не скрывавшего, а скорее подчеркивавшего свою хандру.

В это время в Москве гастролировал известный трагик Людвиг Барнай[[127]](#endnote-93). Сергей Андреевич сильно им увлекался и горячо говорил о нем в своей беседе с Михаилом Евграфовичем. Говорил о том, как благотворно действуют на наши души яркие, выдающиеся таланты, подобные таланту Барная, как они обновляют наши силы, освежают нас и не дают окончательно уснуть теплящейся внутри нас надежде.

Михаил Евграфович внимательно вглядывался в Сергея Андреевича во время его увлекательных тирад, а потом каким-то упавшим голосом задумчиво произнес:

— Ты неисправим! Каким ты был в наши юношеские дни, таким и остался… Завидую… У тебя счастливый характер, иная натура, чем у меня. Ты воспринимаешь все окружающее по-иному и, несмотря ни на что, находишь себе какие-то утешения. Что касается меня, то я по обыкновению хандрю. Тебя хоть Барнай интересует, а у меня и этого удовольствия нет.

Сергей Андреевич не уставал верить в прогресс всего человечества и черпал свои силы в проявлениях творческой энергии, к какой бы области она ни относилась, подмечая ее всюду среди нерадостной по тем временам действительности.

И Барнай, олицетворяя на сцене сценические образы с их страстями и борьбой, был для Сергея Андреевича той движущей силой, которая живо свидетельствовала о том, какие великие возможности таятся в человеке и на что он способен. Барнай его очень ценил, ставил его высоко и любил его. Уезжая, он подарил ему много своих фотографических карточек. У дяди была их целая коллекция; тут были его портреты и в жизни, и во всех его ролях, во всевозможных позах. Сергей Андреевич часто брал меня с собой на гастрольные спектакли Барная, и ему было приятно, что я поклонялся таланту его любимого артиста.

{123} Как-то раз дядя пообещал мне дать из своей многочисленной коллекции одну из карточек Барная. Но, когда пришло время исполнить обещание, он стал перебирать все карточки, любуясь каждой и не решаясь расстаться с какой-либо из них.

— Постой, постой… Я сейчас тебе выберу… Вот эту не могу, видишь, она с надписью… Вот эта — тоже с надписью… А эта… Нет, и эту не могу: единственная карточка в этой роли…

Перебирал, перебирал, так и не мог расстаться ни с одной: каждая ему была дорога.

— Знаешь что, Юра, — нашелся он наконец, — я тебе дам его визитную карточку… Вот она… Все-таки будет память у тебя. — И вручил мне визитную карточку Барная, не замечая моего разочарования.

Барнай ему платил такой же симпатией, можно сказать, он обожал его[[128]](#endnote-94).

Да его и нельзя было не обожать. Доброты он был необыкновенной. При всей его мудрости, выдающемся уме, культуре, всестороннем образовании и исключительной эрудиции, в нем было что-то ребяческое, непосредственное. Со мной, — когда я был совсем еще ребенком, а также когда я стал уже постарше, — он умел находить общий язык, никогда не давая почувствовать своего старшинства. Часто делился со мной своими мыслями, как со взрослым, и вводил меня в круг тех интересов, которыми была так богата его жизнь.

### 4

Сергей Андреевич был высокого роста, импозантный, носил длинные волосы, зачесанные назад, и длинную седую бороду. «Король Лир», как про него говорили. Он был близорук, и один глаз был у него немного прищурен. Своей близорукости он стеснялся и, когда входил в комнату, приезжая к кому-либо, всегда на всякий случай, по своей деликатности, раскланивался направо и налево, приподымая рукой веко своего прищуренного глаза, не замечая, что раскланивается перед пустой мебелью. Только и слышно, бывало, в это время: «Виноват‑с… Ах‑с, виноват» (у него была старинная манера часто прибавлять в конце некоторых слов букву «с»).

{124} Он неизменно носил черный сюртук, который от обильного курения во время его бесед постепенно покрывался пеплом. Он много курил, и я не могу его иначе представить, как с папиросой в руках. Любил он курить и сигару, которая у него во время разговора постоянно потухала, и он то и дело раскуривал ее. Он был до чрезвычайности рассеян, причем рассеянность его принимала анекдотический характер.

Вот, например, курьезный случай, происшедший с Сергеем Андреевичем. Подъехав к своему дому, он звонит у подъезда. Прислуга, предполагая, что звонит кто-либо чужой, говорит через дверь:

— Барина нет дома.

Тогда Сергей Андреевич садится на извозчика и отъезжает от своего дома. Только спустя некоторое время он спохватывается, поняв, какое произошло недоразумение.

Уезжая от кого-нибудь, Сергей Андреевич всегда долго возился в передней, надевая свою огромную енотовую шубу, и, продолжая разговаривать, искал свою шапку, палку, кашне, калоши, и когда они наконец находились, он извинялся, благодарил всех хозяев, гостей, уходящих вместе с ним, наконец прислугу, причем голос его долго гудел в подъезде. А однажды он в передней, по своей близорукости, вместо меховой шапки пытался надеть на голову… кошку!..

Помню, как он волновался и хотел, чтобы у него было все хорошо, когда он принимал у себя Барная после его гастролей в Москве. Он устроил большой ужин, пригласил много интересных людей из литературного и артистического мира. Было очень оживленно и интересно, но Сергею Андреевичу все казалось, что что-то не ладится, что слишком официально, натянуто, не так, как ему было бы желательно… И после ужина Сергей Андреевич подошел к профессору Стороженко и, обратившись к нему, сказал:

— Как здесь скучно! Уедемте скорее отсюда!.. — совсем забыв, что он сам является хозяином дома.

Таких анекдотических эпизодов из его жизни можно было бы насчитать множество.

Но вот что удивительно: при такой анекдотической рассеянности он выказывал редкую аккуратность и память, и притом всегда в делах, не касающихся его лично.

{125} Закончу характеристику Сергея Андреевича словами А. И. Сумбатова-Южина, горячо любившего и ценившего моего дядю: «Кончина Сергея Андреевича, — писал А. И. Сумбатов-Южин, — отняла у каждого из нас, его знавших, умного, горячо нас любившего, горячо нами любимого старого деда. Он рассказывал нам днем и ночью светлые сказки о том, что есть мир добра и правды, что были и есть борцы против мира зла и неправды, что жили-были и теперь еще живут храбрые паладины долга и бросают эти паладины свои железные перчатки с вызовом колдунам, чародеям и людоедам. Слушаешь, бывало, эти сказки, в которых, пожалуй, больше правды и смысла, чем во многом из того, что бесспорно существует, — слушаешь-слушаешь, да и станут из глубины души подниматься давно заглохшие чувства, слова и мысли тех людей, которых мы потеряли за последние годы, начинают ярче и ярче выступать в нашей памяти. Под обаянием увлекательной речи старого деда звучат лучшие наши душевные струны и все громче и громче гремят в них вечные песни. Умер наш старый дед, замолкли светлые речи, затихли чудные звуки и вместо волшебных сказок, вливавших в нас бодрость и силу восторга, слышатся похоронные напевы»[[129]](#endnote-95).

И я убежден, что каждый, кто посещал наши вечера, никогда не забудет заветов чуткой и восторженной души Сергея Андреевича. Его прекрасный образ — одно из самых светлых воспоминаний моего отрочества. Из его бесед я почерпнул первые уроки, обогатившие мое интеллектуальное развитие, и многие его воззрения прочно вошли в мое собственное миросозерцание.

## **{****126}** Старая театральная Москва

### 1

В продолжение всего этого времени я не переставал посещать театры и главным образом — драматический театр. Мое увлечение им все более и более разрасталось, я горячо полюбил его, и мне стали близки слова и заветы Белинского. Помните у него: «Любите ли вы театр так, как я люблю его, т. е. всеми силами души вашей, со всем энтузиазмом, со всем исступлением, к которому только способна пылкая молодость, жадная и страстная до впечатлений изящного? Или, лучше сказать, можете ли вы не любить театра больше всего на свете, кроме блага и истины? Не есть ли он исключительно самовластный властелин наших чувств? Я люблю драму предпочтительно, и, кажется, это общий вкус… Предмет драмы есть исключительно человек и его жизнь, в которой проявляется высшая духовная сторона всеобщей жизни вселенной… Человек всегда был и будет самым любопытнейшим явлением для человека, а драма представляет этого человека в его вечной борьбе с своим “я” и своим назначением, в его вечной деятельности, источник которой есть стремление к какому-то темному идеалу блаженства, редко постигаемого и еще реже достигаемого».

«Что же такое, — спрашивает дальше Белинский, — этот театр? О, это истинный храм искусств, при входе в который вы мгновенно отделяетесь от земли, освобождаетесь от житейских отношений… вот поднялся занавес — и {127} перед взорами вашими разливается бесконечный мир страстей и судеб человеческих… словом, весь роскошный мир, созданный плодотворною фантазией Шекспиров, Шиллеров, Гете… Но возможно ли описать все очарования театра, всю его магическую силу над душою человеческой… О, ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если можете!» Так когда-то писал Белинский[[130]](#endnote-96), и Москва вторила ему.

К своему Малому театру (так они и называли его: «наш Малый театр») москвичи относились в то время с каким-то особым энтузиазмом. Малый театр был для них чем-то вроде солнца, они грелись его лучами, были благодарны ему, любили его и гордились им. Высоко ценили они свой Малый театр и поклонялись артистам. И не мудрено: труппа «Щепкинского дома» в то время была так богата выдающимися талантами…

Ермолова и Федотова почитались как две святыни. Так их и называли: Иверская и Казанская; Ермолова — Иверская, а Федотова — Казанская. Из мужского персонала больше всего поклонялись Ленскому и Южину.

К бенефисам своих любимцев театральная Москва готовилась как к особому торжеству: это было большим событием. Задолго хлопотали, чтобы обеспечить себя билетами, которые обыкновенно расписывались на квартире бенефицианта. Шла подписка на подарок, составлялись адреса, собирались подписи и т. д. Наконец наступал и день праздника. В окнах цветочного магазина на Петровке, — того самого, куда, по Сухово-Кобылину, Кречинский посылал Расплюева за букетом для своей невесты («Ступай, знаешь, к этому… как его… Фомину, вот тут на Петровке, и закажи сейчас букет»), — с утра выставлялись всевозможные букеты, лавровые венки с лестными надписями на лентах, ценные подарки на цветочных плато, предназначенные для подношения бенефицианту.

Многие театралы паломничали к окнам этого магазина, интересуясь бенефисными трофеями виновника торжества. Между прочим, характерно, что в Москве подарки никогда не подносились артистам без цветов, а непременно на цветочных плато, тогда Как Петербург был чужд такой манере, и подарок вручался артисту просто так, как говорится, в голом виде.

А вечером?! Зрительный зал заполнялся раньше обычного. Приподнятое, праздничное настроение, оживление, {128} сияющие лица, говор, гул… Все это придавало зрительному залу какой-то особый, парадный вид, по сравнению с обычным спектаклем, хотя как будто все оставалось по-прежнему.

Я уже не говорю о галерке: там бывало, как «под светлый праздник»! Мест на галерке Малого театра не так уже много, а потому на подобные экстраординарные спектакли попадали только истые театралы, заблаговременно сумевшие обеспечить себя билетом, — по большей части молодежь, поклонники и поклонницы таланта того или иного бенефицианта, — и успевшие уже давно перезнакомиться друг с другом, будучи завсегдатаями галерки.

Только и слышно, бывало:

— Поздравляю вас с праздником!

— И вас также!

Так говорили вместо обычного приветствия.

Тут же и театральные психопатки, отличавшиеся своим неистовством во время вызовов артистов. Их все знали в лицо.

Среди них особенно выделялись две, тоже своего рода знаменитости: Лизок и Пашенька; Пашенька — ермоловская психопатка, а Лизок — федотовская. На всех премьерах, а тем более на бенефисах, они присутствовали обязательно, независимо от того, чей был бенефис… Они враждовали между собой и ненавидели друг друга. Обе они и по внешности были какие-то особенные. Пашенька — ермоловская — была необычайно высокого роста, почти мужского, худая, узкоплечая и говорила басом. Лизок — федотовская, — напротив, маленькая, пухленькая, с круглым лицом и маленьким носом, как защипок, и с визгливым голосом. При встрече друг с другом всегда обменивались колкостями.

— Федотова сегодня, как никогда, в ударе, — преднамеренно громко произносила одна из них, проходя мимо другой.

Та ей кидала вслед:

— Не говорите грубости!

Они были предметом острот и всевозможных анекдотов среди театралов.

Но вот начинается и самое торжество. Вступает оркестр (тогда еще играл оркестр перед началом спектакля и в {129} антрактах). Однако оркестра почти не слышно — его заглушает общий говор: у всех напряженное ожидание… Сцены до появления бенефицианта слушаются без должного внимания: все ждут появления виновника или виновницы торжества. Наконец выходит на сцену и сам герой вечера. Его встречает буря аплодисментов, которые идут crescendo и постепенно переходят в общий гул и громкие выклики фамилии артиста. Многие стучат ногами, машут платками. Из боковых лож на сцену летят букетики живых цветов и маленькие лавровые веночки и застилают всю сцену, так что по ней неудобно ходить. Аплодисменты то как будто затихают, то возобновляются с новой силой. Бенефицианту долго приходится раскланиваться, отходить от рампы в глубь сцены и снова подходить, посылать публике приветственные жесты или воздушные поцелуи.

И так в продолжение всего спектакля после каждой сцены или отдельного монолога, не говоря уже об антракте… Овации, подношения, бесконечные вызовы… В антрактах многие стремятся проникнуть за кулисы, чтобы достать на память лично от бенефицианта, а то через кого-нибудь, цветочек или листок от лаврового венка. Но кулисы не всем доступны: туда попадают только «свои», то есть принадлежащие к артистическому миру или же родные и их близкие знакомые.

Вход за кулисы из зрительного зала в Малом театре был только один: с левой стороны коридора лож бенуара невысокая лесенка, шедшая из-под сцены, вела прямо в правую кулису. Около этой лесенки, где преграждался путь посторонним, обыкновенно и толпились чающие получить памятку от бенефицианта. Сюда-то время от времени и высылались цветы и распределялись между поклонниками виновника торжества.

Что касается меня лично, то я в таких случаях почти никогда не возвращался домой без какого-либо трофея и был необыкновенно счастлив, когда мне удавалось заполучить гиацинт, а то и несколько гиацинтов, которые я долгое время хранил у себя как святыню. Почему-то в то время гиацинты чаще всего фигурировали в бенефисных подношениях, и я полюбил запах этих цветов, да и теперь люблю: он напоминает мне тогдашние бенефисы (подобно тому как и теперь я люблю запах газа, который всегда ассоциируется во мне с Малым театром). После спектакля — {130} обязательные проводы бенефицианта у подъезда: здесь собиралась молодежь и приветствовала своих любимцев.

Такова была в то время московская публика, так она чтила своих артистов. Скажут — пережиток!.. Может быть, но в этом была своя прелесть. В этом «пережитке» чувствовалась какая-то непосредственность, какое-то единение между артистом и публикой. Правда, такое чрезмерное проявление восторга перед талантом любимого актера переходило иногда всякие пределы. Помню, в Большом театре на этой почве произошел необычайный казус, который мог окончиться весьма плачевно и только благодаря случайности обошелся без катастрофы.

В Москве общим любимцем и объектом постоянных оваций был известный певец Павел Акинфиевич Хохлов[[131]](#endnote-97), обладавший редкой красоты баритоном, прославившийся главным образом в двух партиях: Демона и Онегина. И вот в конце его сценической карьеры, когда в Москве прошел слух, что он намерен покинуть сцену, на одном из последних его спектаклей, а именно — на представлении «Демона», москвичи устроили ему колоссальную овацию. Один из студентов на галерке особенно неистовствовал, и когда публика начала уже расходиться и он, в числе других, успел надеть на себя верхнее платье, он все же вернулся в зрительный зал, продолжая вызывать Хохлова, причем в порыве увлечения встал на скамейку первого ряда галерки, но, потеряв равновесие, полетел вниз, в партер с высоты пятого яруса самого большого в мире театра. Все ахнули… Где же тут спастись?! Но, к счастью, произошло что-то невероятное… его спасло собственное пальто. Падая вниз, он задевал своим пальто за бра каждого яруса и таким образом постепенно достиг партера совершенно невредимым. В результате произошло нечто вроде анекдота, хотя этот трагикомический случай грозил гибелью молодому энтузиасту.

Надо сказать, что в отношении популярности Хохлов был исключением. В Большом театре было много хороших певцов, но ни к кому так не относилась публика, как к Хохлову, и никто не пользовался тогда таким шумным успехом, как он. Овации Хохлову напоминали овации Ермоловой, Федотовой, Ленскому и Южину. Истые москвичи отдавали весь свой пыл любви и уважения главным образом {131} корифеям Малого театра и вообще Малому театру, как таковому: Малый театр для них был свой театр.

В таком романтическом пристрастии, разумеется, имелась и обратная сторона медали: критический подход к спектаклю и к исполнению отдельных артистов не всегда имел место — все принималось на веру, и даже минусы часто казались плюсами. А это обстоятельство, надо думать, не всегда приносило пользу как той, так и другой стороне. Тут была опасность застоя…

### 2

Отличительной чертой московской театральной публики являлся местный театральный патриотизм. Избави бог кому-нибудь конкурировать с Ермоловой или Федотовой! Беда той, которая рискнет выступить в Москве в какой-нибудь из ролей этих двух любимиц… Театральный антагонизм между Москвой и Петербургом был в то время очень силен.

Помню, весной 1891 года была командирована на гастроли в Малый театр петербургская премьерша Мария Гавриловна Савина[[132]](#endnote-98). С ее участием объявлены были три пьесы: «Симфония» Модеста Чайковского[[133]](#endnote-99), «Цепи» Сумбатова[[134]](#endnote-100) и «Надо разводиться» В. Крылова[[135]](#endnote-101), да еще одноактная комедия Гнедича «Женя»[[136]](#endnote-102). Первые две пьесы только что прошли в Малом театре, причем главную роль в первой из них играла Ермолова, а во второй — Федотова. Все ревниво насторожились и ждали боя… Именно — боя. Так и расценивались гастроли Марии Гавриловны. Иного интереса к ним не было…

Театр переполнен. Все завзятые театралы налицо. Нет обычного оживления перед началом, как это бывало на экстраординарных спектаклях или на премьерах. Напротив, все чинно, даже на галерке. Чувствуется напряженная настороженность.

Две психопатки, о которых была речь, — Пашенька и Лизок, — конечно, уже здесь, на галерке. Они даже не враждуют между собою, а, к удивлению всех, мирно беседуют и о чем-то серьезно совещаются. Спектакль начался. Идет «Симфония». В первом акте гастролерша не участвует. Ждут второго действия. Но вот после вступительных {132} сцен второго акта появляется Савина. Ее встречают аплодисментами, но приветствуют сдержанно, не так, как обычно встречают «своих», чувствуется только акт вежливости. Аплодирует больше партер, вероятно, видавший ее раньше в Петербурге. Галерка воздерживается: пусть сначала покажет себя, зачем преждевременные овации! Насторожились, когда она заговорила, но по первым репликам трудно судить, хотя первое впечатление неблагоприятно для гастролерши. Как же это так, она совсем не напоминает Ермолову! Разве это возможно? Неприятно удивил ее голос. Непривычно было после грудного, красивого голоса Ермоловой слушать тускловатый, немного горловой звук ее голоса, с манерой произносить слова в нос. Ермоловцы довольны. Переглядываясь, улыбаются друг другу с чувством удовлетворения. Но вот у артистки более сильная драматическая сцена… Носовые ноты резко прозвучали, шокируя непривычную к ним публику. В зрительном зале мгновенно раздался короткий свист… Два, три свистка… Артистка вздрогнула… Могло и показаться… Оправившись, продолжала далее, доведя акт до конца. Занавес опустился, раздались аплодисменты. Савина вышла раскланиваться. Под аккомпанемент донельзя жидких хлопков, обидных для артистки, ей подают корзины, букеты и венки… Антракт. Делятся впечатлением. Разочарование полное.

— Но где же ей до Ермоловой!

— И она имеет мужество выступать в этой роли после Ермоловой, — слышалось со всех сторон, причем прибавлялись более резкие эпитеты: «дерзко», «смело» и тому подобное. Словом, большинство настроено враждебно, и на лицах торжество, как у победителей.

В третьем акте у артистки более сильные места роли, а в них ярче звучали присущие ей неприятные носовые ноты и резали ухо московской публике, не освоившейся с этим недостатком талантливой премьерши Александринского театра. Петербуржцы же привыкли к ее манере произносить в нос и уже не замечали этого дефекта. Многим даже нравились ее носовые ноты, и без них они не мыслили Савину (а сколько тогда развелось на сцене молодых героинь, которые сплошь старались гнусавить, желая хоть чем-нибудь походить на тогдашнюю знаменитость!).

Но москвичи, и без того предубежденно настроенные против петербургской гастролерши, не прощали ей этого {133} недостатка и рады были поводу придраться к нему, чтобы в дальнейшем уже не следить за исполнением по существу. Третий акт определил полнейший провал Савиной — провал, небывалый в Москве, по крайней мере на моей памяти.

Во время хода действия, особенно в сильных местах роли, где, как я уже упоминал, больше всего обнаруживался ее недостаток, в зале все чаще и определеннее раздавался свист. В антракте же при открытом занавесе, в то время как артистке подавались лавровые венки и цветочные подношения, шиканье и свист заглушали аплодисменты, которыми часть зрителей пыталась протестовать против подобного приема талантливой гастролерши… Петербургская гостья, утопая в поднесенных ей цветах, стояла растерянная, взволнованная, со слезами на глазах. Такова была первая встреча петербургской премьерши с московской публикой.

На следующий день — «Цепи» Сумбатова, где Савина соперничала с другой московской любимицей — Г. Н. Федотовой.

Повторилась та же история, что и накануне, но, пожалуй, еще с большей силой. После проведенной Савиной центральной сцены, где опять-таки ее неприятные носовые ноты особенно давали себя чувствовать, артистка была ошикана. По окончании акта, когда Савина вышла на раздавшиеся жидкие аплодисменты, ее встретили дружным свистом. Опять подносятся цветы и венки — и все это под аккомпанемент шиканья и сильных свистов.

— Ленский соло!.. — вдруг раздался чей-то голос с галерки. К нему присоединился другой, третий и, наконец, общим хором демонстративно, прямо в лицо артистке, стали вызывать «Ленского соло», игравшего в данной пьесе Пропорьева, к слову сказать, одну из лучших своих ролей. Пришлось поспешно опустить занавес.

Настойчивые крики «Ленский соло» понеслись в ответ, но занавеса не поднимали. Это еще больше разжигало публику. «Ленский соло», «Ленский соло», — не унимался зрительный зал, но все безрезультатно: занавес не поднимался… Видимо, на сцене не знали, что делать, что предпринять. А крики все сильней, все сильней… Наконец занавес, слегка дрогнув, стал медленно, как-то нерешительно подниматься. Сцена открыта, но на ней никого нет… Еще {134} настойчивей, еще упрямее и громче крики «Ленский соло» — и все же Ленского нет, сцена по-прежнему пуста. Получилась какая-то длительная неловкость. На сцене время всегда тянется дольше, чем в действительности. Так, продержав занавес наверху довольно долго, принуждены были опустить его.

Но это не вразумляет публику: она не унималась, несмотря на явное нежелание Ленского выходить на вызовы в создавшейся обстановке.

В конце концов невозможно было противостоять упорству публики, и после некоторого колебания вынуждены были снова поднять занавес. Но, увы, Ленского опять нет. Это еще больше подлило масла в огонь. Неистовые крики «Ленский соло» стихийно понеслись из зрительного зала. Делать было нечего. Ленскому пришлось сдаться во избежание еще большего скандала. В средней двери стоявшего на сцене павильона появился Ленский — сумрачный, недовольный — и, не переступая порога, встал у притолоки с опущенной головой, смотря вниз, явно подчеркивая свое недовольство неуместными и нетактичными овациями по его адресу.

Так встретила свою гостью Москва, искони славившаяся гостеприимством.

Вот яркий пример театрального антагонизма москвичей и петербуржцев, выразившийся в данном случае в такой непростительной недооценке замечательной русской артистки, гордости нашей сцены, и притом в такой недопустимой форме.

Справедливость требует сказать, что петербуржцы всегда были более терпимы по отношению к Москве, несмотря на явное расхождение вкусов.

### 3

Пристрастие к Малому театру в былое время являлось отличительной чертой московской публики, оно сказывалось не только по отношению к петербургским театрам, но и по отношению ко всем явлениям театральной жизни Москвы.

Когда-то москвичи признавали только один драматический театр — Малый театр. Признавали только артистов {135} *своего* театра — Малого театра, несмотря на то, что немало было интересного и в других. Артистов, игравших на других сценах, признавали, как говорится, постольку-поскольку, как бы талантливы они ни были.

В свое время не избежал этой участи и Владимир Николаевич Давыдов[[137]](#endnote-103), в восьмидесятых годах выступавший на сцене театра Корша. Вновь вступавшие в труппу «Щепкинского дома» получали признание не сразу. Они должны были пройти через длительный искус. С трудом с ними свыкались. Долгое время каждый из них считался чужаком. Даже Художественный театр был признан не сразу. В самом начале его существования относились к нему довольно скептически, с предвзятой и преувеличенной критикой. А казалось бы, возникновение такого, как его тогда именовали, «интеллигентного» театра полностью совпадало с настроением передовой общественности того времени!..

В более ранний период, в начале 80‑х годов, подобное свойство московской публики сказывалось еще в большей степени и много мешало правильному развитию частных предприятий, после того как была отменена монополия императорских театров.

До 1882 года, как известно, в Петербурге и Москве функционировали только императорские театры. Устройство частных театров не разрешалось. А между тем потребность в театре с каждым годом возрастала, и императорские театры уже не могли в полной мере удовлетворить эстетических потребностей увеличивающегося населения. Интеллигентное меньшинство, несмотря на монополию, взялось во что бы то ни стало разрешить эту насущную задачу. Средство было отыскано: решено было спектакли, даваемые преимущественно в клубах, укрыть от строгостей монополии, назвав эти спектакли «семейными вечерами». Таково было начало борьбы за преодоление монополии императорских театров. Наряду с этим в прессе и в неоднократных ходатайствах отдельных лиц и обществ, заинтересованных в развитии театрального дела, стали раздаваться голоса, ратовавшие за необходимость предоставить обеим столицам полную независимость от каких-либо ограничений в этой области, то есть полную независимость от монополии императорских театров. В конце концов этот вопрос настолько назрел, что, несмотря на противодействие властей, монополия императорских театров была {136} отменена. Момент исторический в жизни русского театра, сильно повлиявший на весь дальнейший ход его развития! Но тотчас возникла и новая забота: наилучшим образом воспользоваться новым положением, дабы по возможности парализовать ту порчу, которую на первых порах неминуемо должна была внести в театральное дело пробудившаяся спекуляция. И вот, опасаясь, что с отменой монополии театр может попасть в лапы темных дельцов, не имеющих никакого отношения к искусству и преследующих лишь свою материальную выгоду, Александр Николаевич Островский в этот момент громко подымает голос в защиту подлинного искусства.

По своему призванию и положению в качестве председателя Общества русских драматических писателей[[138]](#endnote-104), находясь постоянно в самой близкой, непосредственной связи со всем, что имело отношение к русской сцене, переживая все заботы о родном театре, чувствуя на самом себе все его нужды и невзгоды, Островский счел непременною обязанностью изложить перед правительством свои мысли о задачах русской сцены в записке об устройстве русского национального театра в Москве.

«Мысли и соображения о Русском театре в Москве, выраженные в записке моей… не принадлежат исключительно мне, — пишет Островский. — … [Они] уже давно стали обычной темой разговоров для всех, кому не чужды общественные вопросы. Моя записка есть только систематический свод того… что высказывалось в… сетованиях интеллигентных людей по поводу неудач в непосильной борьбе с театральной монополией… Отмена театральной монополии была одним из благодетельных актов… [и] мы должны ответить таким театром, который доказал бы, что Москва умеет разумно… пользоваться дарованной ей свободой»[[139]](#endnote-105).

«Русские драматические писатели, — подчеркивает Островский, — давно сетуют, что в Москве нет Русского театра, что для русского искусства нет поля, нет простора, где бы оно могло развиваться. Стены Малого театра узки для национального искусства: там… нет места для той публики, для которой хотят писать и обязаны писать народные писатели. Русские авторы желают пробовать свои силы перед свежей публикой… Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы. Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, {137} а драмы и комедии — для всего народа… и только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома… Москва — город вечно обновляющийся, вечно юный; через Москву волнами вливается великорусская народная сила… В Москве могучая, но грубая крестьянская сила очеловечивается. Очеловечиваться этой новой публике более всего помогает театр, которого она так жаждет… Оно [искусство] бессильно только над душами изжившимися… свежую душу театр захватывает властной рукой.

Национальный театр есть признак совершеннолетия нации, так же как академии, университеты, музеи. Иметь свой народный театр и гордиться им желает всякий народ, всякое племя, всякий язык… Такой образцовый театр Москва должна иметь…»[[140]](#endnote-106) В заключение Островский высказывает опасение, что без поддержки и должной заботы московского Общества драматических писателей театр, предоставленный случайным предпринимателям, может быть низведен до степени праздной забавы и в результате лишится должного кредита и уважения[[141]](#endnote-107).

Как и следовало ожидать, горячее воззвание знаменитого драматурга оказалось гласом вопиющего в пустыне, и русский театр вскоре же после отмены монополии оказался, как и предсказывал Островский, в руках частных предпринимателей, чуждых искусству, или в лучшем случае в руках донкихотов-фанатиков, которые не в силах были бороться со всеми неизбежными препятствиями, встречающимися на пути такого сложного и тогда совсем еще нового у нас начинания, как развитие театра в руках частной инициативы.

Таким донкихотским театром явился Пушкинский театр, возникший тотчас же после отмены монополии. Он был первой ласточкой в области организации частных театральных предприятий и получил право давать свои спектакли, не прикрываясь маской «семейных вечеров».

Пушкинский театр был детищем той, по выражению Островского, группы просвещенных лиц, среди которых давно уже велась борьба с театральной монополией. Инициатором этого нового предприятия была одна из представительниц этой сцены — небезызвестная А. А. Бренко[[142]](#endnote-108), фанатично преданная искусству. Она приложила все старания, чтоб ее театр носил строго идейный характер, {138} отвечающий художественным требованиям. Уже одно то, что руководителем этого театра был приглашен такой просвещенный и принципиальный человек, как Модест Иванович Писарев[[143]](#endnote-109), достаточно красноречиво рекомендовало само дело.

Театр помещался на Тверской, угол Гнездниковского переулка, в особняке Малкиеля, недалеко от только что открытого тогда памятника Пушкину, что и навело на мысль назвать самый театр Пушкинским. В состав труппы были приглашены первоклассные артисты, среди них были такие имена, как Писарев, Далматов, Андреев-Бурлак[[144]](#endnote-110), Иванов-Козельский[[145]](#endnote-111), Солонин[[146]](#endnote-112), Градов-Соколов[[147]](#endnote-113), Южин, Стрепетова[[148]](#endnote-114), Глама-Мещерская[[149]](#endnote-115), Рыбчинская[[150]](#endnote-116), Волгина[[151]](#endnote-117), Красовская[[152]](#endnote-118), Кудрина[[153]](#endnote-119), Немирова-Ральф[[154]](#endnote-120). Все они горячо и дружно, единой семьей отдались идее создания первого столичного частного театра, чувствуя себя не связанными пагубным влиянием всевозможных чиновников казенных театров, постоянно врывавшихся в сферу, чуждую их компетенции.

Одновременно с Пушкинским театром функционировал и театр Артистического кружка[[155]](#endnote-121), помещавшийся на площади Большого театра в том здании, где еще не так давно находился б. МХАТ 2‑й, а впоследствии Центральный детский театр.

Театр Артистического кружка существовал еще до возникновения Пушкинского, но, как тогда полагалось для обхода закона, прикрывался флагом пресловутых «семейных вечеров» и притом не выпускал афиш, а потому не мог явиться доступным широкой публике. Только после того как явилась возможность сбросить прежнюю вывеску, театр Артистического кружка стал давать спектакли на новых основаниях.

Но Пушкинский театр был более популярен. Это был, в сущности, первый столичный профессиональный частный театр, к категории которых нельзя было в полной мере причислить Артистический кружок, так как в нем, наряду с профессионалами (к слову сказать, очень крупными, как-то: М. П. Садовский, тогда еще очень молодой актер, О. О. Садовская[[156]](#endnote-122), Макшеев[[157]](#endnote-123), Рассказов[[158]](#endnote-124) и другие), играли также и любители.

Репертуар Артистического кружка по сравнению с Пушкинским театром был менее выдержан, носил характер {139} скорее смешанного, что никак не определяло лица театра, тогда как Пушкинский театр с первых же шагов четко определил свое лицо, культивируя преимущественно произведения лучших русских авторов и, главным образом, драматургию Островского. Из пьес Островского в первый же сезон были поставлены: «Гроза» со Стрепетовой в главной роли[[159]](#endnote-125), «Грех да беда» со Стрепетовой и Писаревым[[160]](#endnote-126), «Лес» с Писаревым и Андреевым-Бурлаком[[161]](#endnote-127), а также «Горькая судьбина» Писемского[[162]](#endnote-128) и «Иудушка» Щедрина (переделка из «Господ Головлевых»)[[163]](#endnote-129).

Художественная линия этого театра, как мы видим из его репертуара, во многом совпадала с художественным направлением Малого театра, а потому вполне естественно, что контингент публики у обоих театров был один и тот же.

В начале своего существования молодой театр в качестве новинки привлекал к себе внимание публики и охотно посещался ею, но тем не менее московские театралы, верные своему консерватизму, несмотря на целый ряд крупнейших талантов, так тщательно сыгравшихся между собою, никогда не были склонны к сравнению Пушкинского театра с Малым театром и относились к новорожденному театру если не вполне безразлично, то все же с некоторым, я бы сказал, привкусом обидной снисходительности, предпочитая аналогичный репертуар смотреть в *своем* театре, с участием *своих* любимцев, актеров Малого театра.

Тем не менее некоторые постановки пользовались солидным успехом. Особой популярностью пользовались «Лес» Островского, главным образом, благодаря участию в нем известного комика В. Н. Андреева-Бурлака и М. И. Писарева, прославившихся в ролях Аркашки и Несчастливцева. А между тем, когда Андреев-Бурлак вздумал продебютировать в Малом театре в своей коронной роли Аркашки, он не был принят: препятствием к тому послужило несоблюдение Андреевым-Бурлаком текста Островского.

Мне не довелось видеть Андреева-Бурлака в роли Аркашки, которого, как шла молва, он изображал идеально, хотя, правда, все сходились на одном: с текстом Островского {140} он обращался более чем свободно. Его бывший партнер по пьесе, постоянно игравший с ним Несчастливцева, — Модест Иванович Писарев, — уже много лет спустя рассказывал как-то нам, актерам Александринского театра, что когда Островский, много наслышанный о талантливом исполнении Андреевым-Бурлаком роли Аркашки, пошел смотреть его в этой роли, то по окончании спектакля он возымел желание с ним познакомиться. Пройдя к нему в уборную, Александр Николаевич горячо благодарил его за доставленное удовольствие и, со свойственной ему манерой спотыкаться на согласных, добавил:

— З‑замечательно… эт‑то з‑зам‑мечательно… Только знаете что?.. Я эт‑того н‑никогда н‑не писал… Но з‑зам‑мечательно… Все эт‑то в образе… з‑зам‑мечательно!

И тут же дал Андрееву-Бурлаку разрешение ввести в текст роли Аркашки некоторые фразы, то есть, иначе говоря, «отсебятины» артиста, которыми и в настоящее время пользуются многие исполнители этой роли.

В Малом же театре на такое вольное обращение с текстом посмотрели несколько иначе и отказались принять Андреева-Бурлака в труппу. Правда, не в традициях «Щепкинского дома» не придерживаться точно авторского текста, но тем не менее, я не думаю, чтобы препятствием к приему выдающегося комика был только один этот повод. Ведь вот не ласково же в Малом театре были приняты на первых порах и такие исключительные таланты, как чета Садовских, игравших перед тем, в Артистическом кружке. По крайней мере, вот что, примерно, можно прочесть в рецензии по поводу дебюта Михаила Провыча Садовского на сцене Малого театра в роли Белугина: «Дебют молодого артиста надо признать неудачным. Приобретение небольшое для нашей образцовой сцены. В данном случае теория Дарвина о наследственности не оправдывается: у такого талантливого отца, — пишет “дальновидный” критик, — такой бездарный сын!» А роль Белугина, к слову сказать, считалась одной из лучших ролей Михаила Провыча Садовского. Ольге Осиповне Садовской также пришлось немало претерпеть в Малом театре, прежде чем она укрепила за собой репутацию гордости русской сцены.

{141} Атмосфера для каждого новичка, а тем паче для каждого нового явления в области театра была малоблагоприятной.

Трудно приходилось и труппе Пушкинского театра, объединенной одним стремлением, одной общей идеей — во что бы то ни стало создать такой бескомпромиссный театр, где художественные задачи ставились бы выше всего, будучи тщательно ограждены от посредственных вкусов мелкобуржуазной публики. Затруднения, встречавшиеся на их пути, они считали временными, надеясь их победить. Решено было бороться до конца, не сдавая своих позиций. Но такая борьба в конце концов оказалась борьбою Дон Кихота с ветряной мельницей. Широкие масштабы, которые они стремились придать своему предприятию, оказались нереальными… Средства иссякли, и по прошествии двух сезонов Пушкинский театр закрылся. Но идиллически настроенная группа актеров, во главе с М. И. Писаревым и В. Н. Андреевым-Бурлаком, всемерно стремилась удержать от распада столь тесно спаянный между собою коллектив и стала искать возможности продолжать внезапно прерванную жизнь Пушкинского театра.

Для осуществления их цели нужна была материальная база, то есть, другими словами, необходим был человек, который рискнул бы своим капиталом, не очень уж рассчитывая, с их точки зрения, на какие-либо прибыли.

И вот они как будто бы обрели такого человека в лице Ф. А. Корша[[164]](#endnote-130).

Федор Адамович Корш — фигура весьма примечательная и характерная в условиях деятельности русского театра того времени. Юрист по образованию, он числился присяжным поверенным, был причастен к литературе, состоял членом Общества драматических писателей; а к театру — как это ни странно в его положении! — приобщился в качестве арендатора вешалки для верхнего платья при Пушкинском театре. Такое противоречие отнюдь не случайно!.. Напротив, это противоречие красноречиво характеризует всю его сущность. Несомненно, Корш искренне тяготел к театру, но присущая ему решительно во всем деляческая точка зрения и тут не изменяла ему, и, как мы увидим, это делячество красной нитью пронизывало всю его дальнейшую театральную деятельность.

{142} Находясь при Пушкинском театре в качестве арендатора вешалки, наблюдая постоянно за его художественной жизнью, Корш еще больше пристрастился к театру и втянулся в его интересы. Как практический человек, он видел все хозяйственные промахи, но вместе с тем видел, какую ценность представляет собой этот богатый талантами артистический коллектив. Он понял, что данное предприятие с таким широким масштабом не может окупить себя в помещении, приспособленном для камерных спектаклей, а тем более обслуживать лишь определенную категорию публики, имевшую еще притом пристрастие к своему Малому театру. Он пришел к выводу, что тут не только необходимо более вместительное помещение, но нужна и отдушина в виде приманки для привлечения иного качества публики на потребу кассовых интересов. Взвесив все за и против, Корш решил продолжить так блестяще начатое дело Пушкинского театра, сохранив в целом весь коллектив, но продолжить дело на несколько иных началах, держа пока в тайне свою мысль о намерении изменить характер художественного направления театра.

Для этой цели Корш заарендовал большой особняк Лианозова в Газетном переулке (впоследствии переименованном в Камергерский), где теперь помещается Московский Художественный театр имени Горького. Дом этот сохранился со времен Грибоедова, который часто бывал в нем у тогдашнего его владельца Римского-Корсакова, наблюдая здесь типы, изображенные им в «Горе от ума».

Самое здание было обращено в зрительный зал, коридоры и фойе, тогда как сцена была пристроена во дворе. Вот сюда-то в 1882 году после своего краха и водворился Пушкинский театр, переименованный в Русский драматический театр. «Настроение у всех было приподнятое, — пишет в своих воспоминаниях одна из активнейших участниц Пушкинского товарищества — Глама-Мещерская. — В этом новом деле мы все были заинтересованы кровно и смотрели на него как на продолжение так внезапно прерванной линии бывшего Пушкинского театра, который всем нам был своим, близким, родным. Мы верили, что новый театр наш является лишь новой оболочкой старого дела, так блестяще начатого А. А. Бренко у памятника Пушкину»[[165]](#endnote-131).

{143} И не мудрено, что такого рода иллюзия могла создаться. Не имея еще тогда своего репертуара, новый театр на первых порах питался исключительно спектаклями, перешедшими по наследству от Пушкинского театра. Но мало-помалу стремление потакать вкусам более широкой и неразборчивой публики все более и более давало себя чувствовать и, наконец, привело к тому, что репертуар театра под эгидой Ф. А. Корша начал заметно мельчать.

На этой почве между Коршем и ведущими артистами возникали частые конфликты, в результате чего Писарев и Андреев-Бурлак, не пожелавшие мириться с компромиссами, покинули ими же созданное дело, а Корш после их ухода еще определеннее и смелее стал продолжать свою линию, равняясь исключительно на кассу. Все это привело театр к финансовому благополучию, что и дало возможность Коршу вскоре при помощи А. А. Бахрушина[[166]](#endnote-132) построить свой собственный театр в Богословском переулке, где он и просуществовал около сорока лет, культивируя преимущественно легкую комедию и фарсы на потребу своей публики. Ставилась, правда, и классика (чаще Островский), но это больше для учащихся. Для популяризации своего театра Корш бесплатно рассылал по учебным заведениям некоторую часть билетов на воскресные утренники. Введение утренних общедоступных спектаклей по воскресным и праздничным дням, несомненно, является заслугой Корша, так как по почину театра Корша такие спектакли стали устраиваться во всех театрах России (в казенных театрах воскресные утренники тогда не практиковались, они давались там лишь по большим праздникам, как-то: на рождестве или же на масленой неделе).

Вообще же в репертуаре театра Корша преобладала легкая комедия с уклоном в фарс, вследствие чего театр перестал пользоваться серьезной репутацией и в конечном счете приобрел свою специфическую публику, привыкшую находить там пьески легкого и, конечно, пикантного содержания. «Театр для купцов» — именовался он тогда в Москве — или «Театр для московских саврасов».

«Он, кажется, делец, но как о человеке я не могу сказать о нем ничего, — говорил о Корше А. Н. Островский. — Одно мне подозрительно — говорит тонким голосом, а уж эти мне тенора! Много знал я их, и один чище другого. Теперь я взял такую манеру, как только кто тенором {144} заговорит, — остерегаюсь. Что касается театра Корша, то Федор Адамович мастерски ведет дело. Утренники у него хоть куда! То ставит бытовые, то классические, — знай, мол, наших! — Зато вечером — лавочка, и лавочка лоскутная. Там у него есть все, что может давать доход, а уж о качестве товара не спрашивай. Мелькают иногда и там имена, но это тоже для колера, а между тем в труппе есть хорошие актеры, которым стыдно вертеться в свистопляске. Что поделаешь — нужда! Всякому хочется жить в хорошем городе, на постоянном месте, а не трепаться по провинции, откуда многим приходилось идти по шпалам. Но хуже того то, что у Корша актеры портятся. Как погаерничает несколько сезонов, куда же он будет годиться! Из тона выбиться легко, а наладить очень трудно. Но в этом Корша не упрекают, а кричат, что он прежде держал вешалку. Это глупо. Кому какое дело, кто чем раньше занимался? Нужда может заставить сделать все. Очевидно, Коршу не повезло в адвокатуре. Много трудиться и переколачиваться с хлеба на квас куда не интересно. Директором же быть очень просто. На сцене работают режиссер и труппа, в мастерских — мастера, а директор может лежать себе в кабинете на кушетке и ради развлечения прочитывать пьесы. Остальное — умение потрафить публике, хотя бы в ущерб собственному убеждению, и лавочка будет торговать хорошо. А искусство настоящее забывается — о нем никто не думает»[[167]](#endnote-133).

Несмотря на изменение характера репертуара, артистический состав театра Корша оставался неизменно высокого качества. Недаром Андреев-Бурлак, как пишет в своих воспоминаниях Глама-Мещерская, однажды недружелюбно бросил: «Корш в сорочке родился. И откуда у него такое счастье? Такую труппу собрать! Пришел на готовенькое и… счастливого аппетита»[[168]](#endnote-134).

### 4

В Пушкинском театре мне, к сожалению, не удалось видеть ни одного спектакля. В ту пору, в 1880 году, я восьмилетним мальчиком, только что приехав из деревни и поступив в гимназию, получил первое свое театральное крещение в московском Малом и некоторое время посещал {145} исключительно его, не подозревая даже, что существует другой драматический театр.

Таким образом, с артистами Пушкинского театра, а также театра Корша я ознакомился много позднее, когда стал ходить к Коршу, в труппе которого осталось большинство от состава первого частного предприятия.

С Далматовым и Писаревым я встретился в 1893 году, когда был переведен из Москвы в петербургский Александринский театр, где и имел счастье быть частым их партнером.

Андреева-Бурлака, к сожалению, я видел только однажды, за год до его смерти. Это было весной в помещении театра Корша после закрытия сезона. Там играло возглавленное Андреевым-Бурлаком Товарищество, составленное для поездки по провинции. Начали гастроли в Москве.

Вот на одном из этих спектаклей мне и посчастливилось увидеть знаменитого артиста. Давали «Майоршу» Шпажинского[[169]](#endnote-135) и в заключение — «Записки сумасшедшего» Гоголя. «Записки сумасшедшего» — это, по общему отзыву, конек Андреева-Бурлака. Поприщин в его исполнении не менее был популярен, чем его Аркашка из «Леса» или щедринский Иудушка, а потому, вполне естественно, меня тянуло больше всего увидеть его в этой роли. Но, к сожалению, на меня почему-то не произвело должного впечатления исполнение Андреевым-Бурлаком роли Поприщина. То ли я сам был не в настроении воспринимать как следует спектакль в этот вечер, что, надо заметить, может случиться с каждым зрителем, то ли сам артист по той или иной причине был, что называется, «не в форме».

Между прочим, как мне кажется, здесь-то и кроется причина, почему довольно-таки часто об одном и том же артисте в одной и той же роли бывают два совершенно противоположных мнения.

Человек не машина. Как бы артист ни был совершенен в своем мастерстве, как бы ни владел техникой и внутренней и внешней, он все же находится всегда в зависимости от общего физиологического своего состояния.

Вот, например, мне довелось видеть два раза подряд в одной и той же роли, а именно в роли Мефистофеля из гетевского Фауста, такого выдающегося мастера, как {146} Эрнст Поссарт[[170]](#endnote-136). Техничнее его не было ни одного артиста. И что же? Оба раза выступали как бы разные артисты. В первый вечер был вдохновенный художник, во второй, правда, изощренный, но все же ремесленник. А отчего? Он просто был утомлен, чувствовал себя нездоровым и передал как хороший техник одну лишь форму роли, без должного содержания.

Так и в Андрееве-Бурлаке, в его коронной роли Поприщина, в этот вечер не чувствовался в полной мере вдохновенный художник. Вероятно, этому были свои причины. Я не ошибусь, если назову главной из них то, что он играл уже на склоне своих дней, то есть за несколько месяцев до своей кончины. Чувствовалась во всем усталость, а потому заметная безучастность в исполнении.

Вторая его роль, роль Архипа в пьесе Шпажинского «Майорша», сыграна им прекрасно. Обаятельный образ добродушного, преданного ворчливого старого слуги и бывшего денщика майора, не стесняющегося всем говорить правду в лицо, передавался артистом художественно, с большим тактом. Из банального материала Андрееву-Бурлаку удалось вылепить замечательную фигуру. По исполнению этой роли можно было судить о творческих возможностях талантливого артиста.

В старом помещении театра Корша в Газетном переулке мне довелось видеть только один спектакль. Меня туда водили из гимназии на воскресный утренник. Шла пьеса «Недоросль»[[171]](#endnote-137). Мне тогда было лет двенадцать-тринадцать, но я хорошо запомнил весь спектакль. Помню и отдельных исполнителей: Шмидтгоф[[172]](#endnote-138) играл Митрофанушку, Солонин — Правдина, Вязовский[[173]](#endnote-139) — Скотинина, Бороздина[[174]](#endnote-140) — Простакову, Рыбчинская — Софью, Красовская — Еремеевну и т. д. Впоследствии со всеми этими артистами и познакомился ближе, когда я стал чаще посещать этот театр, но уже в новом его помещении, после того как театр Корша перебрался в Богословский переулок, где ныне филиал Художественного театра.

В то время состав труппы театра Корша был действительно превосходный. Все лучшие силы частных театров и провинции были тут налицо: Киселевский[[175]](#endnote-141), Далматов, Градов-Соколов, Рощин-Инсаров[[176]](#endnote-142), Солонин, Шувалов[[177]](#endnote-143), Мариус Петипа[[178]](#endnote-144), Самойлов-Мичурин[[179]](#endnote-145), Павел Самойлов[[180]](#endnote-146), Медведев[[181]](#endnote-147), Людвигов[[182]](#endnote-148), Светлов[[183]](#endnote-149), {147} К. Яковлев[[184]](#endnote-150), Сашин[[185]](#endnote-151), Ильинский[[186]](#endnote-152), Соловцов[[187]](#endnote-153), Глама-Мещерская, Рыбчинская, Мартынова[[188]](#endnote-154), Кошева, Потоцкая[[189]](#endnote-155), Волгина, Журавлева[[190]](#endnote-156), Бороздина, Романовская[[191]](#endnote-157), Очкина, Красовская, Кудрина, Яблочкина[[192]](#endnote-158), а впоследствии Яворская[[193]](#endnote-159), Миронова[[194]](#endnote-160), Голубева[[195]](#endnote-161) и т. д.

Правда, не все они играли одновременно. Многие уходили, а потом снова возвращались. Некоторые перешли на казенную сцену, — так, например, Далматов, Свободин[[196]](#endnote-162), Писарев, Медведев, Павел Самойлов, Кондрат Яковлев, Потоцкая перешли в Александринский театр, Яблочкина, Сашин, Ильинский и другие — в московский Малый театр. Иванов-Козельский также играл некоторое время на сцене театра Корша. Служил там и В. Н. Давыдов, покидавший Александринскую сцену на два сезона (1886/87 и 1887/88 годы).

И вот вскоре после открытия нового театра Корша (в 1885 году) я в первый раз, по собственной инициативе, изменив Малому театру, взял билет к Коршу, — признаться, больше из любопытства, нежели из каких-либо иных побуждений: просто захотелось увидеть новое помещение театра. Попал я тогда на пьесу Н. Николаева «Особое поручение»[[197]](#endnote-163), банальную комедию, ничего собой не представляющую. Разыграна она была прекрасно. Выделялись своей игрой знакомые мне по «Недорослю» Рыбчинская, Красовская, Солонин и новые для меня Киселевский, Рощин-Инсаров, Глама-Мещерская. Особенно меня пленил Киселевский.

Бывают такие артисты, которые с первого выхода сразу приковывают к себе внимание и дают почувствовать, что перед вами не ординарное явление, а из ряда вон выходящая индивидуальность. К такой категории артистов принадлежал, в частности, Иван Платонович Киселевский.

Никогда не забуду того яркого впечатления, которое он произвел в первой же сцене. С тех пор эта сцена при каждом воспоминании о ней все время казалась мне богатой содержанием, дающей большой простор для творчества. Но каково же было мое удивление, когда, перед тем как писать эти строки, я разыскал пьесу Николаева, чтоб точнее вспомнить все мельчайшие детали впечатлении, полученных мною когда-то от исполнения артиста, {148} стал перечитывать пьесу и… увы! — так понравившейся мне сцены в самой пьесе не оказалось: была самая обыкновенная, самая шаблонная сцена встречи после долгой разлуки некоего персонажа, якобы петербургского сановника, со своей любимой племянницей… И притом написано это бедно и бледно: никакого материала для творчества!

У другого артиста, менее даровитого, сцена эта прошла бы незаметно, ничего особенного в ней нет. Сцена — каких много, а талант Киселевского превозмог ее примитивность и нашел в ней целую гамму ощущений, и притом выраженную как-то особенно, оригинально и, я бы сказал, даже дерзновенно, не по раз установленным канонам, которые, казалось бы, так и напрашиваются характером ситуации…

Помню, как Киселевский сначала довольно сдержанно здоровался со своей любимицей, но после нескольких фраз, обычных в таких случаях, уже не мог владеть нахлынувшим на него чувством радости: то он порывался с каким-то своеобразным возгласом обнимать ее, то, немного отступая, выдерживал паузу и любовался ею…

Киселевский, помимо своего таланта, обладал совершенно исключительными данными для ролей его амплуа — амплуа так называемых благородных отцов. И действительно, благородства у него хоть отбавляй! Все дышало в нем благородством: и его импозантная внешность, и манера держать себя. Он был высокого роста, выше обычного, сухощав, великолепно владел своей фигурой, был пластичен в движениях, говорил низким красивым баском органного звука, а на сцене, кроме того, обладал редким артистическим покоем: так и чувствовалось, что все подчинено его воле и гармонично сочетается в целое.

Итак, мое театральное крещение — крестным отцом своим я считаю Киселевского — состоялось в театре Корша в 1885 году. И с тех пор, именно благодаря Киселевскому, я зачастил в этот театр.

Видел Киселевского во многих ролях — видел Несчастливцевым, Кречинским, Вышневским из «Доходного места»[[198]](#endnote-164), Застрожаевым в «Соколах и воронах»[[199]](#endnote-165), написанных совместно двумя драматургами — В. И. Немировичем-Данченко[[200]](#endnote-166) и А. И. Южиным, а также в знаменитой его роли Скалозуба. И вообще пересмотрел, мне думается, чуть ли не все пьесы с его участием.

{149} Несчастливцева Киселевский играл с обычной для него проникновенностью, с большим подъемом и глубиной, но, как теперь мне кажется, недостаточно подчеркивая специфичность профессии Несчастливцева, сопутствовавшую большинству лицедеев того времени.

Кречинский у Киселевского — орел, ярко выраженный хищник и вместе с тем бонвиван с налетом дурного тона, с преувеличенным, как у многих поляков, изыском, а у себя дома — грубый хам, умеющий при посторонних искусно маскировать свою сущность.

Вышневский и Застрожаев — почти однотипны, а потому они как бы сливаются у Киселевского в один образ. Тот же характер как одной роли, так и другой, та же ситуация. Оба они — важные сановники, оба ревнуют своих молодых жен и ради них идут на преступления.

Особенно мне памятно у Киселевского объяснение Вышневского со своей женой в сцене последнего акта. Он взволнован до предела, едва держится на ногах, но, как человек определенного круга, прячет свое возбуждение, прикрывая его сдавленным шепотом, чтоб избежать шокирующей его грубой бурной сцены. Но зато в заключительной сцене с Жадовым, где лицом к лицу сталкиваются два представителя враждебных друг другу поколений чиновников и сводят свои счеты, — Киселевский давал простор своему негодованию, злорадно обрушиваясь целой филиппикой по адресу своих непримиримых врагов, отравлявших ему существование своими проповедями о честности. И вот в минуту своего падения, когда он считал себя окончательно побежденным, считал, что все устои старого чиновничества, за которые он так цепко держался, рушатся, — ему вдруг, благодаря слабости Жадова, показалось, что не все еще кончено, что еще есть какая-то надежда на победу, и он давал полную свободу накопившейся годами злобе. Все эти тирады Киселевский произносил бурным потоком, чувствовалось тут и торжество победы и вместе с тем какая-то неосознанная беспочвенность этого торжества. «Юпитер, ты сердишься? Значит, ты не прав…» Но он упивался своею «лебединой песней» до тех пор, пока последняя отповедь Жадова окончательно не выбивала почвы из-под его ног…

В роли Скалозуба равного Киселевскому нет — это уникальное создание. И все достигалось самыми простыми {150} средствами! Никаких нарочитых выдумок: ни пауз, заполоняемых выстукиванием марша по столу, ни идиотского смеха, никакого подчеркивания, а в результате, глядя на него, невольно скажешь: «речист, а больно не хитер». Все слагаемые образа Скалозуба давались им тончайшими штрихами, совсем незаметными в отдельности, без тенденциозного навязывания их публике, сливаясь в общей гармонии.

Высокий, стройный, в туго затянутом мундире, Киселевский как нельзя более соответствовал грибоедовской фразе: «Все там прилажено, и талии все так тонки»… Военная выправка, говорит отрывисто, staccato, громко, — нечто от привычки командовать фронтом и чуть-чуть с хрипотцой — «хрипун, удавленник фагот», как характеризует его Чацкий.

При первом его появлении на сцене, при одном его виде, нетрудно было определить его сущность. На лице застывшая бессмысленная улыбка, не покидающая его ни на один момент, широко раскрытые глаза с каким-то вопросительным взглядом, ничего, в сущности, не выражающим.

Войдя вместе с Фамусовым и выжидая, когда кончится его возня с отдушником, он некоторое время стоял в глубине сцены навытяжку, по-военному. На приглашение Фамусова занять место на софе он, звякнув шпорами в знак благодарности, легкой походкой, напоминающей нечто среднее между мазуркой и марш-маршем, скользя по паркету, направлялся к указанному месту, произнося по пути: «Куда прикажете, лишь только бы усесться».

Все это изображалось Киселевским с военным шиком, не без армейского толка, но притом, надо заметить, с большим художественным тактом, не нарушая чувства меры, мягко, скорее даже намеками, а в целом служило как бы визитной карточкой при первом знакомстве публики со Скалозубом. Весь образ Скалозуба подавался Киселевским четко, законченно, так, что можно было сказать: ничего лишнего.

Киселевский — талант большого масштаба. Долгое время он был украшением Александринского театра и принадлежал к его блестящему созвездию, насчитывавшему тогда имена Давыдова, Варламова[[201]](#endnote-167), Савиной, Стрепетовой и других. Из‑за каких-то недоразумений с {151} управляющим труппой Александринского театра известным драматургом А. А. Потехиным[[202]](#endnote-168) И. П. Киселевский в 1882 году оставил казенную сцену и переехал в Москву к Коршу, где и находился до 1888 года. В 1888 году, вместе с В. Н. Давыдовым, Киселевский снова возвратился в Александринский театр, вступив в него после тяжелой сцены, которую заставил его пережить Потехин.

Собрав на сцене всю труппу, Потехин вызвал Киселевского и предложил ему в присутствии всех извиниться. Киселевский, правда, знал, что ему предстоит этот искус, — таково было условие его возвращения в Александринский театр, — но никак не предполагал, что ему придется приносить покаянную в такой унизительной форме, публично, при всей труппе. Застигнутый врасплох, Иван Платонович растерялся и в сильном смущении пробормотал что-то невнятное, но тем не менее для всех было ясно, что он исполняет требование педантичного начальника.

— Не слышу, — вдруг прервал его Потехин, — говорите яснее и громче, чтобы всем были понятны ваши слова!..

Киселевский вздрогнул… Мгновенно водворилось молчание… Все насторожились… глаза всех были направлены на Киселевского… Ждали, как обернется вся эта история… Томительная пауза… Киселевский продолжал молчать, — видимо, колебался, — но потом, с трудом взяв себя в руки, громко, отчетливо, как заученную фразу, повторил слова извинения. Потехин в знак примирения подал ему руку. Но подлинного примирения, в сущности, не состоялось. С таким осадком в душе Киселевский не в силах был долго оставаться в труппе и в 1891 году снова перешел к Коршу, где и пробыл до 1894 года, вплоть до своего перехода в Киевское товарищество, возглавляемое Н. Н. Соловцовым. Там он и окончил дни своего существования.

Об этом инциденте, достаточно характерном для тогдашних нравов и обычаев казенных театров, где так свободно можно было третировать достоинство и звание артиста, — мне рассказывал К. А. Варламов. Надо было видеть в это время Константина Александровича! У него были на глазах слезы, он весь дрожал при одном только воспоминании об этом инциденте, будучи не в силах преодолеть своего волнения, несмотря на то, что все уже было позади…

{152} Про Киселевского говорили, что он не учил ролей и всегда импровизировал на сцене. На эту тему и сейчас ходит много самых невероятных анекдотов среди актерской братии. Мне кажется, что такая «слава» несколько преувеличена. По крайней мере во многих ролях никогда этого не было заметно. Правда, один раз я присутствовал на таком спектакле, который можно попросту назвать скандальным. Киселевский играл в свой бенефис Штокмана и абсолютно не знал роли. Почему-то загримировался под Ибсена, надел рыжий парик и бороду, метался по сцене, не зная, что говорить, путался, делал паузы, бормотал какие-то совсем не подходящие слова… Было жалко на него смотреть. Вероятно, это можно объяснить тем, что, как всегда у Корша, пьеса ставилась наспех, в несколько дней, а серьезность пьесы Ибсена не терпит такого отношения к ней, что и выдало с головой участников спектакля, и они растерялись. В первую голову, конечно, растерялся Киселевский как исполнитель главной роли. Если, скажем, за ним и водилась такая погрешность, то во всяком случае к основным его ролям это никак не относилось, и он их знал превосходно.

Кроме того, мне кажется, что Киселевский не мог похвастаться хорошей памятью. Сужу по концертным его выступлениям. Часто выступая на благотворительных вечерах, он читал всегда одно и то же. В его репертуаре было три стихотворения: «Сумасшедший» Апухтина, «Памятник» того же автора и «Охота» Федотова. Читал он превосходно, и публика любила его слушать. Но вот, исполняя одну и ту же вещь чуть ли не в сотый раз, он вдруг иногда забывал, останавливался, хватался за голову, краснел, растерянно извинялся за то, что забыл, тут же перед публикой садился на стул, припоминая текст, и, вспомнив, продолжал. Это дает возможность предполагать, что память у него была далеко не блестящая и она-то могла мешать ему при исполнении ролей на сцене и служить поводом к обвинению в незнании текста.

О Киселевском теперь редко вспоминают, и, мне думается, только потому, что артистическая деятельность этого большого актера, равного по таланту Давыдову, Варламову и им подобным, не была сосредоточена в центре, так сказать, не была оседлой, а протекала в различных городах. И, набрасывая эти строки, я чувствую большое {153} удовлетворение, что на мою долю выпала честь хоть несколько заполнить этот пробел.

Одновременно с Киселевским у Корша играл Петр Федорович Солонин, Вот актер громадного дарования, большой внутренней насыщенности, обладавший способностью овладевать зрителем не только силою одного темперамента, но силою накоплений тех или иных переживаний, которые он умел сосредоточивать в себе и насыщать ими весь зрительный зал. Несомненно, в нем было что-то от Мочалова[[203]](#endnote-169). Типичный русский самородок, мало, если хотите, тронутый культурой, он своим художественным чутьем, интуитивно, умел постигать тончайшие психологические изгибы. Когда же ему приходилось передавать бурные моменты роли, то вы так и чувствовали, что внутри него все клокочет и стремится вырваться на волю. Успехом он пользовался громадным, и становится совершенно непонятным, почему в настоящее время так могла затеряться память о нем. Если в наши дни имя Киселевского редко упоминается, то имя Солонина забыто совсем. Едва ли это справедливо. В истории русского театра Солонину принадлежит далеко не второстепенное место, и на страницах ее он должен быть отмечен крупным шрифтом.

Вот лучшие его роли: Жадов («Доходное место»), Митя («Бедность не порок»), Рабачев («Светит, да не греет»), Зеленое («Соколы и вороны»), не считая ряда ролей в современном ему репертуаре.

Самое значительное его создание — Рабачев из пьесы Островского и Соловьева «Светит, да не греет». Эту роль Солонин играл совершенно, она как нельзя более подходила к его данным.

Рабачев — мелкопоместный помещик, владелец небольшого хутора, безвыездно проживший здесь всю свою жизнь, занимаясь хозяйством и лично работая в поле. Молодой, красивый, здоровый, — прямо, как говорится, от чернозема, от загара. Словом, дитя природы… Непосредственный, доверчивый, немного мешковатый. Носит косоворотку, высокие сапоги и поддевку.

Он любит девушку Олю, дочь управляющего соседним поместьем, куда после долгого отсутствия приезжает шикарная владелица его — Ренева и от скуки, пленившись видом Рабачева, завлекает его. Об этом узнает невеста Рабачева. Не в силах пережить измену любимого человека, {154} она в отчаянии бросается в реку. Ее смерть отрезвляет Рабачева, и после сильной сцены, в которой он во всем обвиняет Реневу, он бросается с высокого берега в воду и разбивается насмерть о камни.

Роль как будто специально написана для данных Солонина. Амплуа «рубашечных любовников», к которому нужно отнести роль Рабачева, — прямое амплуа Солонина. Сам он волжанин, саратовец — волжский говорок всегда чувствовался в его речи, а его внешний вид и далеко не светские манеры мало соответствовали так называемым «салонным» ролям.

К данной роли подходила и свойственная ему масштабность исполнения. Крупными сочными мазками клал он свои краски на образ Рабачева. Глядя на него, чувствовалось, что в этой широкой, еще не тронутой русской натуре — непочатый край жизненных сил, и они ждут первого случая, чтобы проявить себя.

Все сильные места роли у Солонина были захватывающи. Помню его выход в последнем акте, после того как он узнал о гибели любимой девушки. Он врывался на сцену растерянным, бледным, глаза его блуждали. Останавливался в дверях и замирал. От одного его вида замирал вместе с ним и весь зрительный зал. Выдержав большую насыщенную паузу, во время которой публика, не сводя глаз, следила за ним с затаенным дыханием, он опускался на стул, тут же у двери в глубине сцены, и, тяжело дыша, прерывисто произносил тоном, скорее похожим на стон:

— Там… на песке… лежит она… вся белая…

Затем, быстро сорвавшись с места, он подбегал к Реневой, которую считал главной виновницей гибели девушки, и тащил ее, требуя, чтоб она взглянула на свою жертву. Ренева с силою и ужасом вырывалась из его рук и, стараясь оправдаться, сваливала всю вину на него. Рабачев — Солонин стоял некоторое время в оцепенении, как бы осознавая, что она права, что он-то и есть главный виновник трагической гибели своей невесты. Затем, по-видимому, приняв какое-то решение, он бросался на колени и начинал каяться и просить у всех прощения, после чего, порывисто поднявшись, молниеносно скрывался. Все следовали за ним, предчувствуя недоброе, но спасти не удавалось: за сценой раздавался крик, и Рабачев погибал на {155} глазах окружающих. С редкой силой — солонинской силой — проводил он эту сцену, и публика уходила взволнованной, под большим впечатлением его яркого дарования.

Но Солонин умел захватывать зрителя не только в сценах, требовавших бурного темперамента, но и в сценах интимных, тихих, лирических.

Вот, например, сцена в лесу из той же пьесы после объяснения Рабачева с Реневой. Рабачев тут же встречается с Олей и по одному ее виду понимает, что она случайно слышала все. Они стоят на расстоянии друг от друга. Весь диалог построен на паузах. Но на каких паузах! Словно электричеством насыщается атмосфера, как перед грозой, становится душно, трудно дышать… Следуют короткие, отрывистые фразы. Они с болью, мучительно, капля за каплей, как бы с трудом выжимаются из стесненной болью груди…

— Оля… ты?

— Да… я, Боря… Пауза.

— Ну и… что же?

— Ничего, Боря…

— Как же теперь ты?

Оля молчит.

— Что же ты молчишь? — вдруг вырывается каким-то стоном у Солонина. — Да говори же что-нибудь! — и т. д.

Так закрепощать публику, так все время держать ее в подчинении, захлестывая ее своими переживаниями, — удел избранных талантов, к каким надо отнести и талант Петра Федоровича Солонина.

Роль Жадова также принадлежит к лучшим его созданиям. Я никогда не видал лучшего Жадова, чем Солонин, хотя я видел много талантливых исполнителей этой роли, видел, например, Дальского[[204]](#endnote-170), Ходотова[[205]](#endnote-171), Павла Самойлова. Все они прекрасно играли, но все они были, я бы сказал, несколько современны. Не было в них того звучания эпохи, которое ощущалось в исполнении Солонина. Вот именно — *звучания*! Островский прежде всего должен правильно звучать со сцены. Сам автор придавал этому большое значение. Как известно, он редко смотрел свои пьесы, а чаще слушал их из-за кулис, определяя правильность исполнения артиста по характеру его {156} речи. Недаром, прежде чем написать какую-либо фразу, Островский, по его же признанию, сначала громко проговаривал ее.

Жадов — характерный представитель той плеяды молодых людей шестидесятых годов, которые всячески старались впитать в себя передовые идеи своего времени и согласно им выработать правила своей жизни. Они «не сами выдумали эти правила, не сами дошли до них, а они их слышали, — как говорит сам Жадов, — с профессорских кафедр, они их вычитали в лучших литературных произведениях, наших и иностранных», а потому вполне естественно, что не всегда эти теории органически успевали слиться с ними, а воспринимались ими как «книжное достояние».

Вот это наносное, еще не успевшее всецело войти в плоть и кровь, все время и чувствовалось у Солонина в его изображении Жадова. У него все идет через призму отвлеченных идей. Даже с Полиной, с наивным ребенком, чуждым всех этих премудростей, Жадов говорил, как бы сам того не замечая, книжным языком, с интонациями, присущими манере лектора, как будто с кафедры, что и являлось специфической чертой той среды, к которой принадлежал Жадов. На протяжении всей роли у Солонина все время ощущалось дыхание эпохи, чего нельзя было сказать про других исполнителей, сосредоточивавших все внимание на психологической и эмоциональной стороне роли. Но Солонин не уступал им в этом отношении. Заключительная сцена в трактире, когда он, подвыпивши, пел «Лучинушку» под орган, была насыщена настроением и производила сильное впечатление.

Роль Чацкого — далеко не лучшая его роль. Как передавали, Солонин любил ее играть и даже выбрал ее для своего бенефиса. Общая слабость актеров: играть не свои роли!..

Солонин к Чацкому никак не подходил. Самые его данные противились этой роли. Ну какой же, в самом деле, Чацкий с волжским говорком, с открытым произношением, «белыми звуками» гласных?! Да и все линии его фигуры и манера управлять ею — все это никак не укладывалось в рамки старого барского фамусовского дома…

Справедливость требует отметить, что Солонин иногда заставлял забывать несоответствие своих данных с ролью, {157} увлекая и темпераментом, и правильно переданным содержанием. Так это было в монологе «Французик из Бордо» и в заключительном монологе последнего акта. Но в целом роль Чацкого — не его роль и никак не может характеризовать его как актера.

Вот в роли Зеленова из пьесы «Соколы и вороны» Солонин чувствовал себя, как рыба в воде, и, как принято говорить в таких случаях, просто «купался в ней». Правда, роль немудреная, прямолинейная, но, тем не менее, требующая от исполнителя большой эмоциональности и непосредственности. Вся роль, собственно, сводится только к одной, но очень сильной и эффектной сцене четвертого акта, где Солонин и имел возможность во всю мощь, во весь размах развернуть силу своего красочного дарования. Остальные же сцены не давали достаточно благодарного материала для артиста, а служили ему лишь для обрисовки четкого, вполне законченного образа простого, милого и бесконечно обаятельного человека.

Последнего ему нетрудно было достигнуть, так как обаянием он обладал исключительным. Все дышало в нем обаянием: и его облик, чуть-чуть простоватый, и манера держать себя, и самый голос его, и речь. Сложен он был прекрасно, был хорошего роста, наделен крепкой, сильной фигурой. Его нельзя было назвать красавцем, но что-то приятное и милое было в его лице с добрыми, вдумчивыми глазами.

Вот таким с самого начала роли и представал пред нами его Зеленов.

Первые акты использовались Солониным для подготовки центральной сцены. Все клонилось к тому, чтобы вызвать наибольшую симпатию и участие к герою и тем заинтересовать дальнейшей его судьбой. Таким образом, к моменту сцены, где он становится жертвой интриг людей, к которым он привык относиться с доверием и уважением, вы уже любили его, волновались за него, как за своего, близкого вам человека, и горячо принимали к сердцу все невзгоды, обрушившиеся на его голову.

Зеленов — кассир коммерческого банка в одном из губернских городов, простой и честный малый — обязан своей карьерой, своим положением, репутацией, всей своей жизнью управляющему этим банком Льву Петровичу Застрожаеву, за что и платит ему глубокой преданностью и {158} уважением. Воспользовавшись безграничным доверием Зеленова, Застрожаев, под влиянием своей жены, решившей мстить Зеленову за отвергнутую любовь, берет из кассы банка под векселя значительную сумму денег, якобы в данный момент необходимую для нее. Но в критический момент, перед ревизией банка, Застрожаев, вконец запутавшийся в интригах супруги и ее присных, после долгого колебания вынужден был при помощи темных лиц пойти на преступление и выкрасть векселя, чтобы всю вину в растрате опрокинуть на доверчивого кассира. Векселя выкрадены. В банке назначается ревизия. И вот центральная сцена. Ничего не подозревая, Зеленое направляется за векселями в соседнюю комнату, где помещается касса. Оттуда вскоре раздается страшный крик… Вслед затем в дверях на пороге появляется бледный Зеленов — Солонин… Напряженная пауза… «Украли, украли», — шепчет он растерянно… и смотрит беспомощно на ревизующих. Но для них улика налицо. Никто не верит Зеленову, все на стороне Застрожаева, тут же присутствующего при ревизии, но с трудом выдерживающего свою, правда, навязанную ему, непривлекательную роль предателя и клеветника. Зеленов начинает догадываться. Ему не хочется верить в возможность подобного преступления со стороны того, кого так привык всегда уважать. Солонин в это время не спускал с него глаз. Но Застрожаев — Киселевский под пытливым взглядом Зеленова — Солонина все больше и больше выдает себя. Он смущается, не может прямо смотреть в глаза Зеленову и старается маскировать свое волнение наигранным спокойствием. Киселевский, исполнитель роли Застрожаева, очень тонко передавал все эти ощущения, связанные с переживанием порядочного человека, но безвольного, запутывающегося в паутине хитро сотканных интриг… Зеленову становится все ясным. Но он все еще не хочет верить в окончательное падение человека, которого только что считал честным, и умоляет его сознаться. Стоя перед ним на коленях, восклицает: «Лев Петрович, вы деньги взяли?» И эта фраза «Лев Петрович, вы деньги взяли?» произносилась сначала умоляюще, а затем все настойчивей. Наконец, настойчивость переходит в требование, а в заключение она звучит уже угрожающе. Но ничто не действует, его слова повисают в воздухе… {159} Тогда Солонин, не помня себя, срывается с места и в полном отчаянии, ринувшись к окну в глубь сцены и разбив стекла, взывает о помощи к проходящим: «Смотрите, — кричит он, — здесь живого человека вороны клюют!» С последней фразой силы его покидают, и он падает без чувств.

Финал, как видите, довольно мелодраматичен, но Солонин вел всю эту сцену до того стихийно и был в ней так органичен и правдив, что мелодраматический характер почти совсем не ощущался, и зритель оставался весь во власти громадного темперамента замечательного артиста и платил ему шумными овациями.

Другой прекрасный артист на молодые роли в театре Корша — Рощин-Инсаров считался «ривалем» Солонина. Да, правда, они оба имели очень большой успех у публики, но едва ли их можно было причислять к соперникам.

Им, собственно, нечего было делить: их роли так различны, как различна была и сущность дарований каждого из них. Они мало походили друг на друга по свойству своих данных как внешних, так и внутренних. Сравнивать их, по моему мнению, совершенно лишнее занятие. Если применять к ним старую театральную терминологию, то один из них — Солонин — может быть причислен к так называемым «рубашечным любовникам»; другой — Рощин-Инсаров — к «салонным».

Николай Петрович Рощин-Инсаров чаще изображал светских молодых людей. Он имел прекрасные манеры, умел носить фрак, что по тому времени было у нас довольно редким явлением; как бывший военный, он совершенно свободно чувствовал себя в мундире.

Николаю Петровичу больше удавались отрицательные образы так называемых злодеев. Как, например, Кречинский или роль Тюрянинова из пьесы Немировича и Сумбатова «Соколы и вороны», или роль Арказанова из одноименной пьесы того же Сумбатова. Но рядом с этим он особенно прославился в роли совсем иного порядка, а именно — в роли Чацкого, и долгое время считался в Москве и по всей провинции лучшим исполнителем этой роли. И действительно, он образцово играл Чацкого, и играл в редком составе тогда прекрасной труппы театра Корша: Фамусов — Давыдов, Софья — Яблочкина, а потом Рыбчинская, {160} Лиза — Мартынова, Чацкий — Рощин-Инсаров и Солонин (единственная роль, где эти два премьера столкнулись), Молчалин — Шувалов, Скалозуб — Киселевский, Репетилов — Градов-Соколов, и т. д. Постановка имела в Москве очень шумный успех, и тогда уже, в связи с этим спектаклем, очень много говорили о восходящей звезде — в то время еще совсем молодом актере Рощине-Инсарове[[206]](#endnote-172).

Рощин-Инсаров был несомненно культурный актер, много работающий над собой, несмотря на свой легкомысленный характер в быту. У него была склонность к богеме, а наряду с этим он мог несколько ночей подряд не спать, подготавливая какую-либо новую роль, если она почему-либо захватывала его. На глазах москвичей этот молодой талантливый актер заметно рос и совершенствовался.

Мешал ему его голос, совершенно без металла, малозвучный, с хрипотой. На первых порах это неприятно действовало и мешало зрителю, а потом все внимание было сосредоточено на содержании, которое вкладывалось в его голос, и на тончайшие оттенки и краски, которые отражали внутреннюю жизнь изображаемого им лица. И тогда этот дефект артиста казался не только малозначительным, но даже необходимым для него атрибутом.

Много лет подряд он играл у Корша, а потом вместе с Киселевским переселился в Киев к Соловцову.

Из женского состава в мое время украшением коршевского театра были главным образом три артистки: Глама-Мещерская, Рыбчинская и Мартынова, не считая прекрасную «старуху» Красовскую, бытовую-характерную Кудрину и Бородину на роли гранд-дам.

Глама-Мещерская, начавшая свою артистическую карьеру еще в Пушкинском театре, была блестящей артисткой во всех отношениях на роли гранд-кокет. Это — в полном смысле блестящая артистка: у нее были блестящая внешность, блестящие манеры, блестящая техника и всегда блестящие туалеты. Артистка большого интеллекта, большой культуры, она умела тонко вытачивать каждую свою роль и детально ее прорабатывать[[207]](#endnote-173). Самая удачная ее роль, по крайней мере на моей памяти, — это роль Реневой {161} в пьесе Островского и Соловьева «Светит, да не греет». В этой роли она не имела соперниц.

Очень жаль, что такая артистка, как Александра Яковлевна Глама-Мещерская, еще в расцвете своих сил оставила сцену и переключилась только на педагогику. Несомненно, она была ценным педагогом. Ученица знаменитого Ивана Васильевича Самарина, славившегося своим методом преподавания и воспитавшего не один талант русской сцены[[208]](#endnote-174), Александра Яковлевна, восприняв самаринскую школу, а впоследствии дополнив ее уроками известного педагога Модеста Ивановича Писарева, сумела поделиться своей сценической эрудицией и своим мастерством с молодежью.

Все это так, и в этом большая заслуга Александры Яковлевны, но тем не менее, как мне кажется, и само исполнение ее на сцене могло бы служить наглядным образцом творчества хорошего вкуса для подрастающего поколения. Александра Яковлевна, находясь в последние годы жизни в Доме ветеранов сцены, написала о своем прошлом ценные воспоминания, охватывающие весьма интересный период, ставший теперь достоянием истории нашего театра.

Рыбчинская — типичная инженю-драматик. Обаятельная, хорошенькая блондинка среднего роста, с небольшим, приятным голосом, изящная. Ее талант отличался искренностью, теплотой. Темперамента она была, правда, не бурного, но вполне достаточного для ролей ее амплуа. Героика ей была чужда, но интимную драму она всегда играла тепло и проникновенно. Публика относилась к ней с большой симпатией.

И наконец, Глафира Мартынова. Любимица коршевской публики, специальной публики этого театра. Это была несомненно яркого дарования артистка, но вконец испорченная коршевским театром, его репертуаром и вкусом его зрителей. Играла, как говорится, «на публику», играла «на успех» и всегда одно и то же лицо, даже не лицо, а театральный персонаж, театральную маску инженю-комик пьес театральных дел мастеров, вроде В. Крылова[[209]](#endnote-175), Мясницкого[[210]](#endnote-176), и всевозможных переводных фарсов западного театра. Но персонаж этот, надо признать, был всегда в исполнении Мартыновой необычайно ярок, сочен, звонок, жизнерадостен и заражал своим весельем. {162} Все эти Любы из «Сорванца»[[211]](#endnote-177) или подобные роли других пьес такого же образца исполнялись ею всегда оживленно, задорно и необыкновенно красочно. Чего, в сущности, в данном случае и требовать от них? Приходится только жалеть, что такие благодарные данные, какими обладала Мартынова, были принесены в жертву подобному репертуару и тем лишали артистку возможности правильного развития своего далеко не дюжинного таланта, заслуживавшего лучшей участи.

## **{****163}** «Таланты и поклонники»

### 1

Посещая театр, я с годами стал сознательнее разбираться в нем и начал оценивать спектакли не только по первому впечатлению, как это было раньше, но и по существу.

Я застал Малый театр в лучшую его пору. Восьмидесятые годы были блестящим периодом этого театра. Думается, я не ошибусь, если скажу, что состав артистов Малого театра никогда не обладал таким количеством выдающихся талантов, как в то время.

Стоит только вспомнить, какие силы совместно выступали в те годы!.. Что ни имя, — то крупный талант: Ермолова, Федотова, Лешковская[[212]](#endnote-178), Медведева, Акимова, Садовская, Никулина, Самарин, Ленский, Южин, Решимов, Горев, М. П. Садовский, Никифоров, Макшеев, Рыбаков, Музиль, Правдин и другие. В результате — первоклассное исполнение и подлинный ансамбль, — ансамбль без наличия режиссера, как такового, как мы теперь его понимаем: режиссера заменяли сами участники спектакля. Только такое славное созвездие артистических сил, какое было тогда в Малом театре, могло заполнить этот пробел.

Надо отметить, что все члены труппы дружно делили совместную работу и вся труппа в целом отличалась общей спайкой, сознанием серьезности своего дела и лежащей на ней ответственности, что и приводило к взаимному пониманию и к нахождению единого общего тона и стиля исполняемого произведения. Не было режиссера, но была коллективная режиссура из первоклассных мастеров сцены.

{164} В репертуаре соседствовали два основных течения: героико-романтическое и русское бытовое.

Лидерами первого были Ермолова, Южин, Ленский, Горев и отчасти Федотова, хотя правильнее ее причислить ко второму течению. Лидерами другого — чета Садовских, Федотова, Никулина, Лешковская, Музиль, — хотя все они, разумеется, участвовали в общем репертуаре.

Как известно, А. Н. Островский не совсем принимал западноевропейский классический репертуар. Как основоположник русской бытовой драмы, он больше тяготел к современным бытовым пьесам и не раз тормозил продвижение классики, покровительствуя современным авторам.

М. Н. Ермолова рассказывала как-то, что в лице А. Н. Островского она встретила большого противника постановки «Марии Стюарт» Шиллера, когда задумала ставить эту пьесу в свои бенефис[[213]](#endnote-179), а при осуществлении этой постановки он вставлял, по выражению Марии Николаевны, всевозможные «палки в колеса». Ему вторило и высшее театральное начальство, но уже по иным мотивам: там, «наверху», считали, что подобный репертуар «не ко времени» и может быть политически вредным.

Только наличие таких артистов, как Ермолова, Ленский, Южин, Горев и некоторые другие, как бы самой судьбой предназначенных для героических ролей, помогало продвижению классики, которая время от времени появлялась на афише Малого театра и, главным образом, благодаря бенефисам вышеупомянутых артистов: пользуясь предоставленным бенефицианту правом самостоятельно выбирать пьесу для бенефиса, эти артисты почти в каждый свой бенефис стремились обогатить репертуар Малого театра одной из классических пьес. «Эгмонт»[[214]](#endnote-180), «Дон Карлос»[[215]](#endnote-181), «Макбет», «Гамлет»[[216]](#endnote-182), «Отелло»[[217]](#endnote-183), «Мария Стюарт», «Жанна д’Арк»[[218]](#endnote-184), «Фуэнте Овехуна», «Звезда Севильи», «Эрнани»[[219]](#endnote-185), «Рюи Блаз»[[220]](#endnote-186), «Северные богатыри»[[221]](#endnote-187) были поставлены Малым театром или в бенефис тех или иных артистов, или, во всяком случае, по их инициативе. Отлично понимая свою общественную миссию, они стремились отразить на сцене чаяния и настроения передовых людей того времени. А время было реакционное. Оно не могло не вызвать протеста среди {165} тогдашнего передового общества, которое хотело видеть на сцене борьбу сильных характеров, борьбу сильных страстей, борьбу против гнета и тирании. Классический репертуар в значительной мере отвечал таким требованиям, почему на него и было гонение со стороны высшего начальства. Бывали случаи, когда поставленная уже пьеса запрещалась цензурой и ее снимали с репертуара после первого представления.

Наряду с классикой Малый театр утверждал русскую бытовую драму. Здесь почетное место занимали пьесы Островского. За Островским шли такие авторы, как Писемский, Сухово-Кобылин, Алексей Потехин, Боборыкин[[222]](#endnote-188), Аверкиев[[223]](#endnote-189), Вл. Немирович-Данченко, Сумбатов. Вслед за ними: Невежин[[224]](#endnote-190), Шпажинский[[225]](#endnote-191), В. Крылов (Вл. Александров) и многие другие подобные им драмоделы. Некоторые из последних всецело обязаны успехом своих пьес артистам Малого театра, исполнение которых часто далеко превышало качество самого драматургического материала. Несмотря на то что труппа Малого театра обладала целым рядом высокоодаренных артистов для ролей героических, все же в большинстве своем она была более приспособлена к современному репертуару. Это обстоятельство тоже служило одним из основных доводов у противников классики.

В классических пьесах, кроме главных действующих лиц, всегда очень много второстепенных персонажей, требующих не только соответствующих сценических данных, но и некоторой профессиональной подготовленности. Таких исполнителей в труппе Малого театра в должном количестве не имелось. Не находилось и режиссера, который мог бы так или иначе восполнить этот пробел. В результате оставались отдельные исполнители, часто необычайной, исключительной силы, достигавшие больших художественных вершин, но полного ансамбля — того идеального ансамбля, каким нас дарил Малый театр в пьесах Островского, — при постановке иностранного классического репертуара не получалось. В то же время в пьесах современного репертуара каждая, даже незначительная роль находила подходящего исполнителя, как это было, например, в пьесах Островского «Таланты и поклонники»[[226]](#endnote-192) или «Волки и овцы»[[227]](#endnote-193). Можно только пожалеть, что эти спектакли {166} не увековечены, как они того заслуживают, являясь образцами высокого творчества.

Со смертью актера умирает и его творчество. После него ничего не остается, кроме некрологов с общей характеристикой его сценической деятельности, да и те с течением времени изглаживаются из памяти, и в конце концов в наследие последующим поколениям остается одно лишь имя актера, часто, правда, до некоторой степени окруженное ореолом, но не вызывающее вполне ясного представления о том, чем этот актер являлся на самом деле. Таков несчастный удел нашей профессии. Надо полагать, недалеко то время, когда, с развитием и усовершенствованием науки и техники, начнут увековечивать не только отдельные роли талантливых артистов, но и выдающиеся спектакли.

Судьба же нашего театрального прошлого очень плачевна. Его достижения канули в вечность, если не считать преемственности в приемах игры, которая в какой-то мере может дать представление о прошлом, да тех немногих свидетелей, которым посчастливилось увидеть спектакли с участием могикан нашей сцены.

К сожалению, никакое описание не в силах полностью дать представление о самом спектакле и о том, как играл тот или иной актер. Можно рассказать что он играл, можно подробно, шаг за шагом проследить все развитие его роли, даже больше — описать все детали, все тонкости исполнения, все эмоции, интонации отдельных фраз, его движения, выражение глаз и то воздействие, какое он производил на зрителя, — и все же ничто не может воскресить живого творчества артиста.

Тут невольно напрашивается сравнение с симфонией, которую можно только слушать. Симфония имеет свою партитуру; ее тоже можно читать, как пьесу; ее можно рассказать; можно ознакомить с ее содержанием и с общим замыслом композитора и отдельными музыкальными темами, можно упомянуть и об органической связи их между собой, но тем не менее симфонию не услышишь, пока она не зазвучит: она — достояние звуков. И никто — ни сам композитор, ни дирижер, как бы хорошо они ни излагали свое индивидуальное толкование, — не сможет оживить таким путем звуков, не сумеет оживить самой симфонии…

{167} Исполнение драматического артиста также имеет своего рода партитуру — мысленную, конечно. И, если хотите, даже не одну, а две партитуры, созданные им при изучении данной роли: одна партитура фиксирует то, что зритель будет слушать, а другая — то, что он будет видеть. Обе они — отражение внутренних переживаний создателя роли, но тем не менее только непосредственно видя и слыша актера, можно воспринять и ощутить, как мы ощущаем электрические токи, все то, что актер несет в себе во время исполнения созданной им роли.

Но что делать, если уж нельзя воскресить творчества артистов — каждого в отдельности или в общем их ансамбле, — если нельзя воскресить живого, непосредственного звучания всей пьесы?.. Приходится довольствоваться и малым: ограничиваться рассказом об их индивидуальном творчестве и об отдельных наиболее характерных для них спектаклях, чтобы дать хотя бы приблизительное понятие тем, кто не был очевидцем славной деятельности крупнейших наших артистов.

Лично мне довелось видеть немало спектаклей с участием этих замечательных артистов. Некоторые пьесы я смотрел по многу раз, и они до сих пор живы в моей памяти.

К таким незабвенным спектаклям в первую очередь нужно отнести две пьесы Островского — «Таланты и поклонники» и «Волки и овцы», исполнявшиеся в Малом театре действительно образцово, с редким ансамблем. Они по праву должны быть отнесены к разряду показательных спектаклей.

Преемственность в искусстве вообще, а в сценическом в частности, играет большую роль, а потому, как я думаю, даже описание спектакля в целом, а также анализ исполнения отдельных ролей все же могут принести несомненную пользу подрастающему поколению молодых артистов.

Побуждаемый именно этими соображениями, я и беру на себя смелость, по мере моих сил и возможностей, сделать подобную попытку и, взявшись за такую нелегкую задачу, постараться зафиксировать исполнение спектакля «Таланты и поклонники» на сцене Малого театра.

### **{****168}** 2

В «Талантах и поклонниках» все роли исполнялись первыми силами: Негину играла М. Н. Ермолова, ее мать Домну Пантелевну — О. О. Садовская, Смельскую — Н. А. Никулина, Мелузова — М. П. Садовский, Великатова — А. П. Ленский, Бакина — А. И. Южин, князя — Вильде, а после него А. А. Федотов[[228]](#endnote-194), Нарокова — Н. И. Музиль, Мигаева — В. А. Макшеев, купчика Васю — О. А. Правдин, трагика — К. Н. Рыбаков, кухарку Матрену — Н. В. Рыкалова[[229]](#endnote-195). Соревнование больших талантов! Каждый из них давал вполне законченный, яркий образ и полностью вскрывал сущность изображаемого лица. Не знаешь, кому дать предпочтение, — все спаяны между собой, как в одно музыкальное произведение.

При поднятии занавеса на сцене одна Ольга Осиповна Садовская — эта лучшая из лучших на амплуа характерных старух! Она начинает спектакль. Высунулась в окно и что-то кричит… Суетится. Потом на мгновение устало опускается в кресло, — видимо, чем-то озабочена, — затем снова начинает хлопотать, что-то прибирать в комнате. Суетливость вообще используется артисткой как характерная черта Домны Пантелевны. Она хозяйка, во все входит, везде ей дело, вникает в каждую мелочь, любит доминировать. Чувствуется характер, воля и на всем отпечаток ее влияния, сказывающегося даже в убранстве комнаты.

О. О. Садовская играла Домну Пантелевну совершенно. Едва ли это не лучшая роль в обширном репертуаре талантливой артистки.

Тонким, сложным рисунком давала она свою Домну Пантелевну — женщину на первый взгляд малозначительную, немудреную, но в конце концов очень значимую в своей социальной прослойке.

От внимания такого художника, как Садовская, не ускользнуло, какую пагубу несут в себе все эти Домны Пантелевны, распространяя свою внутреннюю гнилостность в окружающей их среде. И Садовская своим исполнением, — не знаю, может быть, и интуитивно, — все время давала это чувствовать на всем протяжении роли.

Типичная мещанка, мещанка с головы до ног, как по внешности, так и по своей внутренней сущности, но отнюдь {169} не маска, отнюдь не прямолинейна. Прямолинейность вообще была не свойственна этой артистке.

Ее Домна Пантелевна, если хотите, женщина по натуре хорошая, добрая, любящая, незлонамеренная, но насквозь пронизанная мещанством. Она — продукт своей среды, она не больше как жертва ее, она впитала в себя все ее заветы и твердо исповедует вкоренившуюся в нее веру и считает ее единственной основой благополучия. И не мудрено, что она из самых добрых побуждений толкает свою горячо любимую дочь в трясину, думая тем составить счастье всей ее жизни.

Вот на этих-то противоречиях и была построена вся роль Ольгой Осиповной. Зло от добрых побуждений! Явление обычное, часто наблюдающееся в жизни. Вот в этом-то зачастую и кроются драматизм и сложность взаимоотношений, а в данном случае — и главная идея произведения, и интерес к нему.

О. О. Садовская не пошла на упрощенчество, не пошла по пути некоторых исполнительниц данной роли последних наших постановок и не давала в ней, как они, грубую стяжательницу или, попросту говоря, сводню, избравшую для грязной цели свою родную дочь, — О. О. Садовская сочла за благо более тонко разбираться в сложных, запутанных человеческих взаимоотношениях.

Автор на первых же порах сопоставляет Домну Пантелевну с характером, явно противоположным ее характеру, — с Нароковым. Этот «чудак» лишен в ее глазах всякой практической сметки, витает вечно в облаках, беззаветно предан искусству, театру и за счастье служить ему заплатил всем своим состоянием.

Не дано понять такого человека Домне Пантелевне! По ее мнению, раз он «человек маленький», да еще и «бездомовник», и находится в упадке, так почему же над ним и не подтрунить, хотя бы не очень зло, но все-таки немного и поиздеваться, благо она сама ему признается, что озорство в ней есть!..

— Это уж греха нечего таить, подтрунить люблю и чтобы стеснять себя в разговоре с тобой, так я не желаю.

Да откуда чему другому быть? Вот как она себя аттестует: «Жила я всю жизнь в бедности, промежду мещанского сословия. Ведь не из пансиона я. Ведь это у богатых деликатности-то разные придуманы». И О. О. Садовская {170} не деликатничала, а обращалась с Нароковым запанибрата, трунила над ним, — правда, трунила скорее добродушно, нежели зло, пожалуй, даже с оттенком материнской жалости, как над человеком, попавшим в беду, — но превосходства над ним не теряла.

Нароков, как человек образованный, с тонким вкусом, чуткий, понимал, что живет между грубыми людьми, которые на каждом шагу оскорбляют его артистическое чувство, но не обижался, относился мудро, снисходительно, сознавая, с кем имеет дело. Его коробило лишь вульгарное амикошонство. Вот вульгарность, тривиальность — он переносил с трудом!

— Коли хотите быть со мною на ты, так зовите просто Мартыном, все-таки приличнее. А что такое «Прокофьич»! Вульгарно, мадам, очень вульгарно, — брезгливо отмахивался Нароков.

Нарокова играл Музиль. Он считался тогда в Малом театре первым комиком в труппе. Это не совсем верно. Правда, он был не лишен комизма и многие роли этого порядка играл превосходно, в нем был несомненно и юмор, но комиком в прямом смысле этого слова он, по моему мнению, никогда не был. Его сфера — роли характерные. Особенно он был силен в пьесах Островского, как, например, в роли Мирона в «Невольницах», в Робинзоне из «Бесприданницы», в Шмаге из «Без вины виноватых», в Чугунове из пьесы «Волки и овцы» и, наконец, в роли Нарокова, которая считалась его коронной ролью.

Небольшого роста, узкоплечий, благообразный, с седой головой, с гладко выбритым и располагающим к себе лицом, он появлялся на сцене, озаренный каким-то вдохновением… И во всем — большое благородство…

Одет он был в опрятный, но уже поношенный сюртук, застегнутый по старинному обычаю на все пуговицы. Держался с достоинством, независимо. Говорил мягким, ровным тоном, сквозь который проникала едва уловимая грусть, скорбь неудовлетворенной души, неудавшейся, в сущности, жизни. Но последнее у Нарокова подсознательно: он находил себе утешение, он обожал театр, обожал артистов и вложил в них всю свою душу и все свое состояние.

{171} Эгоизм был чужд его натуре. Он жил интересами других, радовался успеху талантливых артистов, глубоко чувствовал искусство, а когда личные переживания больно задевали его, он замыкался и никому не выказывал свое больное ощущение, наперед зная, что его мало кто поймет.

Все это тонко, с большим тактом передавалось Музилем. Только чуть дрогнувший голоски грустные, как бы подернутые влагой глаза, из которых сейчас вот‑вот слетит тихая слезинка, выдавали то, что происходит в душе этого обаятельного старика. В такие моменты артист был особенно трогателен, вполне оправдывая фразу Нарокова, сказанную им про себя:

— Из тонких парфюмов соткана душа моя!..

Весь диалог первого действия подавался Садовской и Музилем блестяще, сразу определяя характер роли каждого исполнителя, а отдельные фразы стали в Москве крылатыми и всюду повторялись, как, например, фраза Нарокова «Кинжал в грудь по самую рукоятку», которая произносилась Музилем каждый раз по-различному, в зависимости от того, чем она была вызвана.

На смену Нарокову появляются князь Дулебов и Бакин — эти своеобразные «поклонники талантов». Каждый провинциальный театр имел такого рода поклонников, каждый имел своих Дулебовых и своих Бакиных, вербовавшихся по большей части или из местных денежных тузов, или из бюрократического мира.

Эти представители так называемого местного высшего общества искали удовольствий среди однообразной серенькой жизни провинциального города. Театр был им отдушиной. Он привлекал их больше всего. Понятие о театре непременно связывалось у них с хорошенькой актрисой. Хорошенькая актриса — вот предмет их вожделений! И не мудрено, что они приезжают в бедную квартирку актрисы Негиной, которая интригует их больше всего своею недоступностью. Но они не унывают: ведь она актриса, а раз актриса, то нельзя же допустить мысли, что она может устоять перед престижем их важных особ и перед теми благами, которые они смогут ей предоставить!

Князя Дулебова сначала играл Вильде — актер первого положения, но дарования среднего и любовью {172} публики не пользовавшийся. Он слыл за человека образованного и был автором многих популярных в то время пьес. На сцене Малого театра не без успеха ставили его «Арахнею» и «Преступницу». Роль Дулебова Вильде исполнял бледно, и я должен признаться, что совсем не помню его в этой роли. Но зато, после его смерти, А. А. Федотов исполнял ее прекрасно.

Его Дулебов был взят прямо из жизни. Когда я смотрел его в этой роли, то граф Васильев и Раковский, о которых я упомянул выше, живо вставали в моей памяти. Граф Васильев и Раковский до того были похожи друг на друга, что можно было их спутать: без преувеличения — это были двойники… А после того как А. А. Федотов появился в роли князя Дулебова, можно было сказать, что к этим двойникам присоединился третий. Право, если бы я встретил загримированного Федотова в гостиной, я мог бы принять его за графа Васильева или за Раковского! Сходство не ограничивалось одной только внешностью, но и их сущность, интересы и стиль их манер — все это совпадало в высшей степени…

Молодящиеся старички с коротко подстриженными седыми усами, весьма благообразного вида, не без элегантности. В манере держать себя — снобизм, снисходительно покровительственный тон даже и с равными себе. Все эти Дулебовы подвержены старческому маразму, эротика — цель их существования, задерживающие центры ослабли, а потому все их эротические помыслы быстро обнаруживаются. Потухшие, выцветшие глаза и вялая старческая походка, тщательно маскируемая с помощью трости, — вот характерные признаки этих до конца выпотрошенных старых ловеласов.

Таким и играл Дулебова Федотов.

Бакин Южина принадлежит к иной категории «поклонников талантов»: это столичная штучка. Здесь, в провинции, он находится временно, для прохождения служебного стажа. Это только начало, только первые шаги его многообещающей карьеры — едва ли он успел получить и Станислава третьей степени! Прикомандирован, как надо полагать, к губернатору так называемым чиновником особых поручений в ожидании более высокого назначения, которое, вероятно, скоро и воспоследует в силу {173} его столичных связей… В прошлом, вероятно, лицеист или правовед. Держит себя независимо, но вместе с тем с корректною почтительностью к старшим, как человек, воспитанный в сфере своего круга. Не без иронического отношения к окружающим, любит высмеивать, но с серьезным видом. Трудно было различить, серьезно он говорит или мистифицирует.

— Когда вы начнете хвалить кого-нибудь, так у вас выходит, что почтенный во всех отношениях человек оказывается совсем непочтенным, — говорит ему князь Дулебов в ответ на его полуироническую-полусерьезную реплику.

С женщинами Бакин нагл и циничен и этого не скрывает: это входит в его программу.

Аттестовав себя таким образом в небольшом диалоге с князем Дулебовым, Бакин — Южин ретируется перед приходом Негиной, предоставив поле действия в распоряжение Дулебова.

Входит Негина — Ермолова. Роль эту Ермолова играла с 1881 года, то есть с первой постановки этой пьесы на сцене Малого театра, и с тех пор бессменно играла свою излюбленную роль в течение более двадцати лет, восхищая публику своим исполнением.

Мария Николаевна любила играть Негину. Отчасти, может быть, и потому, что она была близка ей по духу. Даже в их биографии есть много общего: детство Ермоловой сильно напоминает детство Негиной, — обе из одинаковой среды и обе выросли почти в одинаковых условиях…

Кто не знает биографии Ермоловой? Дочь суфлера Малого театра, она с детства обнаружила страсть к театру. Поместившись рядом со своим отцом в суфлерской будке Малого театра, она, затаив дыхание, следила за игрой артистов.

Вот что мы читаем у ее биографа: «Совсем еще ребенок, она стала часто бывать в Малом театре. То смотрела спектакли из-за кулис, взволнованно прижавшись к боковой декорации, а то из суфлерской будки, куда, бывало, отец брал ее с собой. Там часто можно было видеть худенькую девочку с русой головкой, с воспаленными экстазом художественного восторга глазами. В эти вечера, в {174} этой обстановке вспыхнула первая страсть к театру, зародились первые мечты о сцене, об актерстве». То же — у Негиной.

— Да ведь твоя дочь — талант, она рождена для сцены, — говорит про нее Нароков.

— Для сцены-то для сцены, это точно, — соглашается Домна Пантелевна. — Бывало, она еще маленькая была, так, бывало, не выгонишь ее из театра; стоит за кулисами, вся трясется. Муж-то мой, отец-то ее, был музыкантом, на флейте играл, так, бывало, как он — в театр, так и она за ним. Прижмется к кулисе, да и стоит, не дышит…

Ну это уж прямо из биографии Ермоловой!..

И вот мечта их обеих осуществилась: обе они — артистки и отдались своему любимому делу со всей страстью, со всем трепетом, заложенными в них с детства.

Ермолова до конца дней своих не утратила своего горения к сцене. И вот такою Негиной Мария Николаевна и появлялась на сцену.

При взгляде на нее было ясно, что ее Негина безгранично предана сцене, что она живет только ею, что интересы театра для нее выше всех других интересов. Одухотворенное лицо с глазами, устремленными в какую-то даль, в какую-то глубь, говорило за то, что она выше мелкожитейских вопросов, врывающихся в ее жизнь, что она проходит мимо них, что она живет в сфере творческих интересов, так что даже заботы о платьях для сцены возникают перед ней в качестве какой-то неприятной необходимости.

Ее обаятельный, полный прелести облик, такой простой, скромный, чистый, был совершенно свободен от всякой театральной специфики, от всякого привкуса кулис.

И вот теперь нетрудно себе представить, каким контрастом к облику Ермоловой в роли Негиной звучало далеко не двусмысленное предложение Дулебова, этого представителя прогнившего насквозь закулисного мирка, не сумевшего отличить Негину от Смельской и позволившего себе обратиться к ней с гнусным предложением переехать на другую, лучшую квартиру: там‑де ему будет более удобно лелеять и ласкать ее!..

Интерпретация этой сцены А. А. Федотовым была в высшей степени интересна своею оригинальностью и исчерпывающе обличала весь этот мир тогдашних, с позволения {175} сказать, «меценатов», воссоздавая полную картину взаимоотношений «талантов и поклонников» того времени.

В этой сцене А. А. Федотов проявил себя интереснейшим художником большой инициативы и вкуса. Он не пошел по проторенной дорожке наименьшего сопротивления. Его Дулебов не давал себе труда прикидываться влюбленным. Он не был тут размякшим, сладострастным старичком, какого изображает большинство исполнителей данной роли, а являлся как бы хозяином положения и распоряжался Негиной, как вещью, по своему усмотрению. Он не сомневался, что бьет, как говорится, наверняка, и самым безапелляционным тоном диктовал, как ей в данном случае должно поступить. Разъяснял ей, что он человек добрый, нежный, что, несмотря на свой преклонный возраст, он еще до сих пор сохранил, всю свежесть чувства, что у него еще не утратилась потребность ласкать кого-нибудь и что без этого он не может жить. А ради этой цели его благосклонный взор остановился на ней, и вот он решает облагодетельствовать не кого-либо, а именно ее, Александру Николаевну Негину.

А. А. Федотов произносил эти тирады деловым, серьезным тоном, как бы совершая простую торговую сделку, небезвыгодную для Негиной, а потому и заканчивал свои тирады в ожидании благодарности за честь, которую он ей оказывает.

— Ну, подойдите же ко мне, мой птенчик! — говорит под конец довольный собою Дулебов.

Ермолова молчит…

Пауза…

Ермолова сидит неподвижно и смотрит недоуменными глазами на князя, как будто все еще силясь понять настоящий смысл этого гнусного предложения, которое не сразу могло войти в ее сознание, — настолько она далека от возможности подобных поползновений…

Недоумение сменялось обидой, обидой до слез, и, наконец, гордо выпрямившись, Ермолова — Негина бросает ему:

— Вы с ума сошли! Как вы осмелились выговорить!

Князь озадачен: он не ожидал такого афронта… И в самом деле!.. Как же это так? Что это за новости? Ведь она актриса, а раз актриса, то что же может помешать {176} ему ласкать ее?.. Ведь ему нужно же, в самом деле, кого-нибудь ласкать… Какая же тут обида? По его понятиям, это дело самое обыкновенное. И как это она осмелилась вдруг осуждать его, — его, такого почтенного человека!

Надо было видеть в это время Федотова… Он растерян от такой неожиданности. Как сидел в кресле, так и застыл в нем без движения, опершись на трость с рукояткой из слоновой кости, с изображением голой женщины в пикантной позе, и, тупо уставившись в одну точку перед собой, смотрел тусклыми, выцветшими от старости глазами и только двигал губами, как бы что-то пережевывая, как это часто делают старики, теряя самообладание…

Наконец, и он решил обидеться. Какая в самом деле неблагодарность! Отвергнуть его покровительство! На что это похоже?

— Только вы помните, моя радость, что я обиды не забываю… Я думал, что вы девица благовоспитанная, я никогда не думал, что вы от всякой малости расплачетесь и расчувствуетесь, как кухарка…

— Ну, хорошо; ну, я кухарка, только желаю быть честной!..

Федотов разводил руками и саркастически смеялся.

— И поздравляю! Только честности одной мало: надо быть и поумнее, и поосторожнее, чтобы потом не плакать.

И раздосадованный уходил, бросая на ходу:

— Билета мне не присылайте, я не поеду на ваш бенефис!..

Последние слова слышит входящая Домна Пантелевна. Она в отчаянии. Князь уехал, на что-то рассердясь, и даже не желает быть на бенефисе! А это уж грозит катастрофой… Он, конечно, сумеет восстановить против ее дочери и остальных завсегдатаев первых рядов партера, а на них-то главным образом и ставка. Дорогие места будут пустовать — и тогда прощай бенефис, прощай и все надежды кое-как заткнуть дыры, рассчитаться со своими долгами…

— Перед самым бенефистом побранилась с таким человеком! — набрасывается Домна Пантелевна на свою дочь, не считаясь с ее переживаниями.

— Маменька, да разве вы не видите, что я расстроена? Я дрожу вся, а вы ко мне пристаете, — в волнении произносит Ермолова, готовая расплакаться.

{177} Но Домне Пантелевне не до ее расстройства: сейчас для нее главное — «бенефист», на котором основаны все ее расчеты!

— Нет, ты погоди! Ты выслушай от матери резон! Как же это перед бенефистом браниться, ежели которые люди тебе нужны?

Все раздраженнее и раздраженнее звучат характерные для нее наставления и упреки, переходящие границы самой элементарной деликатности, как часто это бывает у людей подобного порядка. Словом, происходит типичная мещанская сцена, в которой не щадятся самые затаенные, самые сокровенные чувства. Так и тут. Почти без всякого повода Домна Пантелевна задевает студента Мелузова, зная отлично, что Негина его любит, что он ее жених.

— Что он вам сделал? За что вы и меня-то мучаете?..

Но Домна Пантелевна не унимается:

— И говорить про него не смей! Нет, матушка, никто мне не запретит, захочу вот так и обругаю, в глаза обругаю!.. Самые что ни есть обидные слова подберу да так-таки прямо ему и отпечатаю!.. Вот ты и знай, как с матерью спорить, как с матерью разговаривать!..

Обе они взволнованы, но поводы к этому волнению у каждой различны, как различна и самая сущность их.

Ермолова и Садовская были тут на редкость выразительны. Они исчерпывающе рисовали свои образы, и уже по одному их внешнему виду и поведению вы с точностью могли определить каждый из них, могли угадать, в какой среде, как и под каким влиянием складывались их характеры, их интересы и вкусы.

Ольга Осиповна Садовская в своей длинной баске какого-то неопределенного линючего цвета коричневого оттенка, с мелким рисунком по полю, с типичной широкой оборкой внизу и черной кружевной наколкой на голове — как нельзя более мещанка. И если бы художнику вздумалось изобразить на полотне типичную мещанку, то лучшей натуры ему не найти. Тут все есть: и внешний облик, и все, что он несет в себе!..

Я уже не говорю о характерной речи артистки, всегда отличавшейся чисто русским бытовым говором, на редкость жизненным, непринужденным, далеким от условно сценического штампа, без всякого намека на имитацию бытового тона. Интонации ее лились в унисон с музыкой {178} своеобразных и характерных оборотов речи, которыми так идеально владел Островский.

Но и помимо речи все средства выразительности органически сливались и служили дополнением целого, обогащая характер создававшегося ею образа. Особенно приходила ей на помощь ее богатая мимика, ее умение в каждый момент придать своему лицу соответствующее выражение. Для этой цели О. О. Садовская пользовалась очень тонкими приемами, как это было, например, в сцене с Великатовым, когда последний развертывает приготовленный для Домны Пантелевны подарок — ковровую шаль, а Домна Пантелевна, в ожидании сюрприза, предвкушая удовольствие, всячески старается делать вид, что это вовсе ее не касается, что она совсем-таки — вот ни капельки — не заинтересована в подарке, считая подобное поведение высшей точкой деликатности и скромности. В этот момент лицо О. О. Садовской представляло какую-то окаменелость: она тупо глядела вперед, втянув в себя губы и щеки, и застывала. Все это придавало ей нарочитую индифферентность и вместе с тем торжественность и довольство. Яркая, выразительная деталь для характеристики роли, обнаруживающая большую наблюдательность артистки!

Насколько Домна Пантелевна вся земная, поглощенная житейской обыденщиной, настолько ее дочь противоположна ей. Весь облик Ермоловой — Негиной — обаятельный, одухотворенный, дышащий каким-то внутренним озарением, чистый, светящийся среди пошлости и грязи. И невольно приходила мысль, как это она, выросшая в подобной среде, находившаяся все время около матери, к которой она, по-видимому, так привязана, — как она могла уберечься от ее влияния и от влияния той закулисной атмосферы, в которой она теперь вращается…

Но своим исполнением Негиной Ермолова давала объяснение на невольно напрашивавшийся вопрос. Ей легко было отвечать. Ведь она сама — Мария Николаевна Ермолова — испытала и испила такую же чашу горечи в детстве, как и ее Негина. Росла, как мы видели, почти в такой же среде и таких же условиях, и сцена властно захватила ее так же, как и Негину, и увела девочку от тяжелой действительности, от мелкой житейской прозы, окружавшей ее. Вполне естественно, что под влиянием искусства в восприимчивой натуре развилась потребность {179} к красоте, желание всего гармоничного, что и возвышало ее над уровнем пошлой обыденщины, как бы оправдывая слова Достоевского: «Через высокое искусство постигаем мы идеалы человечества, укрепляем жизненные силы и свои стремления к добру и справедливости».

Таким-то путем создалась и Ермолова, про которую ее биограф пишет: «Настоящая ее жизнь — не в Ермоловой, а в том, во что превращается духом Ермолова в своих величайших сценических созданиях. Ермолова живет не своею жизнью. У себя дома, где угодно вне сцены Ермолова точно спешит пройти мимо всего, точно досадует на то, что нужно что-то сказать, что-то сделать. Ей бы хотелось вне сцены только мечтать о сцене или только грезить сценическими образами, или, наконец, углубляться в глубокие запросы человеческого сердца, вечные и неразрешимые проблемы. Она их находит всюду». Вот такой-то, родственной себе, уделяя ей частичку себя, и изображала Ермолова Негину.

Конечно, Негина — не Ермолова; конечно, она много ниже Ермоловой, мельче ее. Нет в ней крепких устоев, в какие-то моменты в ней скажется годами накопленное влияние и матери, и окружающих ее, и она не устоит перед тем, что «уж так заведено».

— Ты думаешь, я могу быть героиней, а я не могу, — скажет она при прощании Мелузову.

Все это так, — а все же в какой-то степени она ей сродни, она ей понятна, в их прошлом много общего.

Ее Негина также прежде всего артистка, ставящая счастье творчества выше всего. В жизни она неопытна, непрактична и подчас наивна, особенно тогда, когда ей приходится сталкиваться с жизнью, захватанной пошлостью и грязью.

Как трогательна была Ермолова в сцене после ухода князя. Долго она не могла успокоиться, оскорбленная его гнусным предложением. Ходила по комнате в волнении и негодовании, энергичной ермоловской походкой, стремительной, волевой, — слегка склонив на сторону голову (характерный склон головы Ермоловой)… Голос ее дрожал, на глазах слезы, она готова была каждую минуту разрыдаться. А тут еще грубые попреки матери за то, что она не сумела мирным путем уладить недоразумение с князем.

{180} К счастью, попреки ее прерываются приездом Смельской в сопровождении Великатова на его рысаках в шикарном экипаже.

— Смельская-то катается, а мы пешечком ходим, — оставаясь себе верной, напоследок бросает дочери Домна Пантелевна и, быстро преобразившись в любезную хозяйку, бросается встречать дорогих гостей: Смельскую и Великатова.

Надежда Алексеевна Никулина — исполнительница роли Смельской — одна «из стаи славных» Малого театра. Сверстница и однокашница Г. Н. Федотовой по Театральному училищу, лучшая из всех мною когда-либо виданных городничих в «Ревизоре». Отличительные черты этой артистки: экспрессия, подъем, жизнь, огонь и красочность. На ее палитре только яркие, праздничные тона — нейтральных не любила. На контуры своей роли Н. А. Никулина всегда клала крупные, густые мазки. Когда она появлялась на сцене, то вносила с собой радостное оживление, свет, точно зажигалась масса огней.

Роль Смельской как нельзя более в характере таланта Н. А. Никулиной. В этой роли артистка давала отражение действительности и притом без всякой тенденции характеризовать роль односторонне или сгущать краски, дабы ярче оттенить отрицательные стороны закулисной атмосферы, пагубно влияющей на Негину, — этого, по выражению Нарокова, «белого голубя среди черных грачей».

Мне всегда кажется, что такой прием куда интереснее, сложнее и тоньше, нежели прием, к которому так любят прибегать современные артисты и режиссеры, где «белые и черные» разделяются по своим мастям и расставляются «одесную» и «ошую», якобы для того, чтобы таким путем ярче оттенить идею автора. Такое упрощенчество едва ли достигает цели: оно уводит нас от ясного представления о подлинной жизни и не дает правдивой картины сложных человеческих взаимоотношений. Жизнь сложнее, запутаннее; в ней сплетается в одно масса элементов — и положительных, и отрицательных, создавая своего рода лабиринт, из которого трудно выбраться при взаимных столкновениях. Вот почему мне думается, что когда автору и исполнителю удается завести зрителя в подобный лабиринт, — сценическое искусство полнее выполняет свою миссию. Оно вплотную подводит нас к действительности {181} и показывает нам ее такою, какая она есть на самом деле, поневоле заставляет нас призадуматься над многим и лучше разобраться во всех сложных и тонких человеческих отношениях и их переживаниях.

Смельская в исполнении Никулиной — это живой тип актрисы, какими была наводнена когда-то провинция. Вероятно, как и большинство из них, она была не без способностей, но серьезных достижений из-за свойства своего характера не могла добиться, да и не стремилась к ним. В противоположность Негиной, жизнь ее не на сцене, а в кулисах и во всем, что сопряжено с ними. Этим все сказано!.. Не творить на сцене, а красоваться на ней, появляться там в шикарных туалетах, выставлять напоказ свою красу, привлекать как можно больше поклонников, иметь богатых покровителей, получать цветы и ценные подарки — вот что влечет ее к театру.

Смельская на все смотрит легко, серьезных запросов у нее нет, ко всему она относится легкомысленно, беззаботно и несется по течению, не задумываясь ни над чем. Она всегда весела, незлобива, имеет доброе сердце, всегда и всем готова услужить, войти в положение другого, посоветовать и помочь чем может. Она любит быть на людях, любит посещать рестораны, где «поклонники талантов» устраивают обеды и ужины. В обществе она всегда желанна, привлекает своею непосредственностью, жизнерадостностью, всюду внося оживление, — словом, она то, что называется «душа общества».

Такова и была Смельская у Никулиной.

Смельская вводит на сцену Великатова.

А. П. Ленский, изображая Великатова, появлялся на сцене спокойно, сдержанно, только одними своими на редкость выразительными глазами, даже не поворачивая головы, обводил всю комнату и находящихся в ней, как бы стремясь определить быт и характер ее обитателей, причем, по-видимому, тут же делал свои заключения. Держался он с достоинством. Его мягкие, неторопливые движения как нельзя более гармонировали с его мягким приятным голосом. Говорил медленно, певуче, музыкально. Не было в его речи излишней сентиментальности или вкрадчивости, искательства, напротив, чувствовался человек независимый, который знает себе цену. У него все обдумано, все взвешено. Острый, вдумчивый и проницательный взор {182} его, немного исподлобья, несколько дольше, чем это принято, останавливался на каждом, как бы желая пронизать человека насквозь, определить, что он собой представляет, узнать его привычки и слабости, а уж потом действовать без промаха, подобно опытному стрелку, наметившему себе цель.

Несмотря на сравнительно небольшой рост, Ленский, благодаря манере держаться, производил впечатление человека импозантного. Чувствовался в нем и бывший кавалерист, — и, как большинство кавалеристов, он носил небольшие усы. Одет он был строго, добротно, со вкусом хорошего тона.

Становилось ясно, что Великатов приехал неспроста, что он заранее наметил план действий: ему надо расчистить себе путь, подготовить почву, а для этого прежде всего необходимо расположить к себе Домну Пантелевну и всех близких Негиной.

Оставшись с глазу на глаз с Домной Пантелевной и разгадав ее с первого взгляда, Ленский — Великатов уже знал, как вести себя, дабы привлечь ее на свою сторону.

На первых же порах, в весьма коротком разговоре, он успевает забросить ей «приманку», заинтересовавшись не чем-либо, а курочками, замеченными случайно из раскрытого окна, зная наперед, что домовитая Домна Пантелевна курочек-то любит!..

Ленский, искусно владевший диалогом, делал это с тончайшим мастерством большого художника. Во время беседы с Домной Пантелевной, заметив гуляющих во дворе кур, он сначала внимательно присматривался к ним, делая при этом небольшие интервалы в своих фразах, а уже последние слова произносил как бы по инерции, как человек, оторвавшийся от своей предыдущей мысли и уже занятый совсем другим, затем, слегка приподымаясь в кресле, продолжал смотреть в том же направлении, вдруг переключаясь на другую тему, делая вид, что она его чрезвычайно интересует.

— Курочки-то эти ваши? — внезапно участливо задавал он вопрос.

Вот, казалось бы, простая фраза, ничего собой не представляющая, не дающая простора для творчества, но в этот момент надо было слышать и одновременно видеть Ленского, чтобы получить представление о виртуозности {183} этого артиста!.. Весь секрет заключался в том, что вопрос его, да и не только этот вопрос, но и весь диалог о курочках (как-то фразы: «А вот кохинхинские» или «А вы любите курочек?») отнюдь не подчеркивался, а, напротив, произносился с чрезвычайной легкостью, свободно и даже с понижением тона, как бы между прочим, как бы в скобках. Тем не менее эффект получался как раз обратный. Неподчеркнутое оказывалось подчеркнутым. Приемом от обратного достигался рельеф, как яркое художественное пятно на картине художника. Интонации как будто и простые, совсем не красочные, скорее даже однотонные, а в совокупности с его общей игрой, до чрезвычайности тонкой, они являлись краской как нельзя более выразительной, и главное, что они достигали своей цели: они вконец полонили Домну Пантелевну.

В этой сцене О. О. Садовская не отставала от А. П. Ленского: играла сочно, ярко, с темпераментной непосредственностью, как бы стараясь соревноваться со своим партнером.

Говоря об этом их замечательном диалоге и рассматривая его в отдельности, можно было бы сказать, что он образцовый, показательный и т. д., если забыть на минуту исполнение всех остальных сцен пьесы. Но потому-то мы так долго и подробно и останавливаемся на данном спектакле, что исполнение всех остальных сцен без исключения было на такой же художественной высоте. Таким образом, весь спектакль в целом нужно признать образцовым, показательным, как высшее достижение труппы Малого театра.

Мирная беседа Домны Пантелевны с Великатовым прерывается приходом Мелузова.

Михаил Провыч Садовский играл Мелузова с недосягаемым совершенством. Редко встречаешь до такой степени законченное воспроизведение действительности!.. Помимо верно схваченного образа в целом, тут и всякая деталь, каждая подробность, которыми так изобиловало исполнение, не только дополняли и дорисовывали целое, но и давали понятие об эпохе и связанном с нею быте, а также о специфике среды, из которой вышел данный персонаж.

Благодаря своей острой наблюдательности, способности схватывать не только одну внешнюю сторону, М. П. Садовский умел находить корни и истоки каждого характерного {184} штриха для своего образа. Вот почему у него всегда все выходило так органично и так цельно, вот почему у него получался образ собирательный, отнюдь не носивший характера простой имитации или передразнивания какого-либо лица.

Его Мелузов — типичный студент семидесятых годов из разночинцев. Внутренний его мир складывался под влиянием Чернышевского, Герцена, Грановского, Писарева. «Бедняк на трудовые деньги выучился трудиться», как он себя аттестует. У него, по его словам, одна радость в жизни: «дружеские беседы за стаканом чая, за бутылкой пива о книжках, о движении науки, об успехах цивилизации».

Как и большинство его коллег, Мелузов одержим весьма распространенной среди тогдашней молодежи склонностью философствовать, затевать умные разговоры на высокие темы. Представители этого рода молодежи страсть как боялись показаться несерьезными, некоторые даже чурались всякого непосредственного проявления молодости.

Все это находило отражение у Садовского в созданном им облике Мелузова. Привычка усидчиво трудиться, сидеть за столом над серьезной книжкой, много думать и разрешать сложные проблемы наложила печать на его внешность. А привычка много разговаривать и спорить о прочитанном в дружеских товарищеских беседах за стаканом чая или бутылкой пива наложила своеобразную печать на его манеру говорить.

Он немного сутуловат, медлителен и угловат в движениях от привычки к сидячей жизни, сосредоточен, замкнут, всегда о чем-то думает и производит впечатление отсутствующего, когда он на людях, особенно чуждых ему, оправдывая свои слова о себе:

— Я больше думаю, чем говорю, а вы больше говорите, чем думаете…

А уж когда говорит, то с какой-то своеобразной напевностью человека, привыкшего рассуждать об отвлеченном, спорить о высших материях.

Шатен с небольшой редкой бородкой, он носил, как тогда было принято среди интеллигентной молодежи, длинные волосы («длинноволосый студент», так тогда их называли). Носил традиционный короткий черный сюртук, {185} мягкую темную фетровую шляпу — «пушкинскую», — а на плечах непременный традиционный клетчатый плед, принадлежность каждого бедного студента.

Все эти атрибуты представляли собой как бы добровольно общепринятую форму большинства тогдашних студентов, и только в середине восьмидесятых годов эта своеобразная «форма» была вытеснена из обихода, когда введен был официальный, обязательный для всех студентов сюртук с синим воротником, со светлыми желтыми пуговицами и шпагой гражданского образца, пальто с такими же пуговицами и фуражка с синим околышем. Надо заметить, что под влиянием введенной формы, которая, несомненно, толкала на другой стиль, а также в связи с изменявшимися общественными течениями стал постепенно перерождаться и типический облик студента.

Облик Мелузова — Садовского, когда-то являвшийся верным отражением действительности, для нас теперь — облик исторический, характерный для своей эпохи, связанный с ее общественными течениями, взглядами, стремлениями и укладом обыденной жизни. Вот почему, когда все это стало областью предания, современному артисту труднее воплотить подлинного Мелузова со всеми его типичными повадками, так тесно связанными с его бытовым обиходом. Тут может прийти на помощь литературный материал и кое-что из области изобразительного искусства — главным образом живопись передвижников, в частности картина Ярошенко[[230]](#endnote-196), находящаяся в Третьяковской галерее, где художник так же удачно на полотне, как Садовский на сцене, изобразил молодого интеллигента своего поколения. К слову сказать, они очень схожи между собой по внешнему облику.

Именно с такой красноречивой внешностью и появлялся на сцене Михаил Провыч Садовский в роли Мелузова.

— Очень приятно с вами познакомиться, — учтиво подавая руку, говорит Великатов, когда его знакомят с Мелузовым.

Мелузов в какой-то мере также и нигилист. Базаровщина ему не чужда. Он начитался и Писарева, он любит подвергать все критике, анализировать, пропускать все через логику, а главное — переоценивать.

Когда Мелузов — Садовский слышал от Великатова — Ленского коробившую его своею трафаретностью приветственную {186} фразу, которую Великатов произносил по инерции, не думая, — Мелузов принимал ее в штыки; он задорно спрашивал своеобразным тоном, которому научился на товарищеских вечеринках:

— Что же тут приятного для вас?.. Ведь это фраза… Вот и все. — И Мелузов ждал повода к развитию затеянного им спора.

Но Великатов умело парировал удар и обезоруживал Мелузова: он поспешно соглашался, что, действительно, мол, много говорится пустых фраз, но то, что сказал он, — отнюдь не фраза!.. И тут же подкупал Мелузова объяснением, почему именно в данном случае произнесенные им слова не являются фразой: а потому, что якобы ему очень приятно, когда артистки выходят замуж за порядочных людей. По своей наивной доверчивости Мелузов верил, ему, и, довольный, вполне удовлетворенный ответом, Садовский порывисто, горячо жал руку Великатова, сумевшего и тут одержать победу, а затем садился на стул в глубине сцены у входа и, оторвавшись от всех, в позе «отсутствующего», погружался, как обычно, в свои думы.

К этой позе «отсутствующего», как я ее называю, не раз прибегал Михаил Провыч в продолжение спектакля, утверждая эту позу как наиболее характерную для Мелузова. Приютившись где-нибудь в сторонке, он садился особняком, заложив ногу на ногу, пригибал корпус к коленам, сложив руки на *груди* или скрестив их у одного колена, и задумывался. В это время казалось, что он, занятый своими мыслями, никого не замечает и не слышит и не видит, что вокруг него происходит…

Познакомив Великатова с Мелузовым, Негина, предварительно извинившись перед Великатовым, уводит Смельскую в соседнюю комнату, чтобы посоветоваться с ней о платье, которое она приготовила для предстоящего бенефиса.

Оставшись одни, Ленский и Садовский выдерживали паузу, во время которой между ними происходила довольно забавная мимическая сцена, вызывавшая улыбку в публике: Садовский оставался сидеть неподвижно в излюбленной позе Мелузова, а Ленский, видя, что предназначенный ему в интересные собеседники «образованный человек», с которым ему якобы «не будет скучно», по-видимому, {187} совсем и не думает оправдывать подобную рекомендацию, а все продолжает сидеть изолированно, не обращая на него ровно никакого внимания, — принимался ходить по комнате, изредка иронически поглядывая на оригинального молодого человека, как бы ища какого-либо повода с ним заговорить.

Наконец, заметив на столе книги, Великатов решается нарушить неловкое молчание.

— Книжки и тетрадки?..

— Да, учимся понемногу, — отзывается Мелузов.

И между ними на эту тему происходит небольшой диалог, в котором Ленский, прикрываясь тоном безупречной любезности и деликатности и оставаясь все время в высшей степени внимательным и серьезным, весьма искусно умудрялся высмеивать утопию «благородных и высоких замыслов» Мелузова, в которых очень «много благородства и очень мало шансов на успех», тонко намекая таким образом на шаткость его взаимоотношений с Негиной.

В интонациях Ленского для публики все время сквозило едва уловимое объяснение того, что его тактика, тактика Великатова, тут куда вернее и сильнее тактики Мелузова…

— Кому же в голову придет актрису грамматике учить?..

Негина возвращается расстроенной: оказывается, ее платье никуда не годится. Смельская раскритиковала его вконец. Как же теперь быть? Новое делать — будет очень дорого стоить. Смельская, что-то задумав, зовет Великатова ехать, оставляя Негину удрученной… Где же в самом деле средства для того, чтобы заменить незадачливое платье другим, более подходящим?! Проводив гостей, Негина — Ермолова подходит к окну, смотрит на отъезжающих Смельскую и Великатова.

— Как покатили!.. Что за прелесть!

И в тоне Ермоловой слышится не только восхищение рысаками Великатова, но и нотки сожаления, что не она на месте Смельской. Она позавидовала характеру Смельской, разрешающему ей легко относиться ко всему, не задумываясь, хорошо это или дурно. С таким характером легко пользоваться всеми благами жизни: всюду бывать, веселиться, кататься на хороших лошадях, — словом, {188} жить в свое удовольствие, тогда как она, Негина, со своей строгой щепетильностью, лишена этой возможности…

И Ермолова продолжает стоять у окна в задумчивости…

Пауза… Объятия Мелузова возвращают ее к непривлекательной действительности со всеми неизбежными заботами и неприятностями. И даже ласки Мелузова в данный момент вызывают в ней неприятное ощущение: ведь и он, с его строгими правилами и наставлениями, отчасти является помехой в ее судьбе…

— Медвежьи объятия!.. — произносит она в раздражении, освобождаясь от его ласк.

Садовский, пристально взглянув на Негину, покорно отходит от нее и, взяв на ходу со стола книгу, машинально начинает перелистывать ее.

Ермоловой становится жалко Мелузова, и она — уже более ласково — прибавляет:

— После, Петя, после… Мне теперь не до того…

Тут Садовский очень выразительно давал понять зрителю, что Мелузов разгадал, что в ее душе творится что-то недоброе, что какая-то борьба противоречий разъедает ее, и, сознав неуместность своей ласки, он предлагает приняться за исповедь:

— Ты меня просила учить тебя жить… Вот ты и говори, что ты чувствовала, говорила и делала, а я тебе буду говорить, как надо чувствовать, говорить и делать. Так ты постепенно и улучшаешься и со временем будешь совсем хорошей женщиной, такой, как надо…

Выслушав такое предложение, Ермолова — Негина сначала в смущении потупляется, не в силах смотреть в глаза Мелузову, поняв, что он угадал, какими мыслями она только что была занята, и ей становится стыдно и до бесконечности больно за свою слабость… Видно, как она раскаивается, что вовремя не сумела овладеть собой и тем дала возможность одержать верх дурным инстинктам. Тогда она почувствовала прилив нежности к своему Пете и благодарность за то, что он делает все, чтобы она стала человеком, настоящим человеком — «такой, как надо»…

— Я уже и так много лучше стала, я сама это чувствую… А все тебе обязана, голубчик! — произносит она в порыве своих чувств, горячо обнимая Мелузова, и сама теперь не может понять, как это в ней только что могло зашевелиться нехорошее чувство по отношению к нему.

{189} И они садятся за «исповедь»…

Ермолова и Садовский в этой сцене, крепко запечатлевшейся в памяти очевидцев, с удивительной непосредственностью, я бы сказал, с настоящей детскостью принимались за свою «исповедь»: ведь оба они горят желанием вести честную, трудовую жизнь — так об лошадях ли им думать!..

— Ведь и в трудовой жизни есть свои радости, Петя! — горячо восклицает Негина — Ермолова.

— Еще бы!.. — так же горячо вторит ей Садовский.

Оба они увлечены своим занятием, твердо веря, что это приведет их к тихой семейной жизни.

Иллюзию тихой семейной жизни нарушает с шумом ворвавшаяся оживленная Смельская со свертком в руках.

— Вот, Саша, на… Это Иван Семенович купил нам по платью. Это тебе, а это мне, — и в радостном довольстве Смельская развертывает оба куска.

Ермолова и Садовский выбиты из колеи. Ермолова не знает, как ей поступить, в нерешительности смотрит то на Мелузова, то на материю: это именно то, что ей надо!..

Оказывается, это не подарок, а за билет на бенефис. Оба до некоторой степени успокаиваются.

— Ну, едем, Саша, едем скорее! — торопливо командует Смельская: выясняется, что Великатов предлагает кататься на его лошадях, а потом обедать на вокзале, куда приглашена и вся труппа.

Негина, совсем сбитая с толку, кажется еще более растерянной. Мелузов в томительном ожидании — как она поступит? После некоторого колебания она решает, что ей необходимо ехать, что неучтиво после всего ей отказываться.

— А когда же мы будем к тихой семейной жизни привыкать? — звучит каким-то зловещим предчувствием голос Садовского.

Смельская рассуждает по-своему:

— Это уж после бенефиса!.. — И начинает снова торопить Негину.

Ермолова на минуту скрывается в соседней комнате и, там наспех накинув что-то на себя, быстро выбегает и почти на ходу прощается с Мелузовым:

— Петя, ты приходи вечером; мы будем учиться, я буду умницей, я буду тебя слушаться всегда во всем, — {190} утешает она совсем растерявшегося Мелузова. — А теперь прости меня! Ну, прости, милый!..

Дрогнувшим голосом от подступающих к горлу слез говорит она эту прощальную фразу, впопыхах целует Мелузова и скрывается вместе со Смельской.

Садовский один на сцене… Стоит обескураженный… Голова его низко опущена… Вид у него беспомощный… Потом решительно направляется в глубь сцены, нахлобучивает шляпу, привычным характерным жестом ловко набрасывает на плечи плед и на ходу, тоном безнадежности, произносит:

— Зашагаем ко дворам! Ничего не поделаешь…

Занавес. Конец первого действия.

### 3

Действие второго акта происходит в городском саду, у здания летнего театра, близ актерского входа на сцену. Сад освещен фонариками, под деревьями столики и садовая мебель. Идет спектакль.

Сама обстановка говорит о том, что автор будет нас вводить в мир закулисной жизни небольшого губернского театра. Там обычно, особенно в летнее время, ютились весьма посредственные труппы, в которых, как исключение, попадались два‑три интересных актера или актрисы.

При подборе актерского состава подобных трупп, особенно под руководством таких дельцов, как Гаврюшка Мигаев, вряд ли руководствовались интересами искусства. Разумеется, тут было больше актерства, нежели актера. Культурный уровень такого свойства актерской братии всегда был очень низок, и интересы их не простирались дальше интересов узкого круга своей среды. И не мудрено, если при данной обстановке особенно ярко выявлялась оборотная сторона закулисной атмосферы, обнажая нравы и обычаи со всей откровенностью.

Островский сразу, с самого начала акта, приоткрывает завесу над этой жизнью.

У стола, опустив голову на руки, сидит трагик Эраст Громилов, находящийся, как полагается трагику, сильно «на взводе». Внешность его как нельзя более соответствует {191} амплуа. Высокого роста, широкоплечий, с большой шевелюрой на голове и, как все трагики, носит усы.

Играл эту роль Константин Николаевич Рыбаков, сын знаменитого провинциального трагика Николая Хрисанфовича Рыбакова[[231]](#endnote-197), прототипа Несчастливцева.

К. Н. Рыбаков унаследовал от отца импозантную фигуру и своим внушительным видом также напоминал трагика, хотя и не играл трагических ролей. Он был прекрасным актером на характерные роли, по старой терминологии — на амплуа «благородных отцов». Лучшими его ролями я считаю Звездинцева в «Плодах просвещения»[[232]](#endnote-198) и Ревякина в «Кручине» Шпажинского[[233]](#endnote-199).

С молодых лет он служил в Малом театре, фанатично был ему предан и, впитав в себя все традиции «Щепкинского дома», ревниво охранял их. Признавал один лишь Малый театр, других театров даже не посещал, не хотел их и знать. Своеобразный фанатизм К. Н. Рыбакова к своему театру доходил до курьеза: так, например, он ни разу не был в Художественном театре, не видел там ни одного спектакля, а между тем, питаясь одними слухами о нем, не уставал ругать его напропалую.

Тем не менее, несмотря на его крайний консерватизм, несмотря на то, что он как бы оградился китайской стеной от всяких новых веяний, он сумел остаться крупным актером. Конечно, он никак не может служить примером для подражания! Тут, вероятно, мы имеем дело с редким исключением, которое можно объяснить только тем, что Рыбаков так крепко впитал в себя заветы щепкинской школы, так с ними сжился и освоил их, что уже ничто не мешало ему оставаться на твердой почве щепкинских заветов и питаться от их корней. Но все же, думается, если б он не придерживался такой своеобразной тактики, то результаты его творчества, несмотря на его большие достижения, вероятно, могли бы быть и много выше.

Трудно себе представить лучшего исполнителя роли трагика Громилова, чем К. Н. Рыбаков, и не потому, что данная роль непременно требовала бы актера такого порядка, каким был Константин Николаевич, а просто по случайному совпадению его физических данных с данными, требующимися для роли. Сама же по себе роль, в сущности, не сложна. Это не роль Несчастливцева из «Леса», требующая тонких и глубоких переживаний. Нет! {192} Эрасты Громиловы проще, они — лишь оболочка Несчастливцевых, напрашивающаяся на аналогию с Несчастливцевым только потому, что непременно и во что бы то ни стало они хотят походить на них, не имея для этого ничего, кроме внешних данных и громового голоса.

Эраст Громилов — актер плохой, безвкусный, примитивный. Вот что говорит ему Нароков в своей отповеди:

— У комиков много комизма, а у тебя много лишнего трагизма, а не хватает грации… грации, меры. А мера-то и есть искусство… Вы не актеры, вы шуты гороховые!

О благородстве своем Эраст Громилов только кричит, на самом же деле оно у него не свое, а наносное. Он не может сказать про себя, как Несчастливцев: «Мы артисты, благородные артисты», или: «Я чувствую и говорю, как Шиллер». Словом, Громилов — не артист, а комедиант. Он, как и все Громиловы, перенял у настоящих Несчастливцевых только их дурные привычки, полагая, что они являются обязательными спутниками каждого большого таланта. Напивались до положения риз, производили дебоши, а при случае внушали «благородство» посредством своих увесистых кулаков…

Роль, как видите, немудреная, да к тому же и эпизодическая. Такие роли обыкновенно играются актерами второго плана. В Малом же театре она была поручена такому артисту, как Рыбаков, и Рыбаков не погнушался ею, и это делает ему честь: он лишний раз доказал свое отношение к театру и любовь к нему и тем способствовал успеху и пьесы, и самого театра.

Рыбаков и начинает второе действие. Он одиноко сидит за столом перед пустой бутылкой вина. На нем крылатка с поднятым воротником и черная фетровая шляпа с широкими полями испанского образца. Хриплым своим баском он издает какие-то нечленораздельные звуки.

Трагик запил. Ему хочется еще выпить, и потому он томительно ждет своего Васю.

— Где мой Вася?.. Где мой Вася? — взывает он трагически.

Вася — его «карась». «Карась» — это распространенная на актерском жаргоне кличка тех «поклонников талантов», которые любят состоять при актерах и их угощать. Громилов поймал себе такого карася в лице добродушного {193} богатого купчика Васи и постоянно эксплуатирует его по части выпивки.

Из театра выходят зрители: там начался антракт. Они рассыпаются по саду, частично занимают столики. Официанты суетятся. Из актерского подъезда выходит Музиль — Нароков. С его появлением вы начинаете чувствовать аромат кулис. Нароков расстроен, он в большом волнении. Он уже знает, что что-то недоброе готовится Негиной. Князь Дулебов не дремлет, он уже приступил к исполнению своей мести, успел уже восстановить против Негиной кого нужно… И Нароков в отчаянии.

— Гнусная, дьявольская интрига затевается, — восклицает Музиль в негодовании.

Уловив на лету слова Нарокова о готовящейся интриге и не разобрав толком, в чем дело, трагик вдруг обнаруживает необыкновенный подъем темперамента. Он ведь, конечно, «нутряной актер», — по меньшей мере Кин[[234]](#endnote-200) или Мочалов… И, как полагается трагику, он вскипает и гремит в театральном пафосе своим низким голосом с характерной в данном случае хрипотцой Рыбакова.

— Кто он?.. Где он?.. Скажите, что он будет иметь дело со мной — с Эрастом Громиловым!..

И в это же время вы чувствуете, что он явно демонстрирует свое «благородство», само собою разумеется, тоже театрального происхождения, взятое напрокат из сыгранных им ролей.

Нароков хорошо знает цену порывам Громилова. Они раздражают его. Ему сейчас не до того, и он, отмахиваясь от Громилова, начинает походя усовещивать расходившегося трагика. И в тоне Нарокова — Музиля тут звучат мягкие, скорбные нотки сожаления по адресу доморощенного Кина, даже, пожалуй, с некоторым оттенком брезгливости.

Громилов под хмельком размяк и, в конце концов, под аккомпанемент собственного своего трагического рыдания, должен был признаться, что благороден-то он только в пьяном виде.

— Ну, вот и шут, ну, вот и шут! — в отчаянии хватается за голову Нароков.

Дальше идет проходная сцена у Музиля и Ермоловой. Из нее мы узнаем, что интрига развивается быстрым ходом. {194} Оба они — и Негина, и Нароков — в большом волнении… Они бессильны в такой борьбе: не в их натурах браться за такое же оружие, какое в руках их противников, — и теперь они не знают, что им делать, что предпринять, чтобы предотвратить готовящуюся обиду. У Негиной одна надежда: на заступничество Мелузова. И она просит Нарокова сходить за ним и привести его к ней.

Я не буду подробно останавливаться на этой сцене: она скорее экспозиционная и не дает много материала исполнителям. Скажу лишь, что эта пара — Ермолова и Музиль — до такой степени была трогательна по своей чистоте, обаянию и искренности, что фраза Нарокова: «Белизна, чистота ваша им обидна» становилась как бы общим достоянием публики, то есть, иначе говоря, получала силу исключительной убедительности.

В следующей сцене мы знакомимся с новым исполнителем — с Владимиром Александровичем Макшеевым, игравшим роль антрепренера Мигаева.

В. А. Макшеев — видный актер Малого театра, занимавший первое положение и очень ценившийся московской публикой. Он был лучшим Городничим в «Ревизоре»[[235]](#endnote-201). В этой роли он имел много преимуществ при сравнении даже с такими замечательными исполнителями данной роли, как Владимир Николаевич Давыдов и Илья Матвеевич Уралов[[236]](#endnote-202). У Макшеева несравненно больше чувствовался бурбон, выслужившийся вахмистр, чем у В. Н. Давыдова. При всей тонкости исполнения Давыдова, все же у него мало сказывалось прошлое Городничего, он недостаточно знакомил нас с биографией. В. Н. Давыдов в этой роли был чуточку мягок и несколько «лакирован». И. М. Уралов, наоборот, слишком подчеркивал грубость, в которой часто тонули умно найденные детали. Макшеев же сумел передать образ Городничего более полно и цельно.

Вообще В. А. Макшеев был выдающимся актером яркой и, я бы сказал, своеобразной индивидуальности. Он весь был какой-то особенный, не похожий на других. И в манере говорить, двигаться, и в пользовании сценическими приемами. Если бы меня теперь спросили: «А кто из современных актеров напоминает Макшеева?» — я, право, не сумею дать прямого ответа на такой вопрос или же скажу: никто.

{195} Особенно оригинальна была его речь. Она вся перебивалась его индивидуальными, макшеевскими, только ему присущими придыханиями, что придавало его интонациям отличительное своеобразие, причем начало фразы всегда акцентировалось Макшеевым, как будто он брал его с трамплина, с разбегу, а под конец — как бы росчерк…

Макшеев переиграл много ролей на сцене Малого театра и всегда с большим успехом. Не помню ни одной его неудачи. Всегда он был очень интересен, что редко случается с актерами, как бы талантливы они ни были. Но большинство его ролей, за малым исключением, было сыграно им в современных пьесах, которые долго не задерживались в репертуаре театра. Только этим и можно объяснить, почему имя В. А. Макшеева в настоящее время недостаточно популярно и не часто вспоминается. Это совершенно незаслуженно! В. А. Макшеев был актером подлинного таланта, красочным актером, гибким, умевшим лепить образы, и притом — человеком большой культуры, вкуса и такта.

Роль антрепренера Мигаева, доставшаяся на долю В. А. Макшеева, — эпизодическая роль, и притом небольшая, а тем не менее, когда вспоминается весь спектакль в целом, она совсем не кажется таковой: образ Мигаева, созданный Макшеевым, встает в первую шеренгу, не уступая образам исполнителей главных ролей.

Но, прежде чем касаться исполнения Макшеева, позволю себе остановиться на антрепренерах вообще, насаждавших сценическое искусство в провинции.

По моим наблюдениям, они делятся на три главные категории.

К первой категории надо отнести тех, кого безоговорочно можно назвать подлинными служителями искусства. Такие антрепренеры прежде всего заботились, чтоб их театр стоял на должной высоте и выполнял лежащие на нем задачи. Они подбирали себе лучшие актерские силы, заботились, чтобы репертуар не слишком засорялся, стремились создать наилучшие условия работы артистическим силам, чтоб им легче было выявлять свои дарования, и, кроме того, культивировали молодые силы. Имена таких Руководителей наперечет, но зато среди них есть крупные Фигуры, сыгравшие большую роль в истории русского {196} театра и по праву заслужившие известность и общее уважение.

К таким антрепренерам в первую очередь нужно отнести двух провинциальных могикан — П. М. Медведева[[237]](#endnote-203) и Н. Н. Синельникова[[238]](#endnote-204): оба они крупные художники, безгранично преданные театру. Кроме того, что они сумели поставить свое дело на большую художественную высоту, им удалось создать в своих театрах и рассадники молодых дарований, под их художественным руководством воспитывались, росли и создавались крупнейшие наши таланты, начиная с Савиной, Стрепетовой, Варламова, Давыдова и других. Вслед за Медведевым и Синельниковым можно назвать: Соловцова[[239]](#endnote-205), Собольщикова-Самарина[[240]](#endnote-206), Бородая[[241]](#endnote-207), Багрова[[242]](#endnote-208), Никулина[[243]](#endnote-209) Это — первая категория антрепренеров, самая немногочисленная.

Дальше идут две категории, полярно противоположные первой. Обе эти группы сродни друг другу. Подоплека их одна и та же, но с некоторою разновидностью.

Первая из них (то есть вторая по порядку) — это категория «мигаевская», так искусно выявленная Островским в лице Мигаева из «Талантов поклонников». Такой тип провинциального антрепренера, как Мигаев, — самое распространенное явление в сове время. Редко кому из актеров посчастливилось миновать такого рода дельцов!..

Дельцы эти обычно начинали свою карьеру с маленького: сначала писец при театре (как в данном случае Мигаев, либо мальчик на побегушках, курьер, расклейщик афиш или что-либо подобное. При наличии практической сметки и умения ладить с людьми, втираться в доверие стоящих выше они выбирались на торную дорожку, копили деньги, умели быть бережливыми, сколачивали небольшой капиталец, увеличивали его при помощи какой-либо аферы и, наконец, выходили в люди, достигали желаемого: становились хозяевами театров.

Это — второй тип антрепренеров, его можно назвать «мигаевским».

Типы антрепренеров третьей категории носят несколько иной характер. Это — трактирщики, содержатели ресторанов и меблированный комнат. Многие из них считали для себя небезвыгодным содержать театр при своем «деле», рассчитывая, что актерская братия несомненно будет привлекать {197} публику и таким образом станет способствовать успеху их коммерческих предприятий. Актрисы явятся приманкой для богатых поклонников, а актеры займутся ловлей «карасей», а им самим от этого прямая прибыль: начнутся обеды, ужины, станут спрашивать дорогие закуски, вина, шампанское… С таким расчетом обыкновенно и подбиралась труппа, подходящая для этой цели; приглашались такие именно актеры (а главным образом актрисы), которые не гнушались бы оказывать им такого рода помощь. Бывали случаи, когда некоторым актрисам даже вменялось в обязанность после каждого спектакля посещать состоявший при театре ресторан в целях привлечения посетителей.

Но вот что удивительно и о чем хочется упомянуть. Как это ни странно, но у некоторых антрепренеров этого рода, у которых, казалось бы, нет ничего общего с искусством, наблюдалось, в противоположность Мигаевым, какое-то трогательное тяготение к театру, какая-то своеобразная любовь к нему, а к артистам даже нежность, забота о них. Причем, надо заметить, эти чувства проявлялись помимо всяких корыстных интересов и в то же самое время не мешали этим антрепренерам эксплуатировать своих артистов самым гнусным образом и ставить их в унизительное положение: у них это как-то совмещалось!..

Такова третья категория антрепренеров. Остальные — промежуточные.

Мигаев, как мы уже говорили, принадлежит ко второй группе театральных дельцов, самой распространенной и, пожалуй, наиболее зловредной. Та, которой мы только что касались, — проще, откровеннее; наперед знаешь, с кем имеешь дело: хочешь — иди к нему, хочешь — нет. Тогда как Мигаевых сразу не раскусишь!.. Они хитрее, коварнее и злее, и притом любили еще прикрываться плащом истинного служителя искусства, тогда как к искусству ровно никакого отношения не имели и ничего в нем не понимали.

— Действительно, ваше сиятельство, я понимаю не очень много, но ведь мы судим… извините, ваше сиятельство… по карману: делает большие сборы, — так и талант.

Вот какой приговор самому себе произносит Мигаев. Карман — главная его цель, а для достижения этой цели его можно было склонить на какую угодно низость.

{198} Раз князь Дулебов, интригуя против Негиной, соглашается платить жалованье актрисе, приглашенной взамен Негиной, «исполу», то есть пополам («Половину жалованья вы, ваше сиятельство, половину — я»), то долой Негину!.. И Мигаев делает все для того, чтобы выжить ее из театра, несмотря ни на ее талант, ни на отношение к ней публики, и делает это самым грубым образом, не щадя ее самолюбия. Впрочем, для Мигаева понятие о самолюбии — закрытая книга! К этому он не чувствителен!

Вот такого Мигаева В. А. Макшеев и «брал в оборот», «просвечивал» его насквозь своим талантом, ставил его к позорному столбу и до конца обнажал его зловредное нутро.

Мигаев — Макшеев — небольшого роста, толстенький, кругленький, с заметным брюшком, с неизменной угодливой улыбкой на мясистом, гладко выбритом лице. Юркий, быстрый. Он как будто не ходит, а катится или скользит, подгоняемый ветром, едва касаясь земли. Свои каламбуры, как-то: «Волком бы не завыть, ваше сиятельство», или «Не пришлось бы кулаком слезы вытирать, ваше сиятельство», как и все, кому не свойственно остроумие, он произносит подчеркнуто, громко, выкриком, делая перед тем небольшую остановку, чтобы выделить свое «словцо», и сам первый заливается смехом.

Вслед за небольшой проходной сценой Мигаева с трагиком, после его диалога с князем, идет квартет «поклонников»: на сцене Бакин, Дулебов. Великатов и Вася.

Тут первую скрипку вел Южин — Бакин. Своим спокойным, ровным тоном слегка фатоватого оттенка Южин с серьезным лицом, так, что ни один мускул не дрогнет, цедил сквозь зубы такие «истины» по адресу человека, в высшей степени почтенного во всех отношениях, — этого аристарха, души общества, человека, любящего искусство и тонко его понимающего, покровителя артисток, — что князю от этих похвал становилось не по себе, и он вился, как вьюн на сковороде…

Забавная у них получалась сцена!.. Федотов вначале выслушивал тирады Южина с чувством большого удовлетворения, несмотря на их явно иронический тон, покачивая в такт головой. Видно было, что он все принимал за чистую монету, как должное. Вид у него в это время был {199} серьезный и торжественный, как у юбиляра во время чествования. Как вдруг отдельные фразы, врывавшиеся совершенно неожиданно в речь этого салонного златоуста, опрокидывали все сказанное им, озадачивали князя и ставили его в тупик.

Интересно было в это время следить за мимикой Федотова, наблюдать, как отражались на его лице все смены ощущений — от блаженного состояния к озадаченности, а потом к прозрению. Не сразу он ориентировался и прозревал. Но Бакин — Южин не давал ему опомниться и, блестяще маскируясь, продолжал до конца «раздевать» растерявшегося князя, который не знал, что ему делать — благодарить или обижаться, в особенности, когда Бакин начинал касаться его интриг против Негиной.

— Он очень учтиво говорит ей, — продолжал Южин соболезнующим тоном, нажимая на словах «очень учтиво», — хотите, душенька, идти ко мне на содержание?.. А она изволила обидеться.

Во время этих слов Федотов — Дулебов, как бы помимо воли, в смущении машинально пересаживался с одного стула на другой, вызывая смех в зрительном зале.

— Оказывается, постороннее влияние… У этой барышни нашелся наставник — студент!

Эта фраза произносилась Южиным в тоне глубокого возмущения, в сильном подъеме. Князь попадается на эту удочку, не замечая, что его продолжают «раздевать», что он уже почти без фигового листа.

— И в театр проникли, — в негодовании вторит еще с большей силой Федотов тону Южина.

Федотов спохватывается только после последней дозы яда, преподнесенной в заключение Бакиным:

— Вздумали актрис просвещать!.. Дело опасное!.. Ну, как они просветят их в самом деле! Куда ж нам тогда с князем деться?

Князь все еще твердо не мог дать себе отчет в том, что с ним происходит… С одной стороны, как будто бы и хвалят, а с другой… Вот тогда-то он недоумевающе и произносит, разводя руками:

Вы когда начнете хвалить кого-нибудь, так у вас выходит, что почтенный во всех отношениях человек оказывается совсем не почтенным!..

{200} Среди присутствующих — новое действующее лицо, купчик Вася, о котором я еще не упоминал. Тоже поклонник, но совсем другого свойства. Вася — молодой купчик, безобидный, симпатичный, добрый малый, непосредственный. Бескорыстно и страстно любит театр, боготворит актеров, относится к ним с пиететом, всегда рад оказать им услугу и счастлив, когда это ему удается. Исполняет прихоти трагика, играет при нем роль «карася», но делает это с удовольствием и любит его только потому, что Громилов все-таки актер.

— Люблю за то, что у нас в доме безобразие, а ты талант!.. — так характерно определяет сам Вася свое тяготение к театру, отвечая на вопрос трагика.

Едва ли эта роль была в данных Осипа Андреевича Правдина, актера даровитого, снискавшего себе громкую известность, но совсем на иных ролях. Вообще быт — не в сфере индивидуальности Правдина, и непонятно, для чего ему была поручена такая чуждая ему роль. Он и по своему происхождению был иностранцем, — кажется, если не ошибаюсь, шведом. Ему трудно было играть чисто русские роли, требующие специфической напевности русской речи, тогда как у Правдина всегда чувствовался легкий иностранный акцент.

Правдин — прекрасный актер на характерные роли. Самая удачная его роль — роль Сильвы из «Уриеля Акосты»[[244]](#endnote-210). Хорошо играл Мольера: Оргона из «Тартюфа»[[245]](#endnote-211), Гарпагона из «Скупого»[[246]](#endnote-212). Особенно ему удавались акцентированные роли иностранцев, — например немцев. Из русского бытового репертуара можно считать удачной его роль Василия Шуйского как в «Борисе Годунове» Пушкина, так и в пьесе Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Купчика же Васю он играл, правда, как хороший актер, с большой профессиональной эрудицией, но ему было нелегко бороться со своими неподходящими для этой роли данными, которые с трудом укладывались в образ молодого купчика. Это, пожалуй, единственная роль, которая исполнялась не на той идеальной высоте, на которой держались все остальные исполнители данного спектакля.

Одна из интереснейших по исполнению сцен второго акта — сцена объяснения Мелузова с Мигаевым в присутствии посторонней публики.

{201} Мигаев, сознавая, что совесть его не чиста, все бегал от Негиной, желая ускользнуть от объяснения с нею. Негиной в конце концов удается поймать его, и, по ее просьбе, Мелузов требует объяснения мотивов его поступков.

При поддержке князя Мигаев сначала пытается увильнуть от объяснения, основываясь на том, что Мелузов в его театре не служит, а посторонним он в своих делах отчета не дает. Тем не менее ему приходится выслушать горячую отповедь Мелузова, хотя ему это все равно, что об стену горох!.. Но Мелузов, подобно грибоедовскому Чацкому, с аудиторией не считается: когда его что-либо возмущает, когда он видит, что человек поступает неблаговидно, он чувствует потребность излить свою душу, сказать свою правду там, где эта его правда попирается.

— Вот охота людям даром терять свое красноречие! — совершенно справедливо замечает Бакин. — Проповедовать о честности! — Честность он давно считает предрассудком, а для него разницы между честным и бесчестным поступком не существует, пока его не побили.

Эта сцена велась артистами с большим сценическим напряжением и подъемом. Но больше всех запоминался М. П. Садовский. Здесь он еще ярче, чем в других своих сценах, окрашивал характерные черты образа Мелузова.

Все его интонации, жесты и общее поведение помогали ему, как чуткому художнику, воскрешать детали отошедшего, а нас, зрителей, переносить в эпоху, к которой принадлежал Мелузов.

Нельзя забыть эту фигуру, когда он с бледным и нервным лицом, в своем куцом сюртучке, с пледом, накинутым на одно плечо, и в мягкой шляпе с короткими полями, требовал отчета от Мигаева в его неблаговидных поступках по отношению к Негиной. При том возбуждении, какое давал Садовский в этой сцене, еще ярче, само собою разумеется, должны были выступать типичные навыки Мелузова.

Уже с первых слов обращения его к Мигаеву: «Да, интересно будет выслушать от вас мотивы ваших поступков», чувствовалось, что он нервничает, несдержан и настроен вызывающе. Говорил в повышенном тоне, громче, чем полагается. И чем дальше, тем больше, градус все повышался. Слышно было прерывистое дыхание.

{202} Общий тон его — тон допроса, как допрашивают преступника, только что уличенного на месте преступления. Все вопросы по тезисам распределены последовательно и поставлены в упор противнику. Каждое слово отдельно, как бы между ними были точки, с сильным четким ударением на долгих словах, как, например: «Вы… стои‑те… на… по‑о‑очве… закона». Как будто за этими словами шли бы слова: «Хорошо», «положим, это так» или что-нибудь вроде этого. И дальше: «Но, кроме закона, существуют еще для человека нравственные обязательства». Здесь слово «существуют» говорится в особо нервном подъеме, с переходом на высокие ноты, взвинченно, и притом каждый слог членораздельно. В таком же роде и два последних слова фразы: «нравственные обязательства», с особым упором на слове «нравственные», которое обрывается, причем интонация идет crescendo вверх на слове «обязательства», как будто мысль еще не закончена и для нее ищутся подходящие слова.

Возбуждение доходит до высшей точки в конце тирады, когда Мелузов произносит: «И господин, позволяющий себе подобный образ действий, не имеет права считать себя честным человеком». Первая половина фразы произносится staccato, все с тем же отрывом каждого слова, не торопясь, с интервалами, так сказать, лестницей вверх. А конец («не имеет права считать себя честным человеком»), наоборот, произносится необычайно быстро, как бы росчерком, и при этом захлебываясь, почти визгливо, как интонация человека, давшего волю своим нервам.

Заключительные слова: «А затем мы считаем себя удовлетворенными» звучат как будто под чертой, как бы в итоге всего сказанного, сопровождаясь таким виртуозным и в высшей степени характерным жестом, что приходилось удивляться и восхищаться наблюдательности М. П. Садовского, который ловким и привычным жестом, чисто по-студенчески, вдруг взмахивал своим клетчатым пледом и в одно мгновение закутывался в него, после чего отходил в глубь сцены, считая свою миссию законченной.

В этом месте публика всегда аплодировала ему.

Дальше, после сцены, где Мигаев почти издевательски объявляет Негиной, что он не намерен, якобы по желанию публики, заключать с нею контракт на следующий сезон, — вступает Великатов — Ленский и начинает очень {203} тонко плести паутину, чтобы вовлечь в нее Негину. Он разрубает гордиев узел интриг против Негиной, заявляя, что покупает ее бенефис на выгодных для бенефициантки условиях, и тем оставляет «в дураках» всю компанию интриганов, а сам приобретает шанс на успех.

— А вы, ваше сиятельство, пари предлагали, что сбора не будет, — обращаясь к князю, говорит одураченный Мигаев.

— Ну кто же мог ожидать? Это совсем особенный случай, — разводя руками, отвечает Дулебов.

Акт кончается большим подъемом и оживлением одержавших победу. Больше всех радуется и хлопочет Вася, подготовляя торжество бенефициантки. Занавес опускается при громких аплодисментах зрительного зала, награждающего замечательных артистов за тонкое художественное исполнение.

### 4

Акт третий — кульминационный в пьесе.

Начинает его Рыкалова в роли кухарки Матрены.

Рыкалова — некогда премьерша Малого театра. Играла Дездемону с знаменитым негритянским трагиком Олдриджем[[247]](#endnote-213) во время его московских гастролей в Малом театре. Рассказывали, что она ужасно боялась играть с ним, особенно в последнем акте, в сцене, когда Отелло душит Дездемону. Олдридж, поражавший всех силой темперамента, так был свиреп своим видом в этот момент, что Рыкалова, а также следившие за игрой Олдриджа актеры Малого театра, стоявшие за кулисами, — опасались, что в азарте, чего доброго, он и на самом деле задушит свою партнершу. Олдридж в самый момент удушения заметил опасения окружающих и, повернувшись в их сторону, скорчил для их успокоения такую неимоверно комическую гримасу, что все опасения тут же были рассеяны. Этим он прекрасно доказал, что отлично владеет своим темпераментом и что кажущаяся его свирепость есть не что иное, как продукт мастерства большого художника.

Рыкалова умерла в 1914 году, в преклонных летах. За последнее время она играла лишь небольшие эпизодические роли, как Кабанихи в «Грозе», которую так блестяще никто не играл после нее. Я, разумеется, не мог застать ее {204} в расцвете сил и не знаю, какой в свое время она была артисткой, — сведений о ней осталось немного, — но Кабаниху она исполняла в буквальном смысле идеально. Она была олицетворением домостроя, аристократкой от купечества, носительницей их традиций. Умная, строгая, властная, убежденная, умеющая владеть собой, а потому всегда казавшаяся спокойной, Кабаниха — Рыкалова вела жизнь по раз установленным канонам, от которых она ни на шаг не отступала. Представительная внешность матроны, скрипучий от природы голос, нудные, однотонные интонации, как капля за каплей равномерно падавшие на одно и то же место и способные даже камень проточить, как ржа железо, — вот средства, которыми пользовалась Рыкалова при создании образа Кабанихи.

Матрена Рыкаловой — затрапезная кухарка: полуплатье с проймами, засаленный длинный ситцевый фартук, подвязанный под мышками. Сама она — заспанная, растрепанная. Она встречает Домну Пантелевну, вернувшуюся пораньше с бенефиса, чтобы приготовить чай для дочери.

— Измаялась я в театре-то; жара, духота, рада-радехонька, что выкатилась, — говорит Домна Пантелевна Матрене, но сама довольна: бенефис удался на славу.

Совершенно неожиданно, не в урочный час, приезжает Великатов. Она смущена, хотя и благоволит к нему:

— Неловко как-то, у нас об эту пору мужчины не бывают.

Но деликатный Великатов ее успокаивает: ему во что бы то ни стало нужно остаться с Домной Пантелевной, чтобы еще больше склонить ее на свою сторону и подготовить для решения серьезнейшего для него вопроса, который, по его соображению, благодаря предпринятым уже шагам, будет разрешаться сегодня, по возвращении Негиной из театра. Предвидя, что могут встретиться некоторые препятствия для его столь позднего визита, он предусмотрительно вооружился:

— А я вам, Домна Пантелевна, деньги привез за бенефис… Я Александру Николаевну дожидаться не стану, а про нас с вами никто дурного не скажет.

Это обстоятельство примиряет Домну Пантелевну с поздним посещением Великатова, и она такого приятного, милого и обходительного человека даже готова чаем напоить. {205} Великатов отказывается от чая, но, разумеется, Не отказывается от беседы с нею.

И вот идет знаменитая сцена Садовской и Ленского.

Ленский своими интонациями очень ловко расшифровывал подтекст автора. Все свои диалоги с Домной Пантелевной он разбил на отдельные куски и каждому куску придал свое содержание, свои темы, из которых ясно было видно, какая цель преследуется в каждом куске, с каким намерением данный кусок произносится.

Сначала все клонится к тому, чтобы коснуться его одиночества и навести на мысль, что ему нужна подруга жизни, потом идет аттестация его как хозяина, указание на то, что «за ним этот грех водится», причем Великатов знает наперед, что это особенно должно прийтись по свойству ее характера и склонить Домну Пантелевну. Дальше рисуются перспективы идиллической жизни, ожидающие будущую подругу жизни в сказочной обстановке его поместья. Очень существенно было тут у Ленского не то, как он говорил, как рисовал все эти соблазнительные картины деревенской жизни, а то, что под этим в данный момент скрывалось. Он знал все слабые струнки Домны Пантелевны и играл на них, как искусный виртуоз, прекрасно владеющий своим инструментом и зачаровывающий своей музыкой.

«У меня в деревне домик», — Ленский говорил так, как будто действительно у него был только «домик», — небольшой домик, о котором, в сущности, и упоминать-то не стоит, — а потом после небольшой паузы — опять-таки вскользь, так, между прочим, — вставлял: «комнат в сорок», что ошеломляюще действовало на Домну Пантелевну. Здесь опять-таки любимый прием Ленского «идти от обратного», — прием, несколько забытый ныне под влиянием гротеска, одно время весьма распространенного в нашем театре и приучавшего молодое поколение актеров к излишней подчеркнутости.

Вначале, когда речь шла об одиночестве Великатова, Садовская, считая, что Домна Пантелевна очень опытна в вопросах, касающихся семейной жизни, хорошо понимает в них толк, — принимала тон покровительственный, наставнический, особенно там, где Домна Пантелевна, еще не Догадываясь, к чему собственно клонится речь Великатова, снабжала его добрыми советами. Такие женщины, как {206} Домна Пантелевна, страсть как любят принимать участие в подобных вопросах, а при случае и посватать. Но потом, когда Великатов начинал расписывать все прелести богатой помещичьей жизни, тон Садовской менялся, покровительственного отношения к Великатову уже как не бывало — оставались только ахи и восторги.

— Индейские петухи по двору ходят, все белые…

— Белые? Ах, скажите пожалуйста! — захлебываясь от удовольствия, произносила Садовская. Но Великатов еще больше разжигает ее, описывая, как по крышам и заборам павлины сидят, — хвосты-то на солнышке так и играют!

— И павлины? Ах, батюшки мои!.. — И от нахлынувшего чувства Садовская жмурит глаза. Дальше речь заходит о лебедях:

— Выйдешь в парк погулять, по озеру лебеди плавают, все парочками, все парочками, Домна Пантелевна, — причем Ленский произносил слова «все парочками, все парочками», придавая им особый смысл. Лебеди приводили Домну Пантелевну в такой восторг, что Садовская вскрикивала, всплеснув руками:

— Да неужто лебеди? Вот рай-то! Хоть бы глазком взглянуть!

Только это и надо было услышать Великатову!.. Довольный результатом своей миссии, он спешит удалиться, но предварительно, желая еще больше упрочиться во мнении Домны Пантелевны, на прощанье дарит ей дорогую шаль (об этой сцене уже шла речь выше) и оставляет ее окончательно завороженной, в твердом убеждении, что тут-то он уже наверняка найдет себе поддержку.

Тотчас по уходе Великатова в комнату, запыхавшись, влетает сияющий, радостный Музиль — Нароков с лаврами Негиной.

— На вот, бери, на! Вот лавры твоей дочери. Гордись!

Но Садовская и смотреть на них не хочет: она целиком поглощена своим подарком. Накинув на себя роскошную шаль, она не может оторваться от зеркала и вертится перед ним во все стороны, любуясь собой, чувствуя себя в ней барыней:

— Барыня, как есть барыня. Что ей лавры? Лучше бы деньгами. Нужно очень всякий хлам беречь, нынче же за окно выкину… — И, все еще продолжая вертеться перед {207} зеркалом: — Ты вот смотри. Вот это подарок! Мило, прелестно, деликатно, — бойко и почти по-детски звучит голос Садовской.

Музиль было взглянул с сожалением на Домну Пантелевну, а потом решил, что не стоит в такую счастливую минуту обращать внимание на грубые чувства женщины, неспособной понять, что венки — это знак восторга, знак признательности таланту ее дочери, и, махнув безнадежно на нее рукой, начал с умиленным лицом и дрожащими от наплыва чувств пальцами срывать несколько листочков с лаврового венка себе на память. А затем, вынув из своего кармана разрисованный листочек со своими стихами, дает его Домне Пантелевне для передачи Негиной. Трогателен был Музиль в своем наивно-романтическом настроении, когда он демонстрировал перед Домной Пантелевной бордюрчик, разрисованный вокруг стихов: он сам целую неделю любовно рисовал его.

— Вот видишь: незабудки, анютины глазки, васильки, колосья… Видишь, вот пчелка сидит, бабочка летает…

Но все нежное недоступно Домне Пантелевне. Она и принимать не хочет.

— Да ну тебя! Ишь какой чувствительный! Вот положи на стол: она придет и увидит.

И Музиль, положив на стол листочек, перевязанный розовой ленточкой, уходит все в том же трансе, счастливый успехом Негиной.

Вскоре входит Негина с букетом и ценным подарком в руках. Ермолова вела эту сцену утомленной, усталой. Волнение, связанное с прощальным бенефисом, взяло у Негиной много сил, и теперь наступила реакция. К тому же у нее подавленное настроение от полной неизвестности: что впереди?.. От бенефиса немного останется, не разживешься, и теперь труднее будет без жалованья, а без гардероба куда уж тут устроиться… У нее даже мелькает мысль бросить сцену.

— Ну вот, бросить сцену!.. — утешает ее Домна Пантелевна. — Ты в один день получила, чего в три года не выработаешь.

— Много мы получаем, да и проживать много надо… Надоело… да… надоело нищенствовать-то…

Так коротает время после своего блестящего бенефиса молодая актриса, пробивавшаяся на сцену исключительно {208} своим талантом, не желавшая быть захватанной так называемыми поклонниками и закрученной их грязным водоворотом…

Сцена прерывается появлением одного из таких «поклонников»: входит Бакин. На этой сцене и на следующем явлении трагика и Васи я не стану задерживаться, так как они исполнялись артистами согласно уже данной выше характеристике.

После ворвавшихся с шумом подвыпивших трагика и Васи с бутылкой шампанского, являвшихся поздравить любимую актрису и выпить за ее здоровье, мать и дочь наконец остаются одни, и начинается центральная сцена пьесы — сцена чтения писем.

Чтение писем… Это та сцена, которая останется навсегда в памяти видевших Ермолову в роли Негиной! Когда москвичи начинают вспоминать прошлое Малого театра, то непременно вы услышите вопрос:

— А помните Ермолову в сцене чтения писем из пьесы «Таланты и поклонники»?

Да, Ермолова играла роль Негиной исключительно, играла ее путем полного растворения себя в роли и роли в себе, но тем не менее даже на общем фоне высокой игры Ермоловой сцена чтения писем выделялась рельефом. Не передать словами… Надо было видеть, надо было слышать… Все как будто необыкновенно просто, она как будто ничего особенного и не делала. Читала сначала одно письмо, потом другое, — ну, разумеется, с различным отношением к содержанию каждого из них… Так делала бы и каждая хорошая грамотная актриса и даже интонации могли быть сходны. А между тем у Ермоловой что-то иное… Но что же тут было необыкновенного? Что отличало Ермолову от других? А необыкновенна была душа ее, имевшая способность обнимать жизненные явления, воспринимать, обобщать их и, сосредоточив в себе, пропускать через свою чуткую душу, через свое трепетное сердце. И вот каждое биение ермоловского сердца, тончайшие изгибы ее внутренних переживаний отражались на струнах ее проникновенного ермоловского голоса при малейшем прикосновении к ним. Вот почему самые обыкновенные, самые простые ее интонации, но насквозь пропитанные глубоким и сложным чувством, делали эти интонации особенными и необыкновенными.

{209} Рассматривая во время чаепития бенефисные подношения, Домна Пантелевна замечает записку, вложенную в букет, поднесенный Великатовым.

Ермолова, быстро пробежав ее, стоит, устремившись в одну точку, бледная, с воспаленным лицом. Грудь ее высоко поднимается. В это время Садовская, не спуская глаз, с беспокойством следит за нею… Пауза… Потом, вдруг схватившись за голову, Ермолова как бы выходит из оцепенения, как будто вспомнив что-то:

— Ах, нет, погоди. У меня другая есть! А я забыла. Это от Петра Егорыча, он мне на подъезде дал. — И дрожащей рукой она достает из кармана записку.

Во время этой паузы, длительной паузы, вы могли прочесть на лице Ермоловой целую гамму сложных переживаний. За минуту перед тем ее Негина не находила никакого исхода из создавшегося тяжелого положения, а вот сейчас вдруг перед нею раскрылись необычайно соблазнительные перспективы, до которых она и в мечтах своих не доходила. И манил ее к ним этот «странный, непонятный», по ее мнению, человек, про которого она только что говорила: «А вот этакий мужчина, кабы захотел, мог бы увлечь женщину».

Под впечатлением острых и новых для нее ощущений, овладевших ею по прочтении послания Великатова, ее настоящая действительность показалась ей такой серой и будничной, что мысли ее невольно устремились к другой, еще неизведанной ею жизни…

Но она тут же вдруг вспомнила о Мелузове… Вспомнила его записку… Скромно, словно посторонний, украдкой сунул он свою записку ей в руки после спектакля, у актерского подъезда. Вспомнила — и от внутренней боли инстинктивно схватилась за голову…

В этот момент можно было наблюдать, как больно защемило ее сердце, как стало бесконечно горько ей за него и стыдно за себя, так крепко связанную с ним глубоким, большим чувством, так много обязанную ему за все, за все… Ведь он ее любит, он ее жалеет, он ее добру учит. Как это она вдруг могла, хоть мысленно, хоть на один момент, но все же изменить ему, свое чувство оторвать от его чувства и тем обидеть его и осквернить их общее «святая святых»… И ей становится безумно жаль его… Она {210} живо представляет себе его таким брошенным, одиноким, обиженным… И слезы выступают на ее глазах.

— Читай вслух! Что еще за секреты от матери! — также чуть не со слезами прерывает молчаливую сцену Садовская, с беспокойством продолжавшая следить за переживаниями Негиной, так ясно и глубоко вскрываемыми Ермоловой в продолжение всей ее паузы, — паузы, красноречивее иного монолога.

И Ермолова читала вслух слова Мелузова, полные тепла, искренности, чистоты и большого чувства к ней. Голос ее дрожал… Из глаз катились слезы… При словах: «После спектакля у тебя, вероятно, будет кто-нибудь; при твоих гостях я всегда чувствую себя как-то неловко. Все они смотрят на меня или враждебно, или с насмешкой, чего я, как ты знаешь, не заслуживаю», — голос ее прерывается… Она не могла дальше читать от нахлынувшего на нее чувства, слезы душили ее, она в каждый момент могла громко разрыдаться, но, пересилив себя, дочитывала до конца: «Я к тебе не зайду, но, если ты найдешь минуты две‑три свободных, так выбеги в ваш садик. Душа полна через край, сердце хочет перелиться».

В эти заключительные слова Ермолова вкладывала столько трогательности и какой-то тоски по нем, смешанной с жалостью к нему, что, казалось, Мелузов никогда еще не был ей так дорог и так близок и никогда она не испытывала к нему столько нежности, как сейчас… Без слез нельзя было слушать Ермолову во время чтения этого письма.

Некоторое время Ермолова и Садовская молчали…

В зрительном зале вытирали слезы, сморкались.

— Ну‑ка, прочти другое-то, — тихо, как бы опасаясь нарушить молчание, произносила Садовская.

И Ермолова, точно встряхнувшись и освободившись от тяжести своего предыдущего состояния, вся выпрямившись, приготавливалась читать.

— Ну, мама, соберись с силами…

И после небольшой паузы, переводя дыхание и глубоко вздохнув, начинает читать: «Я полюбил вас с первого раза… Видеть и слышать вас для меня невыразимое счастье…» На мгновение останавливалась, потом продолжала: «А счастье мое, о котором я мечтаю, обожаемая Александра Николаевна, вот какое: в моей усадьбе, в моем {211} роскошном дворце, в моих палатах есть молодая хозяйка, которой все поклоняется, все, начиная с меня, рабски повинуется. Так проходит лето. Осенью мы с очаровательной хозяйкой едем в один из южных городов, она вступает на сцену в театре, который совершенно зависит от меня, вступает с полным блеском; я наслаждаюсь и горжусь ее успехом…» и т. д.

Здесь голос Ермоловой звучал по-иному. По мере того как она читала, голос ее креп все больше и больше и под конец, когда дело касалось ее блестящего артистического будущего, голос переходил на низкие, грудные, ермоловские ноты, глаза ее загорались блеском, вся ее стройная фигура словно вырастала… Актриса брала в ней верх и повелительно требовала себе прав для свободы своих действий. На сцене перед нами стояла артистка, одухотворенная, вдохновенная. В этот миг она напоминала знаменитый портрет, написанный много лет спустя художником В. А. Серовым, сумевшим отгадать и передать в ее лице и во всей ее фигуре духовный облик гениальной артистки[[248]](#endnote-214).

— Мама, да что же это такое?.. Кто же это ему позволил? — совсем растерянно и еще не отдавая себе ясного отчета, что с нею происходит, обращается она сквозь слезы к Домне Пантелевне.

— Что позволил? — мягко, но с какой-то укоризной спрашивает ее Садовская.

— Да так… полюбить меня, — с расстановкой, неуверенно и с неопределенной интонацией произносила Ермолова.

Дальше идет центральная сцена, труднейшая для исполнительницы главной роли, — сцена матери и дочери, в корне ломающая дальнейшую судьбу Негиной.

Здесь Островский дал актрисе задачу колоссальной трудности, здесь Негина должна решить: жертвовать ли ей своей любовью для сцены или нет.

В ней борются два начала: личное счастье и счастье творчества. Она должна решить, стоит ли личное счастье счастья творчества. Вначале она еще ничего не знает, она мечется между двух огней. Горячо любящая ее мать, заботящаяся о ней по-своему, — ей не советчица в решении мучительного вопроса. Она смотрит иными глазами на благополучие и счастье своей дочери.

{212} — Лебеди и лебеди, говорит, плавают на озере, — вот что прельщает ее, вот о каком счастье мечтает она для своей дочери… — Живешь, бедствуешь, а тут богатство… В самый-то вот раз… только что мы про свою нужду-то раздумывали. Да давай же говорить о деле серьезно, вертушка…

— Серьезно, о таком-то деле серьезно?.. — горячо протестует Негина. — За кого вы меня принимаете? Ведь это позор!

Но Домне Пантелевне не понять ее, не понять, что, прельщая ее лебедями и дворцами, она унижает ее, марает, толкает свою дочь на низкое, приравнивает ее к Смельским и им подобным. Нет, у нее, у Негиной, совсем не то…

— Ты помнишь, что он-то говорил, он, мой милый, мой Петя? — Вот когда она чувствует, что любит его всей душой. Это — одно ощущение Негиной, а другое — мысль о великом грехе ради великого духовного запроса.

Подхваченная вихрем своего призвания, она понеслась, поддаваясь ему инстинктивно, почти не сопротивляясь, понеслась зажмурившись, не отдавая себе ясного отчета, что с ней происходит, все еще страшась какого-либо твердого решения…

«Но если ты найдешь минутки две‑три свободных, так выбеги в ваш садик… Душа полна через край, сердце хочет перелиться»… Бедный, бедный!.. — Еще никогда он не был ей так дорог, никогда еще она не любила его так, как сейчас… Во что бы то ни стало видеть его, слышать его, быть вместе с ним… «А там будь, что будет…»

— А теперь не мешайте, — говорит она матери в каком-то смятении, — я теперь такая добрая, такая честная, какой никогда еще не была. На душе у меня теперь хорошо, очень честно, не надо этому мешать… — и, накинув на себя платок, она выбегает к Мелузову. Вот чистое движение души, чистой даже в своем падении…

Смотришь на Ермолову — и веришь, что ее Негина, несмотря на то что и ее коснулась житейская грязь, все же остается чище самых чистых, самых беспорочных девушек. Ее падение — и притом двойное падение — не есть падение Смельских, не есть потворство низким инстинктам или результат слабой воли, а оно освящено — если нельзя сказать подвигом, то можно уверенно сказать — жертвой. Она жертвует собой ради великого духовного запроса своего {213} призвания, без которого для нее нет жизни. Правда, внутренняя неоспоримая правда и право женского чувства освящали у Ермоловой то, что осуждает суд человеческого лицемерия. Имела ли право талантливая девушка, принося вторую свою жертву, вырвать у суровой жизни и дать хоть миг счастья дорогому человеку, притом скрыв от него, что он берет ее только на миг, а не на всю жизнь? Полное право, — говорит Ермолова всем своим существом, всей силой своей любви, всем гордым сознанием своего женского права освящать жизнь. Этим своим «обманом» она спасла его от роли, которую он никогда не взял бы на себя. Если б она не приняла на себя этот «обман», то ведь он, ставши ее любовником в эту ночь, явился бы таким же «развратителем», как и вся компания так называемых «поклонников». Он, Мелузов, со своими твердо выработанными принципами, никогда бы не мог отделаться от этого сознания. Когда он взял ее, он брал ее на всю жизнь. И он чист и прав благодаря ей.

Вот какой тончайшей сложности задачу должна была разрешить Ермолова.

«И эта сложная, глубокая и, если хотите, противоречивая коллизия, которая так трудно поддается анализу, — говорит А. И. Южин в своих воспоминаниях о Ермоловой, — разрешается Ермоловой с такой непосредственностью, с такой простотой и глубиной чувства, при которых отпадают или все вопросы, или всякая возможность иных ответов, кроме тех, которые повелительно диктует артистка».

Я позволю себе напомнить в двух словах содержание следующей сцены после ухода Негиной. Домна Пантелевна, оставшись одна, идет в свою комнату пить чай. Некоторое время сцена пуста. Потом входит Бакин. Видя, что в комнате никого нет, решает ждать. И он, видите ли, держал пари с Великатовым, что будет у Негиной чай пить, и надумал послать кучера сказать, что он остался здесь. А если, паче чаяния, прогонит, то скроет это от Великатова и прошляется где-нибудь до утра — и таким образом пари выиграно. Подходит к окну и кричит: «Иван, поезжай в вокзал и скажи, что я здесь остался». В это время возвращается Негина в сопровождении Мелузова. Увидя себя Бакина, она скрывается за перегородку, а Мелузова оставляет вдвоем с Бакиным, чтобы он показал ему {214} дверь. После короткого пререкания между ними, где выясняется, что Мелузов остается здесь, чему, злорадствуя, не хочет верить Бакин, Негина возвращается и подтверждает правильность слов Мелузова. Значит, Бакину остается только удалиться. Бакин не сразу сдается.

Но здесь я предоставляю слово А. И. Южину, игравшему роль Бакина много лет подряд и имевшему возможность досконально изучить Ермолову в роли Негиной:

«До чего я себя ненавидел в этой роли, — пишет Южин в своих воспоминаниях о Ермоловой, где вскользь касается и ее Негиной, — сказать не могу! И ненавидел я себя за то, что я должен был оскорблять то, чему я всю жизнь только и поклонялся… Именно Негина звучала… для меня по крайней мере такой неподдельной Русью и таким неподдельным русским театром того времени, со всей его тяжкой судьбой и всей его близостью ко всему, что мыслило и страдало в России от избытка совести, что ни в одной своей русской роли Ермолова не была мне так близка и дорога, как в Негиной»[[249]](#endnote-215).

«Когда Ермолова — Негина в сцене третьего действия при помощи своего “любовника”, как смело и открыто называет Мелузова великий драматург, выгоняет Бакина, я всеми силами старался скрыть от зрителя то чувство полного удовлетворения, которого совсем не мог испытывать выгоняемый хлыщ. Каюсь, с этой ролью я слиться не сумел. Причиной этого подавляемого удовольствия была исключительно Мария Николаевна». (Между прочим, Александр Иванович Южин напрасно каялся: несмотря ни на что, он играл эту роль прекрасно — лучшего исполнителя в роли Бакина трудно себе и представить.)

«Как светла и прекрасна была Ермолова, — пишет дальше Южин, говоря о данной сцене, — когда в последнюю ночь своей свободы она властно и гордо впервые отдает себя любимому человеку, простому и бедному учителю. Как велика была она, сознательно обманывая его, не говоря ему о том, что завтра утром она уже станет чужая, проданная и потерянная. Эти милые, светлым смехом сквозь светлые русские женские слезки светящиеся глаза, этот прелестный, любовный, чисто русский жест, с которым, обвив одной рукой шею своего любовника, другою опираясь на его плечо, она прижимает свою голову к его лицу, когда он предлагает Бакину отправиться в дверь, {215} чтобы не выйти “посредством окна”, эта улыбка, это лукавое торжество, с каким она смотрит на изгоняемого “поклонника”, вся ее стройная, девически чистая фигура — как все это без лишних слов, без малейшего напряжения разрешает поставленную поэтом задачу!»[[250]](#endnote-216)

Вот какое воздействие имела Ермолова не только на сидящих в зрительном зале, но и на артистов, игравших рядом с нею. Да мало ли что говорила правда ее души в единении с правдой поэта!..

После того как Бакин все-таки предпочитал лучше уйти в дверь, чем «отправиться в пространство посредством окна», Негина и Мелузов на короткое время оставались на сцене одни. Негина, горячо обнимая Мелузова, зовет его ехать кататься на всю ночь: «Лошади здесь. Куда хочешь, куда только тебе угодно, все, все в твоей воле вплоть до утра». — «Вплоть до утра» подчеркивалось Ермоловой, чувствовалось, что это предельный срок ее свободы, предельный срок для любви к дорогому ей человеку. И они оба — сейчас счастливые — быстро уходят.

На этом действие обрывается.

Так кончается третий акт, где градус развития внутренней линии действующих лиц доходит до высшей точки напряжения, оставляя нам целый кладезь тончайших изгибов страданий человеческой души, так художественно претворенных в жизнь и показанных нам корифеями сцены, ставшими гордостью русского театра.

### 5

Действие четвертое и последнее переносит нас в вокзал. Помещение для пассажиров первого класса. В постановке Малого театра — большие окна и стеклянная дверь — прямо перед зрителями. Сквозь них видна платформа перрона.

Вокзальный буфет в провинциальных городах часто заменял местным жителям первоклассный ресторан, за неимением таковых, за редким исключением, в самом центре города. Там обыкновенно устраиваются обеды, ужины, кутежи. Туда ездили и просто так, как в клуб, чтобы провести время, встретиться с кем-нибудь, выпить бутылку вина, стакан чаю… Вот этим и объясняется, почему {216} в данном случае мы застаем здесь почти всех действующих лиц, даже и тех, которые совсем и не предполагали отъезда Негиной.

Акт начинается с прихода поезда. Звонок. Отъезжающие пассажиры спешат с вещами на перрон, а с перрона направляются к выходу прибывшие… Через сцену, побрякивая большим звонком, проходит служащий вокзала в железнодорожной форме — глубокий старик — и протяжно, хриплым басом на одной ноте выкликает машинально подряд одну и ту же фразу, но какую — не разберешь… Как будто что-то вроде: «Город такой-то, поезд стоит столько-то» или что-нибудь подобное…

Трагик за столом и, как обычно, пьян. Он потерял своего Васю… «Где мой Вася? — пристает он чуть ли не в сотый раз к официанту. — Где мой Вася?» — Наконец появляется Вася, приехавший провожать своего приказчика, и забирает трагика с собой, чтоб его немного «разгулять» от хмеля. Но у входа встречается с Нароковым и Мелузовым.

Появление Нарокова и Мелузова вносит тревогу. Нароков — Музиль совсем потерян. Он случайно узнал или, вернее, догадывается об отъезде Негиной и сообщил об этом Мелузову. Музиль нервен, порывист, выбит из колеи. Голос его и руки дрожат, он говорит отрывисто, мысли не сосредоточены… Встретив Васю, он хватается за него, как за якорь спасения. Вынимает из кармана часы и подает их Васе, прося у него под их залог десять рублей, необходимые ему для приобретения бутылки шампанского, чтобы на прощание поднять тост за отъезжающую. Вася ни за что не хочет участвовать в такого рода «коммерции», а Нароков без этой «коммерции» ни за что не хочет принимать от Васи предлагаемые им десять рублей. В конце концов, после некоторых пререканий, Вася должен был пойти на уступку, к великому удовольствию Нарокова.

Эта миниатюрная сцена между Нароковым и Васей сама по себе представляет, я бы сказал, гениальный штрих Островского, не требующий для обрисовки характеров никаких добавлений, — настолько она целиком охватывает внутренний облик каждого из них и уже одним этим производит яркое впечатление.

Мелузову кажется невероятным внезапный отъезд Негиной. Он не хочет этому верить. Садовский входит бледным, {217} подавленным, Пришибленным. Видно, что он предчувствует недоброе и страшно томится… Нудная тоска сжимает его грудь, он часто хватается за сердце и медленно водит вокруг него рукой, как будто ему не хватает дыхания.

— Их нет и здесь, — оглядывая помещение, говорит он в щемящей тоске, — пойдем посмотрим в той зале, подождем их у входа. Я потерял память. Что же теперь, утро или вечер?

— Я ничего не знаю, — отвечает совсем потерявший голову Нароков. И оба идут отыскивать Негину.

В зале начинают собираться почти все действующие лица: отъезжающая Негина, никому ничего не сказавшая о своем отъезде, который явился для всех полной неожиданностью, Домна Пантелевна и Матрена с многочисленными узлами и подушками в цветных наволочках; Смельская, князь Дулебов и Бакин. Этим почему-то представилось, что уехать должен Великатов, и они решили захватить его, чтобы «выпить с него» бутылку шампанского в наказание за то, что он уезжает украдкой. Великатов, увидевший, что его совместный отъезд с Негиной никак уже не скроешь, заявляет, что он приехал лишь проводить Негину.

Все занимают места за большим столом, стоящим посреди сцены вдоль рампы, а Матрену с узлами и подушками устраивают в глубине сцены на клеенчатом диване в углу.

Сначала идет ряд небольших жанровых сцен в стиле Владимира Маковского[[251]](#endnote-217), где ярким пятном доминирует фигура Ольги Осиповны Садовской. Она все время в трансе по случаю отъезда. У нее сердце не на месте, она волнуется, как бы не опоздать, хлопочет о своих узлах и подушках, чтобы их по полу не валяли, кричит на кондуктора, когда он забирает вещи, чтоб отнести их в вагон: «Не трожь этот мешочек-то, крайний-то. Говорю, не трожь, там баранки; еще рассыпишь, пожалуй». При каждом звонке внезапно вскрикивает: «Ах, поехали» и т. д. Словом, происходит ряд комических эпизодов. Легко себе представить, как тут играла Садовская с ее непосредственностью, наблюдательностью и присущей ей правдивостью и яркостью. Она просто, как говорится, купалась в роли.

{218} Ермолова занимала место в правом конце стола, считая от зрителей. Слева в дверях появлялся Мелузов. Ермолова от неожиданности терялась и некоторое время оставалась на своем месте. Какой-то момент между Садовским и Ермоловой — немая сцена: они смотрели друг на друга неподвижно. Казалось, что они оба как будто замерли… Потом Ермолова подымалась и трепетно шла мимо стола через всю сцену, направляясь к Мелузову, который все еще продолжал стоять у входа в каком-то оцепенении.

Не забыть этого ермоловского перехода!.. Столько переживаний было вложено в него Ермоловой. Она никак не ожидала Мелузова! Она написала ему: «Нынче ты не приходи к нам, сиди дома, жди меня, я сама зайду к тебе вечером». И вдруг, чего она больше всего опасалась, — он здесь! Она хотела избежать тяжелой сцены расставания, невыносимо тяжелой как для нее, так и для него. Она хотела избавить его от острой боли, когда их крепко слившиеся души должны были оторваться друг от друга. Своей энергичной походкой она стремительно проходила по всей авансцене, все с тем же ермоловским склоном головы направо, вся напряженная, собранная, готовая теперь к какому угодно испытанию. В то же время чувствовалась большая взволнованность от ощущения близости любимого человека.

Как сейчас вижу Ермолову в этот момент, вижу ее обаятельный облик, полный простоты и благородства. В темно-сером пальто, с дорожной сумкой через плечо, в простенькой шляпке с приподнятой на лоб вуалькой, шла она, опустив глаза вниз, но, дойдя до Мелузова, вдруг вскидывала на него глаза, и столько было тут любви к нему, что, казалось, вот‑вот она изменит свое решение и останется с ним:

— Ни слова, ради бога, ни слова. Если любишь меня — молчи: я тебе после скажу, — умоляюще еще раз взглядывала она на него и — так же по авансцене — возвращалась на свое место.

Садовский некоторое время оставался неподвижным, а потом садился совсем убитый на стул близ входа.

В это время входил Нароков, за ним официант с бутылкой шампанского, которую он ставил перед Нароковым, занимавшим место на противоположном конце стола, свободном от всей компании.

{219} Вначале весьма характерный для образа Нарокова его диалог с официантом, который сомневался, что он заплатит: «Ты сомневался, ты сомневался, глядя на меня, заплачу ли я? — Хорошо. Ты хороший слуга. Вот тебе за добродетель награда. Получи за вино, а сдачу себе возьми». Музиль наливал бокал себе и Мелузову. Все молча, при общей тишине, следят за ним, большинство — иронически. Пауза. Музиль встает с бокалом шампанского. Проносится общий смешок… «Спич, спич, господа! Послушаем!» — раздается притушенный голос Южина — Бакина.

Музиль, стараясь овладеть своим волнением, после небольшой паузы, глядя на Негину, начинает:

— Первый бокал — за ваш талант.

Ермолова быстро встает и направляется к нему.

Начало и вся первая половина сцены идет на фоне иронии и насмешливого высокомерия по адресу Нарокова со стороны тех, кто привык расценивать людей исключительно по их положению, а не по тому, что они на самом деле собой представляют. На этом фоне еще ярче оттеняется игра Музиля и Ермоловой, пронизанная тяжелым чувством расставания, теплом и искренностью.

Нароков обожает Негину, обожает за ее талант. Для него талант есть лучшее богатство, лучшее счастье человека. Ведь он первый в робких шагах дебютантки, в первом ее лепете на сцене угадал будущую знаменитость и теперь при прощании с гордостью упоминает об этом и первый бокал поднимает за ее талант.

— Берегите его, растите его! — И, осушив бокал до дна, наливает другой.

— Второй бокал — за вашу красоту.

— Ах, что вы! Зачем? — смущалась Ермолова.

Но Нароков решил высказаться до конца. Он обожает ее за талант, он обожает ее как человека. Для него — где талант, там и красота.

— Я всю жизнь поклонялся красоте и буду ей поклоняться до могилы. За вашу красоту!

Потом после паузы:

Теперь позвольте мне на прощанье поцеловать вашу руку…

При этом Музиль становится перед Негиной на колени, едва сдерживая слезы. Ермолова растрогана и, отвернувшись от публики, прикладывает платок к глазам.

{220} Желая прекратить эту тяжелую сцену, Великатов подходит к Нарокову и поднимает его с колен.

— Довольно, Мартын Прокофьич! Вы расстраиваете Александру Николаевну…

— Да, довольно!.. — Музиль вставал. Овладев собой, делал несколько шагов, останавливался и, после небольшой паузы, скорбно, как человек, потерявший все в жизни, тихо начинал:

Не горе и слезы,  
Не тяжкие сны,  
А счастия розы  
Тебе суждены.  
Но в радостях света,  
В счастливые дни  
Страдальца-поэта  
И ты вспомяни!..

Тут он останавливался, не мог говорить: слезы душили его. Стараясь побороть их, он продолжал:

Судьбою всевластной  
Нещадно гоним,  
Он счастлив, несчастный,  
Лишь счастьем твоим.

Последние слова произносились с заглушённым рыданием, Музиль — Нароков не выдерживал и быстро, почти бегом, желая скрыть свое волнение, направлялся к выходу. Негиной больно было отпускать его в таком состоянии, она пыталась удержать его, но Нароков был уже не в силах владеть собой и, бросая на ходу: «Нет, довольно, довольно, больше не могу», — скрывался.

Музиль был обаятелен своей искренностью и трогал до слез. Благодаря игре Музиля зрителю становилось понятно, почему и в данном сценическом окружении, то есть среди тех действующих лиц, которых уж никак нельзя заподозрить в каком-либо сочувствии к Нарокову, его прощание с Негиной производило должное впечатление и заставляло их отнестись по-серьезному к искреннему горю этого, по их мнению, чудаковатого старика. И князь, и Бакин почувствовали неуместность своих шуточек и иронических замечаний и сидели потупившись, присмиревши.

У Ермоловой неудержимо катились слезы, она то и дело прикладывала платок к глазам. Расставание с друзьями {221} принимало для нее тяжелый характер. К тому же впереди предстояло еще более тяжелое — прощание с Мелузовым. Ей необходимо было остаться с ним наедине, чтоб объяснить ему все, все… Времени до отхода поезда оставалось немного, нельзя было мешкать, и, подозвав обер-кондуктора, Негина — Ермолова просила его сказать, что пора ехать…

Все направляются на перрон. На сцене остается один Мелузов — Садовский, но вскоре к нему возвращается Негина.

Я положительно чувствую себя бессильным передать всю глубину душевных потрясений, вскрываемых в данной сцене этими примечательными артистами. Они тут сумели проникнуть в такую гущу человеческих страданий, в такие тончайшие изгибы психологических тайников, которые доступны лишь избранным.

Перед вами два любящих существа, беззаветно преданных друг другу, но в силу неизбежных преград, встретившихся на их жизненном пути, они навсегда отрывались друг от друга, отрывались с невыносимо мучительной болью.

— Ну, Петя, прощай! Судьба моя решена! — И это ермоловское «прощай» звучит как смертный приговор Мелузову.

Правда, казалось бы, после всего того, что произошло с ним за этот короткий промежуток времени, ему и ожидать было нечего, кроме этого страшного для него «прощай!»… Но человеку свойственно отгонять мысль об ужасном, свойственно до последней минуты надеяться на что-то, ждать какого-то чуда, ждать спасения, хвататься за соломинку…

— Как? Что ты? Что ты? — трепетным шепотом, задыхаясь произносит Садовский, судорожно отмахиваясь дрожащими руками, как бы пытаясь за что-либо ухватиться… Он производит впечатление человека, очутившегося на краю пропасти и теряющего равновесие перед своим падением.

— Я не твоя, мой милый! Нельзя, Петя. — И интонации Ермоловой давали понять, что возврата к прошлому нет и быть не может. Твердость и непреклонная воля слышались тут у Ермоловой, а вместе с тем и глубокая скорбь перед неизбежным. Видно было, каких громадных усилий {222} стоило ей выдержать эту твердость, но она сознавала, что только ею, этой твердостью, только, так сказать, хирургическим путем ей удастся излечить Мелузова от мучительно тлеющей где-то внутри томительной надежды вернуть их прошлые отношения. Благодаря интонациям Ермоловой Садовский так и воспринимал данный момент. Он вдруг как-то поникал, осознав, что целая пропасть ложится между ними, и казался как бы рухнувшим.

— Чья же ты? — недоумевающе, упавшим голосом, чуть слышно, с безнадежностью спрашивал Садовский.

— Ну, что тебе знать! Все равно тебе. Так надо. — Но это «так надо» как будто не сразу укладывалось в его сознании. Ведь Мелузов — Садовский привык думать и поступать логично. Он установил себе свою правду, исходя из этой правды выработал себе правила жизни, которыми всегда и руководствовался, проверяя себя на каждом шагу. И тогда жизнь казалась ему такой простой, такой ясной, надо было только знать свою правду. Но вот он теперь впервые встретился с чем-то иным и смутно начал понимать, что существует еще какая-то другая правда, лежащая в иной плоскости, не в интеллектуальной, а в области ощущений, не всегда поддающейся логике мысли, а всецело находящейся в зависимости от чувства… И он начинал понимать, что эти две правды не всегда совпадают друг с другом и что логика мысли может противоречить логике чувств.

— Ты хороший человек, очень хороший! Все, что ты говоришь, правда, все правда, а нельзя!.. — И вот в этом-то «нельзя» и заключаются все противоречия.

— Ты этого не понимаешь… Все правда, что ты говорил, так и надо жить всем, так и надо… А если талант? Если я родилась актрисой? Разве я могу быть без театра?

Садовский — Мелузов мучительно воспринимал ее слова. Разумеется, для него не все еще было ясно, он все еще силился постичь сущность ее слов… В его страдальческих глазах светилась напряженная мысль, чувствовалось, как в это время усиленно работал его мозг, желая примирить в себе эти два начала.

— Живи как хочешь, как умеешь. Я одного только желаю, чтобы ты была счастлива, — говорил он, уже близкий к пониманию ее мироощущения.

{223} — Ну, прости меня. А то мне тяжело будет, у меня никакой радости не будет. Прости меня! Я на коленях буду умолять тебя!..

И когда Ермолова с заглушённым рыданием опускалась перед ним на колени, произнося эти слова, Садовский порывисто, дрожащими от волнения руками задерживал ее, и это «не надо, не надо» вырывалось у него из груди каким-то громким болезненным стоном, почти криком. Но в то же время это «не надо, не надо» звучало одновременно и примиряюще. Слышалось, что никакого осуждения в нем нет, что она по-прежнему ему близка и живет в его душе все тем же дорогим ему существом, каким была она для него и до сего времени.

Этот момент потрясающе действовал на зрителя.

Вслед за тем наступало некоторое молчание. Слышно было только их прерывистое дыхание и видно было, как они оба старались побороть душившие их слезы. Затем заключительные его слова к ней:

— Уж по-своему сумей найти себе счастье… Вот и все, и вопрос жизни решен для тебя.

Так ставилась точка их взаимоотношениям. Обер-кондуктор напоминает, что сейчас поезд отходит, пора садиться.

— Прощай, Петя! Прощай, милый, голубчик! — И, вырвавшись из его объятий, она бежит к двери.

Садовский остается один на сцене. Зритель с затаенным дыханием следит за игрой артиста, поглощенный переживаниями Мелузова. Счастье вырвалось из его рук, и он, покинутый, одинокий, стоит какой-то момент не сходя с места, не зная, куда себя деть, что делать, что предпринять.

Слышен звонок, свисток обер-кондуктора, потом гудок машины и шум отходящего поезда.

Все кончено, нить прошлого порвалась… Садовский сидит неподвижно, и его молчаливая фигура выражает щемящую боль безысходной тоски… Он не замечает, как с шумом и громким хохотом ворвалась вся компания провожающих. Совместный отъезд Великатова с Негиной, явившийся для них неожиданностью, вызывает у них ряд злорадных насмешек и всевозможных острот. Не оставили в покое и Мелузова, которого не сразу приметили. {224} Обратили на него внимание Только тогда, когда он вдруг бросился к выходу после долетевшей до его слуха злой шутки Бакина, пожелавшего, из зависти к Великатову, чтобы в пути произошла железнодорожная катастрофа.

— Что вы, куда вы? Спасать?.. Не поспеете!.. — издевается Бакин над порывом Мелузова. — Или вы, может быть, застрелиться торопитесь?.. Ведь студенты при всяких неудачах стреляются.

Это замечание остановило Мелузова. Садовский задумался. Молчит, весь ушел в себя и после паузы, энергично выпрямившись, решительным твердым тоном отвечает:

— Нет, я не застрелюсь!..

— Пистолета не на что купить? Так я вам куплю за свой счет.

— Покупайте для себя, — так же твердо звучит его фраза.

Видно было, как Мелузов — Садовский, только что перенесший страшное потрясение, начинает приходить в себя после обрушившегося на него горя. Он переживает нечто большое в своей жизни, тяжелый удар, так что ему до их мелких насмешек! Он весь сосредоточен в самом себе, и в данный момент даже сторонние замечания чуждых ему людей помогают ему заглянуть в свою душу, трезво оглядеться и проанализировать все происшедшее с ним. Урок жизни только обогатил его. Он понял, что жизнь сложнее, чем он предполагал раньше, понял, что на прямолинейности нельзя строить свое мировоззрение, и это придало ему силы снова взять себя в руки и, обогатившись опытом, давшимся ему тяжелым путем, снова держаться своей правды и ни на шаг не отступать от нее.

Пьеса кончается монологом Мелузова. Садовский произносил его в мажорном тоне, твердо, убежденно. Чувствовалось, что его Мелузов — собирательный образ интеллигента конца семидесятых годов, идущий на смену Жадовым и им подобным, что он не пойдет в критический момент просить к дядюшке «доходного места», не сдастся так легко, а будет бороться до конца за свою правду.

— У нас с вами и так дуэль, постоянный поединок, непрерывная борьба, — отвечает он Бакину на его фразу: «А я думал, что вы меня на дуэль вызовете».

— Я просвещаю, а вы развращаете, — продолжает Мелузов. — Я свое дело буду делать до конца. А если я перестану {225} учить, перестану верить в возможность улучшить людей… тогда покупайте мне пистолет, спасибо скажу.

И, закутавшись в плед своим привычным, характерным движением, Мелузов — Садовский быстро направляется к выходу, оставляя после себя в зрительном зале бодрящее настроение и веру в человека[[252]](#endnote-218).

Занавес. Конец спектакля. Но образы, созданные замечательными художниками, сумевшими так искусно вскрыть весь внутренний мир изображаемых ими действующих лиц, навсегда останутся в памяти тех, кому посчастливилось насладиться их изумительным творчеством.

## **{****226}** Великие трагики

### 1

Со второй половины восьмидесятых годов Москву стали посещать иностранные гастролеры. Выступали они большею частью в антрепризе некоего Георга Парадиза[[253]](#endnote-219), в прошлом актера, а затем энергичного предпринимателя. Почуя интерес к выступлениям известных мастеров европейской сцены и решив устраивать систематические их гастроли, Парадиз с этой именно целью построил на Большой Никитской, ныне улице Герцена, свой театр, долгое время именовавшийся его именем — театр Парадиз (впоследствии в нем помещался Театр Революции, а ныне — Московский театр драмы). На подмостках этого театра продефилировала вереница артистов: Элеонора Дузе[[254]](#endnote-220), Сара Бернар[[255]](#endnote-221), Режан[[256]](#endnote-222), Эрнесто Росси[[257]](#endnote-223), Мунэ-Сюлли[[258]](#endnote-224), Коклен-старший[[259]](#endnote-225), Коклен-младший[[260]](#endnote-226), Эрнст Поссарт и другие.

А несколькими годами ранее, в театре Корша, в течение великого поста, когда русские спектакли не давались, гастролировала труппа Мейнингенского театра, как видно из записок К. С. Станиславского, заинтересовавшая всех ансамблем и тщательностью постановок, отвечавших изображаемой эпохе[[261]](#endnote-227). Некоторое время спустя в том же театре уже со своей труппой выступал известный немецкий трагик Людвиг Барнай, зарекомендовавший себя большим артистом еще в первый приезд мейнингенцев, особенно в роли Марка Антония в «Юлии Цезаре»[[262]](#endnote-228).

Все эти представители актерского мастерства вызвали тогда большой интерес в Москве. Можно сказать, что они {227} в известном смысле служили проводниками различных школ и направлений, культивировавшихся в то время в европейском театре, тем более что гастроли их по большей части происходили в течение великопостного перерыва, когда вся провинциальная актерская братия в чаянии новых ангажементов съезжалась в Москву, где главным образом и комплектовались труппы для предстоящего зимнего сезона. Это-то обстоятельство и позволяло рядовым актерам провинциальной сцены посещать гастрольные спектакли этих мастеров.

Не ставя себе задачей рисовать законченные портреты корифеев европейской сцены, приезжавших тогда на гастроли в Москву, попытаюсь начертать легкие контуры их портретов, дабы по ним хотя бы приблизительно можно было судить о характере их творчества. Я буду придерживаться при этом хронологического порядка, то есть излагать мои впечатления от иностранных гастролеров в порядке их приезда к нам, в порядке постепенного накопления моих впечатлений.

### 2

Первое мое впечатление — от Барная.

Памятуя большой успех, выпавший на его долю при приезде мейнингенцев, Барнай спустя некоторое время приехал в Москву уже как самостоятельный гастролер, имея в своем репертуаре «Отелло», «Короля Лира», «Уриеля Акосту», «Коварство и любовь», «Кина»[[263]](#endnote-229), а также отрывки из «Ромео»[[264]](#endnote-230).

Прием, оказанный ему зрителем, был очень радушным.

Помню, мой дядя С. А. Юрьев, принадлежавший к числу лучших у нас знатоков театра, к мнению которого всегда особенно прислушивались, — был от него в восхищении[[265]](#endnote-231). На одном из представлений «Отелло» энтузиазм Сергея Андреевича достиг такого предела, что этот почтенный старец с внешностью короля Лира, как юноша, взобрался на кресло и, размахивая длинным шарфом, не Уставал выкрикивать «браво» своим густым басом…

Я присутствовал на этом спектакле; меня взял с собой Сергей Андреевич.

{228} В гимназии я был в интернате, домой нас отпускали только на праздничные дни. Поэтому лишь по праздникам я и имел возможность посещать театры. Вот почему в ту пору мне довелось видеть Барная лишь в двух ролях, а именно, в Отелло и в роли Фердинанда в «Коварстве и любви». Мне было тогда лет двенадцать-тринадцать, не больше, но тем не менее впечатление от игры Барная осталось неизгладимое. Созданный им образ Отелло очень четко запечатлелся в моей памяти, и, как это ни странно, я и сейчас отчетливо помню отдельные сцены и даже некоторые интонации Барная.

В роли Фердинанда я помню Барная более смутно. Может быть, потому, что я смотрел «Коварство и любовь», если можно так выразиться, a livre ouvert, то есть не будучи раньше знаком с этим произведением, тогда как перед представлением «Отелло» Сергей Андреевич вместе с билетом прислал мне также и пьесу для прочтения, дабы я мог заранее ознакомиться с ней, что, разумеется, способствовало цельности и устойчивости моего восприятия. К тому же роль Фердинанда, как тогда говорили, отнюдь не являлась лучшей в репертуаре Барная.

Барнай был актером редких сценических данных. Природа одарила его щедро: высокий рост, стройная гибкая фигура с красиво посаженной на плечах головой, приятный мягкий баритон, которым он владел в совершенстве, — все это создавало гармоническое впечатление.

Насколько я теперь отдаю себе отчет, — и это убеждение укрепилось во мне, когда я смотрел его в другой его приезд, уже будучи актером Александринского театра, — Барнай не был свободен от специфической немецкой школы того времени, несколько условной, приподнятой, но тем не менее он сильно отличался от своего соотечественника, другого яркого представителя немецкой школы, гастролировавшего у нас в те же годы, — Эрнста Поссарта, достигавшего больших вершин творчества исключительно своим мастерством.

Барнай — большой мастер своего дела, но он не был уж таким изощренным актером внешней техники, как Поссарт. Его сфера — не голая техника: Барнай увлекал также и своей эмоциональностью. Многие сцены проводились им с захватывающим подъемом. Может быть, в нем не было стихийного начала мочаловского толка — для этого он {229} был слишком классичен, что, однако, не мешало ему создавать образы, полные большой внутренней силы.

В то время русский театр, следуя велению эпохи, давно уже перешел от щепкинского реализма в следующий этап своего исторического развития и, подобно передвижникам, больше всего стал интересоваться бытом, который при помощи Островского завоевал себе доминирующее положение на сцене.

От сценического искусства стали требовать большей непосредственности, простоты, приближения к жизни.

Барнай ближе, чем кто-либо из его западных собратьев, подходил к данным требованиям. Стиль его исполнения немногим отличался от творчества наших артистов, несмотря на различие школ. Именно это обстоятельство, помимо всего, и послужило, как мне кажется, одним из главных факторов его успеха в Москве.

Обаяние актера — великая вещь: актер без обаяния, как бы он талантлив ни был, наполовину теряет у зрителя.

Барнай нес в себе это обаяние. При первом взгляде на него зритель уже сочувствовал ему и целиком отдавался во власть его таланта.

Я был зачарован его Отелло. Образ, им созданный, сделался моим, родным, близким и на всю жизнь запечатлелся в моей памяти.

Когда я решил пойти на сцену, мне непременно хотелось походить на Барная, мне хотелось иметь такой же голос, так же двигаться, иметь такие же порывистые жесты в минуты сильных эмоциональных напряжений… И я часто брал в руки «Отелло» и снова и снова читал его роль, стараясь воспроизвести его голос, его интонации. Словом, Барнай долгое время был моим идеалом.

И я помню, какое удовлетворение я получил, когда на генеральной репетиции гетевского «Фауста», которого я изображал много лет спустя на сцене Александринского театра[[266]](#endnote-232), я, спускаясь по лестнице в свою уборную, встретился с патриархом нашей сцены П. М. Медведевым, присутствовавшим на репетиции, и услышал от него приветствие:

— Вот теперь вы наш Барнай!

В то время такая похвала показалась мне большой наградой!..

{230} Барнай приезжал к нам еще раз, незадолго до своей смерти. С каким волнением я прочитал анонсы о его гастролях! Это было в Петербурге, когда я был уже на сцене Александринского театра. С нетерпением ожидал я первого выступления любимого актера и с большим трепетом отправился смотреть его в «Короле Лире».

Я не забыл слов моего дяди Сергея Андреевича, сказанных как-то на представлении «Отелло» в Москве: «Вчера Барнай был в “Лире” удивителен; сила, правда и глубина поразительны! Он никогда еще не поднимался до такой высоты!» И я предвкушал удовольствие, идя в театр…

Вышел Барнай. Величие, благородство — во всем. Его Лир — монументальная фигура, сломленный и поверженный дуб, но во всех фазах своих переживаний — все-таки «король с головы до ног». Все ясно, все понятно и выпукло в его исполнении. С последовательной логичностью показана вся внутренняя линия душевных перипетий, — но не трогает, не увлекает: остаешься спокойным созерцателем. Перед вами скорее лектор, большой ученый, привычным скальпелем вскрывающий перед давно знакомой ему аудиторией тайны человеческой души. Интересно, умно, содержательно, как серьезная книга, — но и только…

Мне жаль было расстаться с тем Барнаем, с которым я сроднился в продолжение многих лет, и я с нетерпением стал ждать его Отелло, надеясь вернуть его себе таким, каким он явился для меня когда-то. Можно ли передать то ощущение, какое я испытал, когда на сцене передо мной предстал давно знакомый мне образ, — образ, который так долго жил в моей душе!..

Со страхом я стал следить за его игрой, боясь расстаться с прежним, столь дорогим моему сердцу образом Барная — Отелло.

Та же фигура, то же лицо, тот же костюм, тот же чарующий голос. Слышу, узнаю его интонации, переношусь к детским своим годам, когда я впервые смотрел его. Как будто все так же: вот и бурная сцена с Яго в третьем действии, сыгранная горячо, сильно, с подъемом, но почему-то не увлекает: не забываешь окружающего, не сливаешься вместе с артистом…

Неужели, думал я, это было лишь плодом свежести и непосредственности моего детского восприятия — и только? {231} Не хотелось верить, и я пошел смотреть Барная в «Уриеле Акосте», — им когда-то восхищались в этой роли.

Интересно играл Барнай роль Уриеля Акосты, но вместе с тем играл несколько тускло, — исполнение его было как будто подернуто пеленой, не чувствовалось остроты, яркости. Спектакль этот был перенесен из театра «Аквариум»[[267]](#endnote-233), где шли гастроли Барная, на сцену Мариинского театра[[268]](#endnote-234). В антракте я пошел за кулисы: хотелось видеть Барная вблизи. Там подготовляли сцену отречения для четвертого акта. Посреди стоял широкий помост, были поставлены скрижали с семисвечниками. Было мрачно. В полутьме суетились рабочие, в темных костюмах ходили загримированные актеры, и тут же — не сразу — я увидел Барная. Он неподвижно сидел на ступени помоста, в согбенной позе, с опущенной головой, уныло уставившись в одну точку. Во всей его позе чувствовалась усталость, измученность. Он напоминал человека, находящегося в прострации.

Тогда мне стало ясно многое: я понял, почему Барнай не мог доходить до публики так, как доходил прежде. Годы, усталость, а может быть, случайное недомогание были причиной тому. Дисциплина, школа, мастерство и сценический опыт преодолевали общее его состояние, и он, несмотря ни на что, все же представал перед нами большим актером, но это был не прежний Барнай…[[269]](#endnote-235)

Мне лично, конечно, горько было расставаться с прежним Барнаем, — Барнаем, который был путеводной звездой в дни моей юности, но сказать, что поколебалось мое мнение о нем как об актере, я все же не могу. В моем представлении Барнай остается величиной большой, образцом классического актера. И в моей душе всегда будет жить самая искренняя благодарность к нему: он сыграл в моей жизни большую роль, явившись частицей фундамента, на котором строилась моя артистическая жизнь.

### 3

Эрнста Поссарта я увидел впервые в сезоне 1889/90 года[[270]](#endnote-236), когда я уже готовился поступить на Драматические курсы. Выступал он в самых разнообразных ролях, требующих от артиста большого диапазона: в его репертуар {232} входили произведения Шекспира, Шиллера, Гете, Лессинга, а также мелодрама и даже водевили. Москва ценила его талант, особенно до появления Барная, после приезда которого наступило некоторое охлаждение к Поссарту и пальма первенства перешла к Барнаю.

Едва ли можно и, я бы сказал, едва ли нужно было их сравнивать. Они не поддаются сравнению — так различна сущность их дарований.

Барнай — прирожденный трагик, а Поссарт, хотя и часто играл трагические роли, по природе своего дарования скорее являлся характерным актером. Те роли классического репертуара, где превалировали черты характерные, как, например, Мефистофель или Шейлок, — там Поссарт всегда был интересен. Другие же роли, как Гамлет или Лир, ему мало удавались: для этих ролей ему не хватало внутренней трагической силы. При всем мастерстве своей игры Поссарт далеко не был трагиком и делал большую ошибку, решаясь играть подобные роли. Трагическую сущность заменить одним лишь техническим умением невозможно.

Но зато в ролях своей сферы, в ролях, где характерность играет существеннейшую, преобладающую роль и где на первое место не выдвигается титаническая сила героя, там Поссарт создавал образы твердым, уверенным, искусным резцом большого мастера.

Натан Мудрый из одноименной драмы Лессинга[[271]](#endnote-237) и Зихель из пьесы «Друг Фритц»[[272]](#endnote-238) — вот лучшие роли Эрнста Поссарта, по праву считавшиеся непревзойденными. Ни один из современников Поссарта не отваживался на соревнование с ним в исполнении обеих названных ролей — они так и остались у него неотъемлемым достоянием.

Можно ли забыть Поссарта в Натане?! Так задумать и создать этот облик мог лишь актер, не только владеющий техникой своего дела, но и одаренный далеко не дюжинным талантом, тонким умом, художественным вкусом и развитием. Знаменитая «притча о трех кольцах», необычайно продолжительная и весьма трудная для исполнения, произносилась им с таким артистическим блеском, с таким недосягаемым мастерством, что приходилось не только восхищаться, но и поражаться его умению увлекать публику и приковывать внимание всего зрительного зала столь малосценичным материалом. А его безмолвный {233} поклон при встрече с крестоносцем (в той же пьесе)! В одном этом поклоне целая гамма ощущений, выявляющая их взаимоотношения. Тут и спокойная величавость, и мудрость по отношению к врагу.

Какими средствами, какими приемами он этого достигал, — не знаю. Я был так восхищен его поклоном, что, придя из театра домой, непременно хотел воспроизвести этот поклон. Повторял его перед зеркалом бесчисленное количество раз, но, как ни старался, ничего не выходило, несмотря на то, что я в то время усиленно занимался пластикой и был достаточно искушен в различных приемах и менуэтных поклонах. Очевидно, одних приемов тут недостаточно, нужно, чтоб в данный момент и кровь циркулировала бы иначе!..

Друг Фритц в исполнении Поссарта — совсем в ином роде. Тут мастерство Поссарта другого порядка.

Если в ролях героического репертуара и можно было его упрекнуть в излишней приподнятости тона, свойственной немецкой манере того времени, то здесь он был свободен от подобных упреков.

Тихий юмор бедного, но жизнерадостного и гуманного деревенского раввина Зихеля был воплощен Поссартом необычайно трогательно и живо, в облике, полном простоты и искренности и чуждом всякой сценической условности. Комедийный уклон, несомненно, был более свойствен Поссарту.

Я умышленно привел эти две, казалось бы, полярные друг другу роли для того, чтобы показать, насколько широк был диапазон его таланта. Несмотря на разнородность драматургического материала, он сумел в той и другой роли достигнуть таких высот творчества, какие доступны только исключительным мастерам своего дела.

Между Натаном Мудрым и Другом Фритцем стоял еще целый ряд артистических созданий, мало чем уступавших названным ролям. В частности, нельзя пройти мимо его Шейлока, Яго и Мефистофеля из гетевского «Фауста». Для передачи таких ролей Поссарт обладал всеми данными, и они по праву могут быть причислены к лучшим его созданиям.

Поссарт был крупным явлением. Это был актер, который изумлял и восхищал своим мастерством. Равного ему актера по изощренности техники я не знаю. За этим мастерством {234} многие не хотели замечать его таланта. Неверно! Талант у Поссарта был, и талант весьма не ординарный, но только он весь был предоставлен во власть его техники, часто дававшей себя чувствовать особенно в те моменты, когда требовалась особая внутренняя насыщенность, и по преимуществу в ролях трагических, менее свойственных его дарованию.

Поссарт не обладал такими блестящими внешними данными, какими обладал, скажем, Барнай. Он не обладал высоким ростом, красивым его назвать было нельзя, хотя лицо его легко поддавалось гриму. Голос небольшой, теноровый. Но владел он своими далеко не идеальными данными в совершенстве. Все послушно подчинялось его воле, как воск под искусной рукой. Много труда, энергии и настойчивости нужно было, чтоб достичь таких результатов!

С его слов мы знаем путь его достижений, мы знаем, через какой мучительный труд должен был он пройти, прежде чем достичь желаемого. Это путь человека, твердо сказавшего себе «хочу» и решившего, не щадя себя, во что бы то ни стало добиться своей заветной цели. Путь в высшей степени поучительный!..

Весь день был распределен у него по часам для его планомерных занятий. Тут и пластика, и гимнастика, и фехтование, тут и упражнения над голосом, и чтение монологов. Он и в обыденной жизни постоянно себя контролировал. Ему не нравилась его походка, он ее изменял, следя за собой во время прогулок. Такая постоянная тренировка не могла не отразиться и на его повседневной жизни. Все в нем, начиная с манеры держать себя, изобличало человека большого труда, большой выработки. Нетрудно представить себе характер творчества человека подобного склада!..

Один из критиков очень метко определяет Поссарта, сравнивая его с зодчим, вычисляющим и точно предусматривающим размеры и все детали будущего здания, а затем уже по твердо определенному плану воздвигающим его. И действительно, Поссарт был зодчим каждой своей роли. Все заранее продумано, вычислено и закончено. Филигранно отделана каждая интонация, каждый звук голоса и заранее предусмотрено, где начнется подъем речи, чтобы потом в конце концов подвести к должному эффекту. {235} Причем все рассчитано с математической точностью. Даже его небольшой голос путем правильного распределения звуков производил впечатление громового там, где это требовалось. Его искусство можно было бы сравнить с искусством эквилибриста, жонглера или циркового гимнаста, где расчет доведен до такой точности, что малейшее отступление от него грозит катастрофой.

Поссарт являл собою как бы живой показательный урок для каждого сценического деятеля, который хотел совершенствоваться. Он нес в себе большую школу, которую, как через стекло, можно было наблюдать в процессе его исполнения. Он учил, как надо пользоваться дыханием и ставить звук, как надо распределять свои силы на протяжении всей роли или в рамках того или иного монолога, как одним движением кисти руки, даже движением пальца, можно выразить целое ощущение и т. д. Все это можно было почерпнуть из неисчерпаемого источника его изумительной техники[[273]](#endnote-239).

К сожалению, он иногда злоупотреблял этой техникой, и она часто как бы застилала его несомненный природный талант, хотя в то же время вы невольно поддавались чувству художественного восхищения перед его изумительным мастерством.

Мы, ученики Драматических курсов, охотно посещали гастроли Поссарта и старались усвоить уроки, заключавшиеся в его исполнении, и в той или иной мере расширить свои познания для дальнейшей нашей сценической деятельности.

### 4

После Поссарта в том же сезоне, во второй половине его, уже весной 1890 года там же в театре Парадиз гастролировал известный итальянский трагик Эрнесто Росси.

Для первого своего выхода Росси выбрал «Короля Аира»: он всегда начинал свои гастроли с этой роли, считая ее коронной.

Незадолго перед тем я смотрел Поссарта в «Лире», мне представлялось особенно заманчивым увидеть в той же роли другого большого исполнителя и сравнить их между собой, а потому я с удвоенным интересом отправился на гастрольный спектакль Росси.

{236} Я хорошо знал эту трагедию, прочел несколько критических работ о ней, но должен признаться, что некоторые моменты, особенно в самой экспозиции действия, так сказать, в том зерне, из которого оно развивается, казались мне не совсем правдоподобными. Трудно, в самом деле, допустить, чтобы человек, находясь в здравом уме и твердой памяти, мог бы проклясть и оттолкнуть от себя свою горячо любимую дочь, не имея, казалось бы, на то достаточно серьезного повода.

Своей трактовкой роли короля Лира Поссарт не рассеял моих недоумений. Он выходил на сцену величественным королем, твердо опираясь на свой тяжелый меч, и опускался на трон в ореоле самодержавного монарха. Перед нами был мудрый правитель, собравший вокруг себя своих приближенных для решения важных государственных вопросов. Ничто в его поведении не предвещало финала данной сцены, и в подобной интерпретации последующий поступок Лира являлся полной неожиданностью.

Отправляясь смотреть Росси, я особенно интересовался тем, как станет он трактовать сцену, от которой зависит все дальнейшее развитие роли.

Театр был переполнен. Все завзятые московские театралы налицо. Перед началом — большое оживление, настроение праздничное, приподнятое… Словом, типичная атмосфера гастрольного спектакля.

Начался первый акт. На сцене Кент, Глостер и Эдмунд. Небольшой диалог между ними. Публика слушает рассеянно, все ждут появления знаменитого артиста.

Раздаются звуки труб, возвещающие выход короля. Торжественно выступает свита и размещается вокруг трона. Небольшая пауза. Публика насторожилась и ждет появления короля, и короля величественного, спокойного, гордо шествующего к своему трону. И как же иначе? Ведь Лир — «король, король с головы до ног», как он сам говорит о себе. И вдруг, совершенно неожиданно для всех, под звуки фанфар выходит, — нет, не выходит, а, я бы сказал, выбегает Лир, постукивая на ходу широким мечом, как посохом, и в каком-то нервном возбуждении, порывисто посылая по сторонам воздушные поцелуи, быстрыми, но неверными шагами поднимается по ступеням трона. И перед вами старец, весь поросший сединой, развевающейся в беспорядке…

{237} Всех ошеломил такой выход. Он явился полной неожиданностью и никак не вязался с образом, ранее сложившимся. Вполне естественно, что на первых порах в душе каждого возник протест против такого толкования. Наступило некоторое разочарование…

Но ненадолго. Росси сумел сразу же, лишь только зазвучал его голос, подчинить себе публику и повести ее за собой, и вы шли за ним под обаянием его таланта, вам уже не было времени подробно анализировать свои ощущения и рассуждать, правильным или неправильным путем ведет он вас за собой. Только тогда, когда кончился акт, вы начинали отдавать себе отчет в том, что вы только что восприняли.

И вот ясно становилось, откуда эта порывистость, эта нервность в движениях и жестах, вся суетливость его первого выхода, откуда это нервное возбуждение его интонаций, и вы понимали, что только такой человек, находящийся в таком состоянии, когда он уже потерял возможность управлять собой и своими ощущениями, — способен на поступок, какой Лир совершает по отношению к своей любимой дочери.

С первого момента своего появления на сцене Росси давал нам ключ к дальнейшему и перекидывал мост к сценам, где престарелый король не выдерживает потрясений, обрушившихся на его голову, и помрачается в рассудке.

Все, что казалось непонятным и неправдоподобным у других исполнителей Лира, в интерпретации Росси становилось ясным и понятным.

Беру на себя смелость сделать лишь один упрек Росси, касающийся первого его выхода, а именно: в нем было много специфически национального, много от итальянца, слишком обнаруживалась национальность Росси. Так жестикулировать, с такой манерой посылать воздушные поцелуи мог только итальянец, и притом итальянец наших Дней. А ведь тут мы имеем дело со средневековьем, с его железными доспехами, панцирями и тяжелыми мечами. С данной эпохой мало гармонировали приемы, взятые артистом для выявления столь интересного замысла.

Это соображение, очевидно, было упущено при создании роли, иначе такой художник, как Росси, сумел бы найти иные формы для правильного звучания этой сцены, не лишая ее вместе с тем и ее прежней силы убедительности. {238} Замечание мое может относиться исключительно к первой, решающей сцене «Короля Аира», но отнюдь не касается всей роли, которую он играл в совершенстве.

Мастерски изображал Росси все чувства, поочередно овладевающие душой Лира на протяжении дальнейшего развития трагедии.

Две сцены с обеими дочерьми — Гонерильей и Реганой, следующие одна за другой, труднейшие для исполнения и, в сущности, аналогичные по своему архитектурному построению и психологическому накоплению, — передавались артистом с изумительной тонкостью и проникновением.

В той и другой сцене надлежит выразить психологические переживания поруганной отцовской любви, в которых наслаиваются такие чувства, как негодование, изумление, гнев, раскаяние в своем опрометчивом решении и, наконец, исступление, вызванное бессердечием неблагодарных дочерей. Своей игрой Росси не только очень хорошо оттенял разницу поведения Лира у обеих дочерей, но и сумел проникнуть в такие тайники человеческого духа, которые доступны лишь людям выдающимся по своей внутренней конституции. Тут мало одного природного таланта, сценического опыта и мастерства актера, тут, помимо ума и культуры, необходим особый дар — дар проникновения в глубины человеческой души…

Сцена, когда король Лир в бурную ночь убегает от своих дочерей и, повисая на воротах, в исступлении бьется о них с фразой: «Шут мой! Я сойду с ума!» — производила в исполнении Росси потрясающее впечатление.

Я не стану подробно останавливаться на сценах безумия Лира, проводившихся Росси с изумительным тактом и тонкостью. Потребовался бы отдельный труд, чтобы дать представление о том, чего достигал Росси в этих сценах. Отмечу только, что Эрнесто Росси отлично передавал постепенный переход от высшей нервной экзальтации к полной омраченности рассудка, а затем прояснение сознания под влиянием встречи с Корделией, и что при этом ни на один момент не оставалось впечатления клинического, патологического сумасшествия Лира: все исходило из внутренних мотивов, все вытекало из внутренней линии развития образа и не переступало эстетических границ.

Сцена, когда Лир просыпается в палатке Корделии и, не сразу приходя в сознание, наконец узнает свою дочь, {239} которую он так жестоко обидел, и, узнав ее, затем молча преклоняет перед ней колени, — вызывала у всех зрителей слезы. Недаром один известный шекспиролог признавался, что воспоминание об этой сцене покинет его вместе с жизнью. И он был прав: нельзя забыть не только эту сцену, но всю роль короля Лира в исполнении Росси[[274]](#endnote-240).

На следующий день Росси выступал в «Отелло». Соблазн попасть на этот спектакль был очень велик, но где же средства, чтобы смотреть Росси каждый день?! А я уже был «отравлен» его талантом… Мне казалось невероятным пропустить «Отелло» с его участием… Ходил я, правда, на галерку, но и на галерку нужно было затратить тридцать семь копеек, что в то время было для меня затруднительно. А ведь впереди не только «Отелло», — там «Макбет», «Ричард III», «Гамлет», «Ромео» и другие. Как же быть?

Не заглядывая вперед, стал изыскивать возможность попасть на «Отелло». Но какая возможность? Только одна: попросить у матери.

Выклянчил у нее тридцать семь копеек и торжествующий отправился доставать билет, но в кассе билетов на галерку не оказалось: все распроданы. Что же делать? Повертелся, повертелся некоторое время вокруг кассы, а потом у подъезда театра, но в конце концов, видя, что никакой надежды нет, сильно опечаленный отправился по Тверскому бульвару домой.

На бульваре встречаю приятеля, такого же театрала, как и я, подсаживаюсь к нему на скамейку и делюсь своим горем.

— А вы бы записались статистом! — подает он мне мысль. — Во-первых, можно будет видеть Росси во всех его ролях, а во-вторых, смотреть будете совсем близко, а не с верхотуры.

Но как же это сделать? Пожалуй, не возьмут?

Возьмут! Я слышал, что берут охотно, им они нужны для массовых сцен. Попытайтесь!..

Да ведь там надо играть… Как же так сразу!.. Не умевши?..

— Пустяки, научат!.. Не боги горшки обжигают!..

Хоть и жутко было решиться предложить свои услуги, но тем не менее его совет показался мне заманчивым, и я Ухватился за него.

{240} Подхожу к театру, волнуюсь, не знаю, куда идти, к кому обратиться. Проникаю в коридор, подхожу к двери, ведущей на сцену. На двери надпись: «Посторонним вход на сцену строго воспрещается». В коридоре никого нет, спросить некого. Не могу же я войти в дверь с такой надписью! Не зная, что делать, я принялся ходить взад и вперед по пустому коридору до тех пор, пока, наконец, не появился сторож в солдатском мундире с двумя золотыми нашивками на рукаве. Увидев меня, он направился в мою сторону шаркающей старческой походкой.

— Молодой человек, что вы тут делаете? — обратился он ко мне сурово, таким тоном, как будто он накрыл меня на месте преступления. — Что вы тут делаете? — продолжал он. — Здесь посторонним находиться не полагается. Кого вам здесь надо?

Я растерялся от такого натиска. Мне в тот момент казалось, что я и в самом деле совершил какое-то преступление, но все же, как бы извиняясь за свой проступок, я стал объяснять причину моего появления в столь неурочный час, доказывая, что мне нужно пройти на сцену и предложить свои услуги в качестве статиста.

— А‑а! Так вот вы зачем, — протянул он более мягким тоном, но в то же время с некоторым оттенком пренебрежения. — Так бы и говорили… Только вот что я вам скажу, молодой человек, во-первых, теперь не время, в театре никого нет, репетиция кончилась, все разошлись, потом, молодой человек, это все напрасно. Опоздали, уже наняли кого нужно, сейчас отказывают.

— А может быть, примут, — пытаюсь возразить словоохотливому старику.

— Да говорю же вам, что напрасно… А впрочем, вот господин Травский, спросите, если не верите…

И в этот момент в дверях, ведущих из-за кулис, вдруг появились двое людей.

Один из них — плотный, представительный, изысканно одетый. На нем светлого коверкота пальто, очень короткое, какие носили тогда иностранцы, мягкая шляпа подобного же цвета и изящная трость с золотым набалдашником в руках. Я тотчас узнал Росси по голосу.

Другой — Травский, как его назвал сторож, — был хорошо известен в театральном мире. Прекрасно зная языки, он, так сказать, всегда состоял при иностранных гастролерах, {241} исполняя обязанности переводчика и вместе с тем суфлера, и в какой-то части инспектировал на сцене.

Заметив, что сторож указывал мне на него, Травский, проходя мимо меня, немного задержался, а за ним остановился и Росси, как бы ожидая моего обращения к нему. Отступления не могло быть, и мне ничего не оставалось, как преодолеть свою робость и изложить цель моего появления.

Росси, не зная русского языка, ничего из моих слов не мог понять, но, почему-то заинтересовавшись, обратился к Травскому, и было ясно, что он спрашивал, в чем дело. Травский, по-видимому, перевел мои слова, после чего Росси с характерным для иностранца возгласом вдруг энергично взял меня за плечи и, произнося что-то по-итальянски, ласково потрепал меня по щеке (впоследствии, когда я бывал за границей, мне часто приходилось наблюдать у иностранцев подобный способ выражать свою симпатию).

— Как ваша фамилия? — спросил Травский.

Я назвал. Росси, услыхав знакомое ему имя, вдруг подхватил его и начал многократно повторять его, пересыпая быстрой итальянской речью (из которой я запомнил только слово «грацио», — во-первых, потому, что он произнес его несколько раз, а во-вторых, потому, что оно запомнилось мне еще на представлении «Короля Лира»).

— Господин Росси интересуется, родственник ли вы профессору Юрьеву, — спросил Травский.

Я ответил, что он мне дядя. Травский утвердительно кивнул в сторону Росси и что-то сказал ему, в ответ на что Росси стал говорить что-то Травскому, который перевел, что Росси очень любит Сергея Андреевича, что ему приятно познакомиться с его племянником и что он просит передать Сергею Андреевичу горячий привет и сожаление, что в этот приезд он еще не успел повидать его, но непременно выберет время для визита к нему, и, наконец, что он сердит на него за то, что Сергей Андреевич, которого он видел вчера на своем спектакле, не зашел к нему во время антракта. Затем Росси прибавил, что он рад исполнить мою просьбу и просит прийти завтра к одиннадцати часам на репетицию.

— А как же сегодня, — невольно вырвалось у меня, — значит, не попаду на «Отелло»?!

{242} Травский с улыбкой перевел Росси мои слова, и они оба громко рассмеялись.

— Я понимаю: вам непременно хочется быть на спектакле. Хорошо, я вас устрою. Приходите вечером, я вас посажу в оркестре. — И, вырвав листок из записной книжки, Травский написал пропуск и вручил мне.

Насилу дождался вечера… Иду в театр, предъявляю свой магический пропуск, и меня проводят в оркестр. В те времена оркестр, игравший во время антрактов, в гастрольных спектаклях не участвовал, и помещение оркестра предоставлялось главным образом для контрамарочников. Видно оттуда было хорошо, несмотря на то, что приходилось сидеть ниже партера… Не видно пола сцены, срезаются ноги действующих лиц, но зато мимика видна отлично.

Я был в каком-то упоении. Никогда я не сидел так близко к сцене, а после того, что произошло в тот день, мне казалось, что я уже не совсем чужой театру, что я уже в какой-то степени приобщился к его святая святых.

Когда начался спектакль, я долго не мог освоиться с новым ощущением. Мне все казалось иначе. И самый спектакль я воспринимал не так, как раньше, сидя на галерке. Трудно объяснить, почему, но, выражаясь фигурально, весь «пейзаж» сцены казался мне иным…

Должен сказать, что, сколько я ни видел на сцене «Отелло» (а я видел «Отелло» много раз, видел в исполнении замечательных артистов, начиная с Сальвини-отца[[275]](#endnote-241), не говоря уже о Маджи[[276]](#endnote-242), Эмануэле[[277]](#endnote-243), Цаккони[[278]](#endnote-244), или М. В. Дальском, А. И. Южине, Л. М. Леонидове[[279]](#endnote-245)), мне всегда казалось, что почти все исполнители заглавной роли — один в большей, другой в меньшей степени — подчеркивали главным образом расовый темперамент Отелло и даже строили на этом свою роль. Путь, который они избирали, на мой взгляд, едва ли правилен. Это путь наименьшего сопротивления и приводящий к одностороннему освещению роли и к обеднению внутреннего мира венецианского мавра.

Образ Отелло, как мне кажется, гораздо сложнее, и ревность его не есть продукт одной лишь животной страсти, не есть продукт африканского его темперамента, с которым, кстати сказать, он все время борется, как это видно из многих предпосылок развития роли, — а есть результат {243} оскорбленного чувства, результат скорби по поруганному и разбитому идеалу, с которым связан весь смысл его существования. Недаром в минуту полного отчаяния Отелло восклицает:

Прости, покой, прости, мое довольство!  
Простите вы, пернатые войска,  
И гордые сражения, в которых  
Считается за доблесть честолюбье

Все почести, вся слава, все величье  
И бурные тревоги славных войн!

Все, все прости! Свершился путь Отелло![[280]](#footnote-37)

Отсюда и все нравственные муки и все его страдание!

Тут, как видно из приведенных слов, нет необходимости строить роль на одном только биологическом, животном начале, как это делало большинство исполнителей, не исключая и Росси.

Любовь Отелло к Дездемоне носит более сложный и идеальный характер, и расовые признаки его натуры не составляют главного источника для раскрытия нравственных мук Отелло. Что они могут служить подсобным элементом для того или иного момента роли, чтобы ярче выразить внутреннюю борьбу, происходящую в душе Отелло, — это бесспорно. Но видеть перед собой все время ревнивца, обуреваемого животным инстинктом, едва ли представляется интересным, и вряд ли это могло входить в задание такого драматурга, как Шекспир.

Это не тема для шекспировского творчества. Что это так, что Шекспир иначе думал о своем герое, видно из следующих слов, где Шекспир ясно подчеркивает, что его Отелло уже не в таком возрасте, чтобы не уметь владеть собой:

Сенаторы, подайте голоса!  
Я вас молю не отказать ей в просьбе.  
Свидетель бог, молю не для того,  
Чтоб разбудить *угасший* жар в крови, —

говорит Отелло в своем обращении к сенаторам перед отъездом на Кипр.

Очевидно, что «жар в крови» — не главное для Шекспира, а строить роль исключительно на необузданной {244} страсти Отелло к Дездемоне — значит идти против Шекспира и снижать замысел гениального драматурга. Ведь в этом-то и состоит разница между новеллой Чинтио[[281]](#endnote-246), откуда заимствовал Шекспир фабулу, и написанной им трагедией.

«Огорченному мавру» — гласит надпись на могильном памятнике первому исполнителю роли Отелло — актеру Бербеджу[[282]](#endnote-247), современнику Шекспира.

«Огорченный мавр» — так трактовал Бербедж образ Отелло, и, надо полагать, не без влияния творца трагедии.

В интерпретации всех артистов, виденных мною в данной роли, «огорченного мавра» не ощущалось. Чаще всего приходилось наблюдать объект экзотической расы, подверженный неистовым страстям, без всякой попытки подчинить их своему разуму, своей воле. И чем талантливей был артист, тем рельефнее в его исполнении выступало на первый план животное начало, быть может, даже помимо его воли, в силу яркости его дарования.

В этом отношении Росси, пожалуй, повинен больше других.

Если в Сальвини на отдельных этапах роли и просыпался зверь, то чаще всего это бывало в минуты самых сильных аффектов, — так, например, в последнем акте, в сцене задушения Дездемоны, Сальвини доводил этот момент до такой ярости, что, перед тем как задушить ее, он заматывал вокруг своей руки распустившиеся косы Дездемоны и таким образом, схватив ее за волосы, волочил по всей сцене к алькову, где и душил ее. В эти минуты своим видом и своим поведением Сальвини напоминал разъяренного льва, вырвавшегося из клетки и терзавшего свою добычу.

Жуткий момент — страшный, сценически эффектный, — но соответствовал ли он характеру финальной сцены трагедии?!

По моему крайнему убеждению — нет. Ведь Отелло совершает свой страшный акт не в порыве аффекта, а вполне сознательно, с твердым решением, созревшим в нем после пережитых им неимоверных потрясений, из которых он сделал свои выводы и умозаключения. Буря пронеслась, и опрокинуты все его надежды, весь смысл жизни. Поругана его любовь, поруган его идеал {245} чистоты, непорочности и веры в человека. Для него смерть Дездемоны есть жертва, которую, по его убеждению, он должен принести как человек, ставящий превыше всего понятие долга и чести.

О, женщина коварная, ты в камень  
Мне превращаешь сердце, заставляешь  
То называть убийством, что намерен  
Я совершить и что считал я жертвой!

Так Отелло расценивает свой поступок и, уже вполне овладев собой, сознательно приступает к выполнению своего намерения, не переставая все время любить Дездемону:

Я тебя убью и после снова  
Начну любить.

Нежность к Дездемоне, как видно из этих слов, не покидает его. Он не хочет причинить ей лишнего физического страдания, оберегает ее от малейшей царапины:

Но не хочу пролить я эту кровь,  
Я не хочу царапать эту кожу  
Белее снега, глаже изваяний  
Альбастровых…

И дальше, когда Дездемона после задушения подает еще признаки жизни, он снова душит ее со словами:

О, я жесток, но знаю милосердье:  
Я не хочу продлить твоих мучений.  
Вот так, вот так!

Из этого ясно, в каком состоянии находится Отелло во время убийства и каково его отношение к Дездемоне.

Может ли он, так бережно относясь к своей, как он сам говорит, жертве, проявлять такое озверение, какое мы видели в исполнении Сальвини в данной сцене?

Полагаю, что нет.

Публике нравилось. Она была в восхищении. И теперь, при воспоминании о Сальвини, именно эти сцены вызывают наибольшие восторги. Оно и понятно, так как если судить безотносительно, то надо признать, что данная сцена производила очень сильное впечатление и исполнялась мастерски.

Надо сказать, что в этих сценах Росси избегал грубости, не проявлял такой жестокости, как Сальвини, но зато {246} подчеркивал другую сторону, Не менее отталкивающую в создававшемся им образе, а именно — плотоядность Отелло. Чувственная любовь была отправной точкой его исполнения, что в моих глазах понижало интерес к переживаниям душевной драмы Отелло.

Но вместе с тем нельзя было не восхищаться отдельными сценами и отдельными штрихами. Росси играл Отелло с присущим ему талантом и блеском. Можно было не соглашаться с его замыслом, но нельзя было не увлекаться его игрой. Он захватывал своим темпераментом, чарующим голосом и мелодичными интонациями и вместе с тем мастерской техникой. Причем, надо заметить, техника его не являлась обособленной частью творчества, а участвовала в создании образа, не давая себя чувствовать как таковая.

На следующий день, весь полный впечатлений от игры Росси, полученных за эти два дня, я явился к назначенному часу в театр на репетицию «Ричарда III», который должен был идти вечером. Росси на репетиции не было, проходились только массовые сцены. Руководил нами Травский. Он указывал, где надо стоять, как вести себя, заставлял делать какие-то возгласы, повторять несколько раз, а под конец дал нам наказ:

— Старайтесь только не мешать, не выпирать вперед, главное, чтоб вас поменьше замечали.

И правильно! Чего можно было ждать от нас? Набран был какой-то сброд подозрительного вида, прямо с улицы, большей частью подростки, ничего общего со сценой не имевшие, случайно попавшие, чтоб получить тридцать-пятьдесят копеек, — я уж не помню, сколько нам тогда платили…

И вот в этой-то компании надо было готовиться вечером к спектаклю. Загнали нас всех в какую-то конуру на самом верху, под колосниками. Выдали нам дырявое трико сомнительной чистоты. Надо было натянуть его на себя и надеть вязаную кольчугу. Парикмахер выдал нам по парику и объявил, что гримироваться не надо. Вид у каждого из нас был ужасающий, костюмы не по фигуре, растрепанные парики… И в таком виде мы должны были предстать перед публикой. Но на нас никто не обращал внимания. Точно так и надо было!.. Выходили на сцену по окрику помощника режиссера и стояли там болванами без всякого {247} участия к происходящей сцене, не понимая, зачем мы там, и не зная, что с собой делать, а потом, по окрику того же помощника режиссера, уходили со сцены.

Я чувствовал себя необыкновенно конфузно. Разочарование было полное… А главное, что нам не разрешили стоять в кулисах, и таким образом я был лишен возможности видеть Росси. Обидно было: так я и не видел Росси в «Ричарде III», хотя и «участвовал с ним в одном спектакле»…

На следующий день шел «Макбет».

Всякая охота участвовать в качестве статиста и очутиться в таком же положении, как накануне, у меня отпала. Я отказался от подобного удовольствия и на деньги, полученные мною за участие в «Ричарде», сумел достать билет на галерку.

Макбет — не лучшая роль в репертуаре Росси. Мне кажется, она не совсем в его данных.

Шекспир обратился за сюжетом для своей трагедии к хронике Голиншеда и взял оттуда фабулу из легендарной истории Шотландии конца X века. Суровый, мрачный стиль варварской эпохи с ее жестокими нравами едва ли свойствен таланту Росси, отличительной чертой которого следует считать лиризм, мягкость и изящество формы.

Его Макбет не был титанической фигурой, в нем мало было монументальности, которую невозможно заменить внезапными порывами страстного темперамента или одной энергией чувств.

Росси такой артист, к которому предъявляешь особые требования: кому много дано, с того много и спрашивается… Но, разумеется, он играл Макбета хорошо, — он не мог играть плохо. Может быть, не безупречно, но играл как большой артист, по возможности преодолевая трудности.

Отдельные сцены поражали своей артистичностью. Особенно памятны две сцены.

Первая — обращение к воинам, после того как вестник объявляет Макбету, что двинулся Бирнамский лес:

На бой, в набат звоните! Вихрь, бушуй!  
Несися, гибель, к нам! В оружье с ног  
До головы умрем с мечом в руках![[283]](#footnote-38)

{248} Слова эти звучат с поразительной силой и экспрессией — тут и исступление, и отчаяние человека, решившего поставить на карту всю свою судьбу. Росси произносил эту тираду с мечом в руках, молниеносно поворачиваясь то в сторону воинов, то в сторону поля битвы, продолжая стремительно продвигаться к кулисе. Гром восторженных рукоплесканий покрыл его уход.

И, наконец, вторая сцена — предсмертный бой Макбета. Этот бой длился неимоверно долго. Только такой артист, как Росси, мог позволить себе занять столько времени для этой сцены, не боясь ослабить внимание зрителя: он так захватывающе вел эту сцену, что зритель следил с затаенным дыханием за всеми фазами душевных переживаний Макбета в продолжение всего боя.

Дрались они на длинных, тяжелых мечах. Макбету нечего страшиться, он ведь знает предсказание, что рожденный женщиной его не победит. И Росси вначале бьется с полной отвагой и мужеством, с твердой уверенностью в своей непобедимости.

«Напрасен труд!» — восклицает Макбет, перебивая бой, —

Твоим мечом скорее  
Ты даже воздух невредимый ранишь

Я зачарован весь, и не добыть  
Меня тому, кто женщиной рожден!..

Ответ Макдуфа угрожающе звучит Макбету:

Кляни ж в отчаянье твои все чары! —  
. . . . . . . . . . . . до времени рожденья  
Макдуф из чрева матери был вырезан!

Внезапно вздрогнув от этих слов, Макбет — Росси застывал на некоторое мгновение в оцепенении, не спуская глаз с Макдуфа, полный ужаса. Затем, с возгласом: «А!.. Проклят твой язык за это слово», с новой энергией бросался на своего врага, но его энергии хватало ненадолго, — прежняя уверенность покидала его, и видно было, как он постепенно начинал ослабевать, терять силы. Утомление брало верх, он останавливался, отходил в сторону и вытирал пот с лица.

{249} Потом, после паузы — внезапно: «С тобой я не дерусь», — и готов был бросить свой меч.

Тогда Макдуф предлагал ему сдаться, рисуя весь ужас его позора.

Не сдамся я… Последнее пытаю! —  
Бросаю щит мой верный! — Защищайся,  
Макдуф! Пусть будет проклят тот навеки,  
Кто первый закричит: довольно, стой!

И Росси, разъяренный, кидался в бой. Но силы уже не те. Поколеблена почва под ногами, нет убеждения в победе… Все более и более одолевала слабость, слышно тяжелое прерывистое дыхание, рука ослабела, он уже не может держать меч одной рукой, берется за него обеими. Внезапные, но редкие вспышки, но они еще более его утомляют… Все реже и реже взмахи его тяжелого меча, чувствовалось, что он окончательно обессилен, и таким образом они удалялись за кулисы, откуда некоторое время еще доносился лязг их мечей. Наконец, все смолкало, — небольшая, но томительная пауза, после которой Макдуф появлялся с окровавленной головой Макбета в руках.

Впечатление от этого боя — потрясающее. Это шедевр сценического искусства, не только по своим техническим приемам, но и по раскрытию сменяющихся ощущений, переживаемых Макбетом в продолжение всей сцены.

Видел я Росси еще в нескольких ролях: в Кине, Людовике XI[[284]](#endnote-248), в Коррадо из мелодрамы «Семья преступника»[[285]](#endnote-249) и, наконец, в Ромео.

Блестящий Кин был у Росси: сколько огня, пыла, изящества и благородства! В Людовике XI он поражал своей филигранной отделкой роли: каждая мелочь, каждая деталь обдумана и рельефна. В изображении Росси Людовик был слишком отталкивающим не только по своему существу, как ханжа, тиран и хищник, но и физически; отвислая, влажная от сладострастия губа, в момент бессилия выпадающий язык, трясущиеся руки, тяжелое тело на слабых ногах — все это было передано артистом слишком натурально и часто переходило границы эстетики. Но тут скорее вина автора, чем Росси. Таков материал и таково устремление автора.

Наконец, мне удалось видеть Росси в «Ромео».

{250} Как тогда говорили, Росси не предполагал в этот свой приезд играть роль Ромео, считая, что он «вырос» из нее.

И действительно, его физические данные никак не укладывались в облик юного Ромео: ему было тогда шестьдесят лет![[286]](#endnote-250)

Но московские театралы, восхищавшиеся им ранее в этой роли, уговорили его, и в день своего бенефиса он поставил несколько сцен из «Ромео» и два акта (первый и четвертый) из «Шейлока».

В это время я окончательно решил готовиться к сцене и поступить на драматические курсы. Я уже тогда лелеял в своих мечтах дерзкую мысль сыграть в будущем три излюбленные мною роли — Чацкого, Дон Карлоса и Ромео. Текст я знал, как говорится, назубок и постоянно штудировал эти роли.

Первое впечатление при его появлении на сцене было малоблагоприятно, — настолько его облик не вязался с обликом Ромео. Он вышел совсем без грима, даже не надев парика. Сначала это показалось очень странным… Не сразу поняли, в чем дело. И только потом оценили, как должно, его такт, обнаруживший в нем и на этот раз чутье и вкус большого художника.

Ну, в самом деле, кого мог обмануть его грим? Разве он мог замаскировать им свои годы? Напротив, он только усугубил бы несоответствие возраста. Он отлично понимал, что в данном случае грим может сослужить плохую службу и вызвать впечатление молодящегося старика с нарумяненными щеками, что всегда отвратительно и производит более чем неприятное впечатление. И вот он намеренно, со всею откровенностью обнажил свой возраст и тем не дал повода строить на этот счет какие-либо иллюзии и сразу переключил внимание зрителя с внешнего на внутренний образ.

Цель была достигнута: Росси доказал, что талант и искусство могут бороться со временем и побеждать.

Молодо, свежо звучал его чарующий голос, неудержимым потоком сменялись его интонации, лаская слух, как музыка. Все движения его были быстрые, порывистые и создавали впечатление юношеских.

Нельзя забыть его взора, полного восторга и обожания, когда он на балу, в костюме пилигрима, впервые {251} встречается с Джульеттой. Он останавливался перед ней, как перед своей святыней, и как бы молился на нее. Сколько было чистоты и непорочности в их поцелуе!..

Но кульминационной сценой была сцена отчаяния, когда Ромео узнает от Лоренцо о своем изгнании. Эта сцена была подана артистом так смело, дерзновенно, с таким юношеским темпераментом, что можно было только удивляться, откуда в его годы он черпал такую силу. Игнорируя свою полноту и годы, он бросился навзничь и, полный исступления и отчаяния, колотя ногами, как капризный ребенок, катался по полу. Все искупалось его юношеским пылом и ошеломляющим темпераментом. Никто даже не вспоминал о его возрасте, он заставил забыть его. В эти моменты он был великолепен[[287]](#endnote-251).

На меня так сильно подействовало его исполнение роли Ромео, что Шейлока я смотрел как-то рассеянно, без должного внимания. Я весь был полон впечатлений от предыдущей его роли, а потому, должен признаться, совсем не помню его Шейлока.

Вернулся я из театра в ужасном настроении. Все мои домашние обратили внимание на мою подавленность и не понимали, в чем дело. Я, действительно, переживал тяжелое чувство.

Талант Росси и его гениальное исполнение Ромео подавили меня. В моих глазах он был таким колоссом, что мое стремление быть актером стало казаться мне малосерьезным.

Только время излечило меня от этой моей болезни. И, сознавая всю сложность предстоящей моей деятельности и громадную ответственность, которую брал на себя, я еще с большей энергией стал работать над собой.

Росси своей игрой наглядно показал, какой путь должен пройти каждый желающий быть актером. Это путь упорного труда, и не только над своими сценическими данными; путь глубокого, осознанного овладения культурой, приближающий к возможности проникать в глубины человеческой души.

Росси оставил большой след в моей жизни, научив меня, как работать над собой и преодолевать все трудности. И я по праву считал и его одним из своих учителей.

### **{****252}** 5

На следующий сезон после Росси в Москве выступал молодой итальянский трагик Маджи.

Имя — москвичам совсем неизвестное.

В газетных заметках предварили публику, что у себя на родине Маджи пользуется большим успехом, что популярность его в Италии не уступает популярности таких знаменитостей, как Сальвини и Росси. Это его первое турне, предпринятое по европейским городам, писали газеты, и везде, где бы он ни выступал, его гастроли сопровождались полным триумфом. Лучшие его роли: Отелло, Лир, Кин.

Москвичи заинтересовались новоявленным артистом, и Маджи выступил при переполненном театре.

Вышел на сцену Отелло — Маджи. Красивый, стройный, пластичный, с гибкой фигурой… Заговорил приятным баритоном… Во всем — жизнь, яркость, экспансивность. Счастьем веяло от его Отелло, только что обвенчанного с Дездемоной.

Талант всегда чувствуется сразу. По первым же фразам артиста можно судить, несет он в себе какое-либо содержание или нет, связан ли он с публикой, установил ли магнетический ток между собой и зрителями, без которого невозможно понимание друг друга.

И надо сказать, что Маджи удалось сразу установить контакт между собой и зрительным залом. Он сумел завладеть общей симпатией и доверием к себе. При первом взгляде на него зритель уже невольно ему сочувствовал. Какой-то свежестью веяло от его игры. Легко, свободно передавались им все бурные страсти шекспировского героя, с необыкновенной легкостью и непринужденностью проводились ответственные сцены, как будто бы это не составляло ему никакого труда, — во всем чувствовался артистический покой.

Публике он очень нравился. Внезапные вспышки его бурного темперамента были захватывающими и вызывали шумные аплодисменты.

Нового толкования роли он, в сущности, не давал.

Так же, как у большинства исполнителей, его Отелло в значительной степени был наделен расовыми чертами характера, и на них, главным образом, Маджи и строил {253} свою роль. Глубокой проработки внутреннего содержания роли не замечалось. Маджи проходил мимо всех сложных перипетий поверхностно, но зато подавал их убедительно и увлекательно.

Он подчеркивал дикость натуры венецианского мавра не только внутренней линией своего исполнения, но и внешним проявлением ее.

Артист прекрасно владел резкими, сильными телодвижениями и порывистыми жестами, придавая им яркий экзотический характер.

Обращала на себя внимание его характерная походка: мягкая, но вместе с тем пружинистая, напоминавшая движения хищного зверя. С особой яркостью сказывался в нем хищник в моменты сильного напряжения роли (как это было, например, в сцене с Яго из третьего акта).

Произнося знаменитый монолог, в котором Отелло прощается со своей боевой жизнью, Маджи отходил в сторону, отвернувшись от Яго, но, чуть заслышав его голос, моментально, с искаженным лицом, полным ненависти, поворачивался к нему и со словом «мерзавец!» молниеносно, какими-то дикими скачками описав полукруг, вырастал перед Яго, стоя лицом к публике. Наступала пауза. Яго замирал, стремясь выбрать момент, чтобы ускользнуть от него, но Маджи — Отелло зорко следил за каждым его движением и в порыве ревнивого бешенства сгибал свой стан и пригибался к земле характерными движениями хищного зверя, готовый в каждое мгновение броситься на Яго. Слышно было только прерывистое дыхание, сквозь которое раздавался сдавленный шепот артиста:

… Ты обязан  
Мне доказать разврат моей жены,  
Или, клянусь души моей спасеньем,  
Что лучше бы тебе родиться псом,  
Чем ярости, в груди моей восставшей,  
Давать ответ[[288]](#footnote-39).

И с последним словом Маджи, как пантера, набрасывался на Яго и, схватив его, вихрем кружил его в воздухе, — видно было только, как беспомощно мелькало тело, — а затем всей тяжестью бросал его на стол и мгновенно {254} был уже над ним, в исступлении терзая свою добычу.

Жуткий момент. Страшный.

Сцена по силе своей была доведена до максимума: казалось, что дальше идти уже некуда. Но нет, возможности артиста превысили всякие ожидания.

Сцена полилась дальше неудержимым бурным потоком. Мощно, твердо звучал его заключительный монолог клятвы о мести.

После этой сцены публика неистовствовала, наградила Маджи такими овациями, какие редко выпадают на долю актеров.

И действительно, он всех поразил своей игрой. Не вдаваясь в оценку его интерпретации роли, надо признать, что он не мог не увлечь своим ярким дарованием: столько было в нем непосредственности, силы и обаяния! К сожалению, ему не хватало тонкости исполнения. Все сложные психологические моменты роли проходили незаметно, как будто они его мало интересовали, тогда как главный упор был направлен на сильные эффекты, где Маджи чувствовал себя в своей стихии.

Мне не удалось видеть его в других ролях. Говорили, что в короле Лире он был слабее, чем в Отелло, но тем не менее отмечали некоторые сцены, которые, по общему отзыву, были интересны и трогательны.

Маджи промелькнул у нас, как метеор. Несмотря на громадный успех, он больше к нам не приезжал, и мы ничего не слышали о дальнейшей его судьбе. Только спустя много лет, когда приехал на гастроли Томазо Сальвини, я спросил о нем знаменитого трагика. Он мне ответил:

— Да, Маджи очень талантлив и мог бы быть хорошим актером, если бы больше работал над собой.

## **{****255}** Театральная школа

### 1

В период подготовки к аттестату зрелости я продолжал посещать Малый театр и еще более к нему пристрастился. Вкусы мои были романтические, особенно привлекал Шиллер, и некоторые его трагедии я смотрел в Малом театре по нескольку раз, в частности «Марию Стюарт».

Двух королев, действующих в этой трагедии, воплощали тогда две королевы русского театра — М. Н. Ермолова и Г. Н. Федотова, — и сцена встречи обеих королев в их исполнении поистине являлась редчайшим шедевром сценического искусства.

Приходя домой под впечатлением их игры, я брал в руки трагедию Шиллера и громко проговаривал эту замечательную сцену, — и тогда в моей памяти снова оживали созданные первоклассными артистками образы коронованных соперниц. Образы эти словно были вычеканены искусным резцом выдающегося ваятеля, сумевшего придать каждому четкий характер и вложить в каждый из них глубокое содержание. После посещения пяти-шести спектаклей «Марии Стюарт» я уже знал данную сцену наизусть, что дало мне возможность лучше запомнить все подробности исполнения Ермоловой и Федотовой.

И вот, хоть много лет прошло с тех пор, как я последний раз видел их в этой сцене, — кстати сказать, уже в Петербурге, в Мариинском театре, в благотворительном концерте, устроенном М. Г. Савиной для усиления средств Всероссийского театрального общества[[289]](#endnote-252), — но и сейчас, {256} когда я принимаюсь за перо и отдаюсь моему «внутреннему слуху», обе они стоят передо мною как живые: Ермолова — Мария Стюарт, мучительно преодолевающая свою гордость, прежде чем склониться перед той, к которой «небо благосклонно было», и Федотова — Елизавета, стоящая сурово перед лежащей у ног ее шотландской королевой…

Не стану подробно останавливаться на первом эпизоде, когда Ермолова — Мария Стюарт, как бы едва касаясь пола, как птица, вырвавшаяся из клетки, порхала по сцене. Чувствовалось, что она полною грудью вдыхала свежий воздух после душного своего заточения!.. И вдруг внезапная весть о предстоящем свидании с Елизаветой, весть о том, что вот‑вот сейчас наступит момент их встречи.

Ермолова — Мария мечется, она не подготовлена к этой встрече, испуг овладевает ею. Она скорее готова вернуться в свою темницу, только не видеть в данный момент свою ненавистную соперницу.

Раздаются звуки рога, вскоре же замирающие вдали… Тишина… Мария Стюарт, опершись на плечо Кенеди, стоит неподвижно, справа от зрителей, в мучительном ожидании появления Елизаветы.

Долгая пауза. За сценой отчетливо, сухо, надменно, на одной ноте, издалека раздается голос: «Какое это место?» Получив ответ: «Фотрингай, монархиня», — голос все в той же интонации, постепенно приближаясь, продолжает:

Вперед отправьте свиту нашу в Лондон.  
Толпы народа в улицах теснятся;  
Я в роще этой скроюся от них[[290]](#footnote-40).

При последних словах в глубине, в сопровождении своей свиты, одетая в живописный охотничий костюм, со стеком в руках, появляется Федотова — Елизавета.

Еще не договорив последних слов, Елизавета замечает Марию и, делая вид, что не узнает ее, недоуменно приковывает взгляд к своей сопернице и, оторвавшись от непосредственного содержания, от прямого смысла своих слов, последнюю фразу доканчивает как бы по инерции, уже не думая о ней. И только после этого, окинув Марию с ног {257} до головы уничтожающим взглядом, она следующую свою тираду, где говорится о необычайном проявлении любви к ней ее народа, произносит так, что каждым словом как бы язвит свою несчастную соперницу ядовитым жалом. Мария — Ермолова, желая скрыть от Елизаветы все, что происходит в ее душе, прячет лицо на груди рядом с ней стоящего Кенеди.

Федотова — Елизавета неподвижно ждет. Наконец Ермолова, собрав все свои силы, отрывает голову от груди Кенеди и долго смотрит на Елизавету. Вот они одна перед другой. Глаза их встречаются… Громадная пауза… Ни та, ни другая не хочет начинать. Обе живут одним чувством: безграничной ненавистью друг к другу.

Но вот глаза Ермоловой начинают искать на лице соперницы хоть проблеск, хоть намек на то, что дало бы возможность в какой-либо мере питать надежду на примирение. Ермолова даже делает несколько шагов по направлению к Федотовой, пристально вглядываясь в ее лицо, но нет: федотовская Елизавета стоит перед нею невозмутимая, без движения, холодная, как изваяние, вылитое из бронзы, величественная и неприступная, как скала. Как бы разбившись об эту холодную неприступность, Ермолова со стоном: «О, боже, нет души в ее чертах», — бросается обратно к Кенеди.

Федотова, продолжающая стоять неподвижно, явно предвкушая, что вот‑вот сейчас наступит ее торжество и враг будет лежать у ее ног, вдруг, от неожиданного движения Марии, утрачивает неподвижность изваяния. Внезапный гнев овладевает ею. Но тут же, сделав над собой усилие, быстро сдержав себя и нарочито подчеркивая деланную видимость своего спокойствия, которое, судя по учащенному ее дыханию, достается ей с трудом, слегка прищурясь, она бросает фразу: «Кто эта женщина?» Она бросает фразу тоном якобы совсем безразличным, что придает этим словам силу еще большего оскорбления, звучит уничтожающе-пренебрежительно. Придворные, сопровождающие Елизавету, смущены и молчат: никто не ожидал, что самолюбие и достоинство бывшей шотландской королевы, и без того так много перенесшей и перестрадавшей, будет столь уязвлено.

Граф Лейстер, по инициативе которого устроено это свидание, делает попытку смягчить создавшееся положение. {258} Он обращается к своей повелительнице почти умоляющим тоном: «Ты в Фотрингай, монархиня…»

Федотова почти кричит в ответ с притворным гневом; «Лорд Лейстер! Кто причиной?» — и делает вид, что хочет удалиться. Лейстер и Шрюсбюри преграждают ей дорогу, умоляют смягчиться, иметь жалость к «несчастной, на нее взглянуть не смеющей».

Снова наступает пауза томительного выжидания. Елизавете нужно ее смирение, нужна ее покорность. Она хочет унизить Марию, и унизить ее на глазах Лейстера, которого все еще продолжает к ней ревновать… И она опять ждет. Ни один мускул ее не дрогнет, ничего нельзя прочесть на ее лице, — она вся как бы в непроницаемой броне.

Ермолова в это время воплощала целую гамму чувств борьбы Марии с собой. Скрепя сердце она пыталась опять подойти к ней, делала несколько нетвердых шагов по направлению к Елизавете, но, натолкнувшись на ее непроницаемость, от которой так и веяло холодом, останавливалась на полпути и упрямо не двигалась дальше. Елизавета — Федотова в это время терпеливо следила за каждым движением Марии — Ермоловой. Елизавета уже предвкушала близость своего торжества и лишь ждала момента, когда в присутствии своего фаворита Лейстера, прежде делившего любовь с Марией, она увидит ее униженною, склоненною у своих ног.

Но поняв, что Мария не желает покоряться, Елизавета обрушивается на свою свиту со словами:

Как, лорды? Кто ж из вас  
Покорною изображал ее?  
Я вижу горделивую, в которой  
Строптивый дух не усмирен несчастьем.

Марии трудно заставить себя подойти к Елизавете в присутствии Лейстера, ей невыносимо унизиться на глазах любимого человека, невыносимо забыть, кто она и что терпела. Но в конце концов, сделав над собой невероятное усилие, она, вся трепетная, неровными шагами направляется к сопернице и, вплотную подойдя к ней, выпрямившись, гордо, величественно, как равная с равной, обращается к Елизавете, — и в напряженной тишине только что выдержанной большой паузы почти шепотом звучит:

{259} Сестра! К вам небо благосклонно  
 было:  
Победой вам главу оно венчало.  
Чту божество, возвысившее вас.

При последних словах Мария, преодолев свою гордость, становилась на колени. Вся тирада говорилась почти шепотом, но сквозь этот шепот, если можно так выразиться, «просвечивали» низкие, контральтовые ноты, которые как нельзя более помогали подчеркивать твердость, величие и не утраченное достоинство. Каждым словом, каждым звуком она хотела сказать: «Да, я принуждена склониться и я склоняюсь, но только не думайте, что лично перед вами, к которой “небо было благосклонно”, а лишь перед “божеством, возвысившим вас”». Но тем не менее, когда ей приходилось опускаться на колени, видно было, с каким трудом ломает она свою гордость и чего стоит ей принять это, не подобающее ей положение.

Федотова, стоявшая неподвижно, с опущенными веками, при последних словах Ермоловой внезапно поднимала веки и, на мгновение выразив глазами беспредельное удовлетворение достигнутым унижением соперницы, опять опускала их.

Лейстер и Шрюсбюри, почувствовав, что неизбежно должно произойти то, что особенно тяжело для Марии, спешили скрыться за деревьями, чем помогали ей легче перенести этот момент.

Опустившись на колени, Ермолова ждала: не может быть, чтобы Елизавета никак не отозвалась в ответ… Но нет: ничего, кроме молчания!.. Томительная, напряженная пауза — по глазам Ермоловой видно, как она с трудом сдерживается, но все же еще питает надежду на примирение и делает последнюю попытку.

После мучительного молчания уже новые ноты, иные интонации звучат в словах:

Но будьте же и вы великодушны!  
Да не лежу, покрытая стыдом!  
Прострите мне державную десницу,  
Глубоко павшей помогите встать.

Тут слышится не просьба, не мольба, а скорее требование, приказ. Каждая фраза отдельно, между ними большие интервалы, как будто после каждой из них нужно {260} было ожидать того или иного ответа на эти требования… Так и чувствовалось, что после каждого обращения должно бы следовать: «Ну, ну, что же вы?.. Да говорите же!.. Я жду… Да поддержите же меня, помогите встать!» Но ответа не наступало. Наконец, после опять-таки выдержанных пауз, которые так умели заполнять обе актрисы, Федотова также приглушенным тоном, буквально на одной ноте, отчеканивая каждое слово, произносила:

Вы в положенье, вам приличном, леди. Хвала всевышнему! Он, милосердный, Не допустил, чтоб я у ваших ног Лежала так, как вы передо мною…

Как капля за каплей падали ее слова, произносившиеся каким-то «белым», открытым, «жидким» звуком через зубы, что создавало впечатление жестокости, заостренности речи, которая, как отточенный клинок, больно уязвляла Марию.

Ермолова, продолжая стоять на коленях перед Елизаветой, отнюдь не сдавалась, но настаивала и предупреждала, что «есть мстящее гордыне божество» и что, оскорбляя ее, она тем самым оскорбляет кровь Тюдоров, кровь, текущую и в жилах Елизаветы.

Но и после этого Елизавета остается безучастной и молчит. Тогда Ермолова, не выдержав, в порыве отчаяния, быстро поднимается с колен:

О боже! Нет, не стойте предо мною Сурово, неприступно, как скала, К которой тщетно простирает руки В волнах сердитых гибнущий пловец! Судьба моя и жизнь от вас зависят, От силы слез; так облегчите ж сердце Мое, чтоб ваше умилила я!.. Когда встречаю ледяной ваш взор, Робея, вдруг во мне немеет сердце, Источник слез готов иссякнуть; ужас Мертвит в груди молящие слова…

Как бы в ответ на это Федотова весьма искусно применяла оригинальнейший прием: она вдруг начинала сцену как бы сначала. Перечеркнув все предыдущее, как будто раньше ничего не происходило и она ничего не видела и не слышала, она, как бы с высоты трона, как бы одетая {261} в облачение королевы, произносила тоном подчеркнутой официальности:

Что нужно вам сказать мне, леди Стюарт?  
Вы говорить со мной желали; я,  
Чтоб выполнить священный долг родства,  
Дозволила вам видеться со мной,  
Великодушным чувствам повинуясь…  
Я подвергаюсь строгим порицаньям  
За снисхожденье. Вам самим известно,  
Что умертвить меня хотели вы…

В конце этой тирады, со слов «Вам самим известно», Федотова, внезапно выбившись из предыдущего тона, вдруг быстро меняла этот темп и спешно, скороговоркой, с молниеносным посылом бросала последнюю фразу прямо в лицо Марии. Этот прием артистки мне всегда невольно напоминал искусного фехтовальщика, делающего неожиданный и внезапно сокрушающий своего противника выпад рапирой.

Мария — Ермолова, получив в этом обвинении как бы удар по лицу и в глубине души чувствуя справедливость его, от неожиданности несколько вначале терялась. Ища опоры в обращении к богу в словах: «О, боже, дай мне силу и лиши их острого, язвительного жала!» — она, после небольшой паузы, начинала:

Я, защищался, должна невольно  
Вас упрекать…

Но видя, что Елизавета недовольна, Мария примирительно продолжает: «… Но не хочу упреков!» И после паузы, с неповторимой горечью, трудно передаваемой особой ермоловской интонацией, она произносила слова:

Несправедлив поступок ваш со мной:  
Я равная вам королева; вы же  
Как пленницу меня держали в узах.  
Я к вам пришла молящая, а вы,  
Поправ святой закон гостеприимства,  
Нарушили народные права,  
Меня в темницу мрачную повергли,  
Безжалостно лишили слуг, друзей,  
Отдали в жертву нищете постыдной  
И предали позорному суду.

Излив в этих словах накопившуюся в душе обиду и уязвленную гордость, Ермолова, почувствовав, что зашла {262} слишком далеко в своих обвинениях, и увидя, что Федотова — Елизавета готова уйти, большим напряжением силы воли заставляла себя опомниться и, ища примирения, продолжала:

Но да покроет вечное забвенье  
Все горькое, что претерпела я!

Тут хочется указать, что вся трактовка роли у М. Н. Ермоловой следовала точному замыслу Шиллера, то есть Мария Стюарт представлялась ею как образ положительный, способный вызвать сочувствие своими страданиями и глубоко несчастным положением. Необычайной глубиной переживаний, столь свойственной ее актерской сущности, Ермолова целым рядом тончайших психологических нюансов передавала все противоречия этого образа. Она несла как бы тему искупления в своих нынешних страданиях за все прошлое. Этот труднейший монолог был тонко разработан ею именно в таком плане. Сценический темперамент Марии Николаевны Ермоловой, неповторимая убедительность найденных ею интонаций, полных психологических «тайничков», внезапных переходов из одного состояния в другое, — все это, вместе взятое, необыкновенно сильно захватывало зрителя, вело его как бы на поводу у великого таланта Ермоловой.

С величайшей доверчивостью и искренностью, ласково, так что, право, можно бы покорить самую черствую душу, Ермолова заканчивала свой монолог:

Теперь мои вины мне назовите —  
Вполне загладить их готова я.  
О, если б вы внимать мне захотели  
Тогда, как я столь пламенно желала  
Вас видеть! Многого бы не свершилось!  
Мы б встретились не в этом грустном месте.

Как я уже говорил, Ермолова производила в этом монологе огромное впечатление. Зал был в сильнейшей степени захвачен ею, и нужно было быть Федотовой, чтобы с такой же силой подхватить эту напряженность общего состояния и в сильнейшем подъеме начать свою отповедь:

Меня господь избавил от несчастья  
Пригреть ехидну на груди моей.  
Не рок, но сердце черное свое,  
Но ваших кровных дух честолюбивый  
Должны вы обвинять…

{263} и далее с неослабевающей энергией бросать в лицо Марии целый ряд тяжелых обвинений (между прочим, довольно справедливых с исторической точки зрения). Все эти обвинения доводились ею до кульминационного пункта и завершались грозным приговором: «И вы несете голову на плаху». Федотова достигала в этой тираде высот истинного трагического подъема.

Мария на несколько секунд прерывала этот мощный поток федотовского темперамента словами молитвы и предсмертной тоски:

В деснице господа моя судьба.  
Возвыситься над властию своею  
Кровавым делом захотите ль вы?

Но Елизавета с новой силой нападает на нее: еще более тяжелые обвинения имеет она в запасе. Излив их, Федотова, тоном, не допускающим никаких колебаний, как бы несколько скандируя, твердо отрезала все пути к примирению: «… Со змеиным родом нет примирения (и с паузой), быть не может связи!»

Чувствуя безнадежную обреченность, но все же всей душой стремясь к примирению, Ермолова с громадной теплотой и подкупающей задушевностью делает еще одну попытку растопить лед:

И все от ваших мрачных подозрений  
Произошло. Вы на меня взирали,  
Как на врага, как на чужую вам.  
Когда б меня, как должно, вы признали  
Наследницей — любовь и благодарность  
Меня навеки б обязали быть  
И кровною, и верным другом вашим.

Но Елизавета неумолима: она обвиняет Марию в желании добиться своего провозглашения наследницей престола не в целях примирения, а чтобы завладеть троном Англии при помощи соблазненных ею и опутанных сетями ее коварства восторженных ее приверженцев. Чеканная, сильная речь, которой так мастерски владела Федотова, приковывала к ней весь зрительный зал.

С незабываемым сарказмом она произносила:

… чтоб подданных моих,  
Чтоб благородных юношей, Армида  
Коварная, могли опутать вы  
{264} Соблазнов хитро сотканною сетью?  
Чтоб к новому все обратились солнцу,  
А я…

Внезапно, без малейшей паузы, вступала Ермолова:

Владейте с миром! Отрекаюсь  
От прав моих на государство ваше…

Жестом, как бы снимающим с себя корону и передающим ее Елизавете, Ермолова усиливала впечатление от этих слов. Этот прием применялся Ермоловой, вероятно, чисто интуитивно. Так велика была сила искренности, вложенная ею в эти слова, что жест этот нисколько не был преднамеренным и искусственным, а складывался как бы сам собой.

Весь последующий монолог Ермоловой представлял собою истинное произведение искусства. Тончайшим образом проработала Ермолова бесчисленные переходы из одного психологического состояния в другое, столь щедро данные великим автором «Марии Стюарт» в этом, сравнительно коротком, куске роли. От почти полного бессилия, сознания своей роковой обреченности, но все же как-то цепляясь за слабую надежду растрогать неумолимую соперницу своими глубокими страданиями в заточении, через бурно-радостное: «Произнесите слово: ты свободна, Мария!» к гордо-величественному: «За целый ваш сокровищ полный остров пред вами я не соглашусь стоять, как вы теперь передо мной стоите!» — так проводила Ермолова этот монолог.

Но, оказывается, Елизавета не все еще обрушила на голову несчастной соперницы: в запасе у нее еще новые оскорбления, — оскорбления Марии как женщины:

Так это-то те прелести, лорд Лейстер,  
Которые без наказанья видеть  
Никто не мог? Которым нет подобных?  
Поистине недорогой ценой  
Приобрести такую славу можно…

И как последний, самый искусный и смертельный выпад опытного фехтовальщика на рапирах:

Чтобы прослыть всеобщей красотой,  
Лишь стоит общей быть — для всех.

{265} Ответный стон Марии: «Нет, это уж слишком много!» — был столь выразителен, что даже Елизавета несколько дрогнула, и в следующей ее фразе звучали нотки какого-то беспокойства и некоторой самозащиты:

До сей поры личиной прикрывались вы;  
Теперь явились в настоящем виде.

Но тут как бы прорывалась плотина: начинался знаменитый ермоловский заключительный монолог Марии Стюарт. В этом монологе, помимо чувства удовлетворения Марии от сознания возможности унизить ненавистную соперницу и высказать ей в глаза, в присутствии ее двора и, главное, в присутствии любимого ими обеими Лейстера, все, что она о ней думала и таила до сих пор в своей душе, — выражалась еще и радость от возможности бросить ей в глаза обратно все оскорбления, полученные ею только что от нее. В этом же монологе прозвучало с особой силой и все существо роли Марии Стюарт, как эту роль понимала и интерпретировала Ермолова, так сказать, ее credo.

Как женщина, в проступки я впадала  
В младых летах, могуществом была  
Ослеплена, но не таила их  
И с гордостью монархини свободной  
Я ложную наружность презирала.  
Все худшее о мне известно миру  
И, смело то могу сказать, — я лучше  
Молвы, повсюду обо мне гремящей.

И далее, неудержимо, как лавина, несла Ермолова свой последний ответ Елизавете. Это было нечто неповторимое по силе экзальтации, огненности сценического темперамента и трагической значительности. Трудно словами передать, что это было за впечатление; могу лишь засвидетельствовать, что оно было поистине ошеломляющим каждый раз, сколько бы я эту сцену ни смотрел (а в общем я смотрел ее раз десять, если не больше). Это был как бы образец оправдания на театре великого искусства актера, которое, будучи, конечно, только искусством, казалось в этот момент более мощным, чем сама жизнь, чем сама природа. Это была уже даже не сценическая правда, а истина — вершина вершин.

Завершение же всего этого монолога, прерывавшегося лишь короткими репликами растерянных, не ожидавших {266} такого финала от встречи двух королев, придворных Шрюсбюри и Лейстера, было поистине замечательным. Громадной мощью звучали уничтожавшие надломленную Елизавету последние слова Марии:

Прикосновенье незаконной дщери  
Трон Англии бесславит и мрачит.  
Обманщицей обмануты британцы!  
Когда б права торжествовали здесь,  
Вы предо мной лежали бы во прахе —  
Затем, что я законный ваш король.

Невозможно забыть ту величественную фигуру, в которую вырастала в последней фразе этого монолога Ермолова: поистине это была королева-победительница! Сколько в ней было величия, сознания своей правоты, — она была поистине прекрасна! Посрамленная, в бессильной злобе, поспешно, в каком-то бешенстве ломая свой стек, Елизавета покидала сцену в сопровождении лорда Лейстера и других придворных, которых Мария сделала свидетелями своего торжества над ней. Поле битвы оставалось за Марией: это была ее полная победа!..

Сцена окончена. Гром рукоплесканий зрительного зала был его ответом и приветствием двум нашим великим актрисам. А для нас, тогда еще только мечтавших посвятить свои силы искусству, а затем — учеников театральной школы, начинающих актеров, это были маяки, вершинные точки, к которым нужно было стремиться. Как мы были счастливы, что имели возможность видеть и слышать их, а некоторые из нас получили еще и возможность близкого общения и учебы у них.

Добавлю, что обе исполнительницы, несмотря на раздирающие страсти, которыми они на сцене жили, ни на минуту не выпадали из строгих форм своего внешнего поведения. Обе они все время оставались королевами с головы до ног. Ни на секунду не прорывались у них ни тривиальность, ни вульгарность в препирательстве двух женщин между собою. Самые рискованные в этом смысле моменты велись ими как-то скорее интимно, на полутонах и дышали благородством. Все было в высшей степени «сделано» в отношении жестов, мимики и поз, умения носить костюм, манеры говорить, походки.

Как видно, можно достигать огромного потрясения зрителя лавиной своего темперамента и не выпадая из {267} строгих форм, а оставаясь все время в высшей степени техничными. Как сейчас помню скупость, но значительность внешней выразительности Г. Н. Федотовой. В продолжение почти всей сцены она стояла почти неподвижно с опущенными вниз глазами, но когда их поднимала, то в них выражала всю гамму своих мыслей и чувств. В отношении точно разработанных мизансцен чувствовалась огромная законченность всей сцены. Обе актрисы как бы помогали друг другу, и всегда та из них, чье лицо должно было в данный момент фиксировать на себе внимание зрителя, оказывалась повернутой en face к нему. Большая срепетированность и взаимное ясное понимание задач каждой из них делали всю эту сцену как бы предметным уроком для нас, начинающих учеников и актеров, — уроком на тему о том, как глубоко следует проникаться замыслом автора, как крупно и смело следует актеру разрешать ту или иную сценическую задачу и, наконец, с какой завершенной техникой речи и внешнего рисунка роли следует все это доводить до зрителя.

### 2

Под влиянием посещений Малого театра, тех бесед О драме, которые вел Сергей Андреевич, наконец, под впечатлением обильного чтения Пушкина, Шекспира и пьес испанских драматургов моя рано определившаяся привязанность к сцене вскоре обратилась в подлинную страсть, а отсюда совсем недалеко и до мечты стать актером…

Как созрело во мне такое решение?

На первых порах я всячески отмахивался от подобной мысли как совершенно невероятной, невозможной, недостижимой для меня. Все актеры казались мне не простыми существами, каких можно встретить на каждом шагу, а людьми какого-то особого, высшего порядка, и мне, простому смертному, — да вдобавок до невозможности застенчивому! — мне приобщиться к ним представлялось чем-то несбыточным!.. Тем не менее как-то подсознательно я ощущал, что уже безвозвратно отравлен театральным ядом, что, кроме актерства, иного пути мне нет, хотя и самому себе я не решался в этом признаться, тщательно скрывал свою тайну от всех, даже от матери.

{268} Я избегал читать вслух, всерьез ни стихов, ни монологов не декламировал, кроме тех случаев, когда (и то лишь среди близких!), вспомнив какое-нибудь место в спектакле, оставившее особенно сильное впечатление, изображал того или иного артиста, стараясь возможно точнее копировать его.

Домашним нравилось. Уверяли, что это выходит у меня хорошо. Тогда они и не подозревали, что подобные отзывы укрепляли мою заветную мечту.

Я попробовал смелее подойти к ее осуществлению — принялся за «Сцену у фонтана» из пушкинского «Бориса Годунова». Сначала прочитал тайком, про себя, а потом решился прочесть громко, доверившись своей старшей сестре Александре Михайловне, зная, что она такая же ярая театралка и что, следовательно, у нее я уж наверное найду должное сочувствие.

Как это часто бывает в жизни, решающую роль в моей судьбе сыграл случай.

Как-то раз, когда собрались обычные наши друзья, моя старшая сестра, к моему ужасу, совершенно неожиданно для меня возьми да и ляпни:

— А Юрий декламирует «Сцену у фонтана»…

Все сейчас же стали наперебой уламывать меня прочесть. Я ни за что не соглашался, чувствуя, что не сумею преодолеть своей робости. Но делать было нечего: под давлением неотвязчивых приставаний я принужден был выступить. Не помню, как я поборол свое смущение, да и не знаю, поборол ли его. Помню только, что все происходило как в чаду, в каком-то трансе.

Сестра подыгрывала за Марину. Как я читал?.. Вероятно, плохо, — что же можно было тогда с меня спрашивать? Но, должно быть, проявил много горячности и известную долю темперамента. Такой прыти, по-видимому, никто от меня не ожидал. Словом, я имел успех. Я понравился, мне аплодировали. Первые аплодисменты, выпавшие на мою долю! Стали уверять, что у меня якобы несомненные способности и хорошие данные для сцены. Говорили, вероятно, просто так, как в подобных случаях говорят такого рода фразы, совсем не думая придать им серьезное значение и отнюдь не предполагая, что слова эти могут послужить благодарной почвой для того зерна, {269} которое я давно уже таил внутри себя и которого никто во мне и не предполагал.

Сестра еще подлила масла в огонь, бросив мне фразу, оставившую во мне большое впечатление:

— А знаешь что, я, право, на твоем месте непременно пошла бы на сцену!..

Этого было довольно! С того вечера я почувствовал себя навсегда приобщенным к театру и больше не скрывал своего желания стать актером.

Когда я выдержал экзамен на аттестат зрелости, передо мной встала дилемма: пойти ли на сцену после окончания университета или же, отказавшись от университета, сразу подать заявление на драматические курсы.

В бесконечных спорах многочисленных моих тетушек и дядюшек большинство склонилось к тому, чтобы я кончил университет, а затем уже добивался намеченной цели, так как, во-первых, высшее образование может только способствовать артистической деятельности, а во-вторых, еще неизвестно, как обернется счастье и выйдет ли еще что-нибудь из моих затей.

— А если ничего не выйдет — что тогда? — спрашивали тут же и прибавляли: — Лучше синица в руки, чем журавль в небе…

А мой дядя Владимир Андреевич Юрьев, по своим взглядам и воззрениям представлявший полную противоположность своему брату Сергею Андреевичу, был неимоверно аффрапирован моим стремлением пойти на сцену.

— Помилуйте!.. — бушевал он. — Еще станут трепать в газетах наше доброе имя!..

И он настоятельно требовал, чтобы моя матушка не разрешала мне подобного безрассудства…

Но и тут, как всегда, моя мать с большой чуткостью отнеслась ко мне в этот важный момент моей жизни. Наблюдая меня, она поняла, что дело идет не о мимолетном увлечении театром, а о серьезном, глубоком призвании, которому мешать нельзя, и решила предоставить разобраться в этом вопросе мне самому.

Гордиев узел помог разрубить дядя Сергей. Наперекор большинству, Сергей Андреевич заявил, что если я действительно серьезно задумал идти на сцену и серьезно смотрю на свое будущее, так что же? — мешать не надо, {270} и чем раньше приступить к этому трудному делу, тем лучше! При сознательном и взыскательном отношении к себе можно и без университета достигнуть образования, столь необходимого для того, чтобы стать серьезным актером. И Сергей Андреевич вызвался лично руководить моим образованием. Он дал мне длинный список книг, составленный по известной системе, которым я и руководствовался, пользуясь библиотекой Румянцевского музея (ныне Ленинская библиотека).

Решив первый вопрос, надо было решать другой: на какие курсы идти?

В то время в Москве существовали только две школы сценического искусства: курсы при Малом театре на Неглинной[[291]](#endnote-253), против самого театра, и Драматические курсы Филармонического общества[[292]](#endnote-254), помещавшиеся тогда на Никитской, против театра Парадиз.

Казалось бы, все говорило за курсы при Малом театре. Поставлены они были серьезно, с хорошей, продуманной программой, солидно, с первоклассными профессорами как по специальным предметам, так и научным. Открыты они были за два года до того и своим созданием обязаны были главным образом моему дяде Сергею Андреевичу, который положил много труда и энергии, чтобы доказать необходимость школы сценического искусства, чего в свое время так и не мог добиться Александр Николаевич Островский.

Драматические курсы Филармонического общества были менее солидны: кроме класса по специальности и класса пластики, никаких других предметов там не преподавалось. Но зато там притягательной силой был А. И. Южин, руководивший драматическим отделением этого училища. Южин был моим идеалом. Надо сказать, что Александр Иванович нес тогда на себе весь репертуар Малого театра, и притом, главным образом, репертуар героический. Созданные им образы не могли не увлечь меня, я отожествлял их с Южиным и поклонялся ему. Вполне естественно, что отсюда и возникло мое стремление непременно учиться у Южина. Так я и сделал, подав заявление на Драматические курсы Филармонического общества.

### **{****271}** 3

Александр Иванович Южин вступил в труппу «Щепкинского дома» в июле 1882 года, а я впервые увидел его на сцене в сезоне 1883/84 года в пьесе Боборыкина «Старые счеты»[[293]](#endnote-255). Насколько не изменяет мне память, он изображал в этой пьесе какого-то сноба. Запомнился он мне только в одной сцене, которую он вел, если не ошибаюсь, с Г. Н. Федотовой.

На Южине, как на новичке, было сосредоточено тогда сугубое внимание. К новичку москвичи обыкновенно привыкали не сразу, а относились настороженно, предвзято, и ему, как говорится, ставилось «каждое лыко в строку». Долгое время каждый такой новичок считался «чужаком». Не избежал общей участи и Южин. На первых порах он не нравился завсегдатаям Малого театра, и они сильно критиковали его.

Такое отрицательное отношение к нему со стороны публики Малого театра усугублялось еще одним обстоятельством, весьма неблагоприятным для Александра Ивановича: он явился как бы прямым заместителем Александра Павловича Ленского, тогдашнего любимца москвичей, как раз в это время перешедшего в петербургский Александринский театр.

Вот что записывает Александр Павлович Ленский в свой дневник в конце сезона 1882 года: «Великий пост и великая моя глупость — переход в Петербург»[[294]](#endnote-256). Правда, эта его «глупость», как он именует свой переход в Александринский театр, длилась не очень-то долго: через сезон Ленский уже гастролирует в московском Малом театре, а с февраля 1884 года окончательно возвращается к родным пенатам.

Вот этот-то временный переход Александра Павловича Ленского в Петербург как раз — так неблагоприятно для Южина — совпал с его первыми шагами на сцене Малого театра. Ему никак не хотели простить, что он играет роли Ленского, особенно в тех случаях, когда ему доводилось выступать в так называемых коронных ролях Александра Павловича, как, например, в ролях Уриеля Акосты или Дмитрия Самозванца.

В то время я уже являлся завсегдатаем Малого театра и был самым заядлым театралом. Я знал поголовно всех {272} актеров, у меня было свое отношение к каждому из них, и такой факт, как появление нового актера в Малом театре, разумеется, не мог пройти незамеченным мною.

Хорошо помню мои первые впечатления о Южине, когда я впервые увидел этого новоявленного актера на сцене Малого театра. Самой пьесы «Старые счеты», в которой он тогда выступал, я почти не помню, ко хорошо помню то впечатление, которое получил от его игры. Вопреки мнению большинства, Южин мне понравился. Кругом говорили, что он мало естествен, что он позер и что его рыдания во время объяснения с Федотовой слишком театральны и еще что-то в этом роде.

Но все-таки Южин мне понравился. Мне нравилось в нем все: его манера держать себя, говорить, его голос. Чувствовалась в нем какая-то значительность и несомненная индивидуальность, далекая от банальности и серой посредственности. Словом, он мог нравиться или не нравиться, его можно было критиковать, но невозможно было отнестись к нему безразлично.

Твердого положения он тогда еще не завоевал. Были у него удачные и менее удачные роли, и скептическое, недоверчивое отношение к нему все еще продолжалось.

Под этим знаком прошел для Южина и сезон 1884/85 года. Он еще не успел в то время найти себя, да и роли ему приходилось играть такие, как доктор из пьесы Немировича-Данченко «Темный бор»[[295]](#endnote-257) или молодожен из одноактной пьесы «Соль супружества»[[296]](#endnote-258), которые ни при каких обстоятельствах не могли стать для него этапными ролями. Да и едва ли подобные роли были подходящими для его творчества. Сфера его, как вскоре выяснилось, — романтика и героика…

Как это часто бывает, такому определению помогла случайность. В 1885 году Южину перешла от А. П. Ленского роль Дюнуа в «Орлеанской деве» Шиллера. Роль эта Ленскому не вполне удалась, тогда как Южин сыграл ее превосходно: она как нельзя более подходила к характеру дарования молодого артиста. Он имел в ней громадный успех, сразу определивший его дальнейшую художественную линию. Это была, можно сказать, первая серьезная победа Южина, которая в достаточной степени сбила характерную для москвичей предвзятость отношения, сопровождавшую почти каждого при первых шагах на сцене.

{273} Роль Дюнуа была вычеканена у Южина необыкновенно рельефно и законченно. Подлинная романтика чувствовалась во всем: в общем тоне, движениях, позах и голосовом звучании. Его речь была на редкость музыкальна. Казалось, будто в оркестре мягко, красиво и звучно солирует духовой инструмент при исполнении какого-нибудь симфонического произведения. Эффектен был Южин во время шествия в Реймский собор при короновании короля — величественно-красиво проходил он через всю сцену в своей пышной мантии, неся на бархатной подушке знаки королевского достоинства. Но кульминационным пунктом всей роли был его монолог, в котором Дюнуа, при внезапной вести о том, что Жанна д’Арк в плену у англичан, горячо призывает войско вырвать из рук врага спасительницу Франции. Южин произносил этот монолог с таким жаром, с таким подъемом, что его уход всегда покрывался бурей аплодисментов. И все же находились некоторые непримиримые скептики, продолжавшие критически относиться к Южину. Они находили, что в данном монологе он слишком кричит. Едва ли такое обвинение было справедливо. Во-первых, как никак, но мы имеем тут дело с обращением к войску, и трудно было бы предположить, чтобы такое обращение можно было произнести интимно; а во-вторых, крик крику рознь. Если, предположим, Южин и кричал, то в его крике слышалось столько отчаяния при внезапной вести о несчастий Орлеанской девы и такой мощный призыв, полный воодушевления, что действительно можно было поверить, что за ним ринется все войско.

Вслед за Дюнуа в том же году, в бенефис М. Н. Ермоловой, Южин сыграл роль Мортимера из шиллеровской «Марии Стюарт»[[297]](#endnote-259). Эти две роли — Дюнуа и Мортимер — окончательно определили лицо Южина как актера и расчистили ему путь к ролям мирового классического репертуара.

С 1885 по 1893 год, то есть вплоть до года моего назначения в Петербург, я был свидетелем крупнейших его созданий. Он переиграл ряд ролей, могущих служить конечной целью всякого крупного артиста. Не перечисляя всех, укажу только на главнейшие: Дюнуа, Мортимер, Карл V («Эрнани»), Нерон («Смерть Агриппины»)[[298]](#endnote-260), Санчо-Ортис («Звезда Севильи»), Чацкий, Яго, {274} Эгмонт, Рюи Блаз и, наконец, Макбет и Гамлет. За ними стоит целая галерея крупных ролей драматического, а также комедийного плана.

Итак, мы видим, Южин быстро занимает выдающееся положение в славной труппе Малого театра и с этого времени начинает завоевывать доверие и симпатии публики и прессы. Успех его рос с быстротой почти беспримерной, и он стал ведущим актером.

«Трудно назвать, — читаем мы у популярного тогда театрального критика Васильева-Флерова, — другого артиста, который в такой степени нес бы на своих плечах тяжесть репертуара за целый ряд последовательных сезонов. Бывают недели, когда Южину приходится играть почти каждый вечер подряд, и такие недели превращаются по временам в целые месяцы непрерывной работы».

Но вот как дальше совершенно справедливо характеризует Васильев-Флеров Южина: «Южин не просто трудится. Он сознательно работает над своим талантом и совершенствует его. Взявшись за какую-либо большую и ответственную роль, Южин уже не отстает от нее. Бывает прямо любопытно посмотреть Южина в знакомой уже роли, положим, через год после первого представления. Вы непременно заметите, что роль выросла. Там прибавилась новая черта, здесь кое-что подчеркнулось, а в другом месте кое-что смягчилось, — словом, роль не стала для артиста чем-то внешним, раз навсегда отлившейся формой, а постоянно продолжает жить, не застывает. В таком процессе работы складывалась у него роль Чацкого. Так продолжает он работать над Гамлетом после того, как блистательно сыграл Яго, Эгмонта и Карла V».

В этом отношении любопытен один эпизод, на первый взгляд весьма незначительный, но служащий красноречивым доказательством того, как критически строго относился к себе Александр Иванович и какому взыскательному анализу подвергал он свое исполнение, как чутко прислушивался ко всем замечаниям, стремясь совершенствовать себя как актера…

Как-то я смотрел с одним моим приятелем пьесу Гнедича «Старая сказка»[[299]](#endnote-261), в которой играл А. И. Южин.

В одной из сцен Южин, переживая какую-то драму изображаемого им персонажа, подходил к камину и чрезвычайно {275} картинно облокачивался на него. Моему приятелю, с которым я смотрел этот спектакль, эта поза не понравилась; она, совершенно справедливо, показалась ему слишком театральной, малоестественной, не соответствующей данному моменту, и, объяснив это склонностью Южина к позерству, он решил написать об этом Южину, подписавшись «Зритель». А для того чтобы проверить, возымело ли его послание какое-либо воздействие на Южина, мы снова отправились смотреть «Старую сказку» и констатировали, к нашему полному удовлетворению, что Южин не только не облокачивался на камин, но даже не подходил к нему.

При несомненном таланте, актерское мастерство его являлось продуктом большого труда, настойчивости, железной воли. Русский актер его времени в своей массе был больше эмоциональным актером. По большей части он надеялся на свое пресловутое «нутро», щеголял им и даже часто старался игнорировать сценическую технику. Игнорирование — или, во всяком случае, умаление — техники, между прочим, было явлением, характерным для той эпохи, распространявшимся на смежные искусства.

В своем искусстве Южин представлял собой полную противоположность, примыкая больше к тому направлению сценического искусства, где актерскому мастерству, технике игры актера уделялось большое внимание.

На фоне недостаточно культивируемой актерской техники Южин в то время несколько выделялся своим мастерством, а потому легко мог прослыть актером «головным», как тогда говорили, то есть более рассудочным, нежели эмоциональным, а некоторые даже просто не хотели замечать его дарования.

Это неверно, конечно; талант, несомненно, у Южина был, и талант далеко не дюжинный, но совсем иного свойства, чем, скажем, у Ленского, с которым его часто любили сопоставлять, и совершенно напрасно. Сравнивать этих двух художников — Ленского и Южина, — на мой взгляд, занятие пустое. Индивидуальности их слишком различны, каждый сам по себе представлял крупную художественную величину, но друг другу они были полярны. Позволю себе провести аналогию, сделать несколько вольное сравнение, но, как мне кажется, это сравнение может до некоторой степени определить характер {276} дарования каждого из них: дарование Ленского я сравнил бы с музыкой Чайковского, тогда как Южин ближе к музыке Вагнера.

Ленский. — Ромео. Это понятно. Южин — ни в коем случае: лиризм был ему абсолютно несвойствен. Но зато Южин — король Карл из «Эрнани» или Южин — Макбет, тут Южину принадлежит пальма первенства перед лириком Ленским. Ленский слишком мягок, хочется сказать — слишком прозрачен. Для твердых, волевых ролей его сценические данные менее податливы. Он как бы весь из белоснежного мрамора, почти просвечивающего, тогда как Южин отлит из твердого металла, вычеканен из бронзы.

В восьмидесятых годах, во время реакции, на фоне серенькой жизни, когда душилось все живое, яркое, когда подавлялась всякая инициатива и об общественной жизни можно было только мечтать (и то под большим риском!), театр до некоторой степени был отдушиной для лучшей, наиболее передовой части общества. Там хотя бы можно было иной раз отдохнуть от тусклой и безотрадной действительности, подавляющей всякую индивидуальность, и перенестись в сферу своих чаяний.

А. И. Южин всей своей яркой артистической деятельностью стремился выявить на сцене сильные страсти, мощные образы и пропагандировать в Малом театре героико-романтический репертуар. Как я уже говорил выше, западноевропейская классика в силу целого ряда причин не так легко проникала в то время на сцену, и только наличие таких артистов, как Южин, Ленский, Ермолова, Федотова, как бы самой судьбой предназначенных для классического репертуара, спасало положение. В этом отношении А. И. Южин по справедливости имеет особенно большие заслуги.

Нужно было много энергии, твердости и воли со стороны Александра Ивановича, помимо его таланта, чтобы утверждать и укреплять ту линию репертуара, которую он считал необходимой.

Его яркая индивидуальность, его актерское мастерство и большая культура не могли не иметь влияния на художественную жизнь Малого театра, где протекала почти вся его артистическая деятельность.

{277} Я — москвич; там, в Малом театре, зародилась и крепла моя любовь к театру, а потому я знаю, что такое Южин для москвичей. Малый театр и Южин — это одно нерасчленимое целое. Мы его любили, боготворили, как только можно любить свое, близкое, родное. Мы его любили за то, что он был вождем и выразителем наших мыслей и стремлений, за то, что он сумел стать во главе наших культурных запросов.

### 4

Итак, в августе 1889 года я записался на конкурсный экзамен в московское Филармоническое училище в класс А. И. Южина.

Жутко было идти на экзамен к своему кумиру. Приготовил две вещи: басню Крылова «Осел и соловей» и стихотворение Некрасова «Еще тройка».

Вот это-то стихотворение из-за своей оппозиционности чуть было не погубило меня и едва не преградило мне путь на сцену!.. Стихотворение пришлось мне по душе своим вольнолюбием, и я никак не ожидал, что оно будет встречено в штыки.

Экзаменовали нас почему-то поодиночке и впускали в класс по очереди. Вот я у двери, за которой происходит отбор учеников. С трепетом ожидаю своей очереди. Ждал долго, так как вызывали по алфавиту, когда еще доберутся до моей буквы! Наконец выкликают и меня. От волнения у меня захватило дыхание. Все кружится перед глазами. Не сразу двинулся вперед, в дверях неловко задел плечом об острый косяк и, вероятно, довольно сильно ударился, так как ощущаю некоторую боль, но недолго…

Вхожу нетвердой походкой… Не сразу ориентируюсь в окружающей обстановке… Вижу перед собой длинный стол, покрытый зеленым сукном. За столом несколько человек, мне неизвестных, кроме Александра Максимовича Невского[[300]](#endnote-262), актера Малого театра.

Он и экзаменует. Южин отсутствует. Это обстоятельство меня и огорчает, и радует… Отлегло от сердца: чувствуешь почему-то меньше ответственности без Южина. Но все же с трудом борюсь со своим волнением, не сразу прихожу в себя…

{278} Обычные вопросы: сколько лет? какое образование? что побудило пойти на сцену? и пр.

— Что приготовили? — обращается ко мне Невский.

— Стихотворение Некрасова «Еще тройка».

— Читайте. Начинаю:

Ямщик лихой, лихая тройка  
И колокольчик под дугой… и т. д.

Первые строки проходят благополучно, но, когда я дошел до слов:

Жандарм с усищами в аршин,  
А рядом с ним какой-то бледный,  
Лет в девятнадцать господин… —

все насторожились и переглянулись, а Невский стал беспокойно ерзать на стуле. Когда же я произнес:

Куда же тройка поспешает?  
Куда Макар телят гоняет… —

Невский раздраженно меня прервал:

— Достаточно!.. Довольно!.. Ну, что за выбор? Неужели не нашли ничего более подходящего, молодой человек? — и он стал распространяться о падении литературных вкусов у современной молодежи, падкой до тенденциозной литературы и не умеющей разбираться в художественных достоинствах произведения.

В то время как он журил меня за выбор, открылась дверь и твердой, энергичной походкой вошел Южин. Поздоровавшись со всеми, он шумно сел сбоку, немного поодаль от стола, и пристально с ног до головы оглядел меня. Невский в присутствии Южина, как мне тут показалось, несколько стушевался, тон его стал менее уверен. Он что-то шепнул Южину, Южин улыбнулся и, к моему немалому смущению, снова пристально взглянул на меня.

— Есть у вас что-нибудь другое? — спросил меня Невский.

Я стоял ни жив ни мертв.

— Басня «Осел и соловей», — нерешительно, робко отвечаю в полной растерянности.

— Читайте! — уничтожающе прозвучала интонация Невского, таким тоном, каким обыкновенно говорят человеку, на которого безнадежно махнули рукой.

{279} Читаю… Южин серьезным, сильным, присущим ему насквозь пронизывающим взором уставился на меня…

Конец… Возвращаюсь в приемную и думаю, что действительно конец — провалился… Иду к выходу…

На площадке лестницы секретарь окликает меня:

— Дождитесь, если хотите знать результат, объявим по окончании испытаний.

Подавленный своей неудачей, сижу у окна битый час. Перерыв. Экзаменаторы прошли через приемную в кабинет директора. Через несколько времени оттуда возвращается секретарь. Все экзаменовавшиеся окружают его тесным кольцом. Он громко зачитывает имена зачисленных. Ия — среди них.

Горький осадок от пренебрежительного обращения и тона экзаменатора крепко засел во мне. Правда, я почувствовал некоторое облегчение при зачтении моей фамилии в списке принятых, но все же чувство обиды, смешанное со стыдом, не покидало меня, и краска покрывала лицо при одном воспоминании о только что пережитом, и невольно, машинально вырывалось что-то вроде пения, похожего на стон, как это часто бывает при подобных случаях.

С тяжелым чувством вернулся я домой. Объявил, что я принят, но не сказал, при каких условиях, не сказал, что первый блин вышел комом.

Дома ликовали… Только одна моя матушка часто останавливала на мне свой беспокойный и проницательный взор с налетом грусти. Сердцем матери она чуяла что-то, но молчала. И лишь вечером, перед сном, на прощание она крепко меня обняла и, как бы успокаивая, длительно, мягко и ласково провела рукой по моей голове. Это было красноречивее всяких слов… Нам не нужны были слова, мы отлично понимали друг друга.

### 5

Спустя некоторое время начались занятия. Курс был трехгодичный. На первом курсе преподавал А. М. Невский. Он занимался с нами постановкой голоса, дикцией и выразительным чтением. Сценических упражнений не полагалось, над отдельными сценами работали со {280} второго курса, а над целыми пьесами — на третьем. Двумя последними курсами руководил А. И. Южин.

В класс А. М. Невского я вошел с тяжелым чувством, памятуя пережитое мною во время вступительного экзамена. Была подорвана вера в свои силы и в какую-либо возможность проявить себя при его отношении ко мне.

Но с первых же уроков все прояснилось.

Александр Максимович Невский оказался на редкость незлобивым, внимательным и доброжелательным человеком. О недоразумении во время экзамена не было и помину. Полагаю, что тогда все это произошло лишь потому, что декламирование такого сугубо тенденциозного стихотворения, как «Еще тройка» Некрасова, перед аудиторией довольно специфической, состоявшей, главным образом, из именитых московских купцов, — пайщиков и директоров филармонии, — было по меньшей мере неуместным и испугало осторожного экзаменатора. Ну, он и не мог сдержать своего раздражения.

А. М. Невский занимал второстепенное положение в труппе Малого театра, играя лишь эпизодические роли, но всегда отличался тщательностью, обдуманностью и законченностью своего исполнения. Актер он был культурный, с высшим образованием, окончил медицинский факультет, но, кажется, никогда не практиковал, предпочтя артистическую карьеру докторской. В молодости он был довольно популярным опереточным героем, пел тенором, а также некоторое время держал антрепризу в Вильне и как антрепренер снискал доброе имя и уважение среди актерской братии.

В филармонии он преподавал только на первом курсе. Таким образом, вся предварительная, так называемая черновая работа, падающая обыкновенно на первый курс, находилась в его ведении. Здесь он был не только опытным, но и редкостным преподавателем и, как мне кажется, недостаточно оцененным. Мы, его ученики, только впоследствии стали воздавать ему должное.

Занятия А. М. Невского, правда, не отличались блеском, его уроки не были эффектны и зажигательны, как, скажем, уроки Южина и Ленского, но тем не менее они обогащали необходимыми знаниями и закладывали твердый фундамент для дальнейшей творческой работы.

{281} Первое что внушал своим ученикам Александр Максимович, — это серьезное и взыскательное отношение к себе, сознание всей важности и необходимости черной работы, которая должна регулярно войти в обиход повседневной жизни актера. По его настоянию, все упражнения по гимнастике голоса, по подготовке звука речи, дыхания и по другим дисциплинам не ограничивались только классными занятиями, им уделялось известное количество времени каждое утро. Немного, не более пятнадцати минут, больше не рекомендовалось, чтобы не чувствовать утомления. Мы уяснили себе, что такая ежедневная и регулярная тренировка необходима актеру в продолжение всей его артистической деятельности, как необходима она и каждому виртуозу, будь это пианист, скрипач, вокалист или танцор, атлет, жонглер и т. д. Я, например, и до сих пор редко обхожусь без подобной тренировки, не говоря уже о гекзаметре, который стараюсь каждое утро громко прочесть, что дает мне возможность чувствовать себя хозяином своего голоса, даже в тех случаях, когда голос бывает не в порядке.

Александр Максимович досконально знал свой предмет, хорошо ставил голос, исправлял дикцию и умело подводил нас к логическому и художественному чтению. Всему этому можно было научиться у Александра Максимовича, и я лично чувствую к нему бесконечную признательность за то, что он научил меня, как надо работать и, главным образом, как надо организовать эту работу. Систему его занятий я впоследствии положил в основу моей собственной системы, правда, несколько видоизменив ее под влиянием моей актерской практики.

Я разрешу себе, насколько позволяет место, слегка коснуться метода преподавания Александра Максимовича, так как считаю его весьма ценным, но, к сожалению, малоизвестным среди большинства актеров. Хотелось бы указать на те главные элементы технических приемов, рекомендованных нам, на основании которых и зиждется, по моему мнению, все наше умение быть хозяином художественного слова.

С первого урока Александр Максимович внушал нам, что для художественной стороны передачи помимо таланта, способностей или врожденного вкуса, чувства меры, такта, благородства, необходимо еще нечто очень ценное {282} и, к сожалению, весьма редкое в то время — это изощренная техника как внешняя, так и внутренняя, продукт громадного труда, настойчивости и силы воли. Он говорил нам, что организм актера должен представлять собой как бы мягкий воск в руках ваятеля и быть, настолько тренированным, чтобы подчиняться его мысли, его воле, чтобы он имел возможность мгновенно переключаться из одного состояния в другое, причем все это должно делаться с такой законченностью, такой чистотой и гибкостью, которые отличают искусство гимнастов, эквилибристов и жонглеров: ведь для них малейшая математическая неточность, малейшее нарушение расчета может грозить в иных случаях катастрофой.

Прежде всего Александр Максимович заботился, чтобы ученики имели «настроенный инструмент» — так он называл голосовой аппарат.

— Заставьте, — говорил он, — хотя бы самого выдающегося пианиста играть на расстроенном инструменте — в результате, как бы он талантлив ни был, ничего, кроме какофонии, не получится.

Но, кроме этого, надо управлять этим инструментом в совершенстве, а для этой цели в первую очередь необходимо, как и при игре на каждом духовом инструменте, обладать умением правильно владеть дыханием. При постоянном запасе воздуха в легких, — учил нас Александр Максимович, — надо обязательно делать придыхание на каждом знаке препинания, как бы мал или велик период ни был, — все равно. Отсюда и акцент начала каждой фразы, делающей рельеф, окраску новой мысли, заложенной в каждом отдельном периоде, то есть фразе. Художественная речь всегда должна покоиться на одной основной ноте среднего регистра, эта нота и пройдет красной нитью через всю речь, которая таким путем приобретает благородство и строгость стиля. Частое же повышение или понижение тона среди фразы вульгаризирует речь, делает ее тривиальной и засоряет интонацию, делает ее неопределенной и невыразительной.

На первый взгляд, для новичка, подобное утверждение кажется невероятным. Как же это так? Художественная речь — и вдруг она якобы должна быть однотонной? А на самом деле это так. Художественная речь должна покоиться на одной ноте, но это совсем не значит, что речь {283} должна производить впечатление однотонной. Отнюдь нет, и чтобы избежать однотонности речи при данных условиях, для этого применяется очень простой прием: перед каждым знаком препинания на последнем слоге фразы делается очень яркое повышение или понижение тона, смотря по знаку: на запятых — повышение, а на всех остальных — понижение. Эти повышения или понижения тона и придают яркую красочность, окончательно поглощая вместе с тем ту однотонность, которой, казалось бы, можно было опасаться.

Что такое повышение тона и что — понижение? Повышение — это постепенный переход от вашей основной ноты на последнем слоге фразы перед запятой по возможности к самой высокой. А понижение — наоборот: постепенный переход, опять-таки на последнем слоге, перед всеми остальными знаками, кроме запятой, по возможности к самой низкой.

Мы добивались в классе Александра Максимовича, чтобы основная нота нашего среднего регистра, так сказать, исходная точка нашей речи, была кристальной чистоты, была свободной от всякого сора и произвольных интонаций, а также отличалась энергией звука. Требовалось, чтобы последний слог фразы произносился с той же энергией, как и первый слог, словом, чтобы энергия звука распределялась по всей фразе совершенно равномерно и ни в коем случае не получалось падения тона, то есть, другими словами, понижения тона, которое обычно ведет и к падению интереса со стороны зрителя, а стало быть, и к самому страшному на сцене — к скуке.

Масштаб каждого слова, а стало быть, и масштаб всей фразы вырабатывался широкий. Это дает больше времени и места для выражения той или иной мысли и переживания. Кроме того, при этом условии фраза получает значительность.

Сценическая скороговорка не должна иметь ничего общего с той скороговоркой, какую мы часто применяем в жизни, иначе она не дойдет до слуха зрителя. Иллюзия сценической скороговорки должна достигаться эффектом изменения ритма. Для нее, если можно так выразиться, применяется иной «шрифт» посреди других «шрифтов» речи, и таким образом, при условии четкой артикуляции, скороговорка выделяется как бы курсивом, а самый масштаб {284} речи скороговоркой может оставаться неизменным при общем стремительном темпе.

Серьезнейшее внимание мы обращали на ударность речи. На первых порах усвоить это было не так легко. Мы добивались, чтобы долгий слог слова всегда был ударным, со стремительным понижением тона, и ни в коем случае не на растяжке, а тем более не на повышении тона.

Задача актера — быть убедительным, внушать публике, вести ее за собой. Ударность речи как раз отвечает такому назначению, она придает силу и убедительность. Отсюда — тон доказательный, утверждающий, импонирующий. Он всегда как бы безапелляционно отвечает на вопрос и дает возможность владеть слушательским вниманием; тогда как растяжка долгого слога, более применимая в пении, дает расплывчатость, утрачивает четкость и определенность звука. И в результате возникает речь, как бы написанная на промокательной бумаге. Мы называли подобное чтение «махровым».

— Уберите махры, — раздавался в таких случаях голос Александра Максимовича.

Повышение же тона на долгих слогах — еще большее зло, оно еще больше засоряет интонацию и мешает выявлению содержания. Такое повышение в первую очередь ведет к очень неприятному и надоедливому ноющему тону, который как бы окутывает речь пеленой, и исполнителю невозможно выбраться из нее, он вязнет в ней, как в трясине, и, как бы он хорошо ни чувствовал, как бы глубоко ни переживал, он никуда не уйдет от ноющего тончика, который неотвязно будет сопровождать его и застилать сущность переживаемого. Если вы чувствуете, что исполнитель начинает надоедать своим ноющим тоном, — это значит, что у него неправильно поставлена речь, он не знает основного правила постановки звука и обкрадывает себя в основном; при игнорировании этого азбучного правила речь теряет силу и убедительность.

Александр Максимович Невский знакомил нас еще со многими приемами для создания тех или иных «проводников» между актером и публикой, но об этом надо говорить особо, в специальной книге, посвященной технике звучащего слова. В задачу же настоящего моего труда такие вопросы не входят. Если я слегка коснулся их здесь, то с единственной целью охарактеризовать метод Александра {285} Максимовича Невского как педагога и показать, какую серьезную роль сыграл он при создании только что нарождавшейся драматической школы, шедшей еще ощупью и не имевшей тогда никакой системы и даже опыта в преподавании.

Александр Максимович в данном случае представлял исключение. Все, что требуется на первом курсе, где главным образом должна происходить подготовительная работа для будущего творчества, — все это можно было взять от него.

Лично мои занятия в классе Невского шли гладко, даже успешно. Он часто хвалил меня, и было заметно, что ему приятно заниматься со мною. Конечно, это окрыляло меня и давало надежду на будущее.

Мы все, его ученики, быстро привыкли к своему учителю. Держался он с нами необыкновенно просто, отечески. Занятия наши происходили обыкновенно в угловой, боскетной комнате со сводчатым потолком. Филармоническое училище в мое время помещалось в старинном особняке Батюшкова, с «фамусовской» лестницей в вестибюле, на Никитской, против театра Парадиз. Чувствовали мы себя на уроках уютно, семейно, по-домашнему.

Совсем не то было в классе А. И. Южина. Южин, как уже упоминалось, преподавал на двух последних курсах, но нам, первокурсникам, не возбранялось посещать его класс. Разумеется, я был один из самых рьяных посетителей его уроков и ни одного из них не пропускал. Там была совершенно иная атмосфера, чем в классе Невского. Уроки Южина происходили в большом зале, где находилась и сцена, и я бы сказал, что на этих уроках на всем лежала печать какой-то особой торжественности.

Александр Иванович был сильно занят в Малом театре, играл почти каждый день, да и репетиции шли почти ежедневно. По расписанию Александр Иванович должен был начинать свои уроки в четыре часа, но обычно он задерживался на репетициях, и нам приходилось ждать его иной раз по часу, а то и больше, но мы понимали уважительность причины и терпеливо ждали… В вестибюле и на площадке лестницы были расставлены своего рода «махальные», возвещавшие о приезде Южина.

И вот по широкой чугунной лестнице с белыми колоннами по бокам поднимается Александр Иванович. Все {286} бегут в зал и занимают свои места на стульях, расставленных вдоль стен. Я — в глубине зала у рояля, почти у самой двери.

Входит Южин с журналом в руках; все встают. Он идет неторопливой походкой к столику у стены, останавливается, оглядывает зал и медленно, устало опускается в кресло; только тогда мы садимся.

Начала урока ожидаю с волнением… Тишина… Та удивительная тишина, которая знаменует напряженное внимание… Дисциплина в классе исключительная. В сущности, никакой строгости, как обычно понимают это слово, Южин не проявлял, а все как-то выходило само собой. Он только всем своим поведением давал чувствовать всю серьезность, всю важность того дела, которому мы призваны служить, и это внедряло в нас благоговейное отношение к занятиям, к подмосткам и вообще к театру.

Сосредоточенные, с волнением от сознания большой ответственности, поднимались на сцену репетировать.

От каждого ученика требовалось абсолютное знание ролей, особенно тогда, когда это касалось таких авторов, как Островский. Тут не дозволялось изменить ни одного слова! И когда Южин замечал, что кто-либо из учеников начинал путать текст, тотчас же раздавался его голос:

— Виноват!..

Все смолкало на полуслове, репетиция прерывалась, на сцене виновато ожидали, как провинившиеся школьники…

Южин выдерживал довольно продолжительную паузу, потом не торопясь вставал и медленно подходил к суфлеру, сидевшему с левой стороны у сцены, брал у него книгу, прочитывал текст, перепутанный исполнителем, и так же спокойно и не торопясь возвращался к своему креслу, садился и после опять-таки некоторой паузы произносил:

— А по автору это так!

На сцене конфузились и смущались… Потом, после некоторой выдержки, столь характерной для Южина, слышалось:

— Продолжайте!..

В таких случаях ученики после репетиции обыкновенно говорили:

— Лучше бы уж он нас обругал как следует, — право, легче было бы!.. А то что это? Один конфуз, да и только!

{287} Так приучал Александр Иванович к точному знанию ролей и к бережному обращению с текстом. Он внушал ученикам, что нельзя, например, произвольно ставить даже приставку «с», так как не все равно сказать «чего‑с изволите» или «чего изволите‑с». Здесь есть оттенок и смысловой, и в ритме, влияющий не только на характерность речи действующего лица, но и на внутреннюю подоплеку данного момента, и на характер самого изображаемого образа. Заменять же одно слово другим ни в коем случае не разрешалось. А если ученик заявлял, что он умышленно заменил одно слово другим, что ему так удобнее и что он якобы может больше и рельефнее выразить замененным словом содержание данного момента, то на это всегда следовал ответ:

— Сделайте так, чтобы вам было удобнее… Повторите сто, двести раз это слово, сделайте его своим и добейтесь, чтобы было удобно!..

По существу, как мне теперь кажется, Александр Иванович Южин не был педагогом в полном смысле этого слова. Правда, он воспитывал нас, приучал с уважением относиться к сцене, к самому театру, к делу, которому мы намеревались служить, и, несомненно, знакомил и с техникой актера, но в конце концов он скорее был учителем сцены, режиссером, нежели педагогом. Он просто готовил спектакли и на ходу делал те или иные указания, всегда очень ценные, содержательные, ясные и меткие. Указывал те или иные сценические приемы, нужные для данной сцены, и только. Мне думается, что, если бы он захотел, он мог бы быть замечательным педагогом. И в самом деле, Александр Иванович обладал редкой для своего времени эрудицией, не говоря уже о блестящей технике, которая позволяет сравнивать его с самыми замечательными актерами того времени.

Я объясняю это «педагогическое самоограничение» Южина его колоссальной занятостью в репертуаре Малого театра. Надо было удивляться, как он мог уделять время и находить силы, чтобы приходить в школу и заниматься с нами. Надо было иметь его здоровье и необычайную выносливость, которыми он всегда отличался.

Как сказано, я не пропускал ни одного урока Александра Ивановича. Он меня заметил и почему-то всякий {288} раз перед началом урока, оглядывая присутствующих, спрашивал:

— Вы с первого курса?

Я поднимался и в большом смущении отвечал:

— Да.

И так почти каждый раз.

Однажды при какой-то неудаче ученика третьего курса И. Н. Худолеева (ныне покойного артиста Малого театра) А. И. Южин передал мне роль Бориса из пьесы «Общество поощрения скуки»[[301]](#endnote-263) В. Крылова, не получившуюся у Худолеева[[302]](#endnote-264). Это было для меня полной неожиданностью и большой радостью. Я стал репетировать.

Как-то после одной репетиции, уже вне класса, А. И. Южин подошел ко мне, внимательно посмотрел на меня, немного прищурясь, как бы что-то соображая, а потом задал вопрос:

— На кой черт вы тут сидите?

Я был ошеломлен и в растерянности не знал, что сказать.

Видя, что я ничего не отвечаю, Южин прибавляет:

— Вам надо быть ближе к солнцу.

— То есть? — спрашиваю я его.

— Что то есть? К Малому театру, разумеется! Вам надо быть на императорских курсах…

Я еще больше растерялся и, весь красный от волнения, пробормотал:

— Но как же это? Я ведь хотел учиться у вас?

— Вздор! Я в свободное время всегда смогу заняться с вами, а вам надо быть там.

— Да, но ведь на императорские курсы среди года в, принимают.

Он на минуту задумался, потом сказал:

— Вот что: приходите завтра к девяти часам утра ко мне на квартиру, я сегодня переговорю с Ленским и дам вам ответ.

Я пришел домой счастливый и взволнованный. Правда, я хотел во что бы то ни стало учиться у Южина, но раз он меня благословляет, то это уже много. Но я так стеснялся Южина, что на другой день в назначенный час сам к нему не пошел — не решился, а уговорил пойти к нему свою матушку. Мое ребячество рассмешило Южина, и он просил мне передать, чтобы я непременно лично явился в {289} театр, в тот же вечер, где он и познакомит меня с А. П. Ленским, который вел класс на императорских курсах.

Иду в театр через артистический подъезд, — тот подъезд, около которого я еще так недавно выстаивал немало часов, чтобы увидеть своих любимцев, а теперь я сам иду за кулисы, где все кажется необычайным и по-прежнему пленительным.

В тот вечер давали «Старую сказку». Ленский был занят со второго акта. Я пришел к началу.

Открываю дверь, ведущую на сцену. На пороге меня останавливает сторож… По случайному совпадению это был тот же сторож, с которым я разговаривал восемь лет назад гимназистиком, желая проникнуть на «Бориса Годунова».

— Вы к кому?

— К Александру Ивановичу Южину.

— Он занят. Нельзя, не полагается.

— Он сам мне назначил, просил, чтобы я пришел.

— Подождите здесь. Доложу…

Стою, оглядывая полуосвещенную глубину сцены… По бокам кулис висят широкие полотнища, изображающие лес, а там, дальше, ближе к публике, где освещение ярче, — павильон. С обратной стороны он серый, весь в заплатах. Там какая-то жизнь, приготавливают сцену, несут мебель и различные мелкие вещи… Все это ново и интересно. Интересно так, как иногда, бывало, в детстве интересно взглянуть на механизм какой-нибудь заводной игрушки. Волнует предстоящая встреча с Ленским.

Но вот идет Южин, загримированный… Мне бросились в глаза резкие штрихи век и сильно нарумяненные щеки, почему-то напоминавшие мне крымские яблоки…

Южин взял меня под руку и повел по глубине сцены, где перпендикулярно рампе находилась небольшая лесенка, ведущая в коридор с артистическими уборными по правой стороне.

Мы остановились у первой уборной.

— Подождите минутку, — сказал Южин и скрылся за дверью. Через несколько времени слышу его голос: — Войдите.

— Ну, Саша, — обратился он к Ленскому, подводя меня к нему, — надо что-нибудь предпринять…

{290} Ленский сидел Перед большим трюмо, развалясь в мягком глубоком кресле, и как-то лениво подал мне руку, мельком, исподлобья бросив на меня взгляд.

— Так как же, Саша? — спросил Южин.

Ленский, перебирая грим, не сразу ответил.

— Я, право, не знаю. У нас не в обычае принимать во время сезона, но если ты так рекомендуешь его, — при этом он указал не на меня, а на мое изображение в зеркале, находящемся перед ним, — и настаиваешь, то попытаюсь переговорить с Павлом Михайловичем Пчельниковым[[303]](#endnote-265).

Было решено, что на другой день утром, до репетиции, я опять приду сюда, чтобы ехать вместе с Александром Павловичем к Пчельникову.

На другое утро, в назначенный час, я снова — в глубине сцены в ожидании Ленского. Приезжает Ленский, в дверях встречается с М. Ф. Багровым, тогда молодым актером Малого театра на роли любовников, перекидывается с ним несколькими короткими фразами и, увидев меня, бросает на ходу: «А, вы здесь? Я сейчас…» и направляется дальше своей характерной походкой, широкими шагами, твердо ступая на каблуки.

Через некоторое время я еду с ним на извозчике к Пчельникову на Дмитровку, где помещалась контора императорских театров.

Хорошо запомнилось мне это путешествие. Александр Павлович был полный, да еще в толстом пальто; извозчичьи пролетки в Москве всегда отличались уродливостью и несуразностью: необыкновенно высокие, неизвестно для какой цели, и с очень узеньким маленьким сиденьем, где впору только поместиться одному. Александр Павлович старался сидеть, насколько возможно, боком, заботясь о моем удобстве, и все беспокоился, что мне неудобно. Я уверял, что мне очень удобно, но, по правде сказать, я едва держался на узком кончике сиденья и боялся соскользнуть вниз. А тут еще волнение от присутствия Александра Павловича…

И вот мы в большом кабинете Пчельникова. Пчельников принял нас стоя за столом, и меня удивило, что он даже не предложил сесть Александру Павловичу, хотя обращение его было в высшей степени любезным и приветливым.

{291} Александр Павлович изложил цель нашего визита. Выслушав его, Пчельников начал говорить что-то о нарушении установленных правил, о возникновении в дальнейшем нежелательных прецедентов и еще что-то, но в конце концов дал свое разрешение.

— Вы не из Филармонического училища? — спросил он меня.

— Да, из Филармонического.

— Да, но ведь у нас совсем не то, что там. Там больше развлекаются, я слышал, а у нас работа серьезная. Вы не боитесь этого?

— Я иду на курсы, чтобы работать.

— Ага! Вы готовы на это? Ну, что же, Александр Павлович, попробуем, сделаем на этот раз исключение. Но только впредь нежелательно, очень нежелательно — внесет беспорядок. Помните, — обратился он снова ко мне, — мы делаем, как видите, для вас исключение. Оцените это и постарайтесь оправдать наше доверие.

Я поклонился ему на расстоянии в знак готовности. Пчельников стал говорить с Ленским о делах Малого театра, о предстоящей премьере пьесы «Смерть Агриппины», интересовался, как идут репетиции и т. д.

Наконец, аудиенция кончилась, и я вышел из кабинета Пчельникова учеником Драматических курсов при Малом театре по классу Ленского.

### 6

К моменту моего поступления на императорские Драматические курсы дяди моего, Сергея Андреевича, уже не было в живых. Идейным вдохновителем организации этих курсов, главным образом, являлся он. Но до открытия курсов ему не довелось дожить. Он только успел произнести блестящее вступительное слово на торжественном акте по случаю открытия курсов, произведя этой речью громадное впечатление на всех присутствующих. Не Удалось ему также быть свидетелем выхода в свет первого номера ежемесячного журнала «Артист», инициатором и редактором которого он являлся и где рядом с его программной передовой статьей был помещен его некролог.

{292} Вопрос о создании школы сценического искусства давно интересовал Сергея Андреевича. Долго и неустанно ратовал он за это начинание, а ратовать приходилось много и энергично. Надо было бороться, — как это нам теперь ни странно! — надо было в те времена преодолевать весьма распространенное абсолютное отрицание необходимости сценического образования, отрицание всякой профессиональной школы.

Предубеждение против школы сценического искусства было явлением, распространенным не только в среде так называемого общества, так или иначе интересовавшегося вопросами театра, но, к сожалению, и в среде самих актеров. Высказывались опасения, что систематическое профессиональное образование способно будет стеснить и даже подавить оригинальность таланта и свободный полет его вдохновения!..

Как будто невежество и умственная слепота — необходимые предпосылки и атрибуты художественного творчества!

Теории сценического искусства быть не может, — утверждали противники профессионального сценического образования.

Когда такое утверждение высказывается не имеющими отношения к театру людьми, оно означает непонимание и незнание дела, и на него не стоит отвечать, но в устах артиста подобное утверждение звучит скверно. Это значит, что актер никогда не думал о своем искусстве. Приходило ли ему в голову, что таким утверждением он не только отрицает свое искусство, но и самого себя, как артиста?

Среди актеров крепко внедрилось убеждение, будто единственной школой к овладению сценическим искусством является сцена и что другой школы и быть не может.

— Играйте, играйте, привыкайте к сцене и выиграетесь!

Как будто сценическое искусство не является сознательным творческим актом, а каким-то бессознательным делом привычки!

Но наконец гордиев узел был разрублен, и осенью 1888 года только что организованные курсы при московском Малом театре раскрыли свои двери.

С этого времени русский драматический театр приобрел первую серьезную школу сценического искусства. {293} До того профессиональное обучение драматического актера оставалось у нас явлением чисто эпизодическим. Существовал, правда, драматический класс при Московской консерватории, на котором непродолжительное время преподавал И. В. Самарин. Был и драматический класс при филармонии, как мы уже знаем, открывшийся за несколько лет до учреждения императорских курсов. Но все же как в филармонии, так и в консерватории обучение драматическому искусству было на положении побочного придатка при музыкально-вокальном образовании, занимавшем здесь доминирующее положение. Не мудрено, что на обучавшихся драматическому искусству смотрели так, между прочим, без должного внимания.

Правда, при императорских театрах искони существовало балетное училище (в Москве и в Петербурге), и там, между прочим, имелся драматический класс или, вернее, не класс, а эпизодический курс, рассчитанный больше для неуспевающих в балетном искусстве; специального же драматического отделения не существовало[[304]](#endnote-266).

Надо сказать, что в те времена все драматические театры были более или менее однотипны. В то время не существовало столько направлений и течений, и частные провинциальные театры равнялись главным образом по театрам столичным. Вполне естественно, что императорские театры пополнялись главным образом лучшими силами провинциальных сцен. Провинциальные же актеры всегда стремились на столичную сцену, почему дирекция императорских театров мало заботилась о создании своей школы, до поры до времени довольствуясь драматическим классом, существовавшим на правах побочного предмета в стенах балетного училища.

И, надо правду сказать, не безрезультатно. Непреодолимое влечение некоторых балетных воспитанников к драме, а чаще всего случай (а может быть, и то и другое) дали императорским театрам возможность обогатиться рядом выдающихся драматических артистов, вышедших из балетного училища, — такими первоклассными силами, как Шумский, Медведева, Федотова, Ермолова, Никулина — в Москве, и Мартынов[[305]](#endnote-267), Стрельская[[306]](#endnote-268), Сазонов[[307]](#endnote-269), Шаповаленко[[308]](#endnote-270), Аполлонский[[309]](#endnote-271) и другие — в Петербурге.

Многие из них сначала уходили в провинцию для практики, а потом уже, по возвращении в столицу, зачислялись {294} на казенную сцену, некоторым же посчастливилось добиться положения путем той же пресловутой практики, оставаясь на месте. Сначала роль «без ниточки», потом «с ниточкой», то есть со словами, — и таким долгим путем наиболее успевающие и талантливые иной раз и достигали первого положения. Вот почему практика восторжествовала и почиталась единственным методом для создания актера при абсолютном отрицании школы.

Но противники теории и систематического образования забывали, сколько времени и сколько энергии теряли даже самые талантливые актеры, принужденные блуждать по пути своего развития, какие силы тратились на борьбу с ошибками и заблуждениями…

А мы знаем, в каких ужасающих условиях происходила эта борьба! Как известно, спектакли ставились наспех, шли два, три, четыре раза, под суфлера, без твердого знания текста. Заучивались лишь отдельные куски, отдельные монологи, наиболее выигрышные, в расчете «захватить» публику, «взять» ее своим так называемым «нутром», сорвать аплодисменты, не считаясь с тем, что это «нутро» зачастую не соответствует образу, воплощаемому действующим лицом пьесы, и представляет собою простое профессиональное волнение, так называемую «педаль», «мышечное переживание», как это справедливо характеризует К. С. Станиславский, или, как говорят в цирке, «кураж»…

Некоторые шли и далее. Так, например, мне случилось встретиться с актером такого толка, который горячо доказывал, что точное знание текста, большое количество репетиций, — словом, добросовестное, внимательное изучение роли, — вредит исполнителю, убивая в нем эмоциональность. Теперь это уже звучит анахронизмом, но тогда подобные взгляды отнюдь не были редкостью.

Что же оставалось делать актеру при данных условиях? Играть «номерами», штампами, которые он себе прививал, как выход из положения. «Горячо будет, а за вкус не ручаюсь!»

Так укреплялась рутина или, как тогда говорили, провинциализм в театре. Туда-то, в эту «провинцию», посылали учиться молодых людей, стремящихся стать актерами, и это называли «школой сценического искусства»!

{295} Помню, с каким недоверием, скептицизмом и даже враждебностью относились актеры к только что организованным Драматическим курсам при Малом театре:

— Да разве талант создать можно? Талант сам создается, самобытно! — твердили кругом, как будто назначение школы — творить таланты.

Но назначение школы — отнюдь не в создании гениев и талантов; назначение ее в том, чтобы вести такие способности к всестороннему развитию, возводить их на высшую ступень, до которой они могут подняться, не дать им исказиться, задохнуться и погибнуть под давлением невежества и рутины.

Приходилось слышать ссылки на Мочалова. Ну что говорить? Мочалов был величайшим трагиком, судя по всем отзывам, которые дошли до нас, но, судя по тем же отзывам, он не выдерживал вполне почти ни одной роли, давая лишь отдельные моменты. А вот вопрос: кем был бы Мочалов, если бы он воспользовался всем опытом и знаниями, которыми богато сценическое искусство?!

Кроме того, нам доподлинно известно, что Мочалов выработал превосходную дикцию и не мог спокойно выносить, когда слышал неясное, дурное чтение другого. Сам же он много потрудился в этой области. В выработке декламации вообще и, в частности, в чтении стихов был ему советником и руководителем известный драматический писатель Шаховской[[310]](#endnote-272).

Противники школы упоминали, наконец, Ермолову и Федотову.

— Разве они проходили какую-либо школу? А между тем они стали великими актрисами, — говорили они, забывая при этом, что у Ермоловой была Медведева, а у Федотовой — Самарин.

К нам, ученикам курсов, было неприязненное и ироническое отношение. Мы это чувствовали на каждом шагу.

— Что же, у вас, на курсах, конечно, все Мочаловы и Каратыгины или, по крайней мере, мнят себя таковыми? Не правда ли? — часто приходилось слышать этот иронический вопрос даже от маститых актеров Малого театра.

В настоящее время все вышесказанное, разумеется, кажется нелепостью, а между тем все это имело место и в конце концов не так уж давно.

### **{****296}** 7

Но, что бы там ни говорили и несмотря ни на что, курсы существовали, и я был в классе А. П. Ленского, этого большого, вдохновенного и обаятельного артиста.

Талант его отличался гибкостью, мягкостью и каким-то исключительным благородством. Редкой красоты голос позволял ему делать тончайшие оттенки, в которых отпечатывалось все переживаемое им, и вести диалоги и строить фразы в необыкновенно музыкальных тонах и в ему только присущей манере. В своем искусстве он загорался мгновенно, и не только в искусстве, но и в жизни был человеком порыва, увлечения и без остатка отдавался захватывающим его интересам.

Так было и с его педагогической деятельностью. Чтобы понять, с какой горячностью он отдавался этому делу, надо знать его страстную натуру художника с талантом искренним и прекрасным.

Как все художники такого порядка, он — надо правду сказать — не отличался уравновешенностью: все зависело от его настроения.

Иногда он приходил в класс усталый, вялый, и трудно было предполагать в нем творческий подъем. Но достаточно было ему услышать живую фразу ученика, одну искреннюю интонацию, — и конец его усталости: он мгновенно преображался, глаза загорались, он наполнялся жизнью, и наступало подлинное творчество педагога. Своим огнем он умел так насыщать аудиторию, так поднимать настроение в классе, что уроки его были для нас таким же эстетическим наслаждением, какое испытываешь в театре при исполнении выдающихся мастеров сцены.

Была ли система в его преподавании? В полном смысле этого слова, как мы это теперь понимаем, нет, да ее и трудно было ожидать — ее, собственно, ни у кого не было! К обучению актеров у нас только что приступили, и система технологического обучения постепенно начала складываться из опыта наиболее вдумчивых, серьезных и талантливых педагогов или отдельных теоретиков сценического слова, которых можно было сосчитать по пальцам. Вполне естественно, что не было строгой системы и у {297} Александра Павловича, что особенно ощущалось в программе первого курса. Но вместе с тем его работа с нами носила определенную плановость, которой он придерживался все время, и если не было системы в буквальном смысле слова, то его талант, культура, знание сцены и понимание актера подсказывали ему, что надо делать, чтобы вывести ученика на ровную дорогу.

Александр Павлович не стремился создавать из нас готовых актеров, что ошибочно казалось многим задачей школы. На протяжении трехгодичного курса не создашь актера, — можно только указать ученику его настоящий, правильный путь, дать ему возможность познать себя; познать все свои плюсы и минусы и научить, как укреплять и развивать первые и как отделываться от вторых.

Те ученики, которые думали найти здесь так называемую «практику» и лелеяли мысль по окончании курсов выйти опытными актерами, — несомненно, глубоко разочаровывались. Они должны были ограничиться лишь одним: умением работать над своими данными и познать путь к усовершенствованию своих способностей. Вот почему на первых порах, после первых выпусков, так злорадствовали и торжествовали уже и без того предубежденные против драматических курсов актеры и так открещивались от только что выпущенных из школы молодых артистов.

Сыграть роль с одной-двух репетиций никто из школьной молодежи не умел, их этому не обучали. Напротив, Александр Павлович приучал нас к внимательной и детальной работе над ролью. Так, например, на втором курсе в течение целого полугодия я проходил с ним только одну сцену из «Дон Карлоса» — сцену с отцом. Когда эта сцена стала более или менее «на рельсы», он затребовал из театра костюм и тщательным образом, как скульптор, работал над каждым моим жестом и движением. Это — единственный метод, ведущий, по моему мнению, к серьезной деятельности актера и не дающий возможности приучиться к штампу.

Как было сказано выше, Александр Павлович был сильно увлечен своим классом, и, зная хорошо его натуру художника-энтузиаста, некоторые артисты Малого театра {298} стали ревновать его к нам, боясь, что такое увлечение школой оторвет Ленского от прямой артистической деятельности и нанесет ущерб театру.

— Он нам еще нужен, а вы отнимаете его от нас, — часто говорили они.

Но, мне кажется, эти опасения были напрасны, так как Александр Павлович обладал такой живой натурой и такой горячей энергией, что его хватало на все. По крайней мере, за период его преподавания им был создан ряд выразительнейших художественных образов.

Александр Павлович стремился окружить нас должной атмосферой. Он внушал нам смотреть на театр, — а следовательно, и на школу, — как на «наше место свято», старался привить искреннюю любовь и фанатичное отношение к сцене. Сам он тщательным образом охранял нас от всего привходящего, чуждого, сорного, что могло нарушить ход художественного воспитания.

Серьезного, внимательного, вдумчивого отношения ждал он от нас и вместе с тем радостного, праздничного настроения. Анекдот, сомнительный каламбур преследовались им как атрибуты дурного тона, недостойные серьезного артиста. Флирт, ухаживания за ученицами в стенах училища искренне его огорчали.

— Делайте что угодно на стороне, но только не на курсах, — повторял он неоднократно.

Так воспитывал нас, будущих артистов, Александр Павлович Ленский и внедрял в нас глубокую любовь и уважение к делу, которому мы посвящали всю свою жизнь.

Занятия на курсах происходили с девяти часов до четырех часов дня. Ленский чаще занимался по вечерам, с семи часов, в те дни, когда он не был занят в театре. С первым курсом обычно занимался с девяти до десяти или до одиннадцати часов перед своими репетициями. Был на курсах и параллельный класс О. А. Правдина, и они согласовывали занятия на сцене между собой. Первая половина дня была занята научными предметами и физическими дисциплинами — танцами, фехтованием.

Ученикам предоставлялось право посещать спектакли Малого театра. Для этого в нашем распоряжении имелась постоянная литерная ложа, куда мы и ходили, соблюдая {299} известную очередь. В театр, как и на уроки, мы должны были являться в установленной форме: ученики во фраках со светлыми пуговицами с изображением на них лиры, ученицы — в синих форменных платьях с серебряной лирой — брошью, и непременно в сопровождении нашего инспектора или, вернее, надзирателя В. А. Михайловского[[311]](#endnote-273), дабы все было чинно. Кулисы театра нам были совершенно недоступны, а обычай занимать учеников в качестве сотрудников в массовых сценах в то время не существовал.

## **{****300}** Вступление на сцену

### 1

Мое вступление на сцену совершилось в обстоятельствах необычных, можно даже сказать необыкновенных, — и в то же время как бы предопределило, во многом предрешило мою дальнейшую артистическую судьбу, в частности мой перевод из Москвы в Петербург.

Итак, 1891 год был на исходе. Наступили рождественские праздники, приближался канун нового, 1892 года, занятия в школе были на неделю прерваны, как вдруг, без всякого предварения, мне прислали на дом роль. Пакет был доставлен мне курьером Малого театра. Я глазам своим не поверил: вероятно, недоразумение, ошибка?.. Но нет, — не ошибка! На обложке роли крупным четким писарским почерком выведено: «Ученику второго курса по классу А. П. Ленского госп. Юрьеву, Ю. — роль Торольфа из пьесы “Северные богатыри” Ибсена».

Я слышал, что эта пьеса назначена в бенефис Г. Н. Федотовой, и, получив пакет, все перечитывал сделанную на роли надпись «Ученику второго курса» и т. д. Сомнений не оставалось: все это так, на самом деле…

Смогу ли передать то состояние, которое я испытывал? От счастья хотелось кричать и прыгать. Кричал ли — не помню, но прыгать — прыгал: это был поистине один из счастливейших дней моей жизни!

Да и как не считать себя счастливым?! В летописях театра это был редкий случай. В то время попасть на императорскую сцену являлось делом весьма нелегким, а {301} получить роль актеру, и даже вовсе еще не актеру, а ученику, к тому же со второго курса, ничем пока себя не заявившему, — было совсем невозможно!

Надо к тому же добавить, что тогда в Малом театре играла совсем небольшая группа артистов, отличавшаяся изумительной сыгранностью. Жила она в театре очень тесной семьей и давала доступ в свой артистический круг с большим выбором и после большой проверки. Но если уж кто-нибудь вступал в ее семью, то его удостаивали высоким попечением и в дальнейшей его судьбе принимали большое участие, выводили, как говорится, «в люди». И каждый такой прием нового члена труппы был всегда громадным событием не только в самом театре, но и у всей театральной Москвы.

Надо сказать, что в восьмидесятые годы — по крайней мере, в Москве — интерес к театру был поистине громадный, и самыми популярными людьми были любимые актеры.

Интересовались решительно всем, что делалось в театре и вокруг театра. Так и в данном случае публика Малого театра уже знала, что в бенефис Федотовой одна из главных ролей поручена ученику, да еще ученику второго курса. Это заинтриговало и быстро просочилось во все круги театральной Москвы. Моя фамилия даже несколько раз мелькнула в газетных заметках. Помню свое ощущение, когда я впервые увидел в газетах свое имя. Я несколько раз перечитывал эти заметки: странно и приятно было видеть свою фамилию, напечатанную рядом — и с кем же? — с Ермоловой, Федотовой, Ленским, Южиным, Рыбаковым…

Мною стали как-то интересоваться, расспрашивать обо мне, чего-то ждать. Все это доходило до меня. Я инстинктивно почувствовал рискованность своего положения и испугался.

Постепенно радость стала сменяться волнением, даже больше чем волнением: ужасом перед ответственностью.

Помимо этого, мысль, что придется вести свои диалоги с Ермоловой, Федотовой, Ленским, Южиным и Рыбаковым, — мне, ни разу не выступавшему на сцене, не видавшему даже света рампы, — приводила меня в трепет.

И не только спектакль волновал меня, волновали репетиции среди замечательных артистов, перед которыми я {302} трепетал, — репетиции на той сцене, которая казалась мне каким-то особенным и прекрасным местом.

Но вот и первая репетиция…

Я пришел раньше всех. За кулисами я почувствовал дрожь, волнение и в ожидании стал с любопытством рассматривать сцену, таинственную и на этот раз странно молчаливую.

Наконец к столику, стоявшему у рампы, подошел Черневский, режиссер Малого театра, и позвонил в настольный колокольчик. Актеры стали постепенно собираться на сцене. Ленский увидал меня и подвел к Федотовой, которая с большим любопытством осмотрела меня с ног до головы и одобрительно кивнула головой в сторону Ленского. С Ермоловой я был уже знаком раньше. Потом Ленский представил меня Черневскому. С Южиным меня нечего было знакомить. Он взял меня за плечи и энергично потряс меня в знак одобрения. Рыбаков сидел в стороне, в углу сцены, а потому меня познакомили с ним последним. Он мне показался тогда угрюмым и неприветливым.

Началась репетиция.

Я знал роль наизусть, но, увидев, что все читают по тетрадкам, тоже стал читать по тетрадке. В перерыве я узнал, что это произвело неприятное впечатление, и во втором акте я произносил текст уже наизусть.

Как только началась репетиция, я сразу почувствовал, что создалась такая атмосфера, где не место чувству робости. Наступил момент, требующий громадного внимания, и робость должна была уступить сосредоточенному чувству ответственности.

На этой репетиции и на всех последующих я видел, с каким вниманием работали эти замечательные артисты, и не только над своими ролями, но и над общим ансамблем. Они останавливались, спорили, повторяли одно и то же место по нескольку раз, давали советы, даже показывали друг другу.

Я уж не говорю о себе — это был поистине коллективный урок первоклассных преподавателей.

Помню, как мне не удавалась одна фраза из второго акта, когда, по ходу действия сидя за столом против Федотовой, рядом с Ленским, Южиным и Ермоловой, я веду с Федотовой диалог, в котором нужно постепенно выявить {303} разгорающуюся ссору, завершающуюся сильным порывом гнева, за который я тут же плачу смертью.

И вот в этом-то трудном диалоге мне не удавался мой ответ Федотовой — Йордис. Все наперебой стали мне объяснять, показывать, и я как будто уже схватил суть… Все были довольны и одобрительно поощряли:

— Теперь хорошо, молодец…

Одна только Федотова не согласилась:

— Нет, нет, погодите! Все это хорошо, но не вполне то, что надо. Вы, дружочек мой, — обратилась она ко мне, — совершенно верно и хорошо чувствуете, и интонация ваша также недурна, но она у вас не совсем в тон с моей. Чувствуется неспаянность, разнобой. Я сама по себе, а вы тоже сами по себе. Не сливаемся. Вы мне отвечайте и отвечайте так, чтобы получилась в нашей с вами речи гармония, как бы одно музыкальное произведение… Если вы понаблюдаете и прислушаетесь, как говорят в жизни, то обратите внимание, что все обыкновенно как-то невольно попадают в тон друг другу, не очень диссонируют. Мы, если хотите, в жизни тоже своего рода композиторы. Музыкальность в нас врожденная, — по крайней мере в речи. Разнобой бывает только тогда, когда это нужно по ходу действия, как это иногда случается и в жизни. А здесь не то… Здесь этого не требуется… Смотрите прямо в мои глаза, прямо в мои зрачки, и это вам подскажет живой ответ.

Я использовал ее совет и ответил так, как она хотела.

И так они работали не только со мной, но и друг с другом: Ермолова давала совет Федотовой, Федотова — Ермоловой, Южин — Ленскому, Ленский — Южину и т. д.

И я понял тогда, почему эти артисты достигали таких художественных вершин в своем творчестве.

14 января 1892 года состоялся мой первый выход на сцену московского Малого театра в торжественном бенефисном спектакле Гликерии Николаевны Федотовой, которую я могу считать своей крестной матерью по сцене.

Ну, что ж тут говорить… Волновался ли я?

Конечно, волновался, и волновался ужасно. Мне казалось, что я ничего не скажу.

Одевался я наверху, над уборными премьеров. Ленский сам меня загримировал в своей уборной, и задолго до {304} начала я стоял уже у своего выхода и ждал… Ждал, что будет…

Сердце мое усиленно билось…

Я начал припоминать текст роли… О, ужас!..

Мне показалось, что я ничего не помню.

— Забыл, забыл! Путаюсь даже в первых фразах… Что же будет?! Скандал!..

Но быстро овладел собой, взял себя в руки… текст опять в моей памяти!..

Начали… Заиграли в оркестре (тогда играл оркестр перед началом и в антракте). Еще больше меня охватило волнение.

Помню, как ко мне подошел режиссер Черневский:

— Ну, что, молодой человек, как себя чувствуете?

— Право, не знаю. Кажется, что не скажу ни одного слова.

— Это всегда так кажется. А выйдете на сцену — и все будет хорошо. Ну, смотрите же, будьте молодцом, — ободрил он меня и пошел дальше.

Вот оркестр кончил увертюру… Взвился занавес, началось действие.

Мною овладевает панический ужас… Но спасения нет… Не скроешься, не убежишь…

Все кончено… Скоро выходить на сцену.

«Как бы было хорошо, — думаю, — если бы с колосников что-нибудь упало и расшибло мне голову, тогда миновала бы меня эта страшная чаша — выходить на сцену… Но нет, нет… Пусть будет, что будет…»

Вот мимо меня проходит Ермолова к своему выходу и спрашивает:

— Что?.. Волнуетесь?

— Ужасно!

— Мы всегда волнуемся, никогда не можем отделаться от этого чувства… Но, смотрите, умейте владеть своим волнением: это надо, надо, непременно надо, — закончила она почти тоном приказания.

И вот опять я один. Стараюсь сосредоточиться на роли Торольфа, этого юного тигренка, коего я должен изображать.

В это время вдруг раздались бурные аплодисменты: это из глубины, со скалы спускалась бенефициантка. Московская публика чтила Федотову, и это ей она аплодировала, {305} долго выкликая имя своей любимицы. Мне было видно из-за кулис, как сверху, из литерных лож, к ногам бенефициантки посыпались цветы и полетели маленькие лавровые веночки. Наконец все смолкло.

Йордис — Федотова начала вести свою сцену с Эрнульфом — Рыбаковым — моим отцом по пьесе…

Сцена кончилась… Под гром аплодисментов Федотова удалилась со сцены.

Приблизился мой выход.

Взбираюсь на верх большой скалы и жду, затаив дыхание.

А. М. Кондратьев, помощник режиссера, около меня.

Как сквозь сон, слышу его голос:

— Приготовьтесь.

И далее:

— Ну, выходите…

И Кондратьев слегка вытолкнул меня на сцену.

Выбегаю… На минуту приостанавливаюсь наверху, сбегаю со скал и выхожу на середину сцены перед рампой, немного путаясь в цветах и веночках, набросанных на сцену при первом появлении бенефициантки.

На сцене — Рыбаков.

Перебрасываюсь с ним несколькими короткими фразами, которые проходят, кажется, благополучно; подхожу к большому монологу-рассказу о том, как я повстречался с враждебной нам Йордис.

Начал.

Я уже стал немного осваиваться на сцене и осмелился даже взглянуть в зрительный зал… Предо мной огромное темное пространство, сверху донизу наполненное зрителями. И при виде этой картины вдруг у меня на один момент мелькнула мысль: «А что будет со мной, если я забуду?» И стоило мне только об этом подумать, как моментально все спуталось в моей памяти, внимание исчезло и… я не знал что говорить…

Пауза. Вижу, Рыбаков с ужасом смотрит на меня и от волнения моргает… Все это я ясно вижу и отдаю себе отчет.

Суфлер никак не ожидал этой катастрофы и, по-видимому, заинтересовавшись первым выходом дебютанта, отвлекся и не сразу нашелся, но, будучи отличным мастером {306} своего дела, быстро подал нужное слово, за которое я и ухватился… Чувство самосохранения заставило меня быстро овладеть собой и взять себя в руки. Сцена кончилась. Я убежал за кулисы с сознанием полного провала.

Мелькнули мысли: «А что чувствуют моя мать, сестры и нянька… там, в зрительном зале?.. Ужас! Ужас!»

Антракт.

Я стал переодеваться в другой костюм… Прибежал в мою уборную Ленский.

— Что, брат, напутал? Но ничего… Бывает… Не беда…

— Вы хотите меня утешить… Ведь… громадная пауза, Александр Павлович! Скандал!..

— Да нет, это вам так кажется. Уверен, что никто из публики даже и не заметил. Чепуха!.. Не вспоминайте об этом.

Второй акт. Самая ответственная сцена.

Ободренный своим учителем, веду сцену твердо, по-видимому, горячо… Оскорбленный обидными словами Йордис, молодой львенок Торольф порывисто срывается с места, с силой вырывается из рук Гуннара — Ленского, старавшегося примирить врагов, и, резко повернувшись, бросает к ногам Гуннара меч с фразой:

— Гуннар, возьми обратно дар свой…

И, угрожая местью, какими-то дикими прыжками тигренка убегает со сцены.

Уход был покрыт аплодисментами.

После своей сцены я убежал наверх к себе в уборную и долго не разгримировывался, припав ничком к гримировальному столу.

Мне казалось, что я провалился, несмотря на аплодисменты по моему адресу, которые я принял как обычный акт поощрения молодому исполнителю. Я решил как можно скорее разгримироваться, переодеться и удрать домой от срама.

Второй акт был длинный… Торольфа убивают в середине действия. Я уже успел привести себя в порядок, облачиться в свою форму — фрак с лирами на светлых пуговицах — и только что хотел надеть пальто, как прибежал наверх Кондратьев и сразу накричал на меня своим хриплым басом:

{307} — Как, вы переоделись?! Как вы смели без разрешения? Публика вас кричит, вызывает, надо идти кланяться, а вы… разгримировались. Ну, как я вас теперь выпущу?! Ступайте… Публика кричит.

Иду вниз на сцену.

Черневский, увидав, что я уже во фраке, тоже набросился и был в нерешительности, выпускать меня или нет. Из зала настойчиво неслась моя фамилия.

— Слышите, кричат вас! Ну что мне теперь с вами делать?!

А потом, безнадежно махнув рукой, бросил Кондратьеву:

— Выпускайте!

Ермолова и Федотова взяли меня под руки и вывели перед публикой…

Федотова подняла лавровый веночек с пола сцены и передала его мне на глазах у публики.

— На память, — сказала она мне, — о вашем первом выступлении!

Публика на этот жест знаменитой артистки реагировала еще более шумными овациями. Долго хранил я этот веночек, пока он совсем не высох и не рассыпался.

В том, что произошло, я не отдавал себе ясного отчета… Худо ли, хорошо ли было… Все как во сне… как в сказке… В антракте к артистам приходили из публики посетители, интересовались мной, знакомились… Кажется, успех! Так состоялся мой первый выход, который я и считаю началом моей артистической деятельности.

Дома были все в радостном приподнятом настроении. Они наблюдали впечатления публики и слышали отзывы.

Через день появились заметки в газетах, а затем в журнале «Артист». Известный критик Ив. Ив. Иванов писал: «Впечатлению весьма много помог молодой артист Юрьев, обозначенный в афише учеником 2‑го курса Театрального училища… Тем более это делает ему честь…» и т. д. В том же журнале «Артист» было прямо сказано: «Лучше всех играл Юрьев…»[[312]](#endnote-274)

Я торжествовал, был наверху блаженства. Так радостно началась моя сценическая деятельность: я тогда еще не предвидел, сколько терниев ожидало меня на моем артистическом пути.

### **{****308}** 2

Москва, как театральный город, живо заинтересовалась появившимся на горизонте Малого театра молодым актером.

В короткое время я вдруг стал популярным, меня знала уже публика. Начались приглашения на благотворительные концерты.

М. Н. Ермолова мне покровительствовала и даже часто выводила за руку на эстраду, а иногда я выступал вместе с нею и читал сцены из какой-либо трагедии («Федра» Расина, «Жанна д’Арк» или «Звезда Севильи»).

На одном из таких концертов я познакомился с С. В. Рахманиновым…[[313]](#endnote-275) Это был в то время длинноногий молодой человек, немного странный, с руками, всегда облаченными в так называемые «карпетки»… О нем тогда говорили много как о восходящем светиле.

Следующая зима 1892/93 года была для меня менее счастливой.

А. П. Ленский, как уже говорилось, был натурой неуравновешенной и увлекающейся. Удачно поставив ряд пьес для выпускных спектаклей своих учеников, он постепенно увлекся своими режиссерскими возможностями, и главным его устремлением было найти для экзаменационных испытаний нашего выпуска такие пьесы, которые давали бы ему возможность с наибольшей яркостью выявить свой несомненный режиссерский талант.

И выбрал он так называемые ансамблевые пьесы, без ярких ролей, в которых трудно, в особенности в нашей стадии актерского развития, было бы себя проявить и показать, грубо выражаясь, «товар лицом». На этих спектаклях, которые происходили на сцене Малого театра, всегда присутствовали, кроме представителей прессы, и антрепренеры частных и провинциальных театров, рассчитывающие кое-чем поживиться в этом улове.

Не каждый надеялся попасть на императорскую сцену, и потому произвести хорошее впечатление на антрепренера было для многих интересом существенным. От этого зависела их дальнейшая судьба.

Вполне естественно, что такие пьесы, как «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Веер» Гольдони[[314]](#endnote-276), «Новобрачные» Бьёрнсона[[315]](#endnote-277) с этой точки зрения не могли отвечать своему назначению. Их можно играть, и хорошо играть, дать {309} прекрасный ансамбль, но, говоря по справедливости, выражаясь театральным языком, роли в них «не дебютные».

И мы приуныли… Не знали, что делать, как выйти из этого положения.

Мы обожали своего учителя и не решались идти с объяснениями, будучи уверены, что это его огорчит. К тому же мы были уверены, что он в тот момент нас не поймет. Он, как художник, настолько был весь в режиссуре, настолько был влюблен в каждую роль данных пьес, что наши претензии должны были показаться ему странными и оскорбительными. Безвыходность нашего положения и перспектива остаться при выпуске ни с чем заставили нас все-таки пойти к Александру Павловичу.

В очень осторожной и мягкой форме мы объяснили цель нашего разговора и подошли к нашему больному вопросу…

Но все равно — так оно и вышло, как мы предполагали: Александр Павлович был ошеломлен, удручен нашим заявлением. Он так отдался своей богатой фантазии, своей мечте поставить с нами эти спектакли, что, по-видимому, наши опасения не приходили раньше ему в голову.

Александру Павловичу трудно было, как капризному ребенку, — а он таким иногда казался, — отказаться от своей затеи.

Я полагаю, что он тогда понял свою ошибку, но не хотел сознаться в этом. Ему было обидно, что ученики, которым он отдавал столько сил, столько своей души, решаются идти наперекор ему, и вообразил, что его недостаточно ценят, недостаточно верят в его работу с нами. Как мы ни старались его разуверить и доказать противное, — ничего не помогало. Произошел разрыв, трещина в наших отношениях, которая все время чувствовалась в продолжение нашей дальнейшей работы.

Наше объяснение так на него подействовало, что он после этого, говорили, не мог спать всю ночь и ходил по улицам Москвы.

Правда, после нашего разговора он сделал некоторые изменения в репертуаре, но я лично остался только с ролью графа из «Веера» Гольдони и с необычайно трудной и неблагодарной ролью мужа из «Новобрачных» Бьёрнсона, если не считать «На бойком месте» Островского[[316]](#endnote-278), где я играл совсем не подходящую для меня роль Миловидова.

{310} Не надо быть пророком, чтобы предсказать неудачу. Все случилось так, как и нужно было предполагать. Спектакли прошли для меня, по крайней мере, неудачно. С трудностью роли мужа из «Новобрачных» я не справился. Пьеса была написана в новых, непривычных тонах. Тут и актер большого опыта и таланта с трудом вышел бы из положения, да еще не знаю, вышел ли бы по тем временам. Роль из «Веера» — «голубая», как говорится в актерском быту. Что же касается Миловидова, то с этой ролью, насколько позволили мои годы и мои данные, я, кажется, лучше справился.

А. П. Ленский после всего происшедшего заметно охладел к нашему курсу, и занятия наши стали не так интенсивны. Непостоянство было весьма характерной чертой этого большого человека.

Тем не менее все-таки в свой бенефис (он поставил пьесу Сарду «Граф де Ризоор»[[317]](#endnote-279)) он пожелал, чтобы я участвовал в спектакле, хотя бы и в маленькой роли: он мне дал роль офицера Баккерселя.

Этот бенефис был роковым для меня и много способствовал моему переходу в Петербург.

Мы, ученики Александра Павловича, задолго стали готовиться к его бенефису, заранее записались на литерные ложи, собирали деньги на подарок, решили поднести ему золотой жетон с бриллиантовыми инициалами и заказали букеты из живых цветов и лавровые веночки, чтобы забросать ими бенефицианта. Праздник Александра Павловича был праздником и для нас.

Я был занят в третьем акте и таким образом мог присутствовать в зрительном зале при его выходе. На мне лежала обязанность позаботиться, чтобы цветы и веночки были вовремя в ложах: их должны были принести из магазина в театр к дежурному чиновнику. Дежурил тогда такой чиновник особых поручений при управляющем московскими театрами Коковин, отличавшийся большим формализмом и малой воспитанностью. Человек он был резкий, несмотря на свою лакированную внешность, и представлял собой в своем вицмундире со светлыми пуговицами типичную фигуру чиновника того времени.

Я направился вместе со своими товарищами в вестибюль, откуда была дверь в его комнату. Вижу среди заготовленных {311} подношений и наши две большие корзины с цветами. Мы только что взялись за них, чтобы их перенести в ложи, как он резко окликнул нас:

— Что вы выдумали? Что, для вас Малый театр — домашний театр? Ученики будут устраивать овации своему учителю! Вы понимаете, что это неприлично?!

Меня возмутил его тон… Я вскипел… Стал горячиться. Он резко оборвал меня и пригрозил, что удалит меня из театра. Мне пришлось напомнить ему, что я участвую в спектакле и этого ему не удастся сделать. Обругав его чиновником, я должен был вместе со своими товарищами вернуться в ложу и объявить о конфискации наших цветов. Была отправлена делегация в другом составе, но и ей не удалось ничего сделать. Добились только разрешения отправить все в уборную Александра Павловича.

Конечно, может быть, Коковин до некоторой степени был и прав. Может быть, не совсем тактично было бы перед публикой так чествовать своего учителя. Нам это как-то в голову не пришло. Мы могли бы сами и не занимать литерных лож, а попросить бросить приобретенные цветы тех, кто в них находился. Мы сделали промах, но он не мог оправдать грубого тона с нами.

На другой день после этого был издан приказ дирекции снять меня с роли и даже был поставлен вопрос о моем удалении из школы. Второй спектакль все-таки мне удалось сыграть, так как не успели еще ввести в пьесу другого исполнителя.

Актеры осуждали дирекцию за то, что она так раздула этот инцидент, а Рыбаков почему-то был очень доволен, что я обругал чиновника чиновником.

— Вот никогда не думал, что «чиновник» для них ругательное слово! — хохотал он.

Меня отстояли. С «Ризоора» меня сняли, но в «Северных богатырях» я продолжал выступать.

### 3

Весной 1893 года на одном из спектаклей «Северных богатырей» присутствовал Виктор Крылов, только что назначенный управляющим труппой Александринского театра.

{312} На другой же день после этого спектакля я получил от него записку с просьбой приехать к нему на дом для переговоров. Я явился в назначенный час… и получил от него предложение вступить в труппу Александринского театра.

Я знал, что вопрос о моей службе в Малом театре по окончании курсов был решен, и даже знал, какая мне готовилась работа (Дон Карлос в бенефис Южина и Лаэрт в «Гамлете»), — и наотрез отказался. «От добра добра не ищут», — подумал я.

Ему же свой отказ объяснил тем, что здесь, в Малом театре, меня знают и я знаю всех, относятся ко мне хорошо, а кроме того, в Москве живут мои родные, да и сам город мне родной, а в Петербурге я никогда не был, и он мне кажется чуждым и т. д. Впрочем, я решил переговорить с Ленским, Южиным, Ермоловой и Федотовой. Они все возмутились, когда я им это сказал. Больше всех волновался Ленский.

— Как он смеет сманивать моих учеников, не спросясь меня!.. Мне интересно следить за развитием их способностей и дальше, — и т. д. и т. д.

И потребовал, чтобы я окончательно отказался.

Я был рад такому совету и в тот же вечер пошел к Крылову и заявил об отказе.

Но Крылов оказался человеком настойчивым. На мой отказ он сказал мне, что ему приятней иметь дело с актером, который добровольно к нему перейдет, чем с актером, которому он предъявит назначение.

Я ему ответил:

— Я полагаю, что вы этого не сделаете.

— Нет, сделаю, — последовал ответ.

Нужно заметить, что в то время меня приглашал и Корш в свой театр. Я и сказал об этом Крылову и добавил, что если он это сделает и закроет мне доступ в Малый театр, то я перейду к Коршу.

— Надеюсь, что вы будете более благоразумны… Уйти с императорской сцены легко, а вернуться — трудно.

Все это я передал Южину, Ленскому и другим. Крылову ими была объявлена борьба, в которой принял также участие профессор Николай Ильич Стороженко. Но ничего не могло повлиять на Крылова, который имел большое {313} влияние на Пчельникова… Мне показали назначение, и я должен был подчиниться.

Переезд в Петербург в корне ломал всю нашу жизнь. Мои сестры были уже замужем. Младшая сестра, Анна Михайловна, вышедшая замуж за моего товарища по филармонии А. А. Стрешнева, вместе с мужем жила с нами. Муж ее только что окончил филармонию по классу Южина и искал ангажемента. Старшая же сестра со вторым своим мужем жила отдельно. Следовательно, вся наша семья состояла из пяти человек: моей матушки, сестры с мужем, няньки и меня.

Моей давнишней мечтой было тотчас по поступлении на сцену освободить мать от службы, которая подрывала ее здоровье. Мое назначение в Петербург усложняло осуществление этой мечты. Надо было всем перебираться в Питер. Жить на два дома было невозможно, и, несмотря на сильный протест матери и всяческие отговорки родных, я все же настоял на своем — было решено ликвидировать все в Москве и ехать со мной. Стрешневы присоединились к нам, надеясь поискать счастье на петербургском актерском рынке.

Мне выдали из дирекции театров сто рублей подъемных — сумму, на которую широко не разойдешься. Надо было изыскивать средства на переезд и на первое обзаведение в новом городе. Выход был найден: мы перезаложили имение в частные руки и на полученные деньги стали собираться в путь. Первая глава моей жизни кончалась…

Тяжело было отрываться от своего родного города, от друзей, от родных и, наконец, от Малого театра — того Малого театра, который я мог, по всей справедливости, считать своим вторым отчим домом. Мне все в нем было мило и дорого: в нем зародилась моя любовь к театру, в нем созрело решение посвятить свою жизнь искусству.

Быть на подмостках именно этого театра было моей заветной мечтой. И вот когда она почти уже осуществлялась, когда я уже имел счастье испытать радость первых шагов на сцене «Дома Щепкина» и когда мой прием в труппу Малого театра был уже решен, — я, волею судеб, должен был ехать в чужой город, в чужой театр, к чужим людям, где впереди ожидала меня полная неизвестность.

{314} Неспокойно было у меня на душе, когда в августе 1893 года я подъезжал к Петербургу.

Помню, жуткое ощущение охватило меня, — да, думаю, и всех нас, — когда мы вышли из вагона и очутились на перроне совсем неизвестного нам города, где у нас не было ни души знакомых. Мы не знали, куда ехать, где остановиться. На вокзале нас окружили какие-то люди в форменных фуражках с обозначением на них названий отелей и меблированных комнат, и каждый наперебой предлагал свою фирму. Мы доверились одному из них, и он доставил нас в меблированные комнаты на Невском, угол Екатерининской улицы. До приискания квартиры остановились всей семьей в одной комнате. Нелегко было разместиться в небольшом номере пятерым, но кое-как устроились, огляделись, спросили по-московски самовар и стали закусывать.

Меня тянуло поскорее взглянуть на город. По дороге с вокзала я был как в чаду и ничего толком не рассмотрел. Бросились в глаза широкая, прямая улица и высокие дома, непривычные для москвича, — и только.

Приведя себя в порядок, переодевшись, вышел из подъезда на Невский.

Я на Невском… Прямо передо мной — Екатерининский сквер, чудное здание театра, окрашенное в желтый цвет, по сторонам — Аничков дворец и Публичная библиотека, как мне пояснили после. Гармоничные линии театра на фоне зелени сквера, его белые колонны, квадрига на фронтоне давали впечатление исключительное…

Спросил, что это за здание, и узнал, что это Александринский театр.

Необъяснимое чувство овладело мною, лишь только я услышал это название. Торопливо пошел к театру мимо памятника Екатерины и, остановившись перед зданием, долго стоял, любуясь его строгой красотой, и мысли понеслись в моей голове… Сколько ощущений, сколько дум навеяло на меня это здание, с которым будет связано неведомое мне будущее!.. Что-то ждет меня здесь?..

Со смутным чувством в душе, с тревожными мыслями обошел я театр и вернулся на Невский. Пошел к Адмиралтейству, через арку в стиле декораций Гонзаго вышел к Зимнему дворцу, к Неве. Петербург поразил меня своими дворцами, массивами соборов, ширью Невы, общей {315} величавостью северной столицы. Движение по городу было куда оживленнее, чем в тогдашней Москве. Да и толпа совсем иная. Чувствовалось больше лоску, элегантности. Масса военных в самых разнообразных и шикарных формах…

Вернулся к своим, полный впечатлений. Долго не мог заснуть, с волнением ожидая завтрашнего дня, так как в одиннадцать часов утра я должен был в первый раз явиться в Александринский театр: начинался новый этап моей жизни.

## **{****316}** Первый день в Александринском театре

### 1

На другой день по приезде в Петербург — 16 августа 1893 года (по старому стилю) — в Александринском театре состоялся сбор труппы. И тут я впервые встретился с теми, с кем мне предстояло работать.

Собрались в старом актерском фойе Александринского театра, более не существующем, превращенном ныне в мужские артистические уборные. Хозяином этого фойе был Иван Федорович Горбунов, положивший здесь начало музею Александринского театра и любовно собиравший в этом фойе все ценное, касающееся прошлого Александринской сцены. Впоследствии мне не раз приходилось наблюдать, как И. Ф. Горбунов[[318]](#endnote-280) бережно и любовно разбирал разложенные на полу папки, наполненные различными письмами, документами, гравюрами, фотографиями, а потом распределял свою коллекцию по витринам и шкафам, переходя с одного места на другое своей характерной медленной мягкой походкой, позвякивая ключами, висевшими на серебряной цепочке. Уже тогда музей Александринского театра обладал весьма ценным и довольно обширным материалом, собранным исключительно трудами и энергией И. Ф. Горбунова, и, надо полагать, многое приобреталось им на собственные сбережения, так как дирекция театров почти не отпускала средств на создание музея.

Вот в этом-то музейном уголке и собирались актеры, возвратившись после каникул к началу сезона.

{317} К одиннадцати часам небольшое помещение фойе было заполнено собравшимися: все явились к назначенному часу, почти никто не опоздал.

Я пришел одним из первых, застал лишь небольшую группу оживленно беседовавших актеров и таким образом имел возможность наблюдать, как постепенно — отдельно или небольшими группами — собирались члены труппы Александринского театра.

Каждое новое появление встречалось радостно, шумно… Почти все целовались друг с другом. Делились впечатлениями: кто вернулся из-за границы, кто с Кавказа, кто из Крыма, а большинство провело лето на даче под Петербургом. Взаимные приветствия, расспросы о проведенном лете… Одного находили похудевшим, другого помолодевшим… А дальше — остроты, шутки, смех… Настроение у всех приподнятое, праздничное.

Вся труппа была налицо, — и какая труппа! Целая галерея выдающихся, ярких, самобытных талантов: В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, Н. Ф. Сазонов, В. П. Далматов, П. М. Медведев, М. В. Дальский, Р. Б. Аполлонский, М. И. Писарев, И. Ф. Горбунов, М. Г. Савина, Е. Н. Жулева[[319]](#endnote-281), Н. С. Васильева[[320]](#endnote-282), А. И. Абаринова[[321]](#endnote-283), В. В. Стрельская, Е. И. Левкеева[[322]](#endnote-284), А. М. Дюжикова 1‑я[[323]](#endnote-285) и тогда еще совсем молодые — В. А. Мичурина[[324]](#endnote-286) и М. А. Потоцкая.

В лицо я почти никого не знал. Имена ведущих актеров, конечно, были мне известны, знал я о них по рассказам, а также по отзывам прессы. Но в лицо я смог узнать лишь Давыдова и Потоцкую, служивших сезон или два в Москве у Корша, да Савину, которую я видел на гастролях в московском Малом театре. Знаком же я был, и то очень немного, только с М. А. Потоцкой, с которою встретился однажды за кулисами Малого театра в уборной А. И. Южина, когда мы одновременно доставали через него контрамарку на спектакль «Федра» Расина[[325]](#endnote-287).

Все эти имена я давно привык чтить, и для меня они были окружены таким же ореолом, как и имена любимых московских актеров, и не мудрено, что в их присутствии я смущался, особенно когда замечал некоторое любопытство с их стороны по отношению ко мне как новичку.

Будучи от природы всегда застенчивым, я стоял в стороне, взволнованный и смущенный, в полной растерянности, {318} не зная, что с собой делать, как вести себя… Так и не решился к кому-либо подойти и отрекомендоваться, ждал какого-нибудь к тому повода или случая… Потоцкая меня не узнала, а Крылов, который, в сущности, один бы мог вывести меня из неловкого положения, все еще отсутствовал. Мне оставалось только ограничиваться поклонами, когда кто-либо, проходя мимо меня, останавливал на мне слегка вопросительный, удивленный взгляд. Но вместе с тем, если можно так выразиться, подобная изолированность давала мне возможность легче ориентироваться во всем происходящем и, так сказать, со стороны знакомиться со всеми, кто возбуждал во мне такой большой интерес еще задолго до моего поступления в Александринский театр.

Скажу об общем впечатлении при первой встрече с александринцами. Чувствовалась, я бы сказал, какая-то *значительность* почти в каждом тогдашнем представителе этого театра: импозантная внешность, манера держать себя, говорить, двигаться — все обличало несомненную яркость, сочность, красочность и говорило о том, что тут имеешь дело с людьми далеко не заурядными, самобытными.

Вот входит представительная, в меру полная дама с красивым, хотя уже немолодым, но совсем еще свежим лицом. Бодрая, твердая поступь, но голова и руки заметно трясутся. Все, как один, встают при ее появлении, направляются к ней навстречу, актеры почтительно прикладываются к ручке. Приветливо, ласково, но с сознанием собственного достоинства, она здоровается со всеми. На поцелуй руки отвечала поцелуем в голову. Говорит чеканно, медленно, с весом, но отнюдь не надменно, а просто. Во всем чувствуются какая-то присущая ей властность и благородство. Это — Екатерина Николаевна Жулева, знаменитая исполнительница роли Хлестовой. Пока она не опустилась в кресло, все стояли.

Пододвинув кресло, к ней подсел кто-то высокий, необычайно полный, но весь дышащий здоровьем, с изумительно прекрасным цветом лица, хотя по виду ему можно было дать лет за сорок. И заговорил он с ней, неожиданно для меня, на «ты», — оживленным, простодушным, почти фамильярным тоном, столь не гармонировавшим с внешностью Жулевой, тоном несколько бытового {319} оттенка, растягивая концы слов, с особым упором на окончании «ай», как, например, в слове «слушай».

Меня поразил голос этого незнакомца, — это был не голос, а словно полнозвучный музыкальный инструмент, сочный и мощный, как орган. «Какое счастье для актера обладать таким голосом, исключительным по своей гибкости и мягкости!.. Кто же этот счастливец, — думал я, — которого природа наделила таким богатством?!» А этот счастливец говорил о том, какой он на самом деле счастливец, как его все любят, как балуют и какие он получил подарки от друзей, только что вернувшихся из-за границы. Искренне, по-детски наивно радуясь, он с увлечением рассказывал о подарке, который, по-видимому, его особенно занимал: это трость, из которой вынимался зонтик. Весь какой-то чистенький, гладко выбритый, опрятный, с симпатичным, открытым лицом большого ребенка, он, несмотря на свою немного карикатурную тучность, производил впечатление вполне здорового человека.

— Костенька точно у Христа за пазухой, все-то его любят, — обратилась Жулева к находившимся поблизости.

— Душа добрая — потому и любят, — громко отчеканила низким голосом, с манерой произносить staccato, сидевшая рядом пожилая, с сильной проседью, артистка небольшого роста, полная, вся какая-то кругленькая, пухленькая, с гладкой прической на прямой пробор и добродушным милым лицом. И, подойдя к нему размашистой с развальцем походкой, энергично обвив его за голову своими короткими руками, звучно чмокнула в гладкую, как зеркало, лысину. Как я узнал после, это была Варвара Васильевна Стрельская — «тетя Варя», как ее все называли за ее добродушный, незлобивый характер.

Но здесь кто-то упомянул имя столь заинтересовавшего меня незнакомца: «Варламов».

Варламов!.. Так вот он какой! И с удвоенным вниманием я стал вглядываться в знаменитого артиста…

Тут примкнул к разговору стоявший неподалеку актер, уже давно привлекавший мое внимание.

Облокотись о витрину в живописной, немного театральной позе, стоял средних лет человек в пенсне, с внешностью довольно примечательной, сразу обращавшей на себя внимание. Мимо такого человека, как говорится, так не пройдешь. {320} Высокий, статный, с красиво посаженной головой на слегка приподнятых плечах. Его нельзя было назвать красивым, — он обладал несколько удлиненным лицом с крупными чертами, но значительность, которой веяло от него, придавала ему особую привлекательность. Весь какой-то ладный, организованный. Одет он был безукоризненно: длинный, по тогдашней моде, сюртук сидел на нем как литой и облегал его прекрасную фигуру. На ногах — лакированные ботинки. В меру рискованный галстук обнаруживал несомненный его вкус. Было в нем вместе с тем что-то от актера, что-то специфическое, профессиональное и во всей его речи, и в манере держать себя.

Говорил он на низких нотах, и легкий юмор, но не злой, зазвучал в его словах, когда он заговорил о любвеобильном сердце Константина Александровича Варламова, якобы способном принимать всех-всех в себя, без всякого различия, и тут же сравнил его с солнышком, греющим всех своими лучами, всех одинаково, не делая ни для кого исключения.

— Всех, батюшка, всех, — спешит согласиться К. А. Варламов и почему-то сильно конфузится и густо краснеет, как смущенный ребенок.

— Не позавидовал бы я влюбленной в вас женщине, особливо если она ревнива!..

— Ну, кто про что, а Далматов о женщине!..

А я почему-то предполагал в нем Сазонова.

Тут ко мне подошел, — вероятно, из доброго побуждения вывести меня из неловкого положения, в котором я все еще находился, — красивый элегантный молодой человек с предрасположением к полноте, с изысканными светскими манерами, с небольшой бородкой Henri IV и приветливо обратился ко мне, протягивая руку:

— Вы, кажется, наш новый коллега? Из Москвы?.. Юрьев, если не ошибаюсь?

Это был Юрий Васильевич Корвин-Круковский[[326]](#endnote-288). Он оказался человеком общительным, разговорчивым, как я уже заметил и ранее. Его звонкий тенорок раздавался повсюду, он перебегал от одной группы к другой и был, по-видимому, что называется, душой общества. Из его слов я мог понять, что он страстный охотник, так как с увлечением истинного спортсмена, не упуская малейших подробностей, рассказывал о своей недавней охоте.

{321} Бывают люди, при первой же встрече с которыми чувствуешь себя легко, непринужденно, как будто вы с ними давно уже знакомы. К такой категории людей, несомненно, принадлежал и Ю. В. Корвин-Круковский. Это свойство его характера помогло мне быстрее освоиться в незнакомой мне среде, и я уже не чувствовал себя таким чужим, одиноким и ото всех оторванным, как на первых порах.

Ю. В. Корвин-Круковский познакомил меня еще с несколькими лицами и, между прочим, с Александром Семеновичем Черновым[[327]](#endnote-289). Последний, как оказалось, был в приятельских отношениях с А. П. Ленским и, узнав, что я его ученик, с большим интересом стал расспрашивать о Ленском.

А. С. Чернов произвел на меня очаровательное впечатление. Необыкновенно просто, мягко, тепло и участливо говорил он со мною, заинтересовался, как я здесь думаю устроиться, один ли я или с семьей, и под конец пригласил меня к обеду.

Услыхав, что мы говорили о Москве, всегда милой сердцу каждого москвича, к нашей беседе присоединилась и Мария Александровна Потоцкая, воспитанница Московской филармонии, за год до меня поступившая на Александринскую сцену из театра Корша и успевшая стать любимицей петербургской публики. Тут я напомнил Потоцкой о нашей встрече за кулисами Малого театра, напомнил, как я после «Федры» подвозил ее на извозчике, спасая от дождя.

Словом, круг моего знакомства постепенно стал расширяться.

Ю. В. Корвин-Круковский потащил было меня через все фойе, где в противоположном конце его находились Савина, Давыдов и кто-то еще из актеров, пока мне неизвестных, чтобы представить меня им. Я взмолился… Меня волновало это знакомство. Чисто ребяческая робость овладела мною при одной только мысли, что вот‑вот мне придется встретиться с ними, и я оттягивал этот момент. Спас положение А. С. Чернов: заметив мое смущение, он с присущей ему чуткостью понял, что происходит в душе молодого актера, и постарался умерить пыл Ю. В. Корвин-Круковского, уверив его, что будет лучше, если знакомство с Савиной и Давыдовым произойдет само собою при более подходящем случае.

### **{****322}** 2

Наконец появился Виктор Александрович Крылов; еще весной он был назначен управляющим Александринским театром и теперь вступал в свои обязанности.

С внешней стороны он напоминал литератора восьмидесятых годов. И ничего в нем не было от военного, несмотря на то, что в молодости он был офицером. Рыжеватая с легкой проседью бородка, зачесанные назад волосы, острые черты лица, живые, умные, немного бегающие глаза. Слегка сутуловатая фигура в немного помятом пиджаке. Во всем чувствовалась некоторая небрежность к своей внешности, но не нарочитая, без рисовки, без позы под либерального интеллигента, как это часто встречалось в то время. Говорил громче, чем это принято, иногда переходя на резко визгливые нотки.

Вошел он немного запыхавшись, видно было, что торопился… Сделав общий поклон и окинув глазами всех присутствующих, он примкнул к группе актеров, где находились Давыдов и Савина.

Потом, взяв Давыдова под руку, начал прохаживаться с ним по фойе. На ходу, заметив меня, он кивком головы подозвал к себе и ласково, по-отечески поздоровался.

— Вот, Владимир Николаевич, — обратился он к Давыдову, указав на меня, — еще один в нашу молодую гвардию. — И назвал мою фамилию.

— Что же, очень приятно… Молодежь нам нужна, — последовал ответ Владимира Николаевича, приветливо протянувшего мне руку.

Затем В. Н. Давыдов поинтересовался, откуда я, не родственник ли Сергею Андреевичу Юрьеву, и, узнав, что я его племянник, снова протянул мне руку.

— Я чту вашего дядю. Его портрет у меня над письменным столом… Мне очень приятно встретиться с его племянником.

И Давыдов стал вспоминать о своих встречах с ним, о Москве, о Малом театре, о Самарине, благословившем его на сцену. Говорил он увлекаясь, искренне и, как мне тогда показалось, с налетом некоторой сентиментальности.

Во время нашего разговора к В. Н. Давыдову подошли еще два актера, с которыми он меня и познакомил. Это были П. М. Медведев и М. И. Писарев.

{323} Петр Михайлович Медведев своим обликом отдаленно напоминал Самарина и имел общее с обликом Давыдова, так что его можно было принять за старшего брата Владимира Николаевича. Такой же полный, но несколько крупнее его, с необыкновенно добрым лицом, седыми, совсем белыми, мягкими волосами, зачесанными назад, он весь был как будто проще, угловатее — во всей его повадке чувствовался налет несомненного провинциализма. На его жилете красовалась толстая золотая цепочка с большим жетоном, украшенным юбилейным шифром из бриллиантов.

Мне и ранее было известно, что Медведев до назначения Крылова стоял во главе художественной жизни Александринского театра. Он был не только известным провинциальным актером, но и лучшим антрепренером в провинции, где начинали и развивались такие силы, как Савина, Давыдов, Стрепетова и многие другие таланты, и завоевал репутацию хорошего руководителя. По таким признакам он и был приглашен управляющим Александринским театром, но продержался в этой должности недолго. Не оправдав надежд, он был заменен В. А. Крыловым и остался в труппе в качестве актера.

Модест Иванович Писарев резко отличался от других своим видом. В нем ничего не было от актера. Рампа, привычка всегда быть на глазах у публики — никак не отразилась на нем. Его скорее можно было принять за ученого, привыкшего к кабинетной работе. Печать глубокой думы лежала на его лице. Он всегда точно отсутствовал, всецело уходя в свои мысли.

Его умное, доброе лицо, задумчивые глаза, вся манера держать себя говорили о том, что тут имеешь дело с человеком содержательным, культурным, серьезным. Благожелательностью и уравновешенностью веяло от него.

Он был очень сценичен. Высокий лоб, правильные, крупные черты лица, светлые большие глаза, мощная статная фигура — все это как нельзя более подходило к его коронной роли Несчастливцева, прославившей Писарева на всю Россию.

Еще в Москве я неоднократно слышал от дяди Сергея Андреевича, от М. Н. Ермоловой и многих московских театралов о знаменитом Несчастливцеве — Писареве и о знаменитом его партнере Андрееве-Бурлаке — Счастливцеве, {324} выступавших всегда вместе в московском Пушкинском театре. Тут же всегда вспоминалась и другая его роль, не менее замечательная по силе исполнения, — роль Анания из пьесы Писемского «Горькая судьбина». Более идеальных данных для этих ролей трудно себе и представить!.. М. И. Писарев был другом дяди Сергея Андреевича и очень его любил. И это обстоятельство несомненно сблизило нас и послужило началом тех добрых и искренних отношений, которыми мы были связаны с ним до конца его дней.

### 3

Меня интересовал еще один актер, с которым я не успел познакомиться, — Николай Федорович Сазонов.

Его имя было одним из самых популярных в Петербурге, — и я все силился угадать, кто же здесь Сазонов. Сначала я принял за него Далматова, а теперь со сколько-нибудь подходящей внешностью для моего представления о нем я решительно никого не находил.

Писарев указал мне на Сазонова.

Признаюсь, я был несколько разочарован: я воображал себе его совсем другим!.. Он представлялся мне с более значительной, более примечательной внешностью, на самом же деле ничего примечательного в нем не было, а наоборот, среди целого ряда ярких, красочных фигур он даже скорее терялся.

Николая Федоровича Сазонова можно было назвать скорее красивым. Он был блондин, с только что пробивавшейся сединой, с чудным розовым цветом лица, с небольшими, постоянно насмешливыми глазами, хорошо сохранившийся. Но той индивидуальности и яркости, какие наблюдались у большинства его сотоварищей по положению, в нем не ощущалось, по крайней мере при первом взгляде на него. Одет он был по моде: в серую летнюю сюртучную пару. Хорошо владел фигурой, но вместе с тем модный покрой платья как-то терялся на нем, элегантностью манер Сазонов не отличался.

Около него сгруппировалось несколько человек, и он с увлечением что-то рассказывал им своим немного глуховатым, тусклым голосом без металла. Я невольно прислушался к их разговору. Оказывается, он только что приобрел {325} небольшой особняк на Лиговке против Греческой церкви и теперь не без удовольствия демонстрировал фотографические снимки своего «дворца», как он его называл, придавая своему рассказу легкий иронический характер.

В тот момент, по-видимому, он был окружен актерами не первого ранга. По крайней мере это чувствовалось по всему их поведению. В обхождении же самого Н. Ф. Сазонова можно было наблюдать изысканную любезность и, я бы сказал, даже предупредительность, не без оттенка сознания своего превосходства: так обыкновенно разговаривают и даже снисходительно шутят начальники со своими подчиненными, когда они в хорошем расположении духа.

В Москве, перед моим отъездом, М. Н. Ермолова, А. П. Ленский и А. И. Южин снабдили меня рекомендательными письмами к Савиной, Давыдову, Варламову, Сазонову и к двум драматургам, с которыми я уже встречался у Марии Николаевны в Москве — к Модесту Ильичу Чайковскому[[328]](#endnote-290) и Петру Петровичу Гнедичу[[329]](#endnote-291). Но мне это казалось протекционизмом, и я решил вручить письма только Чайковскому и Гнедичу, как имевшим, так сказать, косвенное отношение к театру.

Однако одно письмо — письмо Марии Николаевны Ермоловой к Сазонову — я не посмел оставить у себя, так как Мария Николаевна, предвидя мое намерение, настоятельно, даже просто строго приказала мне его передать.

— Не смейте оставлять у себя, — говорила она, вручая письмо, — Николай Федорович — мой давнишний друг, и я хочу, чтобы вы ему передали…

Я попробовал возражать, но это не подействовало.

— Молчите и слушайте, что говорят вам старшие. После этого мне ничего не оставалось, как повиноваться.

И вот теперь я был озабочен… Как бы это мне лучше сделать, чтобы передать письмо?

Наконец, заметив, что Н. Ф. Сазонов, отделившись от всех, отошел к окну, чтобы прочесть письмо, поданное ему курьером, я решил, что наступил как раз подходящий момент: как только он кончит читать, я тотчас же подойду к нему.

Так я и сделал. Когда Сазонов, прочитав письмо, вкладывал его обратно в конверт, я подошел к нему и отрекомендовался. {326} Он заметил меня, когда я еще шел в его сторону, и принял весьма характерную ожидательную позу, я бы сказал, вопросительную позу, немного подавшись корпусом вперед, как бы выражая готовность выслушать просителя. Его насмешливые глаза все время следили за мной. Я назвал себя. Он сделал вид, что необычайно обрадован встречей.

— Рад, весьма рад… Слышал о вас… Как же, Виктор Александрович (Крылов) много говорил… Много хорошего… Весьма рад, — заговорил он быстро, не меняя выражения лица, сжимая обеими руками мою дрожавшую от волнения руку, которую он долго не выпускал из своих.

— Ну, как вы, осмотрелись? Давно прибыли? Как вам наша столица после Москвы? Не правда ли, красавец, а не город?.. Город дворцов, как его называют, — забросал меня вопросами Николай Федорович.

Я несвязно, смущенно пролепетал что-то в ответ. «Как, отдать или не отдать? — сидело у меня в голове. — Нет, лучше подожду… В другой раз», — твердо решил я наконец.

— Ну, а как Марья Николаевна Ермолова? Здорова? Вы ее видаете? — неожиданно спрашивает Сазонов. — Ведь это мой большой друг. Когда она приезжает в Петербург, то уж всегда у меня… Моя жена, Софья Ивановна, боготворит ее, и моя дочь Люба… Мы все боготворим ее… Ах, какой это большой талант!

«Вот, — подумал я, — самая подходящая реплика для передачи послания Ермоловой». И вручил письмо[[330]](#endnote-292). Николай Федорович начал читать.

— А… Так, так… Понимаю… Понимаю… Очень хорошо… — бормотал он во время чтения — Отлично! — обратился он после ко мне. — Отлично! Буду рад вас видеть у себя… Запросто… Заходите ко мне… Кстати у меня новоселье, поздравьте, домохозяин… Попьем чайку… Вы ведь москвич… по-московски… — и шутливо потрепал меня по плечу. — Еще не осмотрелись? Познакомились со всеми? Марью Гавриловну Савину знаете? Нет?.. Сейчас… Где Марья Гавриловна? — Но Савиной не оказалось в данный момент в фойе.

Тогда, обняв меня за талию, Н. Ф. Сазонов повел меня представлять всем по дороге.

{327} — Прошу любить и жаловать, наш новый коллега, из Москвы…

Так покровительственно отнесся ко мне Николай Федорович Сазонов при первом же моем знакомстве с ним.

Труппа была большая, больше ста человек, многих имен я раньше никогда не слышал, и не мудрено, что я их не запомнил на первых порах.

Обращала на себя внимание еще одна артистка — это Елизавета Ивановна Левкеева, актриса на характерные роли и роли комических старух. Она вела себя, как мне показалось, немного странно, не по возрасту, несколько под девочку, а сама полная, круглолицая, неповоротливая, некрасивая брюнетка, да еще с усиками, и довольно густыми. Лет ей было далеко за сорок, вся она была какая-то тяжелая, а подпрыгивала, как козочка, перебегала от одних к другим вприпрыжку, выделывая нарочитые антраша, не считаясь со своей грузной фигурой. Со всеми целовалась, к некоторым, как к Давыдову и Варламову, бросалась прямо на шею и повисала на них, вызывая общий смех и шутки, иногда фривольного свойства. Правда, все это проделывалось простодушно и, если хотите, по-своему непосредственно. С течением времени я часто встречал актеров и актрис, в которых так въедалось их амплуа, что они никак не могли отделаться от него и в жизни. Я заметил, что такая ее манера резвиться никого не шокировала, чувствовалось, что она была общей симпатией, что ее любили. Впоследствии я мог убедиться, что Левкеева действительно была душа-человек, большого сердца, и к ней нельзя было относиться иначе, как с почтением и искренней симпатией. Мы были с ней большими приятелями, и я всегда вспоминаю о ней с большой нежностью.

### 4

Обычно в день сбора труппы раздавались роли на ближайшие постановки. В тот год для открытия сезона решено было поставить одноактную комедию Сумарокова «Нарцисс»[[331]](#endnote-293), затем «Недоросль» Фонвизина, а в заключение — один акт из озеровского «Дмитрия Донского»[[332]](#endnote-294). Я был горд, что и мне, новичку, при первом же моем появлении в стенах Александринского театра была вручена {328} роль Милона из «Недоросля» — и решил к завтрашнему дню, к первой же репетиции, выучить роль назубок.

Но время шло, пора уже и расходиться… Многие, расписавшись о своевременном прибытии к сроку, уже ретировались. Я тоже, собираясь уходить, подошел к Давыдову, беседовавшему с Медведевым, Писаревым и Корвиным, как вдруг услышал фразу Владимира Николаевича: «А вот и наш сибиряк изволил явиться», при которой Давыдов указал на проходившего мимо актера лет тридцати. Все вокруг рассмеялись. Корвин успел мне шепнуть:

— Это Дальский.

Не думаю, чтобы до Дальского долетели слова Давыдова, но, вероятно, догадавшись, что смеялись по его адресу, Дальский внезапно остановился, вызывающе посмотрел в упор на смеющихся. Наступила пауза… Я не мог разобраться в происходящем, но почувствовал что назревает инцидент. Однако Дальский вовремя взял себя в руки и, брезгливо усмехнувшись, прошел дальше. Я не понимал, в чем дело, не зная их взаимоотношений, но, по правде сказать, эта сцена произвела на меня тяжелое впечатление, отравившее праздничное настроение, полученное от первого дня, проведенного мною в театре.

— Вот, видите ли, молодой наш коллега, — конфиденциально сказал мне Ю. В. Корвин-Круковский, взяв меня под руку и отведя в сторону. — Вы еще здесь внове и не в курсе наших событий. Я хотел бы, если вы ничего не имеете против, посвятить вас в некоторые наши взаимоотношения, которые, к сожалению, не всегда складываются нормально при наличии элементов случайных и чуждых нашей актерской семье…

И Корвин-Круковский поведал мне, что в их среде находится один человек, который кладет тень на корпорацию актеров. За ним числятся безобразные проступки.

Дальскому было объявлено решение труппы о нежелании иметь его в своей среде и о предложении подать в отставку. Он игнорировал это решение и до сих пор числился актером Александринского театра. Тогда было вынесено постановление не подавать ему руки, что большинство и выполняет.

— Я говорю — большинство, — добавил Юрий Васильевич, — потому что некоторые, как мы замечаем, по доброте {329} своей или просто по слабости характера не выдержали искуса… Но я надеюсь, что вы, как новый наш товарищ, примкнете к решению труппы и не захотите быть знакомым с тем, кого сочли нужным подвергнуть бойкоту…

Признаюсь, меня ошеломило такое заявление.

С одной стороны, на первых же порах игнорировать волю труппы мне не очень улыбалось, а с другой — какое же я имею моральное право так отнестись к человеку, с которым встречаюсь впервые? Он, как и все для меня, — артист Александринского театра, и только; для меня все они равны. Я привык чтить их дарования, а их интимная жизнь для меня — закрытая книга.

Высказав свою точку зрения Юрию Васильевичу, я заявил, что в данном случае не могу согласиться с его взглядом и считаю своим долгом представиться М. В. Дальскому как новый член труппы, который, в конце концов, мог и не знать ничего о том, что происходило в театре до его поступления.

В это время М. В. Дальский разговаривал с В. А. Крыловым, и я ждал конца их беседы, чтобы подойти к нему. Дальский стоял перед Крыловым, приняв официальную позу, слегка наклонив корпус вперед, выставив левую ногу. Типичная актерская поза в светских ролях! Разговор был, по-видимому, не из приятных, что было заметно по их взволнованным лицам и по отдельным, долетавшим до меня фразам, произносившимся в слегка повышенном тоне, хотя оба оставались в пределах дозволенного.

— Я ничего не могу сказать заранее… Там будет видно… Трудно что-либо сделать при создавшихся ваших отношениях с труппой, — вдруг громко, с явным намерением сделать свои слова общим достоянием, заявил Крылов, окинув всех взглядом, как бы ожидая себе поощрения.

— Я не для труппы играю, не для их удовольствия, а Для публики, — так же громко отвечает ему Дальский.

Далее разговор принял более спокойный характер, и фразы уже не долетали до слуха. Наконец Дальский отвесил корректный поклон и, обменявшись холодным рукопожатием с Крыловым, быстро вышел. После такого разговора актера с управляющим труппой я не счел уместным подойти к Дальскому, полагая, что ему сейчас не до меня, и решил представиться ему при следующей встрече.

### **{****330}** 5

При выходе из фойе я поднялся на сцену и стал осматривать кулисы. В это время вслед за мной поднялся и В. А. Крылов, кабинет которого помещался в крайней к сцене уборной. Он предложил мне осмотреть сцену и зрительный зал.

Не без волнения вступил я в первый раз на подмостки Александринского театра, на коих должна была протекать моя сценическая деятельность.

Занавес был поднят. В зрительном зале шла работа. Чехлы были сняты, вычищали пыль, расставляли мебель. Люстра была опущена до партера, к ней прилаживали электрические лампочки, пробовали свет. Таким образом, по счастливой случайности, весь зрительный зал предстал перед нами во всей своей красоте.

Я в первый раз видел электрическое освещение в театре. Еще весной я играл в московском Малом театре при газовом освещении. Электричество там было введено год спустя.

Нужно ли говорить, какое сильное впечатление произвел на меня этот по праву считающийся первым в мире театр и по своей красоте, и по выдержанности стиля (русский ампир). Художественная роскошь тонких деталей и вместе с тем — строгость и какой-то покой…

Помню странное ощущение, которое овладело мной, когда я стоял на сцене у рампы и мысленно уже воображал себя действующим лицом перед публикой… Жуткое и вместе с тем сладкое ощущение…

— Ну как? — спрашивает Крылов.

— Н‑да‑а! — мог я только протянуть в ответ.

— Что — да?

— Все это хорошо, но как обязывает этот зал. Как надо здесь играть!

— В том-то и дело, что обязывает. Это и хорошо, что обязывает… Вот и дотягивайтесь!..

И мы пошли к выходу.

Вышли на актерский подъезд, где стоял ряд карет, предназначенных для актеров. В то время развозили актеров.

Курьер рассаживал всех, соблюдая очередь по рангам. Сначала Жулеву, Стрельскую (Савина имела свой экипаж), {331} Сазонова, Давыдова, Варламова, Крылова, а потом — по нисходящей…

Кареты имели малопрезентабельный вид. Не карета, а скорее старомодный помещичий дормез, какие тогда еще водились в каретных сараях какого-либо старого поместья и стояли там без внимания, покрытые пылью и паутиной. Актеры толпились у подъезда, ожидая своей очереди. Я стоял тут же среди них и ждал, когда и до меня дойдет очередь, хотя, в сущности, мне не было никакой надобности в карете, поскольку я жил как раз визави театра. Но мне не хотелось отказать себе в удовольствии прокатиться в актерской карете и, так сказать, приобщиться к обычаям актерской жизни и тем почувствовать себя равноправным, настоящим актером. Но, увы, меня не удостоили этой чести. Мне не оказалось места — чином не вышел…

— Карет недостаточно прислали сегодня… Иногда и самому Николаю Федоровичу Сазонову приходится отказывать, — отговаривался курьер Василий довольно уничижительным тоном.

Я искренне, по-ребячески огорчился. А так хотелось проехаться в актерской карете и сознавать, что ты уже с сегодняшнего дня актер и пользуешься правами наравне со всеми остальными! Но делать нечего… Пошел пешком, полный впечатлений, и каких впечатлений!

Не удалось мне познакомиться только с М. Г. Савиной. Она уехала раньше всех. Я только издали ее видел. Вошла она, когда уже все были в сборе. Повторилась та же сцена, что и при появлении Е. Н. Жулевой: все поднялись с мест и гурьбой направились приветствовать премьершу. Если б я даже не видел ее раньше в Москве, то и тогда легко бы мог догадаться, что это — Савина. Чувствовалось по всему, что вошла первая актриса.

Красивой, пожалуй, ее нельзя было назвать, но что было замечательно в ее лице — это глаза: темные, миндалевидные, большие, живые, с острым проницательным взглядом. Шарм — во всем. Было что-то шикарное во всем ее облике, что очень импонировало. Одета она была элегантно, но просто. Элегантность строгая, никакой мишуры. Изящество в каждом ее движении. Много благородства и Достоинства.

«Тургеневская женщина», — подумал я.

{332} С тех пор прошло сорок пять лет, а как будто вчера все это произошло: ни одна подробность не изгладилась из моей памяти, ни одна деталь. Никого уже кет в живых из всей этой «стаи славных» Александринского театра, а как сейчас всех вижу, слышу голоса, помню все их разговоры, могу восстановить целиком отдельные фразы, замечания, слова… Так ярко, как на самой чувствительной пластинке, запечатлелось в моей памяти все, что я видел, слышал и перечувствовал в первый день пребывания в моем «отчем доме».

В приподнятом настроении вернулся я к своим, где меня ожидали с большим нетерпением и забросали вопросами, интересуясь каждой подробностью. Так кончился мой первый день в стенах Александринского театра. Незабвенный день!

## **{****333}** Первые годы на сцене

### 1

Сколько мыслей, сколько ощущений наполняло меня, когда я переступал порог Александринского театра, направляясь на первую репетицию, назначенную на следующий же день после сбора труппы, то есть на 17 августа. Я сознавал, какой важный момент совершается в моей жизни… Ведь я шел на первую мою репетицию, чтобы приобщиться к семье профессиональных актеров — и уже не в качестве ученика, как это было в Москве в Малом театре, где я дебютировал в «Северных богатырях», а в качестве актера.

Отныне я ношу высокое звание артиста Александринского театра, так обязывающее меня ко многому. Что я испытывал тогда, идя на репетицию, одному только мне известно. «Что-то, думал я, ожидает меня впереди?.. Как ко мне отнесутся и как будет в дальнейшем создаваться моя актерская жизнь?..» — вот что я нес в себе, идя в театр, приступая к творческой работе на той сцене, где должна была протекать моя дальнейшая сценическая деятельность.

Раздался режиссерский звонок к началу репетиции. На сцене уже собрались все участвующие в пьесе. Тут Стрельская, Варламов, Шевченко[[333]](#endnote-295), Никольский[[334]](#endnote-296), Шаповаленко, Ремизов[[335]](#endnote-297), Чернов, Озаровский…[[336]](#endnote-298)

Все очень приветливо встретили меня. А. С. Чернов, игравший Правдина, и на этот раз взял меня под свое покровительство и всячески старался умерить остроту моего волнения, вполне естественного при первых шагах на сцене, в незнакомом окружении.

{334} Право, не знаю, что страшнее для начинающего актера — выходить ли первый раз на сцену перед публикой или репетировать под пытливыми взглядами малознакомых актеров и по выражению их глаз читать, какое ты производишь на них впечатление… Думаю, что последнее более волнительно. Несмотря на то что я, вопреки многим мрачным предупреждениям, был на первых же порах всячески обласкан старшими моими товарищами по сцене, особенно В. В. Стрельской и К. А. Варламовым, наговорившими мне массу приятных вещей, все же волнению моему не было предела (роль я знал назубок, просидев над ней всю ночь).

Я начал свою роль, едва владея собой. Дух захватывало, когда я, шагнув вперед по сцене, произнес первые слова роли, обращенные к Стародуму — Никольскому:

— Я почту за истинное счастье, если удостоюсь вашего доброго мнения, ваших ко мне милостей.

В ответ я ожидал фразу моего партнера Никольского, но вместо его слов вдруг сзади, из-за кулис, раздался органный голос Варламова:

— Удостоишься, миленький, удостоишься… Будет тебе это счастье!.. Не беспокойся!..

В ответ на этот неожиданный «аппарт» Варламова раздался общий добродушный смех, и репетиция приостановилась. Только тут я заметил, что все участники, не занятые в данной сцене, стояли во всех дверях павильона, где происходила репетиция, и с любопытством следили за мной. Слова Варламова, вызванные, видимо, желанием ободрить меня, были сочувственно приняты; все нашли нечто знаменательное в словах, произнесенных мною. Действительно, я «почел бы за счастье», если б удостоился их «доброго мнения»…

«Недоросль» и прежде шел на Александринской сцене. Почти у всех были игранные роли, и репетиция, в сущности, сводилась к простому проговариванию текста, к проверке его — и только. Большинство репетировало вполголоса. Я же, по старой привычке, усвоенной мною в Москве в классе А. П. Ленского, репетировал в полный голос, а потому не мудрено, что мне было трудно попасть в тон моим партнерам, и — разноголосица была налицо.

Кроме того, мне как начинающему актеру необходимы были помощь, указания, и я был крайне удивлен, что, несмотря {335} на мои промахи, которые я отлично сознавал, никто на них не обращал внимания, как будто никому до них не было никакого дела. С первых же шагов я, к сожалению, был всецело предоставлен самому себе, если не считать некоторых указаний режиссера В. А. Крылова, и то больше касающихся мизансцен, а не по существу роли. А мои партнеры, вначале проявившие любопытство ко мне как к новичку, оставались совершенно безучастными к тому, что я делал на сцене. Это обстоятельство, правда, помогло мне быстрее овладеть своим волнением, но нисколько не помогло быстрее овладеть своей ролью.

Невольно мне вспомнилась репетиция «Северных богатырей» на сцене московского Малого театра, где все участвующие общими усилиями добивались от меня тонкой отделки каждой сцены, каждого положения и даже отдельных интонаций. И я почувствовал здесь себя страшно одиноким.

Приближался день спектакля. Я сознавал, что не совсем еще справился с ролью, и мне было не по себе. Но, помимо этого, меня ожидали огорчения и дальше. Надо было позаботиться о костюме и гриме. Я видел, что для «Нарцисса» и «Дмитрия Донского», шедших в один вечер с «Недорослем», но ставившихся заново, костюмы примеряются, а о моем, для Милона — никто даже и не заикается. Я пробовал несколько раз обращаться к заведующему гардеробом Александринского театра А. П. Маризину, но безрезультатно. Каждый раз получался один и тот же ответ:

— Будет, будет вам костюм, чего беспокоитесь!..

Чиновный Петербург с его бюрократическим укладом давал себя чувствовать и тут. Обслуживающий персонал Александринского театра, с большой подобострастностью относившийся к корифеям сцены, совсем не считался с актерами, не занимавшими в театре положения. Так было и со мной. Они не принимали во внимание персонаж пьесы, который я должен был изображать, а видели во мне просто молодого человека, начинающего актера, с которым и считаться не стоит. И костюма все нет и нет…

Вот, наконец, остается один день до спектакля. Генеральной репетиции решили не делать: зачем генеральная, когда у всех игранные роли?! Новый исполнитель только я один. Так стоит ли всем беспокоиться из-за одного?!

{336} Чувствую, что с костюмом дело плохо. Маризин мне не внемлет, несмотря на мою настойчивость. Решил обратиться к главному режиссеру Ф. А. Федорову-Юрковскому[[337]](#endnote-299), на котором, казалось бы, и лежала обязанность позаботиться о молодом дебютанте.

— Как? Вы еще не примеряли костюма? — удивился Федоров-Юрковский. — О чем же, в самом деле, они думают?! — и послал за Маризиным.

Александр Петрович Маризин был своего рода примечательной театральной фигурой того времени. Он чуть ли ни вырос в театре. Знал гардероб, как свои пять пальцев, и не только Александринского, но и все бесчисленное количество костюмов так называемого главного гардероба императорских театров, помещавшегося в Тюремном переулке. Память у него была изумительная. Он помнил номер каждого костюма, знал наизусть, где какой висит. Он был, что называется, хозяином своего царства. Хочет — даст подходящий костюм, не хочет — не даст. Все зависит, как я убедился впоследствии, от той мзды, которую он получал за свою готовность пойти навстречу желанию актера.

Стяжатель он был первостатейный. Больше всего любил подарки. Хоть пустячок какой-нибудь подаришь, какую-нибудь дешевенькую булавку в галстук с таким же дешевеньким камешком (но, разумеется, непременно золотую) — и он размякнет, и тогда можно рассчитывать на его расположение, а значит, и на приличный костюм. А булавкой он потом козырял перед другими:

— Вот, мол, какую благодарность я получил от такого-то. А вы и глазом не моргнете за все мои старания…

Вида он был тоже примечательного: лет пятидесяти, с головой, по гоголевскому выражению, напоминавшей «кувшинное рыло», на длинном подбородке небольшой пучок редких волос, землистый цвет лица, угреватый, худой, низенький, на вывернутых ногах, весь в высшей степени неопрятный. Его прозвали «театральной крысой». И действительно, прозвище это как нельзя лучше подходило к нему, и не только потому, что он был похож на старую крысу, но и потому, что он засел там у себя, наверху под колосниками, как крыса в норе. Теперь подобных фигур уже нет в театре, а в то время такие специфические служаки встречались постояннно и умели прослыть незаменимыми.

{337} На вопрос Ф. А. Федорова-Юрковского, почему мне до сих пор не примеряли костюма, последовал ответ Маризина:

— Что это вы, Федор Александрович, точно первый день меня знаете!.. Есть костюм! Играли же в нем и до Юрьева… О чем говорить!..

— Ну, хорошо, а примерить-то все-таки надо — не мешает…

— Что же его примерять? Пригоним!..

Но Юрковский все же настоял на примерке. И вот принесли мне старый, весь выцветший, когда-то синего цвета, мундир. Вероятно, с какого-нибудь статиста.

— Как? Неужели в нем играли Милона?

— Нет, не играли… Это другой, но не хуже прежнего… Тот взят в Мариинский для «Пиковой дамы». Там много игроков: не хватает костюмов…

Я должен был покориться и примерить линючий мундир.

Помимо его непрезентабельного вида, он был донельзя широк и никак не приходился на мою, тогда еще очень тонкую фигуру. Я начал робко возражать, просил заменить другим, но старый служака, сжившийся со всеми нравами и обычаями старого театра, разразился целой филиппикой:

— Что костюм?! Дело не в костюме!.. Надо играть хорошенько, — програссировал Маризин (он при всем том еще и грассировал). И тут же добавил знаменитую свою фразу, которая за кулисами приобрела громкую известность и стала своего рода классической: «Вы игхайте, игхайте хохошенько… Кахатыхин и без штанов игхал!..»

Несмотря на то что Каратыгин и без штанов играл, я все же не согласился:

— Как же так? Ведь мундир неимоверно широк… Как же я стану в нем играть?

— Не будет широк. К спектаклю принесу толщинку, вы на нее и наденете мундир…

Я был в отчаянии, но не посмел более протестовать, тем более, что Маризин стал возмущаться, как это я, молодой актер, а уже позволяю себе так много разговаривать.

С гримером было не лучше: от него я даже не добился, чтобы он показал мне парик.

— Вам какой? Пудреный? Чего ж его показывать!..

{338} Они все одинаковы… Сейчас он растрепан… Вот причешу к спектаклю и принесу вам…

Со страхом стал я ожидать спектакля.

### 2

30 августа состоялось открытие сезона 1893/94 года и мой дебют на сцене Александринского театра.

Уборных в то время было весьма немного, они размещались по сторонам сцены — мужские с левой стороны, а женские — с правой (если стоять лицом к зрительному залу). Внизу же, рядом со старым фойе, было только три уборные: первая — Н. Ф. Сазонова и И. Ф. Горбунова, вторая, в виде маленького закоулочка, — К. А. Варламова и третья, смежная с варламовской, немного побольше размером первых двух, — В. Н. Давыдова и П. Д. Ленского[[338]](#endnote-300). Остальные, как уже было сказано, — наверху, и все общие, за исключением савинской, помещавшейся против первой кулисы. Таким образом, для артистов оставались только две общие уборные. Первая — для артистов более квалифицированных, вторая — рядом с ней — для актеров рангом пониже.

Меня поместили в первой уборной, где одевалось немалое количество артистов: М. В. Дальский, Р. Б. Аполлонский, А. С. Чернов, М. И. Писарев, а за перегородкой — В. П. Далматов и П. М. Медведев. Определенного места, собственно, ни у кого не было, каждый занимал свободное зеркало, считаясь с привычкой другого, старшего актера.

Перед спектаклем мне принесли злополучный костюм и большую ватную, стеганую, серого коленкора толщинку, всю в желтых пятнах — следы того, что в ней трудились «в поте лица своего».

Вот в такую-то толщинку, по настоянию Маризина, я и облачился, на нее натянул мундир, и — о ужас!.. — толщинка, правда, сделала свое дело, мундир уже не висел на мне, как мешок, но зато, к моему полному отчаянию, он совершенно неестественно выпятил мою грудь вперед…

Но это еще с полгоря, но вот что самое страшное: он образовал на спине моей если не горб, то что-то вроде горба — невероятную сутулость. И в результате из моей тогда довольно стройной фигуры получилось что-то совершенно невообразимое. Нечто вроде конька-горбунка. Но {339} податься было некуда, и я волей-неволей должен был покориться своей участи.

А что за парик?.. Вместо пудреного белого, — весь какой-то зелено-желтый. К тому же надевался он чуть ли не на брови, закрывая мой и без того невысокий лоб.

Можете себе представить, каково было мое самочувствие при выходе на сцену в день первого моего выступления перед новой для меня публикой?!

Актеры, участвовавшие в этом спектакле, лишь пособолезновали мне, но ничего не предприняли для того, чтоб воздействовать на Маризина. То ли им было не до меня, то ли уже было упущено время… В общем же они отнеслись ко мне довольно ласково. Варламов даже перекрестил меня перед выходом.

Играл я, надо полагать, плохо. Во-первых, очень стеснялся своего вида, а во-вторых, мне все хотелось доказать публике, что я актер на сильные драматические роли. Все время рвался, нажимал педаль где надо и где не надо и, разумеется, выбивался из общего тона.

Спектакль сыгран. На душе нехорошо. Я крайне расстроен, близок к отчаянию, несмотря на утешение близких.

На следующее утро я прочел в краткой заметке «Петербургского листка» следующий отзыв влиятельного критика Россовского: «Большинство ролей осталось за прежними исполнителями, только в роли Милона появился никому не ведомый г. Юрьев. Мы недоумеваем, зачем пригласили в труппу, и без того переполненную полезностями и посредственностями, еще и г. Юрьева, молодого актера исполинского роста, неуклюжего сложения и по лицу напоминающего Каратыгина 2‑го[[339]](#endnote-301) и Трофимова[[340]](#endnote-302) (ныне покойных). У г. Юрьева нет ни правильных жестов, ни изящных манер. Он не понял роли Милона и совершенно обезличил эту и без того бледную роль»[[341]](#endnote-303). Вот каково было мое боевое крещение на сцене Александринского театра…

Несомненно, критик Россовский из «Петербургского листка» был во многом прав. И в самом деле, вид у меня, из-за костюма и парика, был поистине отчаянный. Да и вообще я еще не мог преодолеть всех препятствий при тех условиях работы, которые выпали на мою долю при дебюте: слишком я был неопытен!.. Но все же, как мне кажется, и приговор был слишком суров и преждевремен! {340} Он мог весьма пагубно отозваться на дальнейшей работе, отнять всякую веру в себя, в свои силы и возможности.

К счастью, этого не случилось. Во мне нашлось достаточно силы воли, чтобы, так сказать, философски отнестись к постигнувшей меня неудаче. Я ясно осознал, что мне еще много предстоит подобных испытаний — и особенно на первых порах. Слишком рано я оказался предоставлен самому себе, слишком рано было мне нести определенную ответственность, слишком рано я оказался без руководителя на серьезной сцене, среди больших актеров.

Разумеется, не сразу дошел я до такого сознания, нужно было время, чтобы побороть больное чувство и привести в норму свою психику после всех этих тяжелых переживаний. Вначале я боялся за себя, боялся, что у меня опустятся руки от неизбежных новых неудач и угаснет порыв к творчеству. Помню, в таком состоянии, полном сомнений относительно своего будущего, я отправился на другой день в театр на репетицию пьесы Морето «Чем ушибся — тем и лечись»[[342]](#endnote-304), где мне была поручена довольно ответственная роль.

Необычайно трудно было мне переступить порог знаменитой «курилки», где перед началом репетиции уже собралось много актеров. До боли было стыдно показаться на глаза александринцам после такого газетного отзыва. Но актеры встретили меня приветливо и участливо. Н. Ф. Сазонов, например, угадав мое смущение, сразу обратился ко мне:

— Что, брат, — окрестили?! Небось с непривычки-то неприятно?.. Только не смейте унывать и принимать так близко к сердцу, что пишут эти писаки! Работайте себе, несмотря ни на что. И все будет хорошо! Вот посмотрите на меня, — прибавил он, — всю жизнь меня ругали самым беспощадным образом, ругают и теперь, и меня, и Давыдова. А ничего… я назло им все же Сазонов, а Давыдов — есть Давыдов. И так каждый из нас, актеров!.. Работайте, работайте, не падайте духом и добьетесь своего!..

Остальные ему вторили.

С большой благодарностью вспоминаю я их добрые желания поддержать меня в такой момент, когда я особенно в этом нуждался. Несомненно, такая поддержка сделала свое дело, придав мне бодрость для дальнейшей работы.

### **{****341}** 3

Кое‑как примирившись со своей неудачей, я усердно принялся за изучение следующей порученной мне роли — роли Дон Луи из комедии Морето «Чем ушибся — тем и лечись». Пьеса эта готовилась для Михайловского театра, где два‑три раза в неделю играли александринцы (в остальные дни там играла французская труппа).

На актерском жаргоне роль Дон Луи — роль «голубая»: молодой любовник в трико… Толку мало, а ответственность большая. Эта комедия из эпохи Возрождения, сама по себе очень недурная, была переведена В. А. Крыловым стихами, — стихами довольно тяжелыми. Надо было преодолеть и эту трудность. Я весь ушел в работу над ролью, и мне было некогда отдаваться сомнениям, возникшим после моего неудачного дебюта.

Но и эта роль не принесла мне особых лавров. Пресса и в данном случае погладила меня против шерстки…

Помню, что мне было трудно владеть своей фигурой в непривычном испанском костюме. Руки и ноги мешали, а тут еще короткий ментик за спиной, он так и вихлялся во все стороны при каждом более или менее сильном движении.

Я сам сознавал свои недостатки, ощущал их на каждом шагу и решил во что бы то ни стало искоренить их. Не умел владеть плащом — дома надевал на плечи чью-нибудь шаль и, воображая себя в испанском костюме, вертелся перед зеркалом, стараясь исправить свои дефекты, замеченные мною при исполнении роли Дон Луи.

Я начал усердно заниматься, применяя все приемы, воспринятые мною в Москве от преподавателей Драматических курсов, и с ужасом увидел, что я совсем без технического багажа, совсем еще не владею актерской техникой. Я старался уяснить себе свои пробелы, чтобы всевозможными упражнениями восполнить их. Но чем усерднее я занимался, тем ощутительнее становилась для меня моя беспомощность.

— Я знаю только то, что ничего не знаю, — твердил я себе постоянно и тем азартнее отдавался тренировке по заранее намеченному плану.

Особенно ярко почувствовал я свои недостатки с тех пор, как отправился на спектакль французской труппы, {342} выступавшей в Михайловском театре. Там я увидел воочию, что такое техника. Как бы там ее ни называли «вольтерьянцы», хотя бы внешней техникой — пусть, но техника есть техника… Какое умение держаться, двигаться на сцене, владеть жестом, носить костюм, фрак и какое умение вести диалоги — и во всем изящество, вкус, блеск… Сначала я был удивлен всем, что увидел у актеров французской труппы. Мне казалось, что для меня это недосягаемо. И я стал постоянным посетителем спектаклей французской труппы, стараясь заимствовать некоторые из их приемов.

Каждое утро до репетиции у меня были свои упражнения. В душе я готовил себя для классического репертуара, а голос у меня был недостаточно сильный, жиденький, звучал каким-то тенорком. Мне нужно было его развить, укрепить и, как мне казалось, необходимо было и понизить. Какой же Отелло, Макбет, король Лир, Кориолан, Гамлет с жиденьким тенорком?! Не верю! И я добивался понижения голоса упражнениями над гекзаметром, которому меня научил в бытность мою в филармонии мой преподаватель А. М. Невский. Но по мере того как я занимался, я сам пополнял и расширял систему Невского, чувствуя, что она не вполне отвечает моим требованиям.

Кроме голоса, я занимался пластикой, повторяя приемы, воспринятые мною на курсах от такого замечательного преподавателя, каким был В. Ф. Гельцер[[343]](#endnote-305). Помимо того, я добывал снимки скульптур, по большей части Праксителя, и перед зеркалом старался скопировать их, придавая своему телу такие же пластические изгибы и положения, как и на снимке. На все у меня уходило не более получаса. Я не хотел себя утомлять перед репетициями или спектаклями. Я сознавал, что вся сила — в регулярности.

После двух спектаклей, сыгранных мною («Недоросль» и «Чем ушибся — тем и лечись»), я должен был войти в готовый уже спектакль, — это была комедия В. Крылова «Сорванец», где мне дали в очередь с Р. Б. Аполлонским роль Боби. Кроме того, я играл одноактную комедию «Гони любовь в дверь, а она войдет в окно»[[344]](#endnote-306) и несколько водевилей.

В то время водевили еще были в ходу и давались в конце спектакля, по окончании основной пьесы. Обставлялись {343} они обычно первыми силами. Варламов, Давыдов, Жулева, Стрельская, Абаринова, а иногда даже и Савина — вот частые участники одноактных пьесок и водевилей, ставившихся «для разъезда». Участие в водевилях давало практику и, несомненно, было мне на пользу. Я так на это и смотрел. Но, так сказать, для души дома я усердно разучивал любимые мои роли: Чацкого, Дон Карлоса, Ромео и даже Гамлета. Все свободное время я посвящал этим излюбленным ролям, к которым всегда стремился в надежде когда-нибудь выступить в них.

### 4

Как уже сказано, в первом же сезоне играть мне пришлось много. Появляясь часто на сцене, я начал понемногу привыкать к ней, приобретать опыт, но, разумеется, еще ничего не мог дать законченного, хотя в некоторых ролях нет‑нет да и какой-то намек на успех. И пресса постепенно стала относиться более благосклонно, причислив меня к разряду так называемых «подающих надежды». Таким образом, после беспощадного отношения ко мне, я мог уже прочесть такой отзыв влиятельного критика «Петербургских новостей» Селиванова: «Из числа испытуемых теперь начинающих актеров следует выделить гг. Юрьева и Яковлева[[345]](#endnote-307). Мне кажется, что на этих актеров положительно следует обратить серьезное внимание. Мне кажется, что гг. Яковлев и Юрьев при хорошем руководстве и при возможности усиленной работы проявят оригинальное дарование».

Это уже что-то! Тут уже некоторый прогресс и несомненная поддержка для нас, начинающих актеров, без которой тяжело работать и продвигаться. Хотя кличка «подающий надежды» — очень опасная кличка: с такой кличкой можно просидеть в театре долгие годы без всякого движения. К ней обыкновенно очень привыкают как в самом театре, так и среди публики. Многие как попадали на эту зарубку, так до старости и оставались «подающими надежды».

Я знал или, вернее, чувствовал эту опасность, стремился сбросить с себя злополучный ярлык и как можно скорей оправдать эти надежды. Но на путях моих дерзаний {344} ко мне прилипало много новых ярлыков. С ними легко сживались окружающие, но мне очень нелегко было сбрасывать их с себя.

Вот, например, сыграешь более или менее удачно роль простака, — и ты на долгий период простак. И, кроме ролей простаков, тебе уж ничего не видать. Так случилось и со мной, когда я сыграл прапорщика Ульина в сумбатовском «Старом закале»[[346]](#endnote-308). После этого вдруг тебе каким-то чудом перепадает фат, — сыграешь его добропорядочно, тогда простак забывается и привешивают новый ярлык — фат, следовательно, комедийный актер и только…

Особенно пагубна была для меня кличка актера на роли холодных молодых людей. Такие роли, естественно, считались малоблагодарными, от них всячески старались отделаться старшие мои товарищи по амплуа — М. В. Дальский и Р. Б. Аполлонский, — значит, жертвой их был я. И вот изо всех сил стараешься сделать что-либо приемлемое из такого невыгодного актерского материала, труда кладешь бездну, а в случае удачи — ярлык актера на роли холодных молодых людей. Впоследствии эту холодность усматривали во всех моих ролях, даже там, где она совсем и не проявлялась. И, наконец, последний мой ярлык, с которым я хожу и поныне, — это ярлык романтического актера, причем упускается из виду, что я был и простаком, и фатом, и характерным актером.

Пройдя по всем этим этапам то с одним, то с другим ярлыком, я, разумеется, беззаветно отдавался каждой роли, несмотря на то, что душа моя иногда и совсем не лежала к ним.

Воспитанный в московском Малом театре в ту пору, когда там доминировал героический репертуар, я всецело был привержен к такого рода произведениям и всегда мечтал стать актером классического репертуара. Но в Александринском театре культивировался репертуар совсем иного порядка: главным образом, комедия, и притом — легкого содержания, почти как у Корша в Москве. Всякая попытка ставить более серьезные пьесы если и не терпела полного фиаско, то, во всяком случае, не встречала сочувствия как у публики, желавшей видеть своих любимцев в комических ролях, так и в руководящих кругах императорских театров и в кругах, так или иначе — по своему социальному положению — влиявших на них.

{345} В те годы публика Александринского театра резко отличалась от публики московского Малого театра. К тому же первые годы моей службы в Петербурге как раз совпали с тем периодом, когда в высших сферах столицы (имею в виду двор, гвардию и бюрократию) посещать русский драматический театр считалось немодным.

Мне, москвичу, привыкшему к другому отношению к сценическому искусству, к другой публике, с иными запросами, было непривычно очутиться в таком окружении, и я все сильней тосковал по Москве и жил надеждою вернуться к своим пенатам.

Да и за кулисами театра мне было не так уж хорошо. На первых же порах труппа не взлюбила нового управляющего В. А. Крылова, а я, как-никак, был его ставленником. Мало кто знал (да и было б нетактично разглашать это), что меня почти насильно и исключительно по настоянию Крылова перевели из Москвы в Петербург. Неприязнь к Крылову рикошетом отозвалась и на мне, меня в насмешку называли «крыловин сын».

Кроме того, давний антагонизм между театральным Петербургом и театральной Москвой в какой-то мере коснулся и меня. В то время он был в полном разгаре. Александринский театр спорил за первенство с московским Малым. Актеры московского Малого театра — А. П. Ленский, А. И. Южин, Г. Н. Федотова, даже подчас и М. Н. Ермолова — нередко подвергались самой жестокой критике, а иногда и насмешкам со стороны александринцев. Меня сильно огорчало и обижало такое к ним отношение, и я часто вступался за них, в пылу спора не останавливаясь перед прямыми столкновениями в защиту москвичей.

Вообще в первые годы мне жилось в Александринском театре не так уж хорошо. Чисто случайные эпизоды, неизбежные в театре, раздувались в инциденты и усугубляли и без того нелегкую закулисную атмосферу того времени.

Вот один из таких эпизодов. Был когда-то обычай в Александринском театре: в царские дни перед началом спектакля выходить всем актерам, выстраиваться перед опущенным занавесом и петь под оркестр «Боже царя храни». Все актеры облачались во фраки, артистки — в бальные туалеты, надевали на себя все регалии, ордена и медали различных степеней и размеров, выстраивались {346} перед рампой и пели гимн весьма нестройным хором. В Москве такого обычая не было, там ограничивались в данных случаях одним оркестром, к чему в конце концов пришли и александринцы.

Мне казался странным такой обычай. Ведь я не певец, петь никогда не умел, а если и пел, то очень скверно. Выходить же перед публикой и делать вид, что поешь, как это делало большинство, казалось мне унизительным и недостойным звания актера.

Находясь в один из таких вечеров за кулисами и не будучи занятым в спектакле, я не вышел на сцену. Эта моя «дерзость» была приписана, как я узнал после, моим политическим убеждениям, быстро сделалась достоянием всей труппы — и возмущению не было предела.

И вот на следующий день, ничего не подозревая, я отправился в Михайловский театр на репетицию мольеровского «Скупого», в котором я должен был играть роль Валера.

Вхожу в артистическое фойе, а там уже собрались актеры в ожидании репетиции. По внезапно прерванному при моем появлении разговору, по воцарившейся вслед за тем тишине, наконец, по тому, как актеры ответили на мой общий поклон и какие взгляды они бросали на меня, я сразу же почувствовал, что речь шла обо мне. После некоторого молчания один из старейших актеров (и по существу, как я убедился впоследствии, отличавшийся всегда добродушием) вдруг подчеркнутым тоном, каким обыкновенно говорят «правду-матку», решившись действовать напрямик, стал продолжать прерванную беседу:

— Да, так вот‑с… Случись это в Казани, в моей антрепризе, я бы посмотрел, как посмел бы какой-либо молодой человек позволить себе нечто подобное тому, что имело место вчера на сцене императорского театра (слово «императорского» было им особо подчеркнуто, он произносил его, так сказать, «жирным шрифтом»)… Я бы ему, голубчику, показал… Я не задумываясь приказал бы его просто выдрать, так что он с неделю не мог бы садиться и ходил бы почесываясь!..

После таких слов все взоры обратились в мою сторону с некоторым испугом и любопытством, в ожидании, как я буду реагировать. Воцарилось неловкое молчание. Атмосфера сгущалась… Всем было ясно, что я понял, что все {347} это — по моему адресу… Но я не принял брошенного вызова, а, напротив, напряг всю свою волю, чтоб принять вид агностика, как будто это меня нисколько не касалось и разговор шел не обо мне.

Эта моя тактика взорвала другого почтенного артиста, известного педагога Ф. Лицо его стало еще сильнее подергиваться тиком, которым он страдал. С искусственным тяжелым вздохом он прервал напряженное молчание:

— Да‑с!.. Дожили мы с вами до времени!.. Да‑с!.. Могу сказать… — и разговор перешел на «нынешних» молодых людей.

В это время нас позвали на сцену репетировать.

На репетиции отношение ко мне сразу определилось. Надо заметить, что это была первая читка по ролям. Тогда читка за столом не практиковалась, сразу начинали с мизансцены. Когда дошла очередь до моих сцен, то мой главный партнер А. Ф. Федотов[[347]](#endnote-309), игравший Гарпагона, до того явно и в такой неприемлемой форме стал ко мне придираться, что репетировать не было никакой возможности. Сначала я пытался кое-как отбиваться, но это еще больше подливало масла в огонь. Я не выдержал и, разрыдавшись, оставил репетицию, решительно заявив, что при таких условиях продолжать работу над ролью и играть ее не буду, и тут же направился в Александринский театр, чтоб заявить управляющему труппой В. А. Крылову свой отказ и вернуть роль.

Все были ошеломлены: в то время самовольно оставить сцену и уйти с репетиции считалось преступлением. Поднялся страшный шум, негодование, но я не сдавался и поставил вопрос ребром, вплоть до ухода из театра. Кончилось тем, что меня оштрафовали, но роль Валера передали другому артисту (А. А. Усачеву[[348]](#endnote-310)).

Так или иначе, я остался победителем, несмотря на то, что общественное мнение большинства было не на моей стороне. Главным образом обрушивались на меня как на нарушителя дисциплины, поправшего традиции театра.

Причиной тому, что мой поступок не имел более серьезных последствий (а мне грозило увольнение из театра), послужило то обстоятельство, что исполнитель роли Гарпагона, доведший меня до такого состояния, был далеко не в фаворе у корифеев труппы и как человек не пользовался у них доброй репутацией: это-то обстоятельство и {348} послужило к тому, что некоторые первачи заступились за меня и отстояли. А в глазах многих я даже выиграл: со мной стали больше считаться, как с человеком, который умеет постоять за себя.

### 5

Осмотревшись за кулисами и много испытав, я стал лучше разбираться в том, что происходило в Александринском театре: я понял, что атмосфера не так благополучна, как это мне казалось на первых порах.

Тон всему, как и в каждом театре всегда и везде, задавали премьеры.

В Александринском театре доминирующую роль в то время играли М. Г. Савина, В. Н. Давыдов и Н. Ф. Сазонов. Взаимоотношения их были далеко не идеальны — и они, в сущности, делили труппу на несколько лагерей, враждебных между собой. Вокруг каждого лидера того или иного лагеря ютились «поддужные», и среди них часто наблюдались «перебежчики».

В этих условиях в Александринском театре определились три главные группы: савинская, Давыдовская и сазоновская. Вражда их зиждилась на борьбе за влияние и получение выигрышных ролей. Тогда каждый сезон ставилось много современных пьес, и каждая интересная роль была предметом их вожделений.

Обычно авторы были заинтересованы, чтоб в их пьесах главная роль исполнялась Савиной, как притягательной силой, обеспечивающей успех пьесе. А в таких условиях уже сама Савина распределяла роли в пьесе. Если главная интересная роль в пьесе мужская, то авторы несли ее к Сазонову или Давыдову, — тогда уже они были хозяевами в распределении ролей. Вот на этой-то почве и возникали всевозможные недоразумения и распри.

Помню одну крупную ссору между Савиной, Давыдовым и Сазоновым из-за роли Демурина в пьесе В. И. Немировича-Данченко «Цена жизни»[[349]](#endnote-311).

В. Н. Давыдов первый ознакомился с пьесой, кажется, чуть ли не через самого автора. Роль Демурина ему нравилась, и он непременно хотел ее играть, а Сазонов, как надо полагать, в то время играл в дружбу с Савиной и {349} добился того, что роль очутилась в его руках. После этого, можете себе представить, в каких взаимоотношениях оказались Давыдов, Савина и Сазонов!.. Наступил полный разрыв дипломатических отношений. Долгое время они не разговаривали и не подавали друг другу руки, и каждый из них зорко следил, чтобы приверженцы их лагеря оставались верны своему лагерю, чтоб не было среди них «перебежчиков». А между тем надо заметить, что в этой взаимной вражде лидеров периодически возникали всевозможные комбинации, совершенно неожиданные для всех их приверженцев.

Бывали такие, например, случаи. Сазонов, скажем, в данный момент незнаком с Савиной; они при встрече не узнают друг друга. Но почему-то Сазонову невыгодно продолжать подобные взаимоотношения с Савиной, и Сазонов, ничтоже сумняшеся, в день ее бенефиса собственноручно убирает цветами ее уборную и преподносит ей лавровый венок с лестной надписью. И такой, в сущности говоря, грубый прием служит поводом к их примирению.

Если б это все касалось только их одних, это было бы еще ничего. Но вот беда: их вражда и примирение ставили в ужасное положение всех остальных членов труппы. Поговоришь с приверженцами одного какого-либо лагеря — сейчас же делаешься врагом другого, и наоборот. Тяжелое было положение, особенно для начинающей молодежи…

Совершенно в стороне от всех таких закулисных тайн стояли К. А. Варламов и В. П. Далматов.

О Варламове — речь отдельно, особо. Что касается Далматова, то он держал себя за кулисами в полном смысле слова необыкновенно. Я не знаю другого актера, который бы так держался в театре, как Далматов. Это был образец корректности и джентльменства. Всегда элегантно, безупречно одет, как будто он собрался на какой-либо праздник. Со всеми изысканно любезен, внимателен, предупредителен, но чувствовалось вместе с тем, что близко к себе он, как говорится, не подпускает. Всегда как бы на расстоянии. Никогда и тени амикошонства и богемы. Друзей у него за кулисами не было, не было и врагов. Со всеми ровен, как будто бы и дружит, но, приглядевшись, можно было, по каким-то мельчайшим оттенкам его обращения, разобрать, к кому он относится с большей или меньшей симпатией, а к кому — с едва заметной {350} неприязнью, но и то отнюдь не изменяя своей корректности. Сдержанный, малоразговорчивый, придет он, бывало, на репетицию, прорепетирует, любезно распрощается со всеми и уйдет.

Вот он в «курилке» перед началом репетиции или в перерыве: образец настоящего актера, который приходит в театр не обывателем, но всегда что-то приносит для своего творчества, всегда собран, всегда в форме и боится отвлечься, дабы не расплескать то ценное, что он несет в себе для создания роли, которой он уже полностью поглощен, которой начал жить.

### 6

Несмотря на большую загруженность, я все же считал необходимым посещать репетиции, независимо от того, занят я в них или нет, а также усердно посещать и самые спектакли. Я стремился не только как можно ближе ознакомиться с характером исполнения артистов нового для меня театра, но и изучить творчество и метод работы каждого из них в отдельности, сознавая, что в этом — моя вторая школа.

На репетициях, в которых я сам был занят, мне трудно было наблюдать за другими: слишком я был поглощен своей работой, да к тому же мне чрезвычайно мешало поистине ужасное волнение, которое я долгое время не мог преодолеть в себе, общаясь на сцене с такими выдающимися партнерами, с какими выпало мне счастье совместно выступать на сцене.

Когда же я был свободен от своих репетиций, меня постоянно можно было видеть примостившимся в первой кулисе, слева от сцены, внимательно следящим за ходом работы замечательных артистов.

К слову сказать, в то время никому не разрешалось, кроме режиссера и автора, находиться на авансцене во время хода репетиций, как это часто практикуется теперь. И правильно. Известно, что творчество — стыдливо. Каждый лишний глаз, находящийся перед актером в тот период, когда он только еще нащупывает почву, когда он идет осторожно, как бы по тонкому льду, — несомненно мешает исканию актера, суетит его, отвлекает. А делая подчас {351} неверный шаг, он неизбежно прячется от других и закрывается, как цветок «не тронь меня». В результате рост роли задерживается. Тогда как (психологически интересная подробность!) присутствие кого бы то ни было в кулисах нисколько не мешает актеру, а, я бы сказал, — наоборот, — даже помогает. Актер тогда невольно настораживается, подтягивается и как бы начинает ощущать будущего зрителя, который необходим исполнителю, как воздух.

И когда во время репетиции я сидел в кулисе, сбоку от исполнителей и внимательно следил за ходом работы репетирующих, я замечал, что мое присутствие для них было далеко не безразлично, что они ощущали меня и невольно подтягивались, были как бы начеку. А что я для них? Молодой, совсем еще неопытный, начинающий актер! Стоит ли считаться с ним и обращать на него внимание? А тем не менее это так: оказывается, далеко не все равно!..

На спектаклях многие поражали меня силой своего сочного, тонкого, сложного исполнения, и мне интересно было следить на репетициях и наблюдать, как постепенно складываются роли у таких гигантов сцены, какими были Савина, Варламов, Давыдов, Сазонов, Далматов, каким образом они вбирают в себя мир тончайших извилин человеческой души, ее радости и страдания, и какими средствами излучают они из себя все добытое ими и делают драгоценным достоянием зрителя, какими «проводниками» между собой и зрительным залом они владеют и пользуются…

И вот тут-то многое открылось для меня. Много сценических приемов, технических тайн исполнения я почерпнул тогда, в первые годы моей работы в Александринском театре, сидя в кулисе. Скажу так: школа была для меня фундаментом, низшим и средним образованием, а кулисы Александринского театра во время репетиций — моим университетом: здесь я научился совершенствоваться и работать над собой.

Надо сказать, что репетиции александринцев сильно отличались от репетиций артистов московского Малого театра. В Александринском театре каждый репетировал как бы порознь, совершенно самостоятельно, заботясь только о себе, о своей роли и стараясь отвоевать наиболее выгодную позицию именно для себя, игнорируя интерес целой сцены. Совсем не так, как в Малом театре, где целеустремленность была общая. На репетициях александринцев {352} чаще всего раздавались такие фразы: «А что вы будете здесь делать?» или: «А где вы будете находиться в данный момент?» и т. д. Но сущность пьесы, роли или отдельных сцен почти совсем не обсуждалась.

В полный тон александринцы, за редким исключением, не пробовали себя даже на генеральных репетициях. Таким образом, исполнение того или иного артиста нередко являлось полным сюрпризом для окружающих. И только опытный, наметанный глаз мог предугадать, что будет на спектакле.

— Вот, погодите, в этой сцене Мария Гавриловна Савина себя покажет! — часто приходилось слышать от актеров.

И действительно — показывала.

Для непосвященного такая манера репетировать все равно что закрытая книга, из которой трудно что-либо почерпнуть. Но для человека, более или менее искушенного и внимательно изучившего индивидуальность каждого артиста, было интересно и, пожалуй, в иных случаях даже более поучительно по чуть заметным контурам угадывать дальнейший рисунок роли. Правда, не сразу до этого дойдешь, — первое время мне нелегко было ориентироваться в происходившем на репетициях, но потом мало-помалу творческая кухня Александринского театра мне стала ясна, и я без труда разрешал загадки, которые многим могли бы показаться иероглифами.

Генеральных репетиций, как мы теперь это практикуем, в то время и в помине не было. Они существовали только по названию: последняя репетиция перед спектаклем считалась генеральной. Грима, за редким исключением, и на генеральной не пробовали, костюмов не надевали, особенно если это касалось современных пьес. Для исторических или, вернее, «костюмных» пьес иной раз одевались и гримировались, но с половины репетиции актеры по большей части ходили по сцене уже в своем виде. Корень всему этому надо искать в провинции: подобные навыки — результат провинциального ведения дела, а большинство состава труппы пришло из провинции.

Такая система репетировать, само собою, не могла не отражаться на самом ходе спектакля, несмотря на всю талантливость исполнителей. Не было должной спайки, тех логических переходов, когда последующее является естественным {353} результатом предыдущего. Часто нельзя было сделать заголовка той или иной сцены, усмотреть ее значение в развитии всей пьесы. Были совершеннейшие исполнители отдельных ролей, возникала целая галерея художественных образов, глубоких, сочных, большею частью не связанных друг с другом. Я бы сказал, что чаще всего это были выступления больших гастролеров, играющих в одном и том же спектакле (но, разумеется, бывали и исключения, бывали спектакли отлично слаженного ансамбля).

Меня, например, на первых же порах крайне удивляла манера александринцев делать небольшие паузы после реплик своих партнеров: перед тем, как произнести какую-либо фразу или тираду, — будь то прямой ответ на вопрос партнера, — актер делал, правда, не всегда приметную для публики, но все-таки остановку и уже потом вступал и произносил свой текст. Эти постоянные разрывы в диалогах, несомненно, задерживали движение действия и вносили некоторую вялость в исполнение.

Долгое время я не мог понять цели и причины этих пауз, но потом понял: эта неспаянность происходила только потому, что каждый играл в отдельности свою роль, оторванно от своего партнера, не имея с ним полного общения. Но тем не менее, благодаря своим талантам, художественному чутью и вдохновению, они нередко побеждали этот досадный недостаток, который им привился в их бытность в провинции, и тогда возникали спектакли большого ансамбля, как, например, «Горячее сердце»[[350]](#endnote-312) или «Власть тьмы»[[351]](#endnote-313). Остается только пожалеть, что не нашлось достойного режиссера. Какие он мог бы делать чудеса, имея в своем распоряжении такой материал, таких виртуозов, какими обладал в те годы Александринский театр!..

Что касается молодежи, то в то время она вырастала в крайне тяжелых условиях. Собственно, каждый из нас был предоставлен самому себе, и нам только оставалось учиться на образцах. Правда, на образцах исключительных, но тем не менее правильного, планомерного, поступательного движения в развитии наших способностей мы были лишены. Указания нам давались редко — разве только когда это касалось общих сцен, общих интересов, чаще же, когда мы мешали кому-нибудь из наших партнеров.

{354} Помню один эпизод: шла репетиция пьесы Островского «Горячее сердце», обставленной лучшими силами труппы. Тут и Савина, и Варламов, Давыдов, Медведев, Сазонов, Шаповаленко… И среди них — только что принятый с курсов молодой актер Вася Петров[[352]](#endnote-314), любимый ученик Давыдова, репетировавший роль Васи.

Можете себе представить, как он волновался выступать в компании таких знаменитостей (не только на спектаклях, но и на репетициях мы испытывали сильное волнение, когда переступали порог сцены Александринского театра, даже независимо от того, с кем нам приходилось играть, — так мы чувствовали всю ответственность, лежавшую на нас, и я лично, например, до сих пор не могу отделаться от этого волнения).

И вот на одной из репетиций В. И. Петрову никак не удавалась какая-то сцена. Давыдов, видя беспомощность своего ученика, показывал ему, заставлял много раз повторять одну и ту же сцену (в то время на каждой репетиции проходили непременно всю пьесу с начала до конца, будь она хоть пятиактной).

Многих, утомленных от длинной репетиции, очень нервировало, что так много времени тратится на обучение неопытного актера.

— Здесь не школа, а театр! — ворчали они.

М. Г. Савина, сначала досадовавшая на задержку репетиции, решила быть терпеливой. С ролью в руках она села на ступеньку небольшого помоста, обозначавшего вход на крыльцо, и с нарочито усталым выражением лица наблюдала за происходящим. Время от времени кивком головы она указывала в сторону совсем сбитого с толку молодого актера и стучала рукой о деревянную ступеньку, как бы говоря своим партнерам: «Вот, мол, дубина… дерево, а не актер…»

Наконец Давыдов, выбившись из сил, с досадой бросает совсем уж растерявшемуся В. И. Петрову:

— Вы делайте, делайте!.. Хоть скверно, но делайте!..

На это вдруг раздается равнодушный голос М. Г. Савиной с характерной для нее, немного в нос, интонацией:

— Скверно-то он делает!..

Нужно ли говорить, какое действие произвела фраза Савиной, обрушившаяся на голову бедного Васи Петрова… {355} (надо, впрочем, сказать, что впоследствии Савина относилась с большой симпатией к этому молодому актеру).

Так нас, молодых, не умеющих еще плавать, бросали на середину реки и говорили: «выплывай». А мы, захлебываясь, пыхтя, с искаженным от испуга лицом, выбиваясь из сил, старались выплыть и кое-как достичь берега.

### 7

Бывая в театре изо дня в день, вращаясь среди актеров, я понемногу стал привыкать к ним и ко всей обстановке и уже не чувствовал себя таким оторванным от их среды, каким я ощущал себя на первых порах. Да и они заметно начинали привыкать ко мне, перестали считать меня чужим, пришельцем со стороны.

Я уже успел сыграть ряд ответственных ролей, не считая нескольких одноактных комедий и водевилей. Таким образом, постепенно входил в их семью. Меня стали приглашать к себе.

Чаще всего я бывал у А. С. Чернова. Это был редкой души человек, он сумел привязать меня к себе своею ласковостью, вниманием и какой-то особой мягкостью. Чета Черновых славилась гостеприимством. У них постоянно бывало много народу и главным образом актеры Александринского театра, что давало мне возможность большего сближения с ними, а попутно помогало лучше ознакомиться и освоиться со всей атмосферой закулисной жизни самого театра и быть в курсе всех его интересов.

У меня уже установились дружеские отношения с Ю. Э. Озаровским и В. И. Петровым — любимыми учениками Давыдова, и с С. И. Яковлевым, тогда только что принятыми на сцену после окончания курсов при Александринском театре[[353]](#endnote-315). Стал я бывать и в доме К. А. Варламова, где можно было встретить самое разнообразное общество. Таким образом, круг моего знакомства расширялся, приоткрывая завесу перед неведомым мне доселе петербургским обществом, давая возможность лучше ориентироваться в тогдашнем общественном окружении театра.

Правда, мои наблюдения были еще далеко не полны, не все исчерпывалось тем кругом, с которым мне приходилось соприкасаться, но и тогда уже я мог понять всю разницу {356} запросов и требований петербургской и московской публики.

Я привык в Москве, что на театр смотрели как на серьезное, большое дело громадного культурного значения. В Петербурге же на каждом шагу я чувствовал совсем иное отношение: для большинства петербуржцев театр был прежде всего развлечением. Это ощущалось везде и во всем. К сожалению, подобный взгляд доминировал среди большинства актеров. Они инстинктивно чувствовали, что от них ожидают, что от них требуют, — и невольно поддавались общему течению, которое и уносило их с собой.

У дирекции императорских театров, делавшей погоду, Александринский театр был не в фаворе. Ему не уделялось много внимания, особенно, если приходилось ставить серьезную вещь и — не дай бог! — классическую. Классика считалась «не ко двору» и никому не нужной. А если классика и ставилась, то всегда небрежно, как это было, например, с «Вильгельмом Теллем»[[354]](#endnote-316) в первый сезон моей работы в Александринском театре.

На постановке «Вильгельма Телля» настоял В. А. Крылов. Не потому, чтобы он непременно хотел видеть шиллеровскую пьесу в репертуаре Александринского театра, а просто по тактическим соображениям, для того чтобы несколько застраховать себя от дальнейших обвинений прессы, которая весьма враждебно встретила назначение его на пост художественного руководителя и управляющего театром.

Дирекция скрепя сердце уступила его требованиям и даже согласилась сделать новые декорации. Костюмы же, разумеется, «на подборе».

Не забуду злополучной обстановочной репетиции этой пьесы, — все не ладилось…

В первом акте в глубине сцены — море. Хотели изобразить его как можно реальнее, с подвижными волнами. Для этой цели взяты были доски с вырезанными волнообразно краями, на них наклеили холст, окрашенный синей краской с белыми разводами. Потом установили их продольно в ряд, укрепили на шалнерах, с помощью которых доски должны были двигаться в разные стороны, изображая бушующее море. Но, увы, сооружение это действовало плохо! Что с ним ни делали — доски не слушались, и иллюзии бушующего моря не получалось. Раздавался лишь {357} отчаянный скрип при движении. Так и не могли заглушить его и к премьере.

На репетиции присутствовал весь сонм блестящих вицмундиров из конторы императорских театров. Тут и заведующий монтировочной частью Д—ов[[355]](#endnote-317), тут и чиновники особых поручений при дирекции. Последние, обычно бывшие лицеисты или правоведы, никакого отношения к театру никогда не имели, а просто проходили стаж для дальнейшего продвижения по служебной лестнице.

Помню, как их забавляли все неурядицы, происходившие на репетиции: они их веселили!.. В партере звучал смех, раздавались остроты. Даже из уст самого заведующего монтировочной частью Д—ова, важного барина из гвардейцев… И никакой помощи, никакого выхода из положения не рекомендовали, да и рекомендовать не могли: ведь не их сфера!..

Я играл ответственную роль Руденца. Труднейшая задача для каждого актера, а тем более для начинающего. Готовился я к ней долго, с увлечением. Но при осуществлении ее, вместо того, чтобы пойти мне навстречу и поставить в такие условия, которые могли бы мне помочь, — было сделано все, чтобы усугубить трудность моего положения.

Костюмы — «на подборе»… Господи Иисусе Христе! Это значит опять Маризин…

Я принял все меры, чтобы снискать расположение Маризина. Он мне обещал отобрать наилучшие костюмы, даже ездил сам в Тюремный переулок в главный гардероб, чтобы выбрать покрасивей и понарядней. И я должен был положиться на его вкус. Разумеется, он плохо разбирался в эпохах, руководствовался при подборе только, скажем, такими указаниями режиссеров или актеров: «Вот, мол, такая-то опера или такой-то балет той же приблизительно эпохи, что и данная пьеса», — а он знал все костюмы наизусть и, в соответствии с данным указанием, так и подбирал. Для первых сцен Маризин выбрал совсем неподходящий, необыкновенно пестрый костюм: красное трико, голубой парчовый короткий камзол, желтые туфли, а на голову красного бархата башлык, с вырезанными внизу крупными зубцами, точь‑в‑точь как у шутов в исторических пьесах.

{358} В. А. Крылов и режиссер Ф. А. Федоров-Юрковский пробовали внушить заведующему постановочной частью, что костюм для меня совсем не годится, и просили его заменить другим.

— Полноте, что вы… зачем? Чем он вам не нравится? Прекрасный костюм… Да я его помню. Он из старой постановки «Лебединого озера»… Прекрасный костюм! Лучше не найдете!..

Так в этом костюме мне и пришлось играть всю первую половину роли.

После премьеры в газете в одной из обычных тогда шуточных рецензий так высмеивался мой костюм: «Что это там за арлекин выскочил? Ах, это господин Юрьев» — и т. д.

Для центральной сцены, очень сильной, большого подъема, мне дали на ноги тяжелую стальную кольчугу. Кольчуга на самом деле была стальная, тяжелая, так что трудно было в ней двигаться. И она была такой ширины, что вместо того, чтобы облегать мои ноги, она висела на мне и производила впечатление стальных брюк. Кроме того, ради экономии, кольчуга доходила только немного выше колен, а кверху — серый коленкор. Так как камзол тоже доходил чуть-чуть выше колен, как раз до соединения коленкора с кольчугой, то при малейшем движении рукой камзол, вполне естественно, приподнимался, и верхняя часть моих ног демонстрировалась публике в сером коленкоре. В подобном наряде я должен был играть центральную, очень сильную и бурную сцену. Мне оставалось только либо стоять неподвижно, либо, не взирая ни на что, не стесняясь, демонстрировать публике коленкор… Я был в отчаянии…

Перед началом акта я вышел на сцену и обратился к ареопагу чиновников, сидевших в партере, надеясь засвидетельствовать им безвыходность моего положения и добиться их помощи.

— Как же я буду играть?! Ведь мне придется садиться, становиться на колени и, призывая толпу к восстанию, размахивать мечом… А посмотрите, что получается… — и я начал примерно жестикулировать перед чиновниками конторы, рассчитывая воочию доказать непригодность моего костюма.

В зрительном зале раздался смех.

{359} — Да‑а… Неважно!.. — послышался голос Д—ова из зрительного зала. — Ну, что ж, смешно будет, — добавил он цинично. — Да вы прикажите пришить камзол к коленкору, — вот вам и выход!..

Больше разговаривать со мной не стали, несмотря на мой протест и раздражение. Мне пришлось последовать совету Д—ова, но добрых результатов это не дало. Во-первых, все же было заметно, что камзол неестественно тянуло вниз, это прямо бросалось в глаза, а, во-вторых, всего этого хватало ненадолго: при порывистом движении нитки не выдерживали, и все приходило в первобытное состояние… Можете судить, как легко мне было отдаваться роли и каково было у меня самочувствие!..

### 8

В первый же сезон я сыграл еще одну довольно интересную роль в новой пьесе П. Д. Боборыкина «У своих»[[356]](#endnote-318). Для меня было лестно получить роль в новой современной постановке — обыкновенно молодым актерам без положения авторы редко поручали роли в своих пьесах.

Петр Дмитриевич Боборыкин (или, как его тогда называли, Пьер Бобо) был весьма своеобразной фигурой того времени. Он резко отличался от своих собратий по перу даже своею внешностью.

Интеллигент восьмидесятых — девяностых годов, а тем более литератор или профессор, имел свой определенный модный стиль, и каждый старался придерживаться этой моды. Носили длинные, а если не очень длинные, то непременно зачесанные назад волосы, окладистую бороду, пенсне на шнуре, черный сюртук. Задумчивое чело и медлительность в движениях — вот характерные признаки ученого, литератора или вообще «под интеллигента».

П. Д. Боборыкин являл собой полную противоположность и никогда не гримировался под этот тип.

Внешность оригинальная, запоминающаяся. «Адамова голова» — так называли его. И действительно, круглая голова Боборыкина сильно напоминала череп. Он сбривал бороду и остатки волос вокруг лысины, оставляя только усы, да и те коротко остриженные, и к довершению всего носил темные очки на своем едва приметном носу. Характера {360} он был сангвинического. Необыкновенно живой, подвижной, даже суетливый, — и так до самых преклонных лет. Говорил громко, визгливо, иногда захлебываясь. Он мало напоминал русского человека, и по всему было заметно, что он больше тяготел к Западу, где часто проживал. Следил за современными течениями искусства, знал театры и, пожалуй, европейские театры не хуже, чем наши. Мог дать анализ творчества каждого выдающегося артиста или художника. Его лекции о западном театре, прочитанные у нас на Драматических курсах, представляли большой интерес. Несмотря на всю свою суетливость, имел хорошие манеры, одевался всегда по моде, со вкусом.

Не забуду, как он беспокоился по поводу соответствия моих костюмов для роли в его пьесе. Давал мне советы, какого кашэ мне лучше придерживаться — английского или французского. Успокоился только тогда, когда узнал, что я шью у Анри, у одного из лучших тогда портных Петербурга.

— Ну вот, очень рад, — обрадовался он. — А то ведь на русской сцене мало кто уделяет внимания внешней стороне роли. Вот, например, московский премьер, князь Сумбатов (так Боборыкин называл А. И. Южина) играет светских молодых людей, а шьет штаны из русской материи!..

Но, боже мой!.. как трудно решался тогда для молодого актера вопрос его костюмов в современных пьесах…

Моя роль в пьесе Боборыкина потребовала пять костюмов, не считая белья, перчаток, галстуков, ботинок и шляп. Для этой роли мне пришлось затратить около пятисот рублей — и это при моих шестистах годовой оплаты. Обычая выдать на гардероб тогда еще не было. Несколько раз я пытался обращаться к управляющему конторой В. П. Погожеву[[357]](#endnote-319) и доказывать, что молодой, начинающий актер, получающий шестьсот рублей в год, не имеет возможности тратиться на костюмы для сцены. Но ответ один и тот же:

— Да, мы отлично понимаем! Но сделать ничего не можем. Таково правило. Отступать от него не имеем права. Подберите себе современные костюмы из гардероба!..

Я отлично знал, что это значит «подобрать»: опять все тот же Маризин! Губить своих ролей я не хотел — и приходилось изворачиваться, входить в долги… Приходилось {361} играть на стороне, в частности, на клубных сценах, ибо это помогало и поддерживало материально (хотя за участие в ведущих ролях, например, в роли Армана Дюваля в «Даме с камелиями»[[358]](#endnote-320) я получал… двадцать рублей!). С течением времени это нелепое правило было отменено и, по мере необходимости, актерам стали выдавать гардеробные. К сожалению, я не попал в эту полосу: в мое время до этого не додумались. Обстоятельство это усугубило мое и без того тяжелое материальное положение. Как-никак наша семья состояла из четырех человек (моя мать, сестра Анна Михайловна, нянька и я). Все наши ресурсы от заклада и перезаклада маленького именьица давно иссякли, и вполне естественно, что накоплялись долги (платных концертов в то время не бывало — были только благотворительные). Словом, и в этой части молодому актеру было нелегко.

### 9

Роль Кравцова в пьесе П. Д. Боборыкина была последней серьезной работой первого моего сезона, и я мог уже подытожить первые результаты моего пребывания на Александринской сцене.

Сыграть в первый же сезон десять ролей начинающему молодому актеру на образцовой сцене — надо было признать несомненной удачей: не каждому тогда выпадала такая доля.

Много горьких минут, огорчений, уколов самолюбия, разочарований, наконец, всевозможных сомнений было пережито мною при прохождении этого стажа. Но как бы тяжел ни был этот период, как бы болезненно ни отзывался на душе, все же надо признать, что он прошел для меня не бесполезно: я приобрел опыт — опыт на сцене и опыт в жизни.

Получая ответственные роли и не имея должного руководителя, будучи предоставлен самому себе, я должен был сам ориентироваться в сложном материале и находить выход из положения на сцене. Это приучило меня к самостоятельности, а главное — привело меня к сознанию недостаточности моей общей подготовки.

Помимо работы над своими сценическими данными, я понял, сколько еще я должен трудиться в области самообразования, {362} развития художественного вкуса, без которых мне никогда не достигнуть, не оправдать почетного звания серьезного артиста. И все свободное от театра время я стал посвящать самоусовершенствованию.

Стал пополнять свое образование, составил себе каталог книг, которые, по моему мнению, должен был прочесть, и пропадал в Публичной библиотеке. Зачастил в Эрмитаж. Но на первых порах я был в отчаянии: я ничего не понимал в Эрмитаже. В Москве я привык к Третьяковской галерее, к живописи, мне близкой, понятной, знакомой по своему содержанию, в большинстве случаев отражающей нашу русскую действительность, природу и мотивы нашей интеллектуальной жизни. Вероятно, поэтому Эрмитаж был недоступен моему пониманию. Я понял, что тут дело во мне самом, что еще непочатая область культуры лежит передо мной, и, взяв пособия для изучения истории живописи, стал посещать Эрмитаж по отделам, предварительно изучая каждый из них по литературным источникам. Оказывается, понимать и чувствовать искусство не тотчас доступно или, по крайней мере, не для каждого. В музыке есть хроматическая и есть искусственная обработка диссонансов, и это, между прочим, наводило меня на мысль, что в сценическом воплощении должны быть такие же положения. И я пришел к решению, что если у меня еще недостаточно образовался хороший вкус, то я должен стараться образовать, воспитать его. Таково было мое устремление в те годы.

Повлиял на меня в этом моем устремлении и много помог мне Ф. А. Федоров-Юрковский, именовавшийся у нас главным режиссером. Долгое время он занимал этот пост в Александринском театре еще до моего поступления туда. При мне же прослужил только первые три сезона. В мое время он не принимал на сцене никакого активного участия, лишь считал своим долгом сидеть на авансцене на всех репетициях и больше занимался административными делами. Ко мне он относился с большой симпатией и заботой, ободрял меня и верил, что я могу выработаться в приличного актера.

Не могу не упомянуть одного случая, который был для меня хорошим уроком и научил меня относиться как должно к нашему делу.

{363} В конце первого сезона, весной, Ф. А. Федоров-Юрковский вдруг предложил мне сыграть Чацкого.

Я был безумно обрадован. Роль у меня была выучена давно, весь текст в памяти, постоянно в свободное время от других ролей я занимался ею, совсем не с целью играть ее в ближайшее время, а просто так, для души. Значит, все в порядке — и теперь только вопрос в репетициях.

Сейчас же своей радостью поспешил поделиться с М. Н. Ермоловой, с которой я переписывался, предполагая, что и она порадуется вместе со мной.

Но каково же было мое удивление, когда я получил от нее ответ, где она писала: «Как, вы хотите играть Чацкого? С ума сошли там, что ли, у вас в Петербурге! И какому дураку могла прийти в голову такая мысль? Что бы сказали наши великие учителя Самарин, Шумский и другие, если б узнали, что мальчишка, молокосос, у которого еще и молоко на губах не обсохло, помышляет играть Чацкого, роль из труднейших в репертуаре… Они, наверное, перевернулись бы в гробу! Вам для этой роли надо еще много пожить, пережить, перестрадать, чтоб почувствовать Чацкого. Это роль ваша, и вы, конечно, будете ее играть, но не теперь, а в будущем. В настоящее же время вы ее испортите, а исправлять роль гораздо труднее, чем создавать новую. Добивайтесь роли, где можно взять молодостью — Незнамова, например, или даже Ромео, а Чацкого одной молодостью не возьмешь. Откажитесь!»[[359]](#endnote-321)

Я был страшно аффрапирован письмом М. Н. Ермоловой, но (как ни горько было возвращать роль) у меня хватило мужества последовать мудрому совету Марии Николаевны, и я отказался (за что и теперь чувствую большую признательность к ней).

Ф. А. Федоров-Юрковский хорошо отнесся к моему отказу и, кажется, стал с еще большим вниманием относиться к моей судьбе. Ему нравилось мое отношение к делу и мое стремление пополнить свои познания (он увидел меня однажды выходящим из Публичной библиотеки и после этого стал меня постоянно снабжать книгами и давать мне советы при выборе их).

Ф. А. Федоров-Юрковский ввел меня в свой дом, где по субботам (прежде в этот день спектакли не давались) собиралось много интересных людей. Там можно было встретить Н. К. Михайловского[[360]](#endnote-322), И. Е. Репина[[361]](#endnote-323), {364} А. М. Скабичевского[[362]](#endnote-324), П. Д. Боборыкина и других представителей литературы и искусства, за исключением актеров (актеров почему-то он никогда к себе не приглашал). Ф. А. Федоров-Юрковский — один из тех редких людей, которые сразу, при первой же встрече, внушают доверие и расположение к себе. Человек он был в высшей степени культурный, серьезный, с большой эрудицией и пониманием актерского творчества, мог оказать актеру несомненную пользу своими указаниями (но почему-то не всегда это делал). Глубокое уважение к нему и благодарность я испытываю при воспоминании о нем.

### 10

Второй сезон был менее интересен для меня: он был «смят» из-за смерти Александра III, который умер в начале сезона — 20 октября 1894 года.

В этот день был объявлен бенефис В. В. Стрельской — должна была идти новая пьеса В. И. Немировича-Данченко «Золото»[[363]](#endnote-325). Днем известие о смерти царя не дошло до нас. Бенефициантка готовилась к своему празднику, а мы собирались приветствовать виновницу торжества. И только вечером, перед самым спектаклем, подойдя к театру, мы прочли объявление об отмене бенефиса по случаю кончины Александра III.

Был объявлен траур — и спектакли прервались на шесть месяцев. Следовательно, сезон после перерыва продолжался лишь около полутора месяцев. Сезон вышел куцым — я успел сыграть Макса в «Отчем доме» Зудермана[[364]](#endnote-326), роль в «Угасшей искре» Чюминой[[365]](#endnote-327) и маленькую роль в одноактной пьесе Мольера «Хоть тресни, а женись»[[366]](#endnote-328).

Зато третий сезон — сезон 1895/96 года был для меня счастливее первых двух. Во-первых, мне пришлось сыграть не более и не менее, как четырнадцать ролей за один сезон. А во-вторых, две из них: роль Шленка из пьесы Лихачева «Жизнь Климова»[[367]](#endnote-329) и роль прапорщика Ульина в сумбатовском «Старом закале» — явились моими этапными ролями: впервые за все мое пребывание на Александринской сцене я получил некоторое признание как со стороны актерской братии, так и со стороны публики и прессы, что дало мне возможность почувствовать почву под ногами.

{365} До этих пор пресса критиковала меня самым беспощадным образом. И как было отрадно прочитать о себе по поводу моего исполнения прапорщика Ульина из сумбатовского «Старого закала» следующие строки: «Это было буквально воплощение какой-то весны; Юрьев сумел соединить в себе необычайную свежесть и наивность чувства, убедительную правду изображения этого лица. В нем точно бесновался молодой прелестный, грациозный зверек, весь полный неизбывной жажды счастья и какого-то горения жизни». Как эта удача была мне нужна! В тот момент она была для меня необходима, как приток воздуха для дыхания…[[368]](#endnote-330)

Придя в Александринский театр прямо со школьной скамьи, я оказался предоставлен самому себе. И когда мне сразу стали поручать ответственные роли, то вполне естественно, что я с ними не мог справиться, и в результате, что ни роль — «шлеп» да «шлеп»… Я испытывал удручающее состояние. Мне казалось, что я никогда не выберусь из этого кошмара, чувствовал свое полнейшее бессилие и терял веру в себя. Я не мог владеть собой на сцене. Не было связи с публикой, не было тех связующих нитей со зрительным залом, которые так хорошо знают актеры, а в таком состоянии не чувствуешь почвы под ногами. Внимание оставляет актера, оно целиком переносится на внимание совсем иного порядка, ничего общего не имеющего с вниманием художника: только и думаешь, как бы не быть смешным и жалким в глазах публики, в которой все время видишь врага… В итоге остается только один голый текст, да еще при постоянной боязни спутать его, причем без всякой внутренней подоплеки, которой ты так любовно добивался и холил у себя дома.

Какое же счастье после этого почувствовать хотя бы маленькое доверие публики — оно перерождает актера и действует так же благотворно, как светлый луч солнца после ненастной погоды. Иначе дышишь, иначе воспринимаешь жизнь, начинаешь чувствовать в себе силу. Так было и со мной после первых моих неудач.

Позволю себе несколько подробнее остановиться на «Старом закале», который способствовал укреплению моей позиции в театре.

«Старый закал» был поставлен в бенефис Н. Ф. Сазонова, любимца театрального Петербурга[[369]](#endnote-331). Зрительный {366} зал был переполнен блестящей, нарядной публикой: гвардейские мундиры, фраки, смокинги, великолепные туалеты дам. Вся царская фамилия была налицо, во главе с Николаем II и царицей. На премьеру приехал и автор А. И. Сумбатов-Южин со своей женой и артистом московского Малого театра К. Н. Рыбаковым.

Моя роль начиналась со второго акта. Помню, в антракте между первым и вторым актами я вышел на сцену и посмотрел в так называемый «глазок» — небольшое круглое отверстие занавеса, специально сделанное для обозрения зрительного зала со сцены.

— Что, страшно небось играть первый раз перед царем? — обратился ко мне Сазонов, стоявший рядом.

Меня удивил его вопрос: мое волнение перед исполнением новой ответственной роли вообще было так велико, что ничто иное не могло усилить его. Пожалуй, больше всего я волновался выступать перед А. И. Южиным — мнением моего бывшего учителя и любимого актера я дорожил превыше всего, да отчасти перед К. Н. Рыбаковым и М. Н. Южиной — московскими гостями: ведь они повезут суждение обо мне в Москву, в Малый театр, будут рассказывать актерам…

Роль прапорщика Ульина написана А. И. Сумбатовым под несомненным влиянием обаятельного образа Пети Ростова из «Войны и мира». И ничего нет мудреного, что при изучении данной роли мне все время рисовался этот милый юноша, очаровательный своею искренностью и непосредственностью, так полно и красочно созданный гением Толстого. И при создании роли прапорщика Ульина, и при исполнении ее на сцене я всегда отталкивался от образа, созданного Толстым, перед каждым спектаклем перечитывая страницы «Войны и мира», где фигурирует Петя Ростов, дабы с большей тонкостью и глубиной передать все переживания исполняемого мною сценического образа прапорщика Ульина. В сущности, я играл не прапорщика Ульина, а Петю Ростова, что уводило меня от некоторой театральности, присущей Сумбатову-Южину, несмотря на его несомненно большое литературно-драматургическое мастерство.

В антракте после третьего акта, где все мои главные сцены, за кулисы явились великие князья Владимир Александрович, Павел Александрович и Сергей Александрович {367} и пожелали видеть бенефицианта. Сазонов в это время был внизу, где помещалась его уборная. Побежали за ним.

Никогда не забуду, как неприятно меня поразила подобострастная фигура Н. Ф. Сазонова — этого большого артиста, когда он поспешно, запыхавшись, бежал к группе именитых гостей и еще по дороге начинал кланяться, как бы ныряя на ходу. Его походка напоминала приемы актеров, играющих чиновников из выслужившихся разночинцев, когда они, перед тем как войти в кабинет важного начальника, сгибали свою спину и быстро ныряли в дверь. Мне было обидно и досадно за достоинство артиста, коте рое в моих глазах стояло так высоко…

И каким контрастом был А. И. Южин. В присутствии великих князей он все время держался совершенно спокойно, с большим достоинством — и в продолжение всей беседы с ними — и ни на йоту подобострастия… Вот в этом вся Москва и весь бюрократический Петербург.

Заинтересовались и мною. Великие князья видели меня впервые, и, по их желанию, я был представлен им. Они любопытствовали, спрашивая меня, откуда я и давно ли на сцене. Владимир Александрович, потрепав меня по плечу, обратился к актерам и к директору И. А. Всеволожскому[[370]](#endnote-332):

— Ну, что же? Вы его примете в свою семью?.. Смотрите, не обижайте его!..

Должен сказать, что эти, вероятно, случайно брошенные слова имели воздействие на окружающих и особенно на директора императорских театров И. А. Всеволожского. По крайней мере с этих пор отношение ко мне заметно переменилось.

Таким образом, воздействие от премьеры «Старого закала» было двойное — и оба благоприятные для меня: с одной стороны, я приобрел некоторое доверие публики, а с другой — упрочилось мое положение в самом театре.

### 11

Тут я чувствую необходимость несколько отклониться в сторону и коснуться тогдашнего петербургского зрителя в той мере, в которой он влиял на репертуар нашего театра.

{368} Петербург, где был сосредоточен весь государственный административный аппарат, отличался характерной специфичностью столичного города. Царская фамилия, двор, гвардия, министерства и всевозможные департаменты — вот вокруг чего сосредоточивал свои интересы многочисленный мир бюрократии, заполнявший Петербург и дававший тон.

Бюрократический мир — мир особый. Мир, полный соблазна, чаяний и вожделений; мир производств, чинов и орденов. Он весь — под знаком карьеры. В результате — сознание собственного значения, чинопочитание, низкопоклонство и, полагаю, как известное следствие всего этого — снобизм.

И вот этот-то блестящий круг сановных людей, составлявший ядро тогдашнего Петербурга и дававший тон всей столичной жизни, и был главным зрителем и ценителем петербургских театров, законодателем вкусов, так сказать arbiter elegantiarum театра.

Каковы же были интересы этих людей?..

Интересы людей, в своем большинстве далеких от передовых идей, двигающих жизнь, людей, стоящих в стороне от каких-либо общественных течений, замкнутых в рамки своих честолюбивых эгоистических вожделений, исповедовавших условности установленных канонов светской жизни…

Могли ли интересы данного круга сочетаться с сущностью театра, призванного служить запросам совершенно иного порядка? Разумеется, никакого культурного значения театру не придавалось. Театр для этого круга был несерьезное дело. Такова типичная особенность петербургской публики.

Нелегко было при данной общественной ситуации Александринскому театру. Где-то в глубине его всегда таилось сознание своего прямого дела, своего прямого долга и назначения. Но условия, в которых театр находился, неизбежно влекли его к иному, заставляя потрафлять вкусам и прихотям тогдашнего столичного зрителя, что способствовало снижению высокой общественной миссии театра.

Рассчитывать на поддержку передовых демократических слоев, смотревших на театр иными глазами, не приходилось. Эта часть публики в те годы, до начала девяностых годов, отошла от театра, почти не посещала его, потеряв {369} надежду найти в нем удовлетворение своим духовным потребностям (так как тогда насаждался репертуар на потребу главным образом петербургской верхушки, не считавшейся с прогрессивными задачами искусства).

Александринскому театру ничего не оставалось, как пассивно катиться по рельсам, намеченным влиятельными кругами столицы. И только изредка, как исключение, ему разрешались постановки, как говорится, «для души»…

При таком положении вещей Александринский театр не завоевал себе полного признания и в той среде, которой он пытался было служить. В конце концов, в девяностых годах он не пользовался у изысканного зрителя столицы большим престижем, и посещать его не считалось модным, не считалось признаком хорошего тона.

Истые петербуржцы тяготели больше к Мариинскому театру — к опере и особенно к балету. Вот посещение балета считалось признаком хорошего тона: там можно было встретить весь свет, все сливки общества. Дамы в роскошных вечерних туалетах, в мехах и драгоценностях, кавалеры во фраках и смокингах, военные, а также блестящие лицеисты, правоведы и пажи в расшитых мундирах. Эта публика была однородна по составу, несмотря на то, что балетный репертуар не отличался особым разнообразием — один и тот же балет смотрели по многу раз подряд, так как интересовались уже не самим балетом, а занимало ишь, сколько батманов выдержит та или иная балерина как она сделает сегодня свой знаменитый пируэт…

В первых рядах партера заседала особая каста зрителей — балетоманы. Они не пропускали ни одного балетного спектакля, знали все балеты наизусть. Когда им особенно нравилось какое-либо место, они аплодировали в такт музыке и движениям балерины, сопровождая это легким «браво», разносившимся по театру, — манера эта взята с Запада и, главным образом, от парижан.

Антракты Мариинского театра в «балетный день» — совсем как великосветский раут: шикарное элегантное общество чувствует себя точно в салоне. Почти все знакомы. Любезные поклоны, приветствия, звяканье шпор, и со всех сторон французская речь. Дамы лорнируют партер и принимают в своих ложах посетителей, угощая конфетами из изящных шелковых бонбоньерок, презентованных кавалерами. В коридорах и фойе — оживление, флирт и тут же {370} непременные дамы полусвета. Среди них знаменитые Катя Решетникова и Шурка Зверек. А после балета большинство разъезжалось по ресторанам. В эти дни модные рестораны, как «Кюба», «Медведь» и другие, были переполнены посетителями балетных спектаклей, заранее заказывавших столики.

Та же картина, но еще более яркая, на субботниках Михайловского театра, где в те годы играла французская труппа.

Французская труппа играла в Михайловском театре лишь четыре раза в неделю, в остальные же дни здесь играли александринцы. Публики на эти спектакли не хватало, и французские артисты в обычные дни играли в полупустом театре, кроме суббот. По субботам, наоборот, здесь всегда было полно. Каждую субботу давалась премьера, приурочивавшаяся обычно к бенефису того или иного артиста. Субботние спектакли переполнялись самой изысканной светской публикой и носили еще более шикарный характер, чем балетные спектакли Мариинского театра.

Репертуар — легкая современная комедия, часто скользкого содержания, но французам пикантность разрешалась! Исполнителям даже можно было появляться на сцене в нижнем белье… Артистки демонстрировали со сцены самые последние модели шикарных парижских туалетов, а в зрительном зале светские дамы с ними соревновались. Для этой цели специально заказывали (или даже привозили из Парижа) последние новинки французских мод, а на следующий день ждали своей оценки на страницах повседневной прессы, где, наряду с отчетом о спектакле, помещалось подробное описание туалета такой-то графини или такой-то княгини. Таким образом, знаменитые субботники Михайловского театра имели двойной интерес для посещающих их.

Александринский театр, не зная этого шика, не был в центре внимания петербургского света. Сюда можно было ходить одетым попроще, в обыкновенных платьях, здесь редко можно было встретить фрак или смокинг — чаще мелькали пиджаки.

И на сцене здесь не увидишь ничего изящного, изысканного, блестящего, богатого, пикантного. Нет ни богатых декораций, обстановка обыкновенная, обыденная, серенькая, {371} даже бедноватая. Какие-то павильончики, в каждой пьесе одни и те же, всем примелькавшиеся; нет и заграничных туалетов. Пьесы по преимуществу из русской жизни, часто из жизни бедных интеллигентов, а то и купечества, мещан и даже из быта крестьян… Разве когда Савина блеснет каким-нибудь туалетом.

Словом, Александринский театр отнюдь не был в фокусе внимания избранной великосветской столичной публики, задававшей тон, а стало быть, не был в фаворе и у дирекции императорских театров, относившейся к нему, как к пасынку.

Управлял тогда императорскими театрами Иван Александрович Всеволожский — камергер двора его величества, бюрократ-царедворец, художник-дилетант, типичный представитель людей своего круга. В нем, как в зеркале, отражалась вся специфичность парниковой культуры высших петербургских сфер, а потому для него не представляло большого затруднения разрешать задачи, возложенные на него по управлению театрами. Ему нужно было лишь все пропускать через призму собственного понимания искусства. Он так и поступал, зная наперед, что не ошибается, попадет в точку.

Минуя сущность и назначение сценического искусства и не задумываясь над тем, какую роль оно должно выполнять в жизни человека, И. А. Всеволожский руководствовался только одним: «Вот это может двору понравиться, а это ни в коем случае понравиться не может».

Какой же род сценического искусства более всего по сердцу исконным петербуржцам? Ну, разумеется, балет!.. И директор императорских театров лично принимал активное участие в балетных постановках, проявлял к ним особое внимание, сам подбирал материал для костюмов, сортировал их и даже иногда лично делал эскизы. Каждая балетная постановка стоила больших денег, но не останавливались ни перед какими затратами, лишь бы балет был одет роскошно. И действительно, там всегда было ярко, красочно, много блеска — нужды нет, что не всегда первосортно по вкусу, ведь зато помпезно!..

Петербургский балет славился, по праву считался лучшим в мире, располагал рядом замечательных танцовщиц и танцовщиков, снискавших всемирную известность, как, например, М. Ф. Кшесинская[[371]](#endnote-333), Т. П. Карсавина[[372]](#endnote-334), {372} О. О. Преображенская[[373]](#endnote-335), А. П. Павлова[[374]](#endnote-336), а из мужского персонала — П. А. Гердт[[375]](#endnote-337), братья Н. и С. Легат[[376]](#endnote-338), М. М. Фокин[[377]](#endnote-339) и др.

Тем не менее, дирекция, учитывая тяготение светских петербуржцев к Западу и зная, что не удержать их «от жалкой тошноты по стороне чужой», — не ограничивалась своими силами и приглашала на гастроли иноземных балерин (как, например, Леньяни[[378]](#endnote-340), Цукки[[379]](#endnote-341) и др.). Они, хоть и были ниже наших, уступали им во многом, но… «как европейское поставить в параллель с национальным? — странно что-то!..» Словом, делалось все, чтобы угодить избалованному зрителю.

Вслед за балетом — опера.

Музыка и пение не были чужды великосветским петербуржцам — тот и другой вид искусства являлся принадлежностью быта салонов и гостиных (часто устраивались домашние музыкальные вечера — любили музицировать).

И действительно, опера Мариинского театра стояла на большой высоте: прекрасным оркестром дирижировал Э. Ф. Направник[[380]](#endnote-342), театр располагал образцовым хором и первоклассными солистами. Особым успехом пользовались Медея Фигнер[[381]](#endnote-343), Мравина[[382]](#endnote-344), Больска[[383]](#endnote-345), Славина[[384]](#endnote-346), Черкасская[[385]](#endnote-347), Збруева[[386]](#endnote-348), а в мужском персонале — Фигнер[[387]](#endnote-349) и Яковлев[[388]](#endnote-350), прославившиеся один в партии Ленского, другой — в Онегине, а также Стравинский[[389]](#endnote-351), Чернов[[390]](#endnote-352), а затем Тартаков[[391]](#endnote-353) и Ершов[[392]](#endnote-354). Обставлялись оперы с не меньшей тщательностью, чем балетные спектакли.

Наконец, французские спектакли Михайловского театра — они на особом, привилегированном положении. Тут уж с расходами не считались. Это — по словам И. А. Всеволожского — «дорогой алмаз в царской короне»…

Александринский же театр находился совсем в иных условиях: директор русских театров к русскому театру не благоволил. Казалось бы, надо наоборот. Тут-то и нужен человек, который бы любил русский театр, понимал его предназначение, заботился о нем, — на то он и директор русских театров!.. Но не всегда логика пробивает себе правильный путь. Так в данном случае было и здесь. И в результате — во главе русского сценического искусства стоял человек, по существу чуждый всему русскому. Уже {373} одна знаменательная фраза И. А. Всеволожского по адресу Александринского театра: «Овчиной и кислыми щами там дурно пахнет», вполне определяет сущность этого человека, и нам нетрудно понять, какого курса он придерживался во время своего управления театрами.

К сожалению, И. А. Всеволожский был далеко не одинок. Он был ярким выразителем вкусов большинства людей, влиявших в те годы на театр, и ясно, почему первый русский театр столицы оказался в таком загоне.

Если на постановки Мариинского и Михайловского театров не жалели денег, то расходную смету Александринского театра всегда старались урезать. На требованиях монтировочной части Александринского театра в дирекции обыкновенно накладывалась резолюция: «Подобрать из старого». И… подбирали: делали всевозможные комбинации со старыми декорациями, перекраивали старые костюмы из так называемых неходовых пьес. А для современных пьес — две‑три лесные декорации да еще всем намозолившие глаза «дежурные» павильоны: павильон гостиной, павильон кабинета и павильон столовой; причем для каждой пьесы павильоны одни и те же. Изредка менялись драпировки, картины да несколько гарнитуров мебели — они-то в разных комбинациях и варьировались при каждой постановке.

А иногда, перед самым спектаклем, возьмут и увезут из Александринского театра какой-нибудь гарнитур сценической мебели в Михайловский театр: оказывается, она понадобилась для французского спектакля. Приходилось экспромтом заменять ее первой попавшейся мебелью. Такие случаи были нередки, но с этим не считались.

Павильоны, в конце концов, от времени ветшали и приходили в негодность, просто стыдно бывало появляться на фоне этих обветшалых павильонов.

Помню такой эпизод: шла пьеса Островского «Волки и овцы»[[393]](#endnote-355). Второй акт происходит в доме богатой помещицы Купавиной. По пьесе обстановка должна быть роскошная, а на сцене — «дежурный» павильон столовой со знаменитыми заспинниками-заставками, как это часто бывало в старых павильонах, предназначавшимися для скрытия дверей или окон в тех случаях, когда по мизансцене они не требовались. От частых перестановок заставки-заспинники эти были захватаны руками рабочих, и на {374} самом видном месте, по краям их, красовались громадные расплывающиеся жирные пятна. На этом спектакле присутствовал редкий гость — министр императорского двора барон Б. В. Фредерикс. Он обратил внимание на бросавшуюся в глаза несообразность и тут же, сделав дирекции замечание, отдал распоряжение «обновить пьесу свежими декорациями», как тогда выражались. Такой случай исправил положение.

Когда отдельные пьесы требовали особой обстановки и нельзя было для них использовать имеющееся старье, то и в таких случаях вновь сделанные постановки редко бывали действительно художественными.

Итак, Александринский театр не был избалован серьезным и внимательным отношением к себе. Он был на положении пасынка дирекции и избранной публики, что, конечно, не могло способствовать нормальной жизни и правильному поступательному его развитию.

Как же все это отражалось на жизни самого театра?

Публика больше всего любила смешные пьесы. На них еще ездили. Стремились посмеяться. Серьезных же пьес не любили. «Драмы и в жизни надоели» — это была ходячая фраза.

В фаворе были комики, к ним питали даже нежность. Дядя Костя (Варламов), тетя Варя (Стрельская) и т. д. — они были главной притягательной силой, независимо от того, что играли. Разумеется, ценили и Савину, особенно, когда она играла современную комедию.

Другое дело драматические… П. А. Стрепетовой, В. П. Далматову, М. В. Дальскому, М. И. Писареву и другим — им труднее. Правда, им отдавали должное, признавали их дарования, отмечали их, но в конечном итоге оставались равнодушны к ним.

— Комики заполонили… — не раз жаловался М. В. Дальский. — Ну, где же бороться с комиками?!

И он был прав. Где уж тогда было бороться с комиками! Для них была открытая дорога, готовая почва. Все шло им навстречу. Репертуар насаждался легкий и по большей части весьма сомнительного свойства — все больше пустячки.

Несомненно, что главным тормозом в насаждении серьезного, достойного репертуара являлась публика, представляющая собой руководящий элемент зрительного зала, {375} вкусам которой не желал противодействовать высший управленческий аппарат театра.

Обстоятельство это, разумеется, не могло не отражаться и на характере творчества александринцев. Постоянно выступая в подобном репертуаре, достававшемся на их долю, актеры, конечно, легко могли впасть в искушение иметь успех, стоило лишь разрешить себе пойти по наклонной плоскости — служить посредственным вкусам. Актер становился рабом подобного зрителя, которого обязан был забавлять. В силу этого у него притуплялось, а то и утрачивалось сознание высокого значения актера.

Даже большие таланты бывали повинны в этом грехе. Стоит только вспомнить пресловутые маскарады Мариинского театра, устраивавшиеся с благотворительной целью. На потеху праздной толпе самые выдающиеся корифеи нашей драматической сцены превращались в шутов, в своего рода гаеров. Одевались в какие-то невозможные костюмы, чтобы только быть посмешней, изощрялись во всевозможных кунштюках. Например, ложились на сцене в кровать, как бы располагаясь к ночи, изображая семейную пару (один — сварливую, вместе с тем кокетливую жену, другой — ее мужа). Потом под ночной сорочкой они ловили клопа гигантских размеров и под оглушительный звук петарды давили его. На афише эта сцена так и анонсировалась: «Как К. А. В—в и В. Н. Д—в будут давить клопов».

Конечно, это вызывало смех. Но какой? И подобало ли им, носящим высокое звание, разменивать свои большие таланты на такого рода шутовство? К сожалению, надо констатировать, они делали это с увлечением, по всему было видно, что им доставляло удовольствие такого рода дурачество и подобного рода успех.

Мне скажут: шутка! Почему и не пошутить, не подурачиться! Да, я понимаю, можно и подурачиться, но где и для кого? В своей среде, среди своих, а не в угоду тому зрителю, который и без того смотрел на театр и на всю актерскую братию более чем свысока.

Надо сказать, что некоторые актеры тяготились подобной ненормальностью, переживали тяжелые минуты. Но некоторые отнюдь не тяготились, а наоборот, чувствовали себя в этой атмосфере, как рыба в воде, упивались успехом, всеми благами, достававшимися с «барского стола», часто теряя собственное достоинство, забывая, кто они и {376} что на самом деле собою представляют или, лучше сказать, что должны были бы собою представлять.

Труппа была первоклассная, блистала редчайшими талантами, призванными, казалось бы, делать большое, серьезное культурное дело. Надо было только бороться, отстаивать свои права, не размениваться на мелкую монету. При твердой убежденности в своей правоте, обоснованной принципиально, при сильном желании, энергии и настойчивости можно было бы добиться, я не говорю полной победы, нет, — в тех общественных условиях это было невозможно! — но все же хотя бы пробить некоторую брешь…

Но удивительно, что тогдашние корифеи сцены, в глубине души как-никак чувствовавшие фальшь своего положения, все же не сознавали силы своего влияния на ход дела. Они не верили, что с ними должны посчитаться, и пассивно плыли по течению, ничего не предпринимая, чтобы освободиться от зависимости сильных мира того. Может быть, это потому, что они не были объединены между собой в достаточной степени.

Но были и такие (хотя, правда, как исключение), которые не хотели мириться с данным укладом. Они жили иными чаяниями, твердо исповедуя свою веру, и стремились к своей цели, не отступая от своих принципов. И, несмотря на то, что их голоса казались гласом вопиющего в пустыне, тем не менее, в конце концов, их попытки к обновлению репертуара все же не были бесплодными и при первых же проблесках светлых лучей оказали свое воздействие, сделали свое дело, принесли свои плоды…

Жизнь не застаивается. Она течет то бурным потоком, то замедляя течение, когда встречает на пути преграды. Но последнее не означает полного застоя. Жизнь течет своим естественным порядком, она только иногда задерживается, чтобы скопить силы и, прорвав плотины, с удвоенной энергией ринуться вперед.

Обстановка, в которой протекала деятельность Александринского театра конца девяностых годов, не способствовала тому, чтобы туда проникали запросы и интересы, выдвинутые подлинной жизнью. Но в конце концов, как это всегда и бывает, эти запросы все же оказались сильнее всех запретных мер. Настало и другое время, когда под влиянием настойчивых требований общественных течений уже стало невозможно игнорировать их в полной мере, как {377} раньше. Я не хочу сказать, что с начала девятисотых годов произошел какой-либо резкий перелом в деятельности театра. Нет, для того, чтобы театр стал на свое место и получил признание своей высокой культурной задачи, ставшей ясной лишь в наши дни, нужно было дождаться революции.

Но тем не менее справедливость требует сказать, что под влиянием обострения общественных движений нашей страны Александринский театр с начала девятисотых годов стал постепенно выпрямлять свою репертуарную линию. При составлении художественного плана он уже перестал равняться на пьесы Виктора Крылова и присных, и наряду с пьесами лучших представителей драматургии того времени (Чехова, Боборыкина, Найденова[[394]](#endnote-356), Немировича-Данченко, Сумбатова-Южина) все чаще и чаще стал обращаться к русской и западной классике. Но это выходит уже за пределы данной главы, ограниченной первыми годами моей сценической деятельности в Александринском театре или, точнее говоря, девяностыми годами, рубежом двух веков.

### 12

В первые годы моего пребывания на Александринской сцене вся власть сосредоточивалась в лице управляющего труппой, каковым в то время был Виктор Александрович Крылов.

С первых дней назначения его на пост руководителя театра стало ясно, что он долго не продержится: было большой и пагубной ошибкой думать, что Александринский театр, при царившей тогда тенденции увеселительного театра, должен водрузить и флаг подобного порядка в лице В. А. Крылова. Всякое насильственное закрепление за Александринским театром чисто случайного и временного должно было, в конце концов, потерпеть фиаско, как явление наносное. Так и случилось.

В. А. Крылов был заметной и вполне определенной фигурой в жизни театра девяностых годов. Это был драматург весьма плодовитый, автор многих популярных пьес. Ему нельзя было отказать в таланте, и таланте недюжинном. Но в погоне за популярностью и материальными благами {378} он пошел по пути наименьшего сопротивления. Его пьесы были далеки от художественных требований, хотя отличались сценичностью и богатым актерским материалом (сомнительного качества). Все же они позволяли актерам проявлять свои сценические данные и, следовательно, иметь успех у публики, у той части публики, которая приходит в театр не для удовлетворения художественных потребностей, а исключительно чтобы развлечься.

В. А. Крылов прекрасно учел все выгоды, отсюда проистекающие, и задался целью всемерно угождать сомнительным вкусам этой категории зрителей. В его произведениях нечего было искать раскрытия внутренних сил, строящих жизнь, ее целей и устремлений. Все действующие лица, выводимые им, — не живые образы, а условные театральные персонажи, трафаретные, избитые маски того или иного амплуа с непременным ассортиментом пикантных происшествий и курьезных словечек.

Было еще одно обстоятельство, которое, несомненно, способствовало распространению его пьес — это система бенефисов, практиковавшаяся в то время. В. А. Крылов всегда старался использовать это обстоятельство и писал обыкновенно пьесы специально для того или иного бенефицианта с выигрышной для него ролью, учитывая индивидуальность каждого, те стороны дарования, в которых он наиболее силен. Словом, писал, как говорится, «под актера». А если не хватало собственного творчества, то зачастую брал чужое произведение, чаще иностранного автора, и «окрылял», как тогда про него говорили, то есть переделывал на русские нравы и обычаи. В свою очередь актеры весьма охотно брали (а иногда и заказывали) для своих бенефисов крыловские пьесы, зная наперед, что получат «самоигральную» роль, обеспечивающую им успех в день их праздника. Таким образом, благодаря тому, что все премьеры ежегодно получали бенефис, В. А. Крылов был всегда спокоен, что его пьеса (а то, пожалуй, и две!) непременно войдет в репертуар каждого сезона и при удаче продержится несколько лет.

Дешевый успех крыловских пьес способствовал широкому распространению их и тем самым оказал весьма пагубное влияние и на долгое время затормозил правильное развитие Александринского театра. Его «Сорванец», «Шалость»[[395]](#endnote-357), «Баловень»[[396]](#endnote-358) (типичные названия для крыловских {379} пьес) развращающе действовали на вкус публики и понижали ее требования к сценическому искусству. Но еще пагубнее они отражались на актерах.

Легко было впасть в искушение иметь успех, стоило только разрешить себе пойти по наклонной плоскости служения посредственным вкусам зрителя. Царивший тогда в столице репертуар во главе с крыловскими пьесами, несомненно, толкал исполнителей на этот скользкий путь. Упражняясь постоянно и почти исключительно в пьесах подобного репертуара, артист неизбежно становился рабом вкусов толпы, которую был обязан занимать, забавлять, развлекать.

Все это приучает артиста к малому заданию. В его распоряжении нет серьезного материала, а потому ему трудно отвечать своему назначению, он не привык являться на сцене воплощением поэтической идеи, становиться истолкователем, вдохновителем ее и поднимать нравственное сознание зрителя, расширять его разум, облагораживать чувство, а тем самым он теряет сознание высокого значения артиста. Особливо в тех случаях, когда отсутствует какой-либо критерий требований, предъявляемых и к самому театру, и к самому себе как артисту, и к пьесам. Многие забывали, а может быть и не подозревали, что надо требовать идеи не только от театра как учреждения или от драмы и комедии, но и от самих артистов, исполняющих их.

Если бы все сильные талантом артисты, сговорившись между собой, захотели бы изменить курс направления, то они своим влиянием могли б выправить линию театра. Но для этой цели при данных обстоятельствах много надо было силы воли и приверженности к подлинному искусству, чтобы удержаться от заманчивой перспективы нравиться публике, от которой зависело не только положение актера, но и его благополучие, а стало быть, и благосостояние.

Были и исключения. Многие ясно видели всю ненормальность положения театра, тяготились окружающей атмосферой и боролись, насколько было в их силах, но, надо сознаться, таких было немного. Были только единицы, и притом не спаянные между собой. В этих условиях трудно было что-либо сделать. Они могли лишь капля за каплей своею личной деятельностью так или иначе {380} настойчиво прокладывать путь, который считали правильным. Конечно, и это, в конечном результате, делало свое дело, помогало театру держаться должной высоты. Большинство же, если и сознавали ненормальность своей позиции, то уступали бытовым условиям столицы, которые тешили их самолюбие, заставляли плыть по течению.

В конечном счете, актеры тем не менее не любили Виктора Крылова, вероятно, инстинктом чувствуя, что он оказывал услугу, далеко не отвечающую их художественным запросам, сущности и значению их дарований. Все же в глубине души актеры сознавали, что Крылов является для них злым гением и играет на слабых струнках их актерского тщеславия.

В. А. Крылов был сменен все-таки под давлением премьеров Александринского театра и главным образом М. Г. Савиной. Актеры сознавали, что под фирмой Крылова, олицетворявшего, в конце концов, театральную пошлость, им неуместно оставаться.

И вот в сезоне 1896/97 года В. А. Крылов ушел со своего поста, и на его место был приглашен Е. П. Карпов[[397]](#endnote-359).

### 13

Назначение Евтихия Павловича Карпова как будто более совпадало с переживаемым временем, точнее говоря, с передовыми, прогрессивными его тенденциями. Примыкая в прошлом к народническому движению, Карпов сохранил идейные связи с широкими демократическими кругами. Но, разумеется, отнюдь не этим признаком руководствовалась дирекция императорских театров, утверждая в министерстве двора кандидатуру Е. П. Карпова на пост руководителя Александринского театра. Тут, без всякого сомнения, сыграла роль и известная инерция, и главным образом случай, благоприятный для Карпова.

Е. П. Карпов — автор многочисленных, но в общем посредственных пьес. Его «Ранняя осень»[[398]](#endnote-360), «Рабочая слободка»[[399]](#endnote-361), «Мирская вдова»[[400]](#endnote-362) были поставлены на сцене Александринского театра, но успеха не имели и быстро сходили с репертуара. Все его пьесы принадлежали к разряду так называемых «сезонных пьес», то есть таких, которые более одного сезона не выдерживают. Только {381} одна «Ранняя осень» продержалась несколько дольше, благодаря прекрасному исполнению М. Г. Савиной.

Последнее обстоятельство и послужило до некоторой степени поводом к тому, что Е. П. Карпов стал бывать у М. Г. Савиной и вошел в дружеские отношения с будущим ее мужем А. Е. Молчановым[[401]](#endnote-363), в то время занимавшим видный пост в дирекции императорских театров. С этого же времени Карпов стал завсегдатаем наших кулис и, как человек общительный, постепенно вошел в доверие актеров. Его постоянно можно было видеть оживленно беседующим в нашей курилке. Он знал много анекдотов из театрального прошлого, до которых актеры большие охотники. Они любили вспоминать всевозможные комические эпизоды, касающиеся нравов провинциальной актерской братии. Условия, в которых протекала работа актеров в провинции, и культурный уровень тогдашних лицедеев давали большой простор для всевозможных забавных инцидентов, служивших богатым материалом для целого ряда курьезных анекдотов.

У Карпова был большой запас подобного рода репертуара, а также умение рассказывать с увлечением и несомненным юмором, притом рассказывать в лицах, и если бы не некоторое отсутствие чувства меры, он мог бы считаться хорошим юмористом. Но излишняя резковатость или, как у нас принято говорить в таких случаях, «пересол» сильно вредили впечатлению.

До своего назначения в Александринский театр Е. П. Карпов режиссировал в театре при Фарфоровом заводе за Невской заставой, где по праздничным дням давались спектакли для рабочих, а также проработал несколько сезонов в театре Литературно-художественного общества (петербургском Малом театре)[[402]](#endnote-364).

В прошлом актер-неудачник, вовремя осознавший свою непригодность к актерской профессии, он еще в юности оставил сцену и целиком отдался народническому движению. Его арестовали, некоторое время он находился в ссылке.

Печать народничества лежала и на его внешности: он носил тогда красную косоворотку, высокие сапоги и черный широкий сюртук. Жгучий брюнет с окладистой черной бородой — Жук, как его прозвали актеры. Бытовой говорок с открытыми гласными. Характера был экспансивного. {382} Умел и заметно любил быстро зажигаться, от малейшего повода раздражался, моментально воспламеняясь, как бы демонстрируя свой темперамент, причем, надо сказать, с полным убеждением и верой в свою непосредственность «простака по-простецки».

Надо напомнить, что режиссеров, как мы теперь их понимаем, в то время еще не было. Вся установка была главным образом на актера, а от режиссера требовалось, чтоб он пришел на первую репетицию с более или менее готовыми мизансценами и умел развести действующих лиц, а потом чтоб только не мешал. Савиной казалось, что Карпов будет как раз на месте и сможет стать послушным и удобным проводником ее воли, памятуя, что он всецело обязан ей своим назначением.

На первых порах он и был таким. Но в результате оказался человеком властным и по-своему способным к режиссуре. Быть игрушкой в чужих руках он не захотел и, как человек сметливый, понял, что «на песке построенное счастье продержится недолго», что нельзя полагаться на сомнительное постоянство отдельных премьеров и что создавшиеся условия лишают его возможности проявлять какую-либо инициативу и самостоятельность. И для укрепления своей независимой позиции он стал искать более твердой почвы, вне влияния кулис.

По долгу службы ему часто приходилось общаться с директором театров. Директором тогда еще был И. А. Всеволожский, аристократ-царедворец, маркиз или Полоний, как его называли, типичный представитель петербургских аристократов того времени из придворных. Актеры мало его знали. Ему, сановнику, неуместно было, по тогдашним понятиям, часто показываться в чуждой ему среде артистического мира. Он принадлежал к числу тех магнатов, в которых еще свежа была память о крепостном театре, и именно потому отношение его к актерам носило характер вполне определенный.

Молва же о нем шла как о человеке в высшей степени порядочном, воспитанном и с утонченно-изысканным вкусом, но далеко не свободном от предрассудков своего круга. Отсюда его взгляды и понятия, отсюда его снобизм, отсюда его предрассудки во взаимоотношениях с артистами.

{383} Как сказано, И. А. Всеволожский был совершенно изолирован от актеров, которых принимал редко, делая исключения только для премьеров, да и то в самых необходимых случаях. Мы же видели И. А. Всеволожского лишь издали, на первых представлениях, когда он сидел в своей ложе, или почти пробегающим по сцене, как бы боясь, чтоб кто-либо не остановил его, когда, если в театре присутствовал кто-либо из царской фамилии, ему была необходимость пройти через сцену в царскую ложу, находившуюся визави директорской.

В его представлении актеры были какими-то отщепенцами, париями, но тем не менее ему доставляло большое удовольствие, когда о них рассказывались всевозможные курьезные происшествия и анекдоты. Это его и забавляло и вместе с тем служило материалом для его карикатур, всегда остроумных и весьма талантливых по исполнению.

Склонность Е. П. Карпова к юмору оказалась сродни И. А. Всеволожскому, и директор императорских театров полюбил его доклады, сопровождавшиеся различными забавными анекдотами из закулисной жизни Александринского театра. Это-то на первый взгляд пустячное обстоятельство и послужило поводом к тому, что Е. П. Карпов стал желанным в кабинете «его высокопревосходительства», чем укреплялось его положение в театре. После этого он смог считать себя более или менее застрахованным от всякого посягательства премьеров на его самостоятельность, что и дало ему возможность почувствовать себя свободным в своих действиях.

Враг увеселительного театра, Карпов с первых же шагов стал очищать репертуар от сомнительных пьес и в первую голову изъял произведения В. А. Крылова.

Принципиальная его установка на театр была ясна: она шла под знаком Островского.

Казалось бы, что Карпов по своей сущности вполне совпадал с передовыми требованиями времени и мог вывести театр на надлежащий путь. Но, к сожалению, он не оказался достаточно крупной фигурой, чтобы выполнить такую серьезную задачу. Несомненно, Карпов любил театр, любил его беззаветно, любил в нем все, не только его сущность, но и атмосферу, в которой протекала жизнь театра, со всеми его перипетиями, нравами и обычаями, со всей пылью и плесенью старых кулис, находя в них {384} особую прелесть, свой аромат. Отсюда, как мне кажется, и весь его консерватизм. Он с трудом поддавался каким-либо новшествам. Он любил примитив театра, сцены, подмостков и кулис, любил его таким, каким он принял его еще в провинции, в молодые свои годы, отдаваясь весь его очарованию. Было что-то трогательное в его отношении к театру. Но любовь его к нему страдала примитивностью и односторонностью. Помните у Гоголя: «Односторонний человек ни в чем не может найти середины… односторонний человек может быть только фанатиком». Е. П. Карпов был таким фанатиком — фанатиком быта. А фанатизм в конце концов должен был привести к смешению понятий, к смешению быта с бытовизмом, где частное и случайное принимается за главное. В актерах прежде всего ценил мочаловское начало: «эмоцию» и «чернозем». Признавал только одно «нутро», а остальное — приложится. Таких больших мастеров, как Мунэ-Сюлли, Поссарт, Сару Бернар, самым решительным образом отрицал. Не хотел замечать за их исключительным мастерством ни их внутреннего содержания, ни их громадных талантов. Актеров московского Малого театра также недолюбливал, и на этой почве у меня однажды с ним вышло острое столкновение. Он стал типичным эпигоном народнической идеологии провинциального пошиба и в конечном счете внес большую дозу вульгаризации на сцену Александринского театра.

Как режиссер Е. П. Карпов имел свои достоинства. Совершенно игнорируя форму исполнения, он тем не менее умел вскрывать текст, в особенности когда это касалось психологического углубления роли, и тут его советы и указания могли быть весьма ценными. К ним, в частности, всегда прислушивалась такая большая артистка, как В. Ф. Комиссаржевская[[403]](#endnote-365).

Что же касается самой постановки в целом, то тут всегда налицо карповский примитив: павильон, диван налево, диван направо, стол перед ними, и стулья сбоку… Отсутствие общего замысла, общего тона и стиля пьесы. Каждый актер в отдельности… Словом — примитив. И чтоб было «проще», как можно «проще», вот и все.

Ясно, что Е. П. Карпов, обладая такого рода индивидуальными свойствами, ничего нового, освежающего не мог внести в жизнь Александринского театра. Все шло по {385} старинке, в примитиве, к которому он питал приверженность.

Самое обыкновенное на сцене — вот его идеал. К обыкновенному как режиссер он всегда стремился и тем вносил будничность в атмосферу спектакля. К сожалению, он забывал, что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть художнику, для того чтобы извлечь из него необыкновенное так, чтобы это необыкновенное стало, однако же, совершенной истиной.

Но жизнь есть жизнь: ничто в ней не задерживается, все идет своим порядком, всегда в движении, в развитии. Так было в Александринском театре и при Карпове. Под давлением исторического хода развития театра (а он всегда находится в зависимости от хода развития самой жизни), перебарывающего в конце концов все насильственные и случайные преграды, лежащие на его пути, и наш театр все же сумел вырваться из навязанного ему застоя, помимо влияния его руководителя.

### 14

Как сказано, в первые годы моего пребывания в Александринском театре вся власть сосредоточивалась в лице управляющего труппой, который соединял в своих руках и управление театром, и единолично осуществляемую режиссуру. Пьесы ставились им одним, и никаких других режиссеров не допускалось. Управляющий труппой был «гог и магог»: от него зависело приглашение и увольнение актеров и распределение ролей.

Три первых моих сезона прошли под началом, а следовательно, и под режиссерством В. А. Крылова. Он всячески старался меня продвигать, и мне перепадали интересные роли (например, Рузенца из «Вильгельма Телля», Лаэрта, Молчалина, прапорщика Ульина из «Старого закала»).

Но у Карпова, имевшего пристрастие к быту, я оказался не в фаворе: он не считался с актером не его романа. И, вполне естественно, по инициативе Е. П. Карпова мне редко поручались роли, разве только в силу необходимости. Если я и не выпал совсем из репертуара, то лишь благодаря бенефисам: в то время ведущие актеры театра {386} получали частые бенефисы, и, относясь ко мне довольно благосклонно, они старались занимать меня в своих бенефисных спектаклях. Но участие в бенефисах не исчерпывало проблемы: при складывавшихся отношениях моих с главою театра положение становилось незавидным, и будущее мое представлялось крайне неопределенным.

Я уже стал отчаиваться и подумывать о провинции, особенно после поездки в Одессу с Л. Б. Яворской, где я был встречен публикой и прессой более чем хорошо. Не знаю, заслуженно или незаслуженно, но шуму было много. О моей удаче прослышал Н. Н. Соловцов, известный киевский антрепренер. У него в труппе в тот год трагически погиб Н. П. Рощин-Инсаров, и срочно понадобился актер на роли героев. Прочитав панегирики одесской прессы, Н. Н. Соловцов приехал из Киева, чтобы посмотреть несколько спектаклей с моим участием, после чего сделал мне предложение вступить в его труппу, посулив высший оклад и, как полагалось в провинции, два полубенефиса. Такое неожиданное предложение было лестно. Я дал принципиальное согласие, решив подать в дирекцию заявление об уходе. По возвращении в Петербург я так и сделал.

Амплуа мое считалось тогда дефицитным: в то время в Александринском театре на роли так называемых «вторых любовников» не хватало актеров, и дирекция стала меня удерживать. Прельщенный обещаниями Н. Н. Соловцова, я не хотел мириться в Александринском театре со вторым положением и заявил, что останусь лишь в том случае, если дадут мне такой дебют, который сможет решить либо вопрос о моем уходе, либо признание моего права на первое положение. Решив идти ва-банк, я потребовал для дебюта роль Чацкого.

Подобное заявление показалось Карпову дерзостью с моей стороны. С кривой иронической улыбкой он объявил, что доложит его высокопревосходительству Ивану Александровичу (Всеволожскому) и тот, может быть, и согласится. Но из слов Карпова, сказанных вполне определенным тоном, я понял, «как» будет доложено мое предложение директору, — нечего и ожидать благоприятного решения… Не дожидаясь ответа, я отправил телеграмму Соловцову о своем согласии перейти в Киев.

{387} Каково же было мое изумление, когда на следующий день мне объявили о согласии Всеволожского. Теперь встал вопрос: «или — или?..»

И вот весной 1899 года мне был дан дебют в роли Чацкого[[404]](#endnote-366).

Мне была дана одна-единственная репетиция, да и то лишь в день спектакля. Но что делать — «назвался груздем — полезай в кузов»…

В день спектакля я пришел на репетицию рано. Нервы были натянуты. Я не знал, как отнесутся участники спектакля: В. Н. Давыдов, Н. Ф. Сазонов, В. Ф. Комиссаржевская, М. А. Потоцкая… А отнеслись они ко мне очень благосклонно, репетировали внимательно, давали советы.

В продолжение всей репетиции с лица Карпова не сходила ироническая улыбка. Указания его относились только к мизансценам, и то делались небрежно, нехотя, чуть ли не брезгливо, с какой-то скукой и досадой. Я собрал силы, чтоб не замечать такой недоброжелательности. Атмосфера складывалась напряженная, но я крепился. Однако Карпов продолжал себя вести так, что чаша моего терпения переполнилась.

Тогда рампа во время репетиции не зажигалась: на авансцене стояли две так называемые «зорьки», то есть два щитка на подставках с электрическими лампочками. И вот пока я репетировал, Е. П. Карпов стал забавляться со щитком — то наведет на меня свет так, что глазам больно, то начнет вертеть щитком по сторонам. Я не выдержал и посреди монолога остановил репетицию.

— Что такое? В чем дело?.. — удивленно спросил Карпов.

Елико возможно сдерживая себя, я тихо произнес:

— Господин главный режиссер Александринского театра, потрудитесь вести себя так как подобает вести себя главному режиссеру Александринского театра…

— Вы смеете указывать, как мне вести себя?!.

— Да, потому что вы не помогаете, а мешаете репетировать…

Карпов вскипел, закричал. На крик высыпали все актеры, взволнованно и с любопытством следившие, чем кончится инцидент. Карпов продолжал кричать. Тогда я процитировал в тон ему фразу купца Восмибратова из «Леса» Островского: «Что же вы кричите?! Вы будете {388} кричать, я буду кричать, будет базар, и толку не выйдет!..» Поднялся еще больший шум… Я не выдержал и… разрыдался. Карпов, видя, что зашел далеко и что его поведение не встречает сочувствия со стороны присутствующих, начал меня успокаивать, а в конце концов, увел в свой кабинет и там извинился, признав неуместность своей шутки со щитком. Кое‑как успокоившись, мы вернулись на сцену.

Вечером я играл Чацкого. Вся дирекция была налицо. Как я играл — не знаю. Говорили, что молодо, свежо, с подъемом. Все время был как в угаре. Помню только, что после заключительного акта, когда я вышел на вызов вместе с Н. Ф. Сазоновым, игравшим Репетилова, то Сазонов крепко обнял меня перед публикой, что вызвало в зрительном зале большой подъем. Этот доброжелательный жест со стороны большого артиста был громадной поддержкой. И даже больше того, он явился решающим моментом: с мнением Н. Ф. Сазонова необыкновенно считались.

Дебют признали удачным, роль Чацкого осталась за мной, и я заключил с дирекцией контракт со значительным повышением оклада уже как актер первого положения.

## **{****389}** Первые поездки в провинцию

### 1

В былое время в течение летнего перерыва актеры казенных театров пользовались довольно продолжительным отпуском, а именно — с 1 мая по 16 августа. Имея в своем распоряжении три с половиной месяца, они обычно уезжали в гастрольные поездки по провинции.

Участие в подобных поездках давало (особенно молодым актерам) обильную практику, сближало артистов между собою и, наконец, давало возможность хоть отчасти погашать свою задолженность, накопившуюся за сезон.

Постоянно, изо дня в день общаясь между собою, участники поездки тесно сближались друг с другом, что очень важно и даже необходимо в нашем коллективном деле. Интересы тогда у них общие. Каждый заботился об успехе другого во имя успеха поездки в целом. А особенно благотворно такие вылазки в провинцию отражались на молодежи. И в самом деле, в своем театре начинающему молодому актеру в то время трудно было выдвинуться. Все лучшие роли обычно распределялись между артистами, уже занимавшими вполне твердое положение, тогда как в поездках на их долю выпадали и крупные роли, которыми они при удаче зарекомендовывали себя с положительной стороны, возвращались в свой театр окрыленными успехом и с определенным мнением о себе. Таким путем немало выдвинулось молодых актеров.

Первая моя летняя гастрольная поездка состоялась в 1895 году.

{390} Администратором поездки был П. Д. Ленский. Он всегда возил на гастроли В. А. Мичурину и В. Н. Давыдова, а на этот раз пригласил и К. А. Варламова.

Павел Дмитриевич Ленский (настоящая его фамилия — князь Оболенский) был прекрасным актером с редкими сценическими данными. Статная фигура, которой он владел в совершенстве, красиво посаженная голова на широких плечах, крупные черты лица, легко поддающиеся гриму, и низкий басок, сильно напоминавший голос знаменитого Киселевского. Мешала ему некоторая холодность и сдержанность. Играл он по большей части роли характерные и так называемые роли резонеров и благородных отцов, к которым как нельзя более подходил. Лучшие его роли: Кречинский, Скалозуб, Паратов из «Бесприданницы» Островского и князь Шуйский из пьесы того же автора «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». До Александринского театра П. Д. Ленский служил в Москве у Корша, где я смотрел его в роли Арбенина в лермонтовском «Маскараде».

Кроме сценических способностей, П. Д. Ленский обладал и административной жилкой. Помимо устройства всевозможных гастрольных поездок, он был инициатором и одним из самых активных участников организации Литературно-художественного общества в Петербурге. В 1897 году именно он заложил первый камень для создания театра Литературно-художественного общества, именовавшегося впоследствии Малым театром, или попросту Суворинским театром.

И вот мы, группа актеров, при умелом водительстве П. Д. Ленского, весной 1895 года, имея во главе трех премьеров Александринского театра — В. А. Мичурину, В. Н. Давыдова и К. А. Варламова, отправились на гастроли по крупным городам: Орел, Курск, Харьков, Екатеринослав, Елисаветград, Одесса, Николаев, Херсон.

Поездка была в высшей степени удачной и приятной. Помимо актерских моих интересов, — на мою долю тогда выпало немало ответственных ролей, — я получил массу новых впечатлений. Все мне было в диковину: и города, которые я обозревал самым подробным образом, и новая публика, да и вся атмосфера, в которой протекали наши гастроли, и также все наши взаимоотношения, необыкновенно {391} тесные, дружественные, совсем не похожие на те, что наблюдались в стенах Александринского театра. Мы жили все как бы одной семьей — никаких официальных отношений, никаких рангов. Целый день мы проводили вместе. Обедали вместе, после спектакля ужинали вместе. Было весело, оживленно. Тон всему давали В. Н. Давыдов и К. А. Варламов, особенно же Давыдов, отличавшийся большой общительностью.

Необыкновенно оживленно проходили ужины. У Давыдова всегда найдется тут презабавный рассказец, остроумный анекдот. То он представит какую-либо смешную сцену, пропоет куплеты, то начнет показывать фокусы, до которых был большой охотник.

Когда к нам в Харькове присоединился популярный тогда политический клоун Анатолий Дуров[[405]](#endnote-367), дававший параллельно с нашими спектаклями свои представления в местном цирке, то оживлению не было конца.

Анатолий Леонидович Дуров был незаменим в компании. Начнет, бывало, состязаться с В. Н. Давыдовым в остроумии — изобретательность его во всевозможных шутках не знала предела. Чего, чего только он не придумывал! Помню, однажды целый вечер он нас презабавно морочил своим мнимым гипнотизмом — демонстрировал какие-то «чудеса гипноза», и так искусно, что мы все усомнились — и готовы были и в самом деле уверовать в его гипнотическую силу, когда тут же он был торжественно разоблачен.

Словом, настроение у всех было бесподобное. Этому способствовала и удача поездки. Все наши спектакли имели громадный успех, как художественный, так и материальный.

Принимали нас необыкновенно радушно и гостеприимно. В больших центрах по окончании спектаклей в городе устраивались от публики большие ужины для всей труппы, а в Херсоне в свободный день от спектакля даже была организована поездка по Днепру.

Нам подали пароход, разукрашенный цветами, на палубе духовой оркестр, а в кают-компании был сервирован ужин. До поздней ночи в оживленной компании, под звуки оркестра, мы любовались Днепром. Иногда, если нам было особенно любо какое-либо место этой в полном смысле слова красавицы реки, в водах которой так поэтично {392} отражалась луна, и перед нами расстилался чудный пейзаж в духе Куинджи, — пароход останавливался, а звуки оркестра привлекали внимание окрестных деревень, расположенных по берегу, и к нам на челноках и лодках подплывала любопытствующая молодежь и присоединялась к нашей компании. Они нам пели свои песни, танцевали, а Давыдов как бы в ответ им пел свои. Это был один из самых красивых и поэтичных вечеров в моей жизни.

Да вся наша поездка в целом была каким-то сплошным праздником и оставила на всех неизгладимое впечатление. Мы все вернулись домой радостные, сдружившись между собой, с каким-то новым приливом творческих сил. Кроме того, для меня лично был от нее еще один профит: комедия Крюковского «Сверх комплекта»[[406]](#endnote-368), которую мы с большим успехом тогда играли, по возвращении нашем была включена в репертуар Александринского театра, и роль Вирилина осталась за мной.

### 2

На следующее лето, совершенно неожиданно для себя, я получил телеграмму из Казани от известного провинциального антрепренера Бородая с приглашением играть в продолжение одного месяца с его труппой, где тогда гастролировал и Давыдов, три роли, а именно Чацкого, Хлестакова и Нелькина из «Свадьбы Кречинского»[[407]](#endnote-369).

Приглашение, что и говорить, лестное, но чрезвычайно волнительное…

Казань — город в высшей степени театральный, требовательный, избалованный талантливыми актерами, которыми он всегда изобиловал. Труппа Бородая считалась лучшей в провинции. Сам он являлся достойным наследником П. М. Медведева, когда-то короля антрепренеров.

К тому же я знал, что во время предыдущего сезона у Бородая играл Павел Самойлов — кумир казанской молодежи, которого в Казани в буквальном смысле слова носили на руках. Играть после него Чацкого и Хлестакова было рискованно. Нелькина, правда, я играл и раньше. Чацкий был у меня выучен. К нему я уже давно готовился, но играть его еще не пришлось. Роль Хлестакова {393} хотя и была у меня на слуху, но почему-то никогда ее даже и не штудировал. — Как быть? Соблазн был очень велик, но пускаться в такую авантюру не решался. Но, в конце концов, все-таки телеграфировал о своем согласии.

Легко себе представить, с каким волнением я ехал на пароходе от Нижнего до Казани, зубря все время текст Хлестакова и повторяя роль Чацкого.

Когда я приехал в Казань, первым явился ко мне в номер Бородай.

Михаил Матвеевич Бородай — примечательнейший тип театрального прошлого. Вот как рассказали мне его биографию. С детских лет он был привязан к театру. Мальчиком служил в типографии. На его обязанности было расклеивать афиши. Имея, таким образом, косвенное касательство к театру, он начал там бывать и днем и вечером, пристрастясь к нему. Постоянно вертясь за кулисами, он скоро всем пригляделся, и его стали считать как бы за своего.

Будучи как-то по-особому услужливым, он в короткое время становится, что называется, мальчиком на побегушках, обнаруживая при этом инициативу и находчивость. Это обстоятельство не могло не обратить на него внимания, и ему стали поручать и более серьезное, и постепенно он — необходимый человек при театре.

Таким путем он дошел до кассира театра. Заметив его сметливость, антрепренеры решились посылать его в качестве «передового», когда надо было труппе перекочевывать в какой-либо другой город или предпринимать гастрольные поездки на товарищеских началах, часто практиковавшиеся в то время. Он выполнял свою задачу всегда самым добросовестным образом и так понаторел в этом направлении, что, в конце концов, стал устраивать поездки самостоятельно, на свой страх и риск. Ему, как говорили про него, всегда везло. А я так думаю, не только потому, что ему везло, а потому, что он просто дельный человек и вел свои дела умело, со смекалкой, не игнорируя художественной стороны, в результате с хорошим материальным успехом.

Вот путь, приведший его наконец к давно им желанной цели — собственной антрепризе, которая ему дала возможность в короткий срок прослыть одним из лучших антрепренеров провинции. К нему стали относиться с доверием и уважением самые крупные театральные центры, {394} и в первую очередь Казань и Киев ему охотно поручали ведение театрального дела.

В обыденной жизни он был с большими странностями, часто очень смешными. Актеры знали за ним эту слабость и по своей актерской привычке разыгрывать (есть такая профессиональная черта у нашей братии) часто разыгрывали и его. Так, например, Бородай был до крайности суеверен. Попробуй кто-нибудь у него перед спектаклем посвистеть. И, боже мой, что тогда с ним происходило! Я как раз был свидетелем такого происшествия. Несется со всех ног с другого конца театра и набрасывается на свистуна. Шумит, кричит на виновника ужасного преступления, грозит ему, что никогда ему больше не служить в его труппе. А А. И. Каширин[[408]](#endnote-370) (при мне тогда Каширин был такого рода преступником) сидит спокойно перед зеркалом со своей характерной добродушной, немного лукавой улыбкой и продолжает ничтоже сумняшеся накладывать грим. Только что Бородай за дверь, — как вдруг с того же места снова раздается посвист. Врывается снова разгоряченный Бородай, смотрит долго, весь красный, с укоризной на Каширина, но уже не говорит ни слова, так же молча устраивается в углу уборной с намерением не покидать своего места вплоть до начала спектакля: при нем-то Каширин уж никак не засвистит!.. Оказывается, что же? Я до этого времени и не знал — свистеть перед спектаклем не полагается, плохая примета: сбора не будет. Как суеверный человек, Бородай совершенно серьезно верил в эту примету и, постоянно попадаясь на актерскую удочку, становился предметом розыгрыша…

Мне рассказывали, что он как-то сильно повздорил с Мариусом Петипа, служившим у него в труппе, и всячески избегал с ним встречаться, уверив себя, что в Петипа вселился бес. Завидев его еще издали, он опрометью бросался назад, а когда встреча оказывалась неизбежной, отворачивался от него всем корпусом и, проходя мимо, шептал: «Свят, свят, наше место свято»… И в это время осенял крестным знамением вокруг себя так, как это делают священники, когда благословляют в церкви прихожан.

Эта тема также служила предметом актерского розыгрыша. Они постоянно подговаривали Петипа как можно чаще на их глазах устраивать ловушку своему антрепренеру, и это делали совсем не по злобе к нему, они, в сущности, {395} его очень ценили и относились весьма сердечно, а просто так, чтобы позабавиться, и были очень довольны, когда им это удавалось.

Чудаковатость его тем не менее не помешала ему быть серьезным и умным дельцом и внушить к себе любовь и уважение среди актеров. В этом маленьком, вертлявом, с небольшой русой бородкой и длинноватыми волосами, прямыми прядями свисавшими с его головы, с острыми, умными глазами человеке сидел, разумеется, кулачок, с виду напоминавший деревенского мужичка.

Конечно, такого свойства человек, каким был Бородай, своего не упустит, он был себе на уме, но, помимо всего, имел много положительных и приятных качеств.

Прежде всего, он любил театр, любил актеров и всегда считался с их интересами, — вот почему и пользовался их признанием. Он ценил таланты и обставлял их самым тщательным образом. А главное — был добросовестным и честным, что редко можно было встретить в среде тогдашних антрепренеров. Несмотря на свою практичную жилку, он любил крупный масштаб, иной раз был готов пойти на риск, что, в конце концов, и привело его к полнейшему краху незадолго до его смерти.

Я застал Бородая в зените его благополучия. Каждый провинциальный актер стремился попасть в его труппу. Это был своего рода Корш для них. Я знал о том большом кредите, каким пользовалось его театральное дело, а потому вполне естественно мое волнение перед тем, как ехать к нему на гастроли.

Когда он вошел ко мне в номер (мы с ним ранее никогда не встречались), я сразу, прежде чем он назвал свое имя, догадался, что это Бородай: таким именно я его представлял, когда его описывали.

Приветствуя меня какими-то добрыми словами, он сказал, что он очень рад со мной познакомиться и встретить меня в своем деле, что он якобы много наслышан обо мне и т. д. — словом, сказал все, что в таких случаях говорится. Но при этом не скрыл своего удивления и явного смущения при моем виде:

— Га, вот никогда не думал, что вы такой молодой!.. Да ведь вы совсем мальчик!.. Как же так?.. Вот‑те раз!.. — с определенным разочарованием произнес Бородай с сильным украинским акцентом, пытливо и недоверчиво {396} пронизывая меня своими острыми глазами и — как мне показалось — как бы «примеряя» меня к ролям Чацкого и Хлестакова.

Я понял его беспокойство, что в свою очередь усилило и мое беспокойство за судьбу предстоящих мне ролей. Вскоре зашел В. Н. Давыдов и, узнав, в чем дело, постарался рассеять сомнения Бородая.

Встреча с Бородаем была для меня малоободряющей… А вот как-то ко мне отнесутся его актеры, думал я, и начинал себя проклинать за то, что решился ехать сюда. Но актеры встретили меня очень сердечно и радушно. В тот же вечер, после короткой репетиции одних моих сцен, я играл Нелькина в «Свадьбе Кречинского». Прошло благополучно. И, как я заметил, Бородай, к моему успокоению, ходил довольным.

С первого же дня моего пребывания в Казани я сдружился с А. И. Кашириным, крупнейшим актером провинции, служившим у Бородая.

Александр Иванович Каширин — типичный волжский парень-рубаха. Он, кажется, и родился в Казани и всегда служил в волжских городах. Ходил преимущественно в поддевке, подпоясанной черным ремнем с кавказским серебряным набором, на голове — набекрень белая фуражка с широким дном, и тогда он напоминал Паратова из «Бесприданницы». Высокий, плотный. Про таких обыкновенно говорят — сажень в плечах. И на редкость доброе, открытое, красивое лицо. Широкая русская натура «парня удалова». Любил покутить, но в меру, держал себя с достоинством, во всем была заметна, как тогда именовали, барственность. Ко мне он питал симпатию, окружил меня вниманием и заботами, что немало помогло мне при моих дебютах в «Горе от ума» и «Ревизоре».

Актер он был прекрасный. Кречинского играл хорошо. Но вся его беда — больной голос. Без металла, хриплый, напоминал голос Рощина-Инсарова. Он постоянно заботился о своем голосе, вечно ходил за кулисами с пульверизатором, то и дело во всех концах раздавался его шип. Но, по-видимому, делу это не помогало, голос оставался без изменения. Но это у него вошло уже в привычку, как у морфиниста, даже меня он попотчевал своим лекарством: «Не хотите ли оросить горло? Ей‑ей, помогает». И чуть {397} не насильно произвел мне сам эту операцию без всякой надобности для меня.

Несколько лет спустя Каширин поступил на Александринскую сцену и имел хороший успех, но его опять потянуло на Волгу, и там он играл до конца жизни.

Так же внимательно отнеслись ко мне тогдашняя героиня, провинциальная известность М. И. Свободина-Барышева[[409]](#endnote-371) и старуха Дубровина[[410]](#endnote-372).

С Кондратом Яковлевым я познакомился еще в Москве, на выпускном его экзамене в филармонии. Он был учеником А. И. Южина. Экзаменационные спектакли происходили в Малом театре, и в антракте я зашел к нему за кулисы, чтобы познакомиться и выразить свое восхищение по поводу его исполнения роли Белугина, а также Недыхляева из пьесы Шпажинского «Кручина», которые он играл для своего экзамена отдельными сценами. Встретились мы как старые знакомые и в течение месяца постоянно виделись друг с другом, мы близко сошлись с ним, что и послужило началом наших неразрывных дружеских отношений, сохранявшихся в продолжение всей нашей совместной работы на Александринской сцене, вплоть до кончины Кондрата Яковлева. Окруженный доброжелательским вниманием новых моих собратьев, я смог уже легче преодолевать все трудности, сопряженные с первым выступлением в ролях Чацкого и Хлестакова.

### 3

На другой день я впервые играл Чацкого, имея только одну репетицию.

В моей жизни это было громадным событием. Что я испытывал тогда перед спектаклем, только я один знаю… Предстояло мне, совсем еще малоопытному, молодому, начинающему актеру, как пловцу, переплыть широчайшую многоводную реку. И я с какой-то отчаянной решимостью пустился вплавь…

Перед моим выходом на сцене все время вертелся Бородай. По-видимому, волновался за меня не меньше, чем я сам. Он все ходил вокруг меня какими-то кругами, как фаустовский пудель, и что-то бормотал. Когда наступил момент мне выходить на сцену, Бородай опрометью бросился в зрительный зал.

{398} Как я играл — право, не знаю. Надо полагать, сумбурно. Помню только, что за уход мне аплодировали. В антракте, когда я стоял за кулисами ни жив ни мертв, меня окружили участвующие и ободряли.

Прибежал из зрительного зала и Бородай, долго тряс мне руку, говоря:

— Ну, батенька мой, вот что значит молодость, а я ее боялся!.. Молодость опасна, может обернуться и так, и сяк… Хорошо, что вышло так…

Я еще не мог опомниться, не отдавал себе отчета, но радостно было слышать одобрение, а в то же время чувствовал себя еще на краю бездны, от которой голова кружится: впереди еще три акта, труднейших, что-то будет?!

Второй акт — самый трудный. Монолог «А судьи — кто?» для меня и впоследствии всегда оставался камнем преткновения.

И действительно, во втором акте все пошло на понижение. И в зрительном зале как будто некоторое охлаждение ко мне, не чувствовалось единения со зрителем, а это самое ужасное для актера, почва под ногами становится неустойчивой — начинаешь «рваться», плохо владеть собой. Ушел со сцены подавленным. После первого акта еще выкликали мое имя вместе с именем Давыдова, а после второго вызывали только одного Давыдова, а я выходил, так сказать, сбоку припека, только потому, что Давыдов тащил меня на сцену. Весь свой подъем, все свое артистическое волнение, всю свою энергию я вложил в первый акт, а затем наступила реакция, упадок, апатия, а актерского мастерства еще не хватало, чтоб замаскировать им такое мое состояние…

С тем же самочувствием я провел и первую половину третьего акта. Но со слов «Мильон терзаний», а затем, когда я произносил монолог «Французик из Бордо», как будто опять вернулось ко мне должное настроение, и закончил акт, по-видимому, прилично. По крайней мере меня довольно дружно вызывали, и я было уже совсем начал считать себя победителем, как вдруг среди аплодисментов с галерки раздался вполне явственный свист. Правда, свист был сейчас же заглушён аплодисментами, еще большими, чем ранее, но все же, черт возьми, кто-то свистнул… Как это было ужасно…

За кулисами все возмущались выходкой недовольного.

{399} — Какой-то дурень, прости ему господи, по-видимому, приверженец Самойлова, вздумал свистнуть, — успокаивал меня прибежавший за кулисы Бородай. — Не стоит обращать на него внимания!.. Все было хорошо… — утешал меня Бородай.

Но никакие утешения тут не помогут. Свист застрял в моих ушах.

Четвертый акт прошел благополучно, без свиста, — и то хорошо. Последний монолог «Не образумлюсь… Виноват» мне и впредь удавался легче других, и, по-видимому, публика была довольна.

Так летом 1896 года в Казани у Бородая произошло мое крещение в роли Чацкого, которую затем я играл на сцене Александринского театра свыше двадцати пяти лет[[411]](#endnote-373).

Вернувшись из театра и запершись в номере на всю ночь, я до утра зубрил роль Хлестакова для завтрашнего спектакля. Не слишком ли велик груз на плечи молодого актера?! Но отступления быть не могло: «взявшись за гуж, не говори, что не дюж».

С большой благодарностью по адресу моих партнеров вспоминаю я репетиции «Ревизора». Все они понимали, сочувствовали и входили в положение актера, первый раз с одной репетиции играющего такую ответственную и труднейшую роль, как Хлестаков. Каждый старался прийти мне на помощь своими советами и указаниями, всячески ободрял меня.

К моему удивлению, совершенно неожиданно для меня, — роль прошла более чем удачно, гораздо удачнее, чем Чацкий.

Испытаниям моим настал конец. Все другие спектакли были уже повторные и не требовали такой затраты сил, как первые. Из Казани мы отправились пароходом в Симбирск, а затем в Самару, где в середине июля наша гастрольная поездка и закончилась.

### 4

Так как до начала сезона оставалось еще больше месяца, то мы, то есть Владимир Николаевич Давыдов и я, решили возвращаться домой пароходом вверх по Волге: Владимир Николаевич до Твери, затем в Петербург, а я {400} до Калязина, уездного города Тверской губернии, где находилась наша родовая усадьба, в которой меня поджидали мои домашние.

Подъезжая к Калягину, я предложил Давыдову заехать ко мне погостить. Он охотно согласился, и я привез к себе дорогого гостя, к радости всех моих родных. Давыдов предполагал погостить у нас несколько дней, но ему так нравилось у нас, что он остался на все лето. Не раз мы ездили к М. Н. Ермоловой — ее поместье было в семи верстах от нас. Они друг друга почитали. Общих интересов им не занимать стать, и В. Н. Давыдов чувствовал себя в данной обстановке отлично, отдыхал всласть.

Проживая в Поняках, так называется наша усадьба, мы надумали поставить для местного населения у нас в доме «Ревизора» с участием Давыдова в роли Городничего и с моим участием в роли Хлестакова — об этом своеобразном спектакле мне хочется рассказать в данной главе.

В зале нашего дома стали сооружать сцену, а мы с Давыдовым отправились в Троице-Нерль — большое торговое село, неподалеку от нас, накупили материала для занавеса и костюмов, пригласили местного деревенского портного, который оказался очень толковым и по указанию Давыдова сшил всем должные костюмы (у Давыдова и у меня были собственные, в которых мы играли на Волге).

Действующих лиц не занимать стать. В усадьбе моего деда Гр. Гр. Спиридова (отца моей матери) гостило много наших родственников, моих двоюродных братьев, племянников — все учащаяся молодежь, студенты, гимназисты. Кроме того, у нас гостили артисты Александринского театра Арбенин[[412]](#endnote-374) и Панова[[413]](#endnote-375), а также моя троюродная сестра — Н. Н. Литовцева[[414]](#endnote-376), впоследствии жена В. И. Качалова[[415]](#endnote-377) и режиссер Московского Художественного театра, а тогда ученица филармонии по классу В. И. Немировича-Данченко.

Разумеется, все согласились участвовать в спектакле и с большим интересом принялись за работу.

Городничиху играла моя тетка, не раз участвовавшая в любительских кружках, а дочку Городничего — Н. Н. Литовцева. К участию были приглашены также несколько {401} соседей, а маленькие роли, как Свистунов, Держиморда и другие, были распределены между местной крестьянской молодежью.

Давыдов принялся за режиссуру очень энергично и требовательно. Репетировали мы целыми днями, и не мудрено, что спектакль был слажен в короткий срок.

В нашем уезде (б. Калязинском) — целое событие. Молва о спектакле разнеслась по всей округе. Даже из близлежащих городов, как Калязин, Кашин, Углич, отстоящих, как-никак, не ближе двадцати пяти, сорока и пятидесяти верст, получались письма с просьбой дать возможность присутствовать на нашем «Ревизоре». Мы решили удовлетворить их просьбу и дать первый спектакль для интеллигенции, а затем три спектакля для местных деревенских жителей.

Необычайную картину представляла наша усадьба в те достопамятные вечера!.. Еще задолго до начала стали стекаться толпы из соседних и дальних деревень, несмотря на сделанное предупреждение, что спектакли для них начнутся лишь со следующего дня. То и дело подъезжали экипажи и устанавливались рядами на нашем обширном, так называемом красном дворе — перед домом. Каких-каких тут только не было! Тут и старинные, допотопные дормезы, запряженные четверкой лошадей, такие же коляски, пролетки, а также ямские тарантасы, — это все из соседних поместий и городов. Такой от них пахнуло стариной, что как-то не верилось, что это все происходит в наши дни…

Зал наш рассчитан не более, как на сто пятьдесят зрителей, и то помещавшихся с трудом. Конечно, он не мог вместить всех прибывших. Толпа же не расходилась, все оставались вокруг дома и усадьбы. И так получилось импровизированное народное гулянье. Деревенская молодежь пришла с гармошками, то и дело раздавались песни и звуки гармошки, мешавшие ходу действия. Но ничего не поделаешь, надо было с этим мириться…

Спектакль прошел гладко, с подъемом. Все гости разъезжались довольными и потом долго вспоминали о нем, как об экстраординарном событии в нашем захолустье.

Следующие спектакли для обитателей местных деревень представляли собою просто-напросто «ходынку», особенно {402} перед началом. Громадная толпа неорганизованно врывалась в дом, тесня и давя друг друга. Мы боялись катастрофы. Всем нам, участникам, уже загримированным, пришлось выйти, успокаивать и наводить порядок. Но ничего не помогало, никакие уговоры, и, в конце концов, набилось в зал, как говорится, до отказа. Большой балкон, куда выходили окна зала, также был забит народом, так что были поломаны и разбиты рамы и решетки балкона. Предвидя наплыв зрителей, мы вынесли из зала мебель, и все стояли тесной толпой, стиснув друг друга. И тем не менее надо было видеть, с каким интересом и вниманием, несмотря на все неудобства, они следили за ходом действия и как непосредственно воспринимали, постоянно делая свои замечания, откликаясь на то или иное сценическое положение!.. С тех пор устраивать народные спектакли у нас вошло в традицию. Корни этой традиции надо искать еще в давнем времени. Инициаторами таких спектаклей были мой дядя Сергей Андреевич Юрьев и Мария Николаевна Ермолова. Сергею Андреевичу принадлежит инициатива постановки первого народного спектакля. У себя в деревне, за неимением просторного помещения, он поставил в каретном сарае «Горькую судьбину» Писемского. Кроме него самого, игравшего Анания, все исполнители остальных ролей были крестьяне. Я не застал этого спектакля, знаю о нем только понаслышке, но все, кому довелось присутствовать на нем, утверждали, что удача была полная. Особенно выделяли исполнительницу роли Лизаветты, как редкого самородка, а она была малограмотной крестьянкой. Эта постановка нашла свое отражение на страницах журнала «Театр и искусство», где в интересной, содержательной статье «К истории народного театра в России» мы читаем: «Как это ни странно, деревня раньше городов увидела народные спектакли, и первые из них устроены известным славянофилом С. А. Юрьевым в его имении… летом… 1862 г. В усадьбе в то время работала артель плотников, и она-то смастерила этот первый народный театр XIX века. Большой крытый двор, в пятнадцать саженей длины и шесть ширины, был разделен пополам: половина для сцены, половина для зрителей. Сцена была построена на двенадцати квадратных саженях, со всеми принадлежностями, с самым простым {403} устройством для перемены декораций… Вход, конечно, был бесплатный… Представлены были “Горькая судьбина”, “Не так живи, как хочется”[[416]](#endnote-378) и затем комедия или, вернее, сценарий, развивавшийся во время спектакля самими актерами и придуманный Юрьевым»[[417]](#endnote-379).

Вторым большим спектаклем, который также должно отнести к историческим явлениям нашего края, был народный спектакль, устроенный М. Н. Ермоловой у нее в поместье, в таком же помещении, как у дяди, — в каретном сарае, где М. Н. Ермолова с местными любителями играла Катерину из «Грозы».

Еще будучи учеником Драматических курсов, я поддерживал эту традицию, ставя каждое лето пьесы Островского, как «Не так живи, как хочется», «Снегурочку»[[418]](#endnote-380) и другие. Особенно успешно прошла «Снегурочка». В ней почти все роли тоже играла деревенская молодежь. Должен отметить, что никогда ни на одной сцене мне не приходилось видеть таких глашатаев, как в данной постановке. Когда они с трещотками выкликали прибаутки, созывая народ «суд судить, ряд рядить», — налицо была сама жизнь. И не мудрено, все эти примечательные прибаутки так были им сродни, так близки, так они чувствовали в них свое, так напоминали им их собственные частушки, которые они постоянно распевали, что разом схватили подходящий ритм и музыку народной речи. Я уже не говорю об общих сценах с пением и плясками, как, например, сжигание масленичного чучела и гулянки в остальных актах: тут они чувствовали себя в своей сфере, как у себя на побеседах.

Таким образом, я считаю, что нашему Нерльскому району принадлежит честь быть одним из родоначальников подлинного театра для народа. Это обстоятельство обязывает нас, уроженцев и жителей данного района, приложить все усилия, чтоб достойным образом продолжать и в дальнейшем развитие этого культурного начинания.

Для этой цели я в свое время приглашал к себе в деревню моих учеников и с их участием ставил спектакли, но уже в большом селе, где теперь районный центр — в Троице-Нерле.

Таково театральное прошлое нашего Нерльского района.

{404} В результате всего этого публика наша приучилась к театру, жадно тянется к нему и постоянно переполняет местный театр-клуб, который уже не в состоянии вместить всех желающих.

Учитывая все это, после Великой Октябрьской революции местные власти, совместно со мною, задумали соорудить сравнительно уже большой театр вместимостью на четыреста человек, и весной 1941 года мы приступили к осуществлению наших планов, когда они внезапно были прерваны фашистским нашествием.

## **{****405}** П. И. Чайковский

### 1

В год моего поступления в Александринский театр была принята к постановке новая пьеса Модеста Чайковского — брата Петра Ильича Чайковского — «Предрассудки»[[419]](#endnote-381). При распределении ролей решено было и меня занять в этой пьесе[[420]](#endnote-382) — и это обстоятельство дало мне возможность познакомиться с Петром Ильичом Чайковским (с Модестом Ильичом я встречался раньше, еще в Москве, в доме М. Н. Ермоловой).

Мое знакомство с П. И. Чайковским произошло при следующих обстоятельствах. В пьесе Модеста Ильича были две роли — роль студента-разночинца и роль светского молодого человека. И вот В. А. Крылов, постановщик пьесы, почему-то настаивал, чтобы я непременно играл студента. А Модест Ильич Чайковский с ним не соглашался и скорее видел меня в другой роли. На этой почве у них возникли разногласия. В конце концов условились, что я прочту автору обе роли, и тогда будет принято окончательное решение, какую из них мне следует играть. Так и было сделано.

В назначенный час я явился к Модесту Ильичу на квартиру. Волновался страшно, но Модест Ильич своей исключительной мягкостью, предупредительностью, чуткостью и свойственной ему какой-то особой деликатностью подействовал на меня успокоительно, и вскоре я почувствовал себя совершенно свободно.

Я прочитал ему две роли, и в результате мнение автора одержало верх, к моему большому удовольствию, так как {406} роль, предназначенная мне Модестом Ильичом, казалась мне куда интереснее, нежели роль студента.

Когда миссия моя была закончена, я собрался было уходить, но Модест Ильич непременно хотел, чтоб я остался отобедать. Надо сказать, что тогда, по молодости лет, я еще очень дичился от непривычки бывать в незнакомом обществе, а потому стал отговариваться тем, что не предупредил своих и что они будут беспокоиться, если я запоздаю (мне легко было приводить эту отговорку, так как тогда телефонов еще не было).

И только что я собрался ретироваться, как кто-то постучал в дверь и из другой комнаты послышался голос: «Можно?..» — Дверь приоткрылась, и в кабинет вошел вольноопределяющийся Преображенского полка.

— Мой племянник — Давыдов Владимир Львович[[421]](#endnote-383) или просто «Боб», как мы его называем, — представил мне его Модест Ильич. — Вот уговариваю молодого человека пообедать с нами, — обратился он к племяннику, — но он такой недобрый, упрямится, не хочет.

— Да?.. Но почему же вы не хотите остаться? — спросил Владимир Львович. — Очень было бы мило с вашей стороны, если б вы остались… Оставайтесь, в самом деле!..

Конфузясь, я пробормотал что-то невнятное. Но, в конце концов, как-то так вышло, что мне пришлось согласиться…

После нескольких ничего не значащих перекрестных фраз, какие обычно всегда бывают при первом знакомстве, Владимир Львович вдруг сообщает, к моему еще большему смущению:

— А мы слушали, как вы читали!..

— Как так? — удивился Модест Ильич.

— А очень просто… Я должен признаться и открыть тайну. Мы с дядей Петей все время подслушивали и даже подсматривали в щелку двери… Как мы боялись выдать себя и боялись, что нас застанут на месте преступления!

Из соседней комнаты раздался чей-то низкий басок и укоризненно протянул:

— Бо‑об!

— Да… — продолжал, смеясь, Владимир Львович, — дядя Петя даже стоял на коленях и подглядывал в замочную скважину…

{407} — Смотрите, пожалуйста, — обратился ко мне Модест Ильич, — точно маленькие дети!..

В это время в дверях появилась фигура Петра Ильича — его я сразу узнал по портретам.

— Бо‑об!.. Ну, как не стыдно!.. Простите нас, ради бога, — обратился он ко мне, протягивая руку. — Мы хотели скрыть от вас. Условились не говорить. А вот он, такой нехороший… мне даже совестно смотреть вам в глаза… Простите нас за ребячество… Но, право, нам было очень интересно!

— Как?.. Неужели ты так-таки и стоял на коленях и подглядывал?! — закатывался веселым смехом Модест Ильич.

— Ну что же особенного?! — конфузился, как ребенок, Петр Ильич. — Мне было интересно… Я боялся, что вы остановитесь на роли студента… Для студента найдутся актеры в труппе, там много хороших актеров на это амплуа, а вот для этой роли — другое дело… Я никого не вижу… Должны быть иные данные, иные линии. А у вас они есть! Понимаете — линии, облик иной… Я вас мало знаю как актера, видел всего лишь раз в пьесе «Чем ушибся — тем и лечись». Но мне кажется, что вы подойдете к этой роли более, чем кто-либо из ваших товарищей.

Между прочим, Петр Ильич сказал, что ему очень понравилась пьеса Морето «Чем ушибся — тем и лечись» и что он собирается написать оперу на этот сюжет.

Потом разговор перешел на другие темы. Зная, что я раньше никогда не бывал в Петербурге, интересовались моим впечатлением от города. Петр Ильич очень любил Петербург, считал его одним из самых красивых городов в Европе — восхищался набережной, архитектурой, особенно отмечал Адмиралтейство, Сенатскую площадь, «Медного всадника».

— Но как ужасно, что мы ничего не умеем довести до конца! — говорил Петр Ильич. — Посмотрите, пожалуйста, почти у каждого казенного здания, которое можно причислить к шедеврам зодчества, ужасающие тротуары, вымощенные наполовину булыжником… «Отцы города» не сознают, что тем нарушают гармонию целого. Не чувствуют красоты и величия города! А вот не хотите ли взглянуть на Исаакия с нашего балкона?.. Грандиозная картина!

{408} И повел меня на балкон любоваться этим видом.

Чайковские только что переехали на новую квартиру — с Фонтанки, дом 24, на Малую Морскую, угол Гороховой, дом 13. Квартира помещалась в верхнем этаже с угловым балконом, выходящим на улицу Гоголя и на Гороховую. Вид с балкона был чарующий. На фоне багряного заката удивительно был красив Исаакий.

Пришли доложить, что обед готов.

— Что ж, запоздавших не будем ждать?.. — спросил Модест Ильич.

— Разумеется, нет, — отвечал Петр Ильич, — зачем поощрять неаккуратность?..

В этот момент раздался звонок. Вошли еще трое. Двое штатских. Один из них седой, весьма полный, а другой — молодой, элегантно одетый, темные волосы гладко причесаны на прямой пробор. Третий — офицер в форме Преображенского полка.

— Ларош[[422]](#endnote-384), — сам представился мне пожилой, не дождавшись рекомендации хозяев, и сразу же звуком своего голоса, веселым лицом и пышущей от него энергией внес особое оживление.

— А это мои племянники — графы Литке, Александр Николаевич и Константин Николаевич, — указал Модест Ильич, представляя сначала штатского, а потом военного.

Обед прошел очень оживленно. Оживлял всех главным образом Ларош. Несмотря на свою чрезмерную полноту, он был необыкновенно подвижен и говорлив, причем говорил очень быстро, энергично и, пожалуй, немного взвинченно. В самом звуке его голоса много жизни, движения. Перебрасываясь с одной темы на другую, он обнаруживал большую эрудицию, в особенности в области искусства, литературы. И вообще чувствовалась в нем большая культура и острый живой ум. Тогда я был далек от музыкального мира и ничего не слыхал раньше о Лароше. Оказалось, что это тот самый Ларош — известный музыковед и музыкальный критик, который сначала принял в штыки первые творческие шаги Петра Ильича Чайковского, а впоследствии сделался его ярым почитателем и близким другом.

Я сидел напротив Петра Ильича, которого привык чтить и раньше, хотя знал его лишь по фотографиям и портретам, в то время имевшим большое распространение. {409} «Неужели, — думал я, — это тот самый знаменитый П. И. Чайковский, казавшийся мне всегда каким-то недосягаемым, необыкновенным существом, не похожим на простых смертных, а вот я, самый обыкновенный и совсем еще молодой человек, нахожусь в его доме, сижу против него за столом?.. А он такой простой, скромный, говорит о самых обыкновенных вещах и, как это ни странно, часто обращается ко мне».

Заговорили о том, что Петр Ильич получил из-за границы приглашение дирижировать.

— Я, право, не знаю, не лучше ли мне отказаться… — говорил Петр Ильич. — Дирижировать — это мне нож острый! Дирижирую я, надо прямо сказать, отвратительно. Когда я стою за пюпитром, я так теряюсь от волнения, что забываю все на свете, не помню даже ни одной музыкальной темы… В это время мне кажется, что я самый последний человек, и делается так стыдно, что я теряю всякое самообладание. Кроме того, перед тем как выступить… вы меня извините, это очень неаппетитно говорить о таких вещах за столом… у меня со страху делается медвежья болезнь…

— Прими «боткинских» перед выступлением, — менторским тоном отвечал Ларош. — Что делать, ты, Петр Ильич, надо правду сказать, дирижируешь неважно, а ехать все-таки надо! Они там больше своих… а нас еще с трудом переваривают… Надо приучать!.. Не часто выпадают нам такие случаи. На тебе лежит обязанность пропагандировать русскую музыку за границей, раз тебя пригласили. И, кроме того, теперь ты уже не имеешь права отказываться. Ведь тебе поднесли там дирижерскую палочку? Поднесли! Да еще какую?! Драгоценную… В красивом футляре, — шутливо добавил Ларош. — Ведь ты ее получил? Ну, вот, теперь корабли сожжены, и ты обязан дирижировать…

Потом зашла речь о «Пиковой даме»[[423]](#endnote-385), незадолго до того поставленной в Мариинском театре и в московском Большом. Петр Ильич, между прочим, рассказал, что, когда его опера была готова, он долгое время сомневался в ее достоинстве. Сегодня она как будто нравилась ему, а на другой день казалась отвратительной. И вот для проверки, для своего успокоения решил он ознакомить с новым своим детищем доброго своего приятеля Д. А. Бенкендорфа[[424]](#endnote-386), {410} в музыкальный вкус которого, по-видимому, он верил. Для этой цели он пригласил его погостить к себе в Клин и там проиграл ему всю оперу.

— Пропел, — рассказал Петр Ильич, — всю оперу, все арии на все голоса самым добросовестным образом… волновался… Смотрю, сидит и молчит мой Митя. Кончил… Жду… Ни слова… Ну, как? — робко спрашиваю наконец. — Н‑да, ничего, недурно… — промолвил он как-то неопределенно. И больше ничего. Так-таки, кроме одного «недурно», ничего от него и не дождался. Я страшно обиделся… и сразу возненавидел свою «Пиковую даму». Опротивела мне моя музыка, бросил ее, запер в ящик письменного стола и держал под спудом…

По этому поводу Модест Ильич и Ларош стали вспоминать аналогичные случаи из жизни других авторов.

Потом разговор перешел на Александринский театр. Стали говорить о пьесах, об актерах…

— Ну как вас там приняли? Ничего? — спросил меня Петр Ильич.

— Конечно, ничего, — ответил за меня Ларош. — До поры до времени все будет ничего. Все миленькие, пока не затронете их интереса. А как вы с Дальским? С М‑а‑а‑м‑м‑онтом Дальским? — нарочито низким басом протянул Ларош. — Вот оригинал! Талантлив, но, кажется, его там ненавидят. Может быть, обижаются за то, что он так талантлив? Ревнуют? Все может статься! А впрочем, я их отчасти понимаю: невозможный субъект! Груб, заносчив, невоспитан, влюблен в себя. Он и на сцене не играет, а кричит: «Вот видите, каков я! Учитесь, пока я жив!..»

И, между прочим, для характеристики Дальского, Ларош рассказал, как он однажды встретился с ним в одном обществе, в котором оказались почитатели его таланта. Дальского окружили вниманием, всячески за ним ухаживали: он принимал все это как должное, был вульгарно развязен, чувствовал себя как будто среди своих психопаток и напоминал, по выражению Лароша, павлина с распущенным хвостом. Ругал александринцев, восхвалял себя, рассказывал о своих триумфах и возмущался тем, что в таком серьезном театре, каким должен быть Александринский, доминируют комики… то есть понимай, почему не он, Дальский, а Варламов и Давыдов, и что на нем именно лежит миссия осерьезить театр.

{411} — А что же? Дальский тысячу раз прав, — горячо заговорил Модест Ильич. Ему стал вторить и Петр Ильич.

И Петр Ильич начал развивать мысль, что Александринский театр слишком увлекается комедийным и, по большей части, малосерьезным репертуаром и что в самом деле было бы не вредно, если б кто-нибудь взялся его несколько осерьезить.

После обеда пошли в гостиную пить кофе. Стали музицировать. Боб, как его называли, сел за рояль и стал что-то играть.

— Дядя Петя, давай сыграем в четыре руки.

— А что играть? — ответил Петр Ильич.

Боб отыскал ноты, и они стали играть. Я тогда так мало был искушен в музыке, что не мог определить вещи.

Когда кончили, Петр Ильич обратился ко мне:

— Юрий Михайлович, вам не скучно? Вы любите музыку?

— Очень. Только я еще мало в ней разбираюсь… Я не получил никакого музыкального образования, но музыку страстно люблю, особенно рояль.

— А что вы хотите, чтобы мы вам сыграли?

Я немного растерялся, не знал, что назвать: я так был несведущ в этой области!

— Вот недавно я смотрел вашу «Спящую красавицу». Мне очень понравился вальс. И еще ваш марш в «Гамлете» произвел на меня сильное впечатление.

— Боб, отыщи ноты, наизусть я боюсь спутать…

И Петр Ильич покорно сыграл похоронный марш из «Гамлета», а вальс из «Спящей красавицы» попросил сыграть вместо себя Модеста Ильича.

— Куда вы сегодня вечером? Поедемте с нами в Мариинский на «Кармен». У нас ложа. Вы слышали эту оперу? Как она вам нравится?

Я ответил, что слышал ее неоднократно, и она мне очень нравится, и я с удовольствием поехал бы еще раз послушать ее, но не предупредил домашних, и их, пожалуй, будет беспокоить такое долгое мое отсутствие. Вторично покривил я душой, ссылаясь на родных, а на самом деле все еще стеснялся быть в обществе Чайковских, Лароша и других. Все они люди иного круга, чем те, среди которых я вращался. И потому вполне естественно, что я {412} волновался в их присутствии и даже немного устал от этого волнения.

— Как жаль, что вы не можете поехать с нами, — сказал Петр Ильич. — Эту оперу можно слушать без конца. «Кармен» — моя самая любимая опера. Гениальная музыка!.. И превосходна в ней чета Фигнер.

Вся компания стала собираться в театр. При прощании взяли с меня слово, что я не последний раз у них.

Так произошло мое знакомство с Петром Ильичом и его близкими.

В Петре Ильиче было много обаяния, мягкости, какой-то особой деликатности, предупредительности, простоты, сердечности, и во всем — достоинство и благородство, и это обнаруживалось при первом же знакомстве с ним. И не мудрено, что все знавшие его не только преклонялись перед его талантом, но и обожали его как человека исключительных душевных качеств.

Модест Ильич был как бы двойником Петра Ильича — до такой степени решительно во всем был похож на своего старшего брата. Я убежден, что они мыслили, ощущали и воспринимали жизнь совершенно одинаково. Даже голосом, манерой говорить они были схожи.

Манера говорить была у них весьма характерная для людей их круга: барственная, как в таких случаях принято определять, неторопливая, на низких нотах, с округлым произношением гласных. Иностранные слова и собственные имена как-то особенно выделялись. Так, например, имя Борис не произносилось ими как «Барис», а с резким подчеркиванием, с растяжкой буквы «о» — «Борис». Помню, так говорил Сухово-Кобылин. Эта манера, несомненно, и привела его к такому характерному и колоритному построению фраз в его произведениях, которые и определяют стиль и музыку речи выведенных им действующих лиц. В своей сценической практике, изображая Кречинского, я прибегаю именно к такой манере, но всегда немного опасаюсь, что современному зрителю, не заставшему людей той эпохи, она может показаться несколько старинной и отчасти малоестественной, а между тем она-то и является верной, правдивой и характерной для людей определенного круга и определенной эпохи.

Владимир Львович Давыдов — Боб — с малых лет находился при братьях Чайковских и был воспитан ими. И не {413} мудрено, что он воспринял все от своего знаменитого дяди и от Модеста Ильича, которые его обожали. Как известно, Петр Ильич посвятил ему свою Патетическую, Шестую, симфонию. От Чайковских я вернулся совершенно очарованным их приемом и старался как можно подробнее передать домашним все мои впечатления от знакомства с Петром Ильичом.

На другой день, — а может быть, через день, сейчас уже не помню, — Петр Ильич, Модест Ильич и Боб все втроем нанесли мне ответный визит. Я познакомил их с моей матушкой и с остальными членами нашей семьи. Спустя некоторое время я снова был приглашен к ним на обед и стал довольно частым их посетителем, подружился с Бобом Давыдовым. В свою очередь Модест Ильич и Боб неоднократно захаживали к нам, навещая мою матушку, к которой чувствовали большую симпатию.

Обеды у Чайковских были всегда в высшей степени интересны. У них за столом постоянно можно было встретить далеко не заурядных людей. Там я познакомился с известным композитором С. И. Танеевым[[425]](#endnote-387), с популярным тогда пианистом Сапельниковым[[426]](#endnote-388), приобретшим европейскую известность, и с его меньшим братом — скрипачом Сапельниковым, с певицей Карцовой[[427]](#endnote-389), с пианистом и дирижером Зилотти[[428]](#endnote-390), с художником Кузнецовым[[429]](#endnote-391) и другими. С. И. Танеев, как оказалось, знал мою матушку еще в молодые годы, в бытность свою во Владимире, где раньше проживал со своим братом, присяжным поверенным В. И. Танеевым. Услыхав об этом, Чайковские пожелали устроить у себя обед, на котором была бы и моя матушка, и С. И. Танеев. Моя матушка редко куда-либо выезжала, ее нелегко было уговорить, но к Чайковским она поехала охотно. Так постепенно завязалось более тесное знакомство между нашими семьями и моя дружба с домом Чайковских, где я был принят как родной.

### 2

В октябре 1893 года Александринский театр возобновил «Горячее сердце» Островского — спектакль незабываемый, спектакль концертного исполнения и абсолютного ансамбля.

{414} Я ушел из театра положительно потрясенным. Что ни роль — то раскрытая книга человеческой жизни, и на этот раз исключительный, образцовый ансамбль. Савина, Варламов, Давыдов, Медведев, Шаповаленко — все вместе создавали большое полотно, внушительную картину «темного царства», от которой положительно становилось страшно, жутко, так ярко они все вкупе рисовали грубую силу самодурства, произвола и самоуправства. Нравы, обычаи и весь уклад жизни, как черная мрачная грозовая туча, надвигались на горячее сердце и душили всякую попытку пробиться через нее светлому лучу каждого живого существа, рвущегося из пут жестокой действительности. Спектакль имел выдающийся успех. И поныне театральные старожилы вспоминают о нем, как об образцовом, как об одном из лучших спектаклей Александринского театра.

На премьере присутствовали и Чайковские.

В антракте, когда я стоял в проходе партера, Петр Ильич, проходя мимо меня, сказал мне:

— Не правда ли, восхитительно? Как играют! А у Островского что ни слово, то на вес золота!

После спектакля Чайковские пригласили меня к Лейнеру.

Лейнер, помещавшийся на Невском у Полицейского моста, был один из излюбленных ресторанов тогдашнего Петербурга. Он не отличался комфортабельностью. Туда не ездила кутить золотая молодежь, это было скорее пристанище артистического мира, куда ездили после спектакля скромно и хорошо поужинать и где всегда можно было встретить «своих» — артистов, художников, музыкантов, литераторов, но он не носил богемного характера, как впоследствии ресторан «Вена», находившийся на улице Гоголя, как раз в том доме, где жил и скончался Петр Ильич.

Чайковские любили ресторан Лейнера и довольно часто бывали там по вечерам.

Вот туда-то мы и отправились после премьеры «Горячего сердца». Петр Ильич, Модест Ильич, их невестка — жена брата Анатолия Ильича — Прасковья Владимировна, два брата Литке, Федор Федорович Мюльбах, владелец фабрики роялей «Мюльбах», я и братья Легат — Николай и Сергей — талантливые артисты балета {415} (а старший Николай был, кроме Того, и популярным карикатуристом). Так как нас собралась довольно большая компания, то было решено занять кабинет.

Все делились впечатлением от спектакля. Петр Ильич чувствовал легкое недомогание, жаловался на желудок, отказывался от тяжелых блюд. Он ограничивался устрицами и запивал шабли. Но никто не придавал его нездоровью серьезного значения, да и сам он не так чтоб уж очень жаловался, скорее был в хорошем расположении духа: был разговорчив, шутил.

Между прочим, он тогда рассказал, что Вторая его симфония в какой-то мере навеяна пением прачек, которое он слышал в имении Каменка Киевской губернии, где он гостил у своей сестры Давыдовой, матери Боба. Петр Ильич сидел на балконе, и вдруг издали, из прачечной, до него стало доноситься пение. Это пели прачки во время своей работы. Само ли пение или та обстановка, в которой он в тот момент находился, а может быть, и то и другое вместе произвело на него впечатление, но только мотив этой песенки остался у него в памяти и послужил ему материалом для основной музыкальной темы его симфонии.

Следует упомянуть — это та самая Каменка, родовое имение декабриста Давыдова, где не раз собирались для тайных совещаний декабристы. В Каменку приезжал гостить к Давыдову и Александр Сергеевич Пушкин.

Припоминаю также один эпизод, рассказанный тогда Петром Ильичом о себе, эпизод курьезный и, казалось бы, незначительный, который, может быть, и не следовало бы и упоминать, но вместе с тем почему-то запомнившийся мне и послуживший для меня в какой-то степени дополнением к характеристике этого большого человека в обыденной его жизни. Петр Ильич рассказал этот эпизод как пример своей человеческой слабости с таким очаровательно добродушным юмором, что в этот момент он показался нам еще обаятельней.

В те годы только что начала входить мода носить крахмальные сорочки с пристегнутыми воротничками (прежде сорочки были цельные). И вот Петр Ильич, вероятно, по какой-то случайности ассоциаций, задает мне вопрос:

{416} — Юрий Михайлович, а вы носите сорочки с пристегнутыми воротничками?

Я ответил утвердительно.

— Бедненький! — неожиданно пожалел меня Петр Ильич (к слову сказать, «бедненький» или «ах, как это мило» — любимые выражения Чайковских).

— Почему бедненький? — спрашиваю я.

— Воображаю, как вы мучаетесь! Ведь это один извод: ужасная возня с этими воротничками!..

И Петр Ильич рассказал, как однажды он торопился на какой-то большой обед с дамами. Надо было надевать фрак. Алексея, его слуги, не было дома, он куда-то отпросился. Петр Ильич должен был без помощи Алексея надевать фрак, приготовлять себе сорочку, вдевать в нее запонки, пристегивать воротничок и т. д. Он не привык и не умел этого делать. Воротничок не хотел его слушаться, не садился на место, запонки вертелись во все стороны и не проходили сквозь петли туго накрахмаленного воротничка.

— Намял себе руки до боли… Вижу, что опаздываю на обед. Терпению моему приходил конец. Я злился, выходил из себя… В довершение всего сломалась запонка. А, как правило, запасной почему-то в таких случаях никогда не бывает. Я пришел в отчаяние и заплакал… Да, да, самым настоящим образом залился слезами. Правда, больше с досады. С досады же смял воротничок и разорвал сорочку. Сознаюсь, после жалко было и ничего хорошего из этого не вышло. Но известное удовлетворение все-таки получил, как получаешь некоторое удовлетворение, когда бьешь то место, о которое больно ударился…

Очутившись в безвыходном положении, Петр Ильич вынужден был ехать на обед в пиджаке и извиняться. Он рассказывал все это с таким юмором, что все невольно покатывались со смеху.

— Вам хорошо теперь смеяться, а каково было мне в то время! — закончил Петр Ильич с необыкновенной милой улыбкой на своем добром лице.

Оставались мы у Лейнера недолго. При выходе из ресторана, когда мы прощались у подъезда, никому из нас и в голову не приходила мысль, что мы видим Петра Ильича в последний раз.

{417} На следующий день вечером Боб заехал ко мне сильно расстроенный. Его беспокоило здоровье дяди. Я узнал от него, что Петр Ильич с утра почувствовал себя хуже, чем накануне. Днем он еще держался, продолжал жаловаться на желудок, но все-таки обедал с ними. За обедом он немного повздорил с Модестом Ильичом. Модест Ильич не давал ему пить простую воду и вырвал у него из рук стакан.

— Что я, ребенок, что ли? — рассердился Петр Ильич, настоял на своем и выпил. После этого ему сразу стало хуже. Началась рвота. Его уложили в постель.

В тот год свирепствовала холера. К осени она стала затихать, но Боб опасался за дядю, так как симптомы его заболевания были несколько сомнительны. Я старался отвести его от столь мрачных предположений.

На следующее утро я прочел в газетах, что Петр Ильич серьезно заболел, а на другой день (или через день, сейчас не помню) вышло объявление о его кончине, из которого мы узнали, что он скончался от холеры, которая при последних вспышках не пощадила великого композитора[[430]](#endnote-392).

Я сейчас же, как только прочел печальное известие, поразившее всех своей неожиданностью, направился на квартиру к Чайковским, но меня туда не допустили: там производили дезинфекцию. От швейцара, не допустившего меня подняться наверх, я узнал, что только после объявления в газетах о первой панихиде будет разрешен доступ в квартиру. Мне хотелось поскорей увидеть близких Петра Ильича. Но делать нечего, надо было ждать первой панихиды. Как только она была объявлена, я задолго до ее начала направился к Чайковским, предполагая, что буду одним из первых. Но, подъезжая к улице Гоголя, я увидел, что она вся запружена толпой… Повсюду конная полиция. Отпустив извозчика на углу Невского, я кое-как пробрался через толпу до подъезда, а подняться наверх по лестнице было большим подвигом. Вся лестница была в буквальном смысле забита народом вплоть до пятого этажа, где жили Чайковские. Я еле протискался… Двери в квартиру были открыты настежь, — и там та же картина, что и на лестнице: проникнуть в квартиру не было никакой возможности.

{418} Я совсем было потерял надежду увидеть Модеста Ильича и Боба, но неожиданно заметил, что в передней, у входа в которую я стоял, дверь, ведущая в соседнюю комнату направо, где помещался их слуга Назар, открылась — и показался Боб. Он увидел меня и с трудом втащил в маленькую комнатку, откуда только что вышел.

Там были лишь свои. Тяжело было видеть расстроенные, бледные лица Модеста Ильича, Боба и других близких. Я знал, чем был для них Петр Ильич. Слова утешения не шли с языка. Они казались ненужными и пошлыми. Я молчал, но мы без слов понимали друг друга… Зная, как много всегда бывает хлопот, когда обрушивается такое горе, я ограничился только вопросом, не нужна ли им моя помощь.

— Нет, нет, что вы! Да и надобности нет никакой. Все хлопочут. Нас самих совсем оттеснили от гроба. Всем хочется играть какую-то роль, фигурять… все напоказ. Один Фигнер чего стоит! Он взял на себя роль церемониймейстера и гарцует! Единственная просьба к вам… по возможности не оставляйте нас одних в такие минуты. Мы были бы вам за это очень благодарны, — сказал Боб. При этом он страшно извинялся, беспокоясь, что это будет мне в тягость, но тем не менее просил от меня этой якобы жертвы. Разумеется, я почти все время до самых похорон оставался с ними.

### 3

Похороны Петра Ильича Чайковского были необычайно пышны. Весь Невский положительно был запружен многочисленной толпой, впечатление получилось такое, как будто все петербуржцы вышли на улицу, чтобы отдать последний долг знаменитому композитору. Казанский собор, где происходило отпевание, был окружен непроницаемой толщей толпы, и сквозь нее не было никакой возможности пробраться к собору, куда можно было попасть лишь по особому пропуску.

Я тоже не сразу туда попал, несмотря на то, что шел за гробом вместе с родными покойного. Совершенно неожиданно, в то время как гроб вносили в собор, этим моментом воспользовались не имевшие пропусков и ринулись {419} стихийным потоком вслед за гробом. В дверях произошла неимоверная давка, меня оттиснули, и я остался на улице. Вероятно, мне еще долго пришлось бы стоять со всех сторон сжатым толпой, если б случайно не заметил меня через стеклянную входную дверь племянник Петра Ильича — Константин Литке, который всеми правдами и неправдами втащил меня в собор, где уже совершалось заупокойное богослужение.

Посреди церкви, на возвышении, утопая в живых цветах и лавровых венках, стоял запаянный свинцовый гроб с прахом Петра Ильича. Вокруг многочисленное духовенство — высшего чина — в пышном траурном облачении. С клиросов неслись тихие печальные напевы, созданные покойным композитором. На одном клиросе пел хор Мариинского театра, на другом — хор из солистов. Тут и Фигнер, и Яковлев, Карякин[[431]](#endnote-393), Серебряков[[432]](#endnote-394), тут и Медея Фигнер, Мравина, Больска, Куза[[433]](#endnote-395).

Когда обряд отпевания, носивший характер особой торжественности, был окончен, друзья покойного под пение хора солистов вынесли гроб и поставили на катафалк. После краткой литии пение сменилось духовым оркестром. Играли похоронный марш Чайковского из «Гамлета», тот самый марш, который еще не так давно по моей просьбе Петр Ильич сам играл на рояле.

Под звуки оркестра процессия медленно двинулась по Невскому к лавре. Между прочим, это был первый случай, когда на похоронах штатского играл оркестр. В былое время так хоронили только генералов, и исключительно военных генералов, и ни для кого не делали исключений. Это обстоятельство еще более придавало торжественность и величавость грандиозной картине похорон Петра Ильича.

А это была поистине грандиозная картина! Такого стечения народа не помнили петербуржцы, да едва ли оно когда-либо и допускалось. Весь Невский до самой лавры был заполнен народом. Полиция, конная и пешая, с трудом поддерживала порядок, организовав по сторонам живую цепь из учащейся молодежи, чтоб посреди улицы дать место печальной процессии, протянувшейся длинной лентой вплоть до Александро-Невской лавры.

Впереди несли бесчисленное количество всевозможных венков. Тут мерно колыхались и лавровые венки, венки из {420} живых цветов, и серебряные, а также искусственные металлические. На этот раз дано было разрешение (после похорон Достоевского и Тургенева это было запрещено) нести венки, а не везти их на колесницах.

За целой вереницей венков — два оркестра, игравшие поочередно, без перерыва, до самого кладбища. За ними, перед колесницей, запряженной в три пары лошадей, покрытых белыми попонами, — духовенство в белых ризах. За прахом покойного шли его родные и близкие, а затем, в организованном порядке, — представители от различных учреждений, от каждого театра в отдельности, от консерватории, от всевозможных обществ, учебных заведений, ученых комитетов и пр.

У Александро-Невской лавры, где направо от ворот, недалеко от ограды, была приготовлена могила, толпа прорвала живую цепь, и началась давка, вызвавшая панику. Послышались крики о помощи. Как рассказывали, были и пострадавшие.

На самое кладбище, во избежание тесноты, пропускали не всех.

Как только гроб опустили в могилу, Модест Ильич и Боб, пригласив меня с собой, покинули кладбище.

— Не люблю надгробных речей… — говорил Модест Ильич в пути. — Тяжело их слушать у могилы близких… Они так редко бывают искренни… Одни говорят для того, чтобы покрасоваться, другие для того, чтоб их упомянули в газетах, третьи — по долгу, по назначению от того или иного учреждения — по обязанности…

### 4

Память Петра Ильича была отмечена специальным спектаклем в Мариинском театре. Давали отрывки из опер и балетов покойного композитора: был исполнен пролог из «Орлеанской девы», «Иоланта», один акт «Онегина» и по акту из «Спящей красавицы» и «Щелкунчика».

А спустя некоторое время в Большом зале Дворянского собрания, ныне филармонии, был дан концерт симфонического оркестра под управлением Э. Ф. Направника и Артура Никиша[[434]](#endnote-396). В первом отделении Направник дирижировал {421} Второй симфонией Петра Ильича, во втором Никиш дирижировал Шестой симфонией.

Артур Никиш первый раз появился на нашем горизонте. Шестая симфония Чайковского была исполнена им с необычайным проникновением и исключительно вдохновенно и виртуозно. Он произвел на всех потрясающее впечатление.

Никиш, как никто, умел подчинять себе оркестр. У него была пленительная, совсем особая манера дирижировать. Необыкновенный артистический покой во всей его изящной и, я бы сказал, такой же артистической и поэтической внешности, экономия и сдержанность жестов даже в самых темпераментных, подъемных местах при большой внутренней насыщенности…

Какой-то гипнотической силой обладала вдохновенная внешность этого замечательного артиста и была олицетворением его художественной натуры.

Никиш потом не раз приезжал к нам, и каждый раз исполнялась им Патетическая симфония Чайковского. Она была его коньком. И долго еще имя Артура Никиша будет связано с этим замечательным созданием гениального русского композитора.

## **{****422}** К. А. Варламов и В. Н. Давыдов

### 1

Константин Александрович Варламов отличался весьма общительным характером. Это был, что называется, душа-человек. Всегда веселый, жизнерадостный, добродушный. Казалось, что он всегда, всеми и всем был доволен. И не мудрено: кому же и быть довольным, как не ему? Природа наградила его щедро: он обладал талантом первостатейным и даже, можно сказать, стихийным, получившим всеобщее признание. Все, в том числе и он сам, прекрасно сознавали это. Публика его беззаветно любила. В какой бы роли он ни появлялся, он для всех — «дядя Костя». Уже одно его присутствие на сцене, — кого бы он ни изображал! — вызывало общее удовольствие, и стоило ему только выйти на сцену, как дружные аплодисменты авансом неслись ему навстречу.

Казалось бы, чего же лучшего желать талантливому артисту?!

Однако при всем том для Варламова, склонного к ленце, тут крылась и опасность — обратная сторона медали.

Успех и такая безоговорочная любовь публики к нему давали повод к его успокоенности и, несомненно, служили причиной его досадной инертности по отношению к самому себе, к своему таланту. Эта успокоенность являлась тормозом в его артистической деятельности и мешала в полной мере расцвести пышным цветом всем возможностям такого громадного, из ряда вон выходящего национального дарования.

{423} Надо заметить, что К. А. Варламов за последнее время почти всегда, разве только за редким исключением, играл лишь второстепенные роли.

Да он и не особенно стремился к большим ролям: долго с ними возиться, а результат один!.. Надобности не было… Все равно он — общий любимец, и публика его будет так же радостно принимать и в эпизодических ролях, как если б он выступал и в ролях ответственных…

Авторы и сам театр отлично знали такую слабость Варламова и пользовались ею. Им важно было заполучить в пьесу любимца публики, важно было, чтоб имя Варламова красовалось на афише и привлекало зрителя. Лучшие же роли они отдадут Давыдову и Сазонову, а Варламов все равно, на правах «дяди Кости», сделает свое дело и будет иметь успех, а стало быть, даст успех и самой пьесе.

Так это и вошло тогда в практику Александринского театра, благо особого протеста со стороны Варламова не встречало. А в руководстве театром мало было заботы о том, чтоб как можно лучше использовать и культивировать такое большое явление, как Варламов. Не сознавали, что Варламов — это эпоха русского театра и что подобная тактика по отношению к одному из величайших дарований нашей сцены не что иное, как преступление перед русским искусством; несомненно, много возможных ценных достижений прошло таким образом мимо нашего театра…

Сам же Варламов, несмотря на свою инертность, в глубине души сознавал ненормальность создавшегося положения. Иной раз поворчит, что на его долю чаще достаются эпизодические роли, да и то, пожалуй, больше из ревности к В. Н. Давыдову, чем по существу. Почему это он, Варламов, — всегда Осип, а Давыдов — Городничий? Или почему Давыдов — Фамусов, а он — Варламов — Платон Михайлович или даже бессловесный князь Тугоуховский?.. Но это просто так, повторяю, больше из ревности. Настоятельного же стремления к главным ролям у Варламова почти не проявлялось.

Но случалось, что он вдруг и запротестует.

Со слов А. П. Ленского я знаю, например, довольно презабавное «qui pro quo», происшедшее с Варламовым на этой почве. Константин Александрович, видя, что все интересные роли проходят мимо него, решил заявить очередь {424} на Фамусова, одну из коронных ролей Давыдова: «Почему же, черт возьми, он, Варламов, всю жизнь только и делает, что подыгрывает Давыдову? Чем же Давыдов, в самом деле, лучше его?»

И вот в один прекрасный день Варламов заявляет, что желает играть роль Фамусова в очередь с Давыдовым. Просьба его была уважена.

А надо сказать, что Варламов никогда не отличался точным знанием текста и часто на сцене импровизировал. Но вот что важно заметить: импровизировать-то он импровизировал всегда в стиле автора и всегда в образе того лица, которое он изображал. Его так называемые «отсебятины» никогда не были «чужими», как у многих любителей прибавлять на сцене от себя, где всегда чувствуется, что они говорят «не по автору», что их слова чужеродные. У Варламова, наоборот, они всегда сливались с текстом автора, как бы являясь дополнением, развитием творчества самого автора — и иногда настолько удачно, что иной автор, пожалуй, был бы не прочь признать варламовские «отсебятины» за свой собственный текст!..

Но вот беда! В данном случае, играя Фамусова, Варламов столкнулся с грибоедовским стихом: тут уж, как ни ухитряйся, как ни сливайся с образом, но если дашь свободу своей фантазии и начнешь импровизировать — ничего хорошего не получится. На этот раз Варламов, как ни трудно было ему, выучил текст, что называется, назубок.

Наступил спектакль. Константин Александрович, — рассказывал Ленский, игравший с ним Чацкого, — волновался как никогда: точное знание текста роли было для него непривычно, и он чувствовал себя, как говорится, не в своей тарелке.

Вначале все шло как будто благополучно. Не было только должного покоя, шел осторожно, с опаской.

Вот наступил второй — центральный для роли Фамусова акт.

Сцена с Чацким прошла более чем удачно, но в самом конце монолога «Вот то-то — все вы гордецы» вдруг произошла досадная и донельзя смешная оговорка: вместо того чтобы закончить свою отповедь Чацкому фразой: «Вы, нынешние, ну‑тка», Константин Александрович громко, отчетливо и как бы с облегчением, что наконец закончил трудный монолог, выпаливает:

{425} — Вы, нынешние, пру‑тко!..

Ленский от неожиданности оторопел, подумав, что он ослышался… Но нет… Растерянный вид Варламова подтвердил, что именно так и произошло. Он понял, что действительно так и было сказано «пру‑тко» вместо «ну‑тко».

И невольно, как всегда бывает в подобных случаях на сцене, Ленский закатился смехом. Надо сказать, что на сцене при известном нервном напряжении, в каком обычно находятся исполнители, все почему-то кажется смешнее, чем в самом деле, и даже малейший ничтожный повод к тому вызывает неудержимый смех. Вот почему смешливость на сцене довольно частое явление. Некоторые артисты особенно подвержены такому, если хотите, нервному явлению. И чем больше в данном случае стараешься побороть свой смех, тем сильнее он тобой овладевает.

Сцена имеет свои какие-то законы как положительные, так и отрицательные, и некоторые из них до сих пор еще не получили точного разъяснения. Вот, например, почти как правило: одна оговорка на сцене почему-то всегда влечет за собой другие. Так случилось и с Варламовым в злополучном для него спектакле «Горе от ума». Стоило артисту оговориться, как эта несчастная оговорка в дальнейшем заразила весь его текст: оговоркам Варламова в данный вечер не было конца — и одна смешней другой.

Варламов чувствовал себя совершенно потерянным и лишился возможности владеть собой. В таких случаях обыкновенно внимание к внутренней линии роли исчезает и остается только одна мысль: как бы не перепутать текст и в дальнейшем! И чем больше об этом думаешь, тем чаще сбиваешься. Курьезно бывает иногда, когда ты находишься в подобном состоянии, что какое-то слово роли, которое ты произносил бесчисленное количество раз, вдруг покажется тебе совершенно новым, незнакомым — и спотыкаешься на нем, и боишься его произнести! Вот в такие-то моменты чаще всего и бывают оговорки.

Перед последним актом Ленский подошел к Варламову и шутливо сказал:

— Ну, Костенька, если ты еще раз оговоришься, то я, честное слово, тебя побью.

— Нет, нет, Сашенька, теперь уж не оговорюсь… Господи ты боже мой, — вбирая, по своей характерной {426} манере, в себя воздух, произнес Варламов. — Что же это со мной деется!..

Но нет, — Варламов не сдержал своего слова. И в последней своей сцене, вместо того чтобы сказать: «Ни дать ни взять она, как мать ее, покойница жена… Чуть врознь, уж где-нибудь с мужчиной», Константин Александрович ясно отчеканивает: «Чуть врознь, уж где-нибудь с морщиной». Почему с морщиной — неизвестно!

— Можете себе представить, — заключил Ленский свой рассказ, — в каком состоянии я произносил последний монолог Чацкого!..

С тех пор Варламов закаялся играть Фамусова. Это был первый и последний спектакль с его участием в этой роли. И вообще этот злополучный спектакль надолго отбил у него охоту играть большие роли: он довольствовался теми, которые без особой затраты сил и нервов доставляли ему любовь и славу, а главное, не отвлекали его от повседневной жизни, в которой Константин Александрович «купался» среди своих друзей.

### 2

Друзей у Константина Александровича Варламова было действительно много, очень много — хоть отбавляй!..

В его доме всегда толпился народ и, надо сказать, самый разнокалиберный. Тут можно было встретить и важного чиновника из министерства, и видного генерала, и купца, и даже приказчика-гостинодворца, священника и пр. Гостеприимство Варламова было притчей во языцех: он всех приглашал к себе без разбора. Кроме того, к нему можно было прийти просто, как говорится, на огонек, без всякого приглашения. И приходили знакомые, а часто и незнакомые — установилась такая уж слава за домом Варламова. Каждый мог прийти к нему, зная наперед, что встретит радушный прием. Константин Александрович часто и сам не знал, кто у него в гостях, бывали случаи анекдотические — я сам был свидетелем одной такой анекдотической сцены.

Как-то во время обеда, когда у него, как обычно, сидело за столом не менее пятнадцати-двадцати человек, входит какой-то незнакомец.

{427} Константин Александрович встречает его с распростертыми объятиями:

— Кого я вижу?! Боже мой! Да я как рад-то!.. Соскучился-то как!.. Наконец-то меня вспомнили!.. Садитесь, пожалуйста… Что так поздно?.. А мы уже без вас тут начали, сели за стол… Догоняйте… Лиза (это его bellesoeur, жена брата Георгия, она заведовала хозяйством), потчуй дорогого гостя!..

Рядом с Варламовым сидел его приятель, большой театрал, друг многих артистов — нотариус Я. Ф. Сахар[[435]](#endnote-397). Я сидел по другую сторону его. Варламов к нему наклонился и тихо шепчет:

— Яша, а ктой-то?..

Я. Ф. Сахар сообразил, в чем дело, и шутки ради сказал:

— А это князь… такой-то, — не помню уж, как он наименовал запоздавшего гостя.

Варламов удвоил свою любезность, сразу перешел на ты:

— Да ты кушай, князенька!.. Уж я не знаю, как тебя и ублажать!.. Кушай, миленький!.. Лиза, налей князеньке водки да предложи вина… Грибков-то, грибков наложи ему побольше!..

И так почти в продолжение всего обеда. А «князенька» почему-то конфузился и имел довольно растерянный вид.

Но когда Варламов чуть ли не в двадцатый раз назвал его князенькой, он наконец не выдержал:

— Что вы, Константин Александрович, все меня называете князем? Какой же я князь?! Я совсем не князь…

Варламов понял, что его разыграли, густо покраснел, как это часто бывало с ним, и сразу нашелся:

— Да ты мне лучше всякого князеньки!.. Почему же мне не называть тебя так?!

В конце концов выяснилось, что где-то во время гастрольной поездки по польскому краю, во время великопостного перерыва, Константин Александрович познакомился с ним и, конечно, по своему обыкновению, пригласил к себе: «Когда будете в Петербурге, то непременно ко мне… Прямо к обеду». Вот он и пришел к обеду, а Константин Александрович за это время успел уже забыть его.

{428} А знаменитые варламовские капустники! Они приобрели большую известность далеко за пределами Петербурга.

После спектакля за ужином всегда был у него народ, но большие приемы, кроме капустников, устраивались Варламовым еще два раза в год: в рождественский сочельник и под Новый год. Они носили оригинальный характер, какой-то отпечаток дедовского уклада русской жизни.

Под рождество сначала служилась всенощная и молебен с водосвятием. Для этой цели из столовой, самой большой комнаты его квартиры, выносились столы и только в правом углу, под развешенными образами, оставался ломберный столик, покрытый белой скатертью. На столе расставлялись иконы в золоченых ризах, перед ними серебряная миска для освященной воды, небольшие серебряные подсвечники для восковых свечей. Священник с дьяконом облачались в светлые ризы, направо от стола располагался небольшой хор певчих в нарядных синих с красными рукавами камзолах. Комната наполнялась приглашенными, их было не так много, но все же в достаточном количестве. Все больше старушки — артистки всех театров («мои подружки», как называл их Варламов) да пожилые люди, молодежь же предпочитала приехать позднее, ближе к ужину. Сам хозяин стоял обыкновенно в дверях кабинета, позади всех, и усердно молился, часто становясь на колени.

По окончании богослужения Константин Александрович первый благоговейно прикладывался к кресту, а потом тут же, по обычаю христианского обряда, целовал руку священника, после чего дьякон окроплял его освященной водой.

Торжественная часть сочельника закончена. Хозяин приглашает всех в другие комнаты, а дьякон окропляет святой водой стены всей квартиры.

В столовой в это время возня. Прислуга расставляет большой стол во всю комнату, а по сторонам так называемые «музыкантские», почему-то излюбленные многими. Больше всех хлопочет Максим Ионович — карлик-лилипут. Он был стяжатель и в достаточной степени злой, но почему-то излюбленный слуга Константина Александровича (эксцентричность вообще свойственна была Варламову). Когда Максим Ионович порядком нажился около доброго {429} хозяина, он не захотел оставаться на положении лакея — ушел от Варламова, избрав себе какую-то иную профессию. Тогда Варламов пригласил другого карлика, Андрюшу, но несколько крупнее прежнего, а потому и был менее к нему благосклонен.

Максим Ионович знал себе цену, любил распоряжаться и доминировать в своей среде. С важным видом, облачась во фрак, он покрикивал своим лилипутским тенорком на всю остальную прислугу, приглашенную специально на данный вечер. Сервировался чай с пирогами, тортами, печеньями, вареньями, конфетами, ставились бутылки с десертным вином.

Когда все было готово, начиналась вторая часть торжества сочельника. Все чинно сидели за столом, где главным гостем был батюшка — священник из ближайшего прихода, в шелковой лиловой рясе, с большим крестом на груди. Чаепитие носило официальный характер. Было торжественно, натянуто и говорили на самые банальные темы. К общему удовольствию, чаепитие было непродолжительно. Священник вовремя поднимался, благословлял хозяина и, с всевозможными пожеланиями встретить и провести хорошо рождественские праздники, удалялся в сопровождении своего причта.

Но вот стрелка часов уже близка к двенадцати, звонки в передней все чаще и чаще — святки начались. Съезд в разгаре. То и дело появляются ряженые в пестрых костюмах. Они врываются шумно, с бубнами, трещотками, гармониками.

В квартире — полное оживление. Большинство заинтриговано — кто скрывается под масками. На этот счет догадки, споры, некоторые, чересчур любопытные, пытаются с иных сорвать маску, те не дают… Визг, хохот… Кто-то садится за рояль. Начинаются танцы. Хозяин доволен, ходит среди присутствующих в приподнятом, взволнованном настроении, то и дело раздается его характерный, раскатистый смех, варламовский смех — органичный, весь от души, такой непосредственный, заразительный…

А стол, на славу сервированный, уже накрыт, весь уставлен разнообразными закусками, графинами и бутылками вина.

Хозяин занимает в конце стола председательское место. Все рассаживаются «кому с кем любо» и приступают {430} к ужину. Хлебосольный хозяин зорко следит за тем, чтоб все угощались как следует. То и дело обращается то к одному, то к другому, предлагая положить на тарелку особо рекомендованные им блюда или выпить того или иного вина. За столом весело, шумно, оживленно.

К концу ужина, уже под утро, настроение у всех, под влиянием выпитого вина, еще более приподнятое.

Все встают из-за стола, начинаются танцы. Хозяин не выдерживает и, взяв себе в дамы Е. Н. Жулеву, знаменитую Хлестову, пускается с ней в пляс. Все кольцом обступают танцующую пару и восторженно аплодируют, в особенности когда Варламов, помахивая платочком Жулевой, выкидывает в такт смешные антраша.

Так обычно праздновалась у Варламова ночь под рождество.

Под Новый год почти та же картина, только без всенощной и молебна. Приходили прямо к встрече.

Но самая встреча Нового года происходила очень торжественно, своеобразно, совсем по-варламовски, со свойственной ему ветхозаветностью. Во всем чувствовалось священнодействие. Наступление Нового года ожидалось в столовой. С нетерпением следили за движением стрелки больших английских часов с музыкой, стоявших тут же у стены. Сверяли свои часы, ругали старый год и уповали на новый… Чем ближе стрелка к двенадцати — тем чаще раздавались звонки в передней.

Прибывают все новые и новые посетители. За несколько минут до перелома нового и старого года столовая уже полна. Кто-то пишет свои пожелания на Новый год, а чтоб это пожелание исполнилось, полагается во время боя часов успеть проглотить написанное… Но вот на подносах разносится шампанское, разбираются бокалы…

Скоро Новый год…

Все сосредоточенны, как будто совершается что-то важное в жизни… Наконец желанный миг настает: бьет двенадцать. Прежде всего направляются к хозяину, поздравляют: «С Новым годом, с новым счастьем!» Константин Александрович со всеми троекратно лобызается. После чего, чокаясь и поздравляя друг друга, все направляются к столу. На этот раз рассаживаются не «кому с кем любо», а каждый имеет свое определенное место и должен разыскать свою именную записочку, положеннную {431} перед его кувертом. Хозяин как всегда садится на свое место в конце стола. Ему приносятся все его драгоценности — бенефисные его подношения. Унизав все свои пальцы драгоценными перстнями и украсив грудь бриллиантовыми, рубиновыми, изумрудными, жемчужными булавками, а на столе разложив перед собой золотые и серебряные табакерки и все, что нельзя надеть на себя (это для того, чтобы и в новом году жилось богато и счастливо!), Константин Александрович в таком виде, по-детски довольный, сияющий, садится за стол.

Как только все занимают свои места, Константин Александрович обращается к присутствующим:

— А ну‑ка, детки, посмотрите, что у вас под салфеткой!..

А под салфеткой у каждого сюрприз. Никто не забыт. Все получили по новогоднему подарку, — пустячки по большей части, конечно. Но не в этом дело: трогательно внимание.

Большинство новогодних сюрпризов Варламова, разумеется, безделушки и, надо признаться, не очень-то хорошего вкуса, но чувствовалось, что все выбиралось с любовью и с учетом каждого из присутствующих. Иногда эти безделушки носили и игривый характер. Молодожены, например, находили у себя под салфеткой маленькую фарфоровую куклу в распашонке и маленькую медную ванночку. «Вот, мол, — это ваше будущее дите».

На мою же долю досталось небольшое золотое колечко с камнем рябинового цвета под названием «гиацинт». Как оказывается, этот камень моего месяца, то есть месяца моего рождения (январь), и якобы он приносит счастье на сцене. А чтобы не быть голословным, Константин Александрович не забыл приложить табличку, где перечислены все камни, а против наименования каждого указано, какому месяцу он соответствует и какое значение в жизни имеет. Все это доказывает, что Константин Александрович выбирал сюрпризы не зря, а обдуманно, желая всячески угодить своим подарком.

Я остановился так долго на обиходе жизни Константина Александровича с его своеобразными обычаями, привычками и интересами только потому, что тут весь Варламов, весь, так сказать, «домашний Варламов».

{432} Вот в такой обстановке, в таком окружении жил и творил великий Варламов.

Судьба одарила его чрезвычайно щедро: природный большой ум, прекрасные внешние данные для его ролей, голос исключительный, как орган.

А талант?! Такого другого не было! Талантливее всех в труппе. Если его сравнить с другим большим актером — с В. Н. Давыдовым, то Варламов, разумеется, по таланту сильнее Давыдова, а актер он был, правда, меньше. У Давыдова большой талант и плюс культура. Он отделывал свои роли детально, работал над ними долго. Все продумано и все закончено. А Варламов, наоборот, никогда не работал, не умел работать — все брал силой своего таланта, чутьем, интуицией. А потому не всегда играл законченно, а так… мазками, но мазками необычайно сочными. Культуры в нем было мало — и не всегда даже грамотен. Часто путался в падежах или путал значение слов, например, не знал различия между словами «учащиеся» и «учащие» — для него в том и другом случае одно слово — «учащий»…

Если бы Варламову культуру, образование, с самого начала жизни поставить его на другие рельсы, дать другую атмосферу, другое окружение, то это было бы явление мирового порядка в своей области!

Запросов у Варламова больших не было. Мало задумывался. Плыл по течению, благо ему все улыбалось. При этих условиях надо было иметь силу его таланта, его богато одаренную натуру, ум, мудрость и чуткое сердце провидца, чтобы при его пренебрежении к своим исключительным данным, а тем паче при его складе жизни, — все же остаться Варламовым.

### 3

Владимир Николаевич Давыдов был актер совсем иного порядка, чем Варламов. Нужно ли говорить, что и его талант, как и талант Варламова, был огромный, особенно в комедийном своем уклоне. Но он отнюдь не носил характера стихийного, необузданного, черноземного, взращенного на свободе, как то было у Варламова. Все создания Давыдова — продукт парниковой культуры, изысканный, {433} тонкий, хорошего вкуса, с ароматом оранжерейных насаждений. Все его роли продуманы, отделаны, вполне закончены, что не лишало их яркости и сочности (мне приходилось видеть тетрадки ролей Владимира Николаевича, они все испещрены карандашными заметками — наглядное доказательство большой, внимательной и тщательной работы над своими ролями этого крупнейшего артиста).

Впервые я увидел В. Н. Давыдова на сцене на подмостках театра Корша. Это было в 1887 году, когда он из-за каких-то недоразумений с дирекцией оставил Александринскую сцену и перешел в Москву в театр Корша, где и пробыл сезон или два, после чего возвратился обратно в Александринский театр[[436]](#endnote-398).

Присутствие в труппе театра Корша такого серьезного артиста, как Давыдов, не могло не отразиться на характере данного театра, где тогда преимущественно насаждался легкомысленный репертуар. Но с появлением там В. Н. Давыдова все чаще стали даваться серьезные произведения, что не могло не привлечь внимания и другой части московской публики — горячих приверженцев «Дома Щепкина», раньше неохотно посещавших коршевский театр из-за его репертуара.

Давыдов быстро завоевал симпатии московских театралов, не всегда склонных признавать чужого актера. Если он тогда еще не стал вполне своим, то талант его во всяком случае получил полное признание.

По настоянию Давыдова, у Корша была поставлена пьеса Сухово-Кобылина «Дело»[[437]](#endnote-399). О Давыдове заговорили как об исключительном исполнителе роли Муромского. И в первую голову, как и всегда в подобных случаях, раздался голос моего дяди С. А. Юрьева:

— Талант‑с, большой талант! Редчайшее дарование — Самарин, второй Самарин‑с… Муромского играет первоклассно, — разносил молву по всей Москве Сергей Андреевич.

Действительно, все ходили смотреть Давыдова в этой роли.

Мне в ту пору не довелось видеть Владимира Николаевича в роли Муромского, восхищался я его Муромским уже в Петербурге, когда сам стал актером Александринского театра.

{434} У Корша же смотрел я в первый раз Давыдова в пьесе Потехина «Чужое добро впрок нейдет»[[438]](#endnote-400). Играл он роль ямщика Мишаньки. В первые годы моего пребывания на Александринской сцене я неоднократно видел Давыдова в данной роли, и это дало мне возможность ярко запечатлеть одно из лучших созданий великого артиста.

Мишенька — лихой ямщик — молодой беззаботный парень, душа нараспашку, широкая русская натура, но безвольный, легкомысленный, любит погулять и шикнуть тройкой «борзых своих коней», показать товар лицом. Слабостью его незлобивого характера пользуются злонамеренные люди и склоняют на преступление. В конце концов, он опамятовывается и приходит к заключению, что «чужое добро впрок нейдет».

Владимир Николаевич Давыдов хорошо знал и чувствовал русского человека и русскую жизнь во всех ее проявлениях. У него даже было какое-то особое пристрастие, какое-то тяготение ко всему русскому, народному. Мне приходилось наблюдать его, когда он одно лето провел у меня в усадьбе в Тверской губернии. Бывало, в какой-либо праздник соберется деревенская молодежь на берегу реки или на лугу, начнет танцевать и петь, — и для Давыдова не было большего удовольствия, как пойти и присоединиться к их веселью. Тут он чувствовал себя в своей среде, не внося ни малейшего диссонанса своим присутствием. Он пел свои излюбленные русские песенки, его слушали с восхищением, потому что чувствовали в этих песенках родное, затрагивающее их душу.

Роль Мишаньки была ему сродни, вот откуда и его удача в ней.

Рассказ ямщика Мишаньки из первого акта о том, как он лихо пустил свою тройку, наглядно изображая, как искусно он управлял ею, как лошади чувствовали и послушно повиновались малейшему движению вожжей, как он приободрял их, помахивая, когда нужно было, кнутиком, передавался Давыдовым в высшей степени артистично и производил захватывающее впечатление. Вы так и видели по всей его фигуре в ямском армяке, подпоясанном красным кушаком, и по протянутым вперед его рукам, как будто крепко держащим туго натянутые вожжи, по осанке и слегка запрокинутой назад голове, по его горящим азартом глазам, как лихо мчалась, как бешено неслась {435} тройка! Давыдов до того увлекательно и вдохновенно рисовал словами всю картину мчавшейся тройки, что во время его рассказа и у зрителей невольно начинало дух захватывать, как будто они сами неслись на тройке Мишаньки…

Да и вся роль была выдержана до конца — ничего нельзя было прибавить и ничего убавить. Народный говор был подлинный, ни малейшей подделки под бытовой, ни малейшего передразнивания, как это часто случается на сцене, когда играют быт. И что особенно важно заметить и что вообще являлось присущей чертой творчества В. Н. Давыдова — это отсутствие всякого «переплеска», никакой напряженности и подчеркивания, — все в меру, мягко, тонкими штрихами, но ярко, остро, будто бы все как в жизни, а на самом деле подлинное художественное создание, ничего общего с фотографией.

А главное — вкус, очень большой вкус художника…

Некоторые сцены у Потехина полны натурализма, как, например, сцены разгула Мишаньки. Боже ты мой, как бы ими воспользовались некоторые исполнители в погоне за дешевым успехом у публики!.. У Давыдова — ничего подобного. У него все в высшей степени мягко, тонко и эстетично, — вот идеальный образец реального исполнения на сцене!

Говоря о Давыдове как исполнителе главной роли пьесы, не могу по пути не захватить двух его партнеров, игравших брата Мишаньки: у Корша — П. Ф. Солонина, а в Александринском театре — К. А. Варламова. Кто из них лучше по исполнению — трудно сказать. Оба лучше, как обычно говорят в таких случаях… Каждый по-своему… Они изображали деревенского парня, неотесанного, с виду придурковатого. У него малый запас слов, говорит больше междометиями и часто хохочет, но на самом деле весьма неглупый, с чуткой душой. Он совесть Мишаньки и в критическую минуту помогает ему выбраться из трясины, в которой тот завяз по своей бесшабашности. Роль в высшей степени трудная. У автора превалирует внешняя сторона, более доходчивая до публики, с явным расчетом вызвать смех. Вся же сущность роли где-то под спудом характерных черт, рисующих главным образом житейскую неприспособленность образа. Оба исполнителя, Варламов и Солонин, сумели добиться до сути роли и дать {436} главным образом всю привлекательность обаятельного добродушного деревенского парня, пленяющего своей непосредственностью и чуткостью. Всю же оболочку роли они подавали с большим тактом, ненавязчиво, деликатно, и тем самым достигали главного. Такой прием их исполнения вполне сливался с игрой В. Н. Давыдова, и между ними получался полный контакт.

Но вот в Москве целое событие: в театре Корша поставили «Горе от ума».

Грибоедовская комедия не появлялась на московских сценах в течение целого ряда лет. После смерти И. В. Самарина, прославленного Фамусова[[439]](#endnote-401), она не возобновлялась в Малом театре. Театр Корша рискнул поставить бессмертную комедию, имея в своем составе такого артиста, как Давыдов на роль Фамусова, чем и вызвал целую сенсацию.

Надо отдать справедливость: комедия была поставлена с необычайной тщательностью.

Нашлись и в высшей степени подходящие и талантливые исполнители: Фамусова играл В. Н. Давыдов, Чацкого — П. Ф. Солонин в очередь с Н. П. Рощиным-Инсаровым (последний прослыл лучшим исполнителем Чацкого), Софью — А. Я. Глама-Мещерская и А. А. Яблочкина, Лизу — Мартынова, Молчалина — И. М. Шувалов, а такого идеального Скалозуба, каким был И. П. Киселевский, мне до сего времени еще не приходилось видеть.

Я не застал Самарина Фамусовым, но старожилы театра, помнившие Самарина в Фамусове, находили, что Давыдов не ниже в данной роли, если даже не выше знаменитого артиста.

В то время, о котором идет речь, я был гимназистом лет пятнадцати, а потому еще не вполне мог как следует разбираться в игре артистов, но помню, какое сильное впечатление произвел на меня Давыдов в Фамусове. Потом, много лет спустя, когда в течение более двадцати пяти лет я был бессменным исполнителем роли Чацкого на сцене Александринского театра и почти всегда играл с Фамусовым — Давыдовым, впечатление мое оставалось таким же, и я с тем же восхищением воспринимал его виртуозную игру, отдавая себе уже более ясный отчет в актерском мастерстве.

{437} Прежде всего необыкновенно угадан был артистом и выдержан до конца стиль самого произведения. Давыдов писал свою роль акварелью, тонко, мягко, вырисовывая все детали, все тончайшие оттенки, филигранно, как искуснейший ювелир, отделывая каждую фразу. Монологи второго действия в сцене со Скалозубом — показательный урок чтения стиха вообще, а грибоедовского в частности. Давыдов произносил текст легко, без всякого подчеркивания, без нажима, относясь серьезно к проповедям Фамусова, как будто бы это были его собственные убеждения, но под этим серьезным таилась очевидная ирония, ирония от лица уже самого художника, отношение его, Давыдова, к изображаемому им лицу. Поражало умение координировать эти две стороны, держать равновесие (что, к слову сказать, в настоящее время утрачено и редко встречается на нашей сцене).

Некоторые делали Давыдову упрек (и, если хотите, справедливый), находили, что его Фамусов — больше чиновник, нежели московский барин. Может быть… Безусловно в Давыдове было меньше барина, чем, скажем, у А. П. Ленского в Фамусове, но уже тут дело скорее индивидуальных данных. Но что бы там ни было, роль Фамусова у Давыдова — произведение классическое и останется крупнейшим созданием в истории русской сцены.

В то же время в Москве я видел Давыдова еще в нескольких ролях, правда, мало значительных по своему удельному весу, малоценных как литературный материал, но зато как художественно выполненных!..

Вскоре Владимир Николаевич Давыдов вернулся в Петербург, где я и встретился с ним осенью 1893 года, вступив в труппу Александринского театра.

### 4

В жизни Владимир Николаевич Давыдов был на редкость обаятельным человеком. С первой же моей встречи с ним меня приятно поразило его обхождение — и не только со мною лично, но, как я успел заметить, и со всеми. Такое простое, предупредительное и внимательное, и притом без всякого подразделения на ранги (а чинопочитание в то время было обычным явлением в театре). {438} Его природный ум, остроумие, юмор, веселость — все это придавало ему особое очарование. Всю свою жизнь, до самой старости, он отличался общительностью. Любил бывать на людях: там только он и чувствовал себя в своей сфере.

Помимо того, что он был приятный собеседник и мог отзываться на самые глубокие и жгучие темы, он любил просто повеселиться и, с присущим его таланту комизмом, рассказывал всевозможные забавные истории, комические сценки и даже пел.

Пение — было его слабостью. Он обычно пел русские песенки, старинные, но большей частью любил варламовские (отца Константина Александровича[[440]](#endnote-402)) и пел прекрасно, никогда не давая полного голоса, чуть-чуть приглушенно… С настроением, как в таких случаях говорят…

Но у него в репертуаре были и другие, пошиба цыганского, под гитару, или так называемые интимные песенки. Я, грешный человек, должен признаться, не очень большой охотник до интимных песенок. Этот жанр редко доставляет мне удовольствие, а потому я никогда не был поклонником такого пения Владимира Николаевича. Но зато те, до кого доходил этот жанр, всегда восхищались, и Давыдов, окруженный тесным кольцом таких слушателей, с большим увлечением отдавался своему пению.

Что еще отменно выходило у Давыдова — это его мимические сценки. Другого такого подвижного лица, как у Давыдова, я не знаю. Что только он не вытворял со своим лицом! Вот сейчас иезуит — ксендз и, мгновенно, из ксендза — Плюшкин с беззубым ртом и острыми, бегающими жадными глазами, а вслед за ним — елейный и сладострастный щедринский Иудушка Головлев.

Но что бесподобно и даже, можно сказать, гениально выходило у него, так это сценка в церкви, где он изображал любопытствующую старуху богомолку. Он набрасывал на голову большую шерстяную шаль, закалывал ее под подбородком булавкой и на глазах у всех тотчас же превращался в подлинную старуху. Глядя на него, вы ни за что бы не сказали, что это не старуха!.. Какая-то у него была особенная способность перевоплощаться!

Сценка сама по себе очень потешна: старуха стоит в церкви и самым усердным образом, медленно осеняя себя широким крестным знамением, молится, бормочет какую-то {439} молитву. Вдруг ее внимание привлекает богатое платье на стоящей впереди нее женщине. И, не успев еще осенить себя полным крестом, она уставилась на это платье и вся замерла, полная любопытства: ей непременно хочется узнать, шерстяное оно или нет! Предварительно поспорив на этот предмет со своей соседкой, доказывающей, что платье отнюдь не шерстяное, она, чтоб убедиться в своей правоте, решает удостовериться на ощупь — шерстяное оно или нет?! Чтоб было не так заметно для близстоящих, она притворяется, что усердно молится, и, закатив глаза к небу, охая и вздыхая, бормоча молитву, кладет земной поклон — и, прикоснувшись к полу лбом, одновременно ощупывает пальцами подол юбки. Убедившись, что оно действительно шерстяное, она поднимается, продолжая делать вид, что вся в молитве, и победоносно шепчет соседке:

— Шерстяное!..

Виртуозно, с превосходным знанием быта и нравов, все это проделывалось Владимиром Николаевичем, обнаруживавшим исключительную наблюдательность.

Любил он также петь куплеты… А его «Николя, вуа‑ля‑а‑а‑а» — своего рода шедевр. Кто видел Владимира Николаевича в подобном жанре — не станет отрицать, что он в нем поистине гениален… Все это так. Но тут есть и некоторое «но». Я не хочу отрицать права на существование такого жанра, но также никто не будет отрицать, что все эти сценки Владимира Николаевича предназначены для того, чтобы забавлять, потешать, а подобала ли ему такая роль? Если б все было достоянием интимной компании, своей среды, между своими — это одно, почему не повеселиться!.. Но Владимир Николаевич имел слабость демонстрировать такое свое искусство на людях, при посторонних или даже в общественных местах — и это другое дело. Имя Давыдова звучит гордо. Нельзя снижать его. От такого артиста, как Давыдов, нужно требовать идеи служения искусству. Ему невместно забавлять, потешать. Мне, признаюсь, всегда было немного больно в таких случаях за большого артиста. Но что делать… Ведь у каждой медали есть своя оборотная сторона, так и у каждого человека, как бы он велик ни был, будут свои недостатки, свои слабости. Владимир Николаевич, само собою разумеется, не был исключением из общего правила.

{440} За кулисами Давыдов пользовался большим престижем, уважением и общей любовью, несмотря на некоторую неуравновешенность характера, которая часто давала себя чувствовать в повседневной закулисной жизни. С учениками своими, принятыми в театр, он держал себя как старший товарищ, и они относились к своему учителю с большим пиететом. Все они до конца оставались к нему неизменны и глубоко чтили его, несмотря на то, что им часто приходилось испытывать на себе не всегда ровный, несколько капризный, отличавшийся даже подчас нетерпимостью, характер Давыдова. Он привык смотреть на них, как на детей, и не замечал, как эти дети вырастали и становились великовозрастными.

Долгое время, например, он никак не мог примириться с тем, что Ю. Э. Озаровский, когда-то его питомец, в один прекрасный день был назначен режиссером Александринского театра. В. Н. Давыдов кипятился, нервничал, возмущался. В его голове не укладывалось, что как это Юрий Озаровский, его ученик, этот мальчишка, молокосос, у которого и молоко еще на губах не обсохло (а, надо заметить, ему в то время уже стукнуло сорок лет), и вдруг осмеливается быть режиссером! И в каком театре? Подумать только, — в Александринском! Шутка ли?!

И возмущению не было конца. «Пожалуй, чего доброго, и меня осмелится учить» и т. д. Кончилось тем, что он не стал подавать ему руки и совершенно отрекся от него как своего ученика…

В. Н. Давыдов был человеком в высшей степени самолюбивым, и на этой почве у него развилась подозрительность. С годами эта черта характера усилилась, дошла до болезненного состояния, и, вероятно, он сам немало страдал от нее. Ему все казалось, что его недостаточно ценят, отказывают во внимании и даже обижают. Постоянно настраивая себя на этот лад, он, в конце концов, начинал верить в эту свою навязчивую мысль, и она, надо сказать, в достаточной степени отравляла ему существование. Подобно тому, как Ромео любил себя настраивать на мнимое страдание от любви к Розалине, так и Владимир Николаевич любил растравлять свои раны и чувствовать себя обиженным. Он, как капризный ребенок, упрямо стоял на своем, как бы логично вы ему ни доказывали {441} противное. Тургеневская «кауровщина» сидела в нем крепко. Часто это приводило к большим недоразумениям.

Кто не помнит пресловутых «отставок» Давыдова. Сколько надо было употребить усилий, чтобы уладить недоразумение! Но были случаи, когда он порывал с Александринским театром, к счастью, на короткое время. Каждую весну, при возобновлении контракта, он бывал чем-нибудь недоволен дирекцией и «уходил»… По обыкновению нервничал, брюзжал решительно на всех и на все, но, в конце концов, кончалось к общему благополучию: он оставался. Только в последние годы своей жизни он снова «закинулся», не имея решительно к тому ни малейшего повода, и окончательно перешел в московский Малый театр. В Ленинград стал приезжать лишь на отдельные спектакли. Надо прямо сказать, в этих вопросах тяжелый был характер.

А рядом с этим в нем уживался совсем другой Давыдов, необыкновенно милый, общительно-веселый, доброжелательный и даже скорее сентиментальный. Но великие люди оцениваются не по их недостаткам, а по их достоинствам. Так и с Давыдовым. Такое свойство характера не помешало ему пользоваться общей симпатией и глубоким уважением. Все смотрели на проявление такого его неуравновешенного характера, как на причуды большого человека, с которыми так или иначе надо было считаться. Обаяние таланта и обаяние его личности, несмотря ни на что, заставляли забывать многие, даже иногда совсем незаслуженные обиды.

Актерам свойственно желание играть несоответствующие их дарованию роли — «тому мы тьму примеров видим». Маститый Пров Садовский[[441]](#endnote-403), характерный актер, преимущественно бытовой, вообразил, что он трагик — захотел играть Лира — и провалился. Далматов — блестящий комедийный артист, знаменитый герой-фат — обижался, когда ему говорили, что он незаменим в этом амплуа. Он был искренне убежден, что он — неразгаданный трагик, и объяснял все свои неудачи в репертуаре трагическом полным непониманием публики, не доросшей до его исполнения.

В. Н. Давыдов не был исключением. В свой бенефис он поставил «Шейлока»[[442]](#endnote-404), но, почувствовав неудачу, в {442} конце концов отказался от Шейлока и от своей мечты играть такого порядка роли.

Если мы проследим всю актерскую линию Давыдова, то легко заметим его влечение к ролям драматическим и даже лирическим.

Обладая сценическим тактом, большим опытом и культурой, он, разумеется, не шокировал в этих ролях, но тем не менее не поднимался в них выше среднего уровня, тогда как в ролях высокой комедии он был тем Давыдовым, чье имя занесено крупным шрифтом на страницы истории русского театра.

Давыдов принадлежал к разряду тех сценических деятелей (к сожалению, очень редких в его время на русской сцене), которые сознавали, что для того чтобы всецело обнять капитальную роль, сгладить в ней все сильные и слабые места, соединить внутреннею связью спокойные места с теми, которые полны движения, необходима предварительная работа, требующая ясной головы. Отнюдь я не хочу сказать — холодной мысли. Нет! Но вместе с тем каждое инстинктивно возбужденное чувство, несмотря ни на какую интенсивность последнего, в тот же момент является достоянием сознательной критической мысли актера, и он оценивает каждый звук своего голоса, чувствует и мысленно видит каждый свой жест.

Эта творческая сила сценического таланта обладает той чудотворной способностью, благодаря которой артист при глубоко потрясенном чувстве сохраняет спокойную ясность ума и сознательно переходит из чувства в чувство, следуя указаниям своей мысли. Словом, тою способностью, в силу которой он, живя на сцене полнотою жизни изображаемого характера, созерцает его и мыслит о нем как об отдельном от себя объекте. Сценический талант и обладает таким особым даром, который дает ему возможность в одно и то же время, так сказать, и чувствовать и не чувствовать; и отдаваться всему пылу вдохновения, и спокойно рассуждать. Людей, одаренных таким внутренним складом, мы и называем талантом.

Владимир Николаевич Давыдов как раз и являлся одним из самых ярких, самых крупных представителей актеров такого порядка.

### **{****443}** 5

В предыдущих строках Варламов и Давыдов у меня больше, так сказать, «домашние». Мне интересно было, говоря о творчестве этих артистов, взять их также и в их обыденной жизни, коснуться той среды, в которой они вращались, проследить житейские и духовные их интересы, чтоб, на основании добытых наблюдений, легче было подойти к анализу их художественных достижений: ничто так не определяет характер творчества того или иного актера, как сам актер — личность, являющаяся источником созданий.

И в самом деле, актерское исполнение удивительно как коварно в этом отношении: оно сразу обнаруживает актера как человека, выдает его, так сказать, с головой! По характеру игры почти всегда можно определить степень интеллектуального развития, общей культуры, ума и вкуса. Словом, целиком обнаруживается все духовное содержание.

Вот почему мне казалось нелишним задержаться на бытовой стороне жизни Варламова и Давыдова, ибо это часто дает ключ к разгадке тех или иных особенностей артистического исполнения. На этом основании и теперь, прежде чем говорить о Давыдове и Варламове как именах, которые пишутся в красную строку, я позволил себе добавить несколько слов о них как о Константине Александровиче и Владимире Николаевиче или попросту как о «дяде Косте» и «дедушке Давыдове», как принято было их тогда называть в общежитии.

Давыдов и Варламов — явления исключительные. Подобные таланты рождаются раз в столетие. Это, что называется, звезды первой величины. Но, боже мой, как они противоположны друг другу. Ничего общего ни по своей внутренней сущности, ни по свойству своего дарования. Различны подходы к творчеству. Каждый из них отталкивался от своей яркой индивидуальности, ничем не напоминавшей индивидуальность другого.

Особенно ярко отличался самобытностью Варламов. Он положительно стоял особняком, у него все иначе, чем У других. Надо было слышать, как говорил он на сцене, — У него была особая манера речи, полнозвучная, вся насквозь пропитанная соком, как сдобой, сочная, округлая, {444} зернистая. Фраза полная содержания, широкого масштаба, смачная. Он произносил ее не только длительно, но и певуче, со свойственной ему волнообразной напевностью. Так и чувствовалось, что актер сам наслаждается переливами своего голоса, своих интонаций. Одна музыкальная волна порождала другую музыкальную волну. И вместе с тем такая своеобразная, чисто варламовская манера говорить нисколько не лишала, а скорее помогала придавать типичные черты образам и быть правдивым и естественным. Сам он большой, крупный, массивный. Его голос, жест и манера говорить — в полном соответствии с его внешностью: он весь точно через увеличительное стекло.

Громадный талант Давыдова не обладал такой стихийностью, которая была у Варламова. В Давыдове было все мягче и, я бы сказал, сдержанней, корректнее. Творчество Давыдова выливалось в более определенные и вполне законченные формы. Такт, чувство меры — отличительная черта исполнения этого артиста. Его речь, четкая, будто каллиграфическая, как бы характеризовалась многообразием «шрифтов». Фразы тщательно отделаны, как бы отшлифованы. Все подчиняется воле художника. Но той яркой самобытности, какая была у Варламова, не наблюдалось.

Варламов поражал своей оригинальностью, Давыдов — преемственностью традиций. Он был плоть от плоти своих великих учителей, могикан русской сцены. Больше всего в нем было от Самарина, память которого Давыдов всегда чтил.

Как сказано, Давыдов — полная противоположность Варламову. А между тем, когда они сходились вместе и вели диалог, никакого разногласия не получалось, наоборот, возникала полная гармония. Исполнение как бы сливалось в одно целое, и смотреть и слушать их вместе было наслаждением.

То же самое можно было сказать и об актерах московского Малого театра. Они также сливались в одно целое.

Принято утверждать, что актеры Малого театра все под одним знаменателем, что они все одного направления одной школы и все говорят якобы «одним языком», языком Малого театра. Искони установилась такая слава за ними, и она составляет гордость самих актеров «Щепкинского {445} дома», пребывающих в таком самосознании и посейчас. Но так ли оно на самом деле?.. Действительно, они объединены одной школой, одним направлением и одной манерой исполнения. Отнюдь не умаляя всех достоинств прославленного театра, смею утверждать, что это далеко не так. Никогда этого не было даже в самую блестящую пору его. Ну, в самом деле, откуда быть этой единой школе и единому языку, когда большинство труппы, за редким исключением, почти сплошь было из приглашенных со стороны. Ленский, Южин, чета Садовских, Рыбаков, Правдин и многие другие — все они пришли на сцену Малого театра уже готовыми актерами из разных провинциальных или частных театров и вполне сложившимися вне стен «Щепкинского дома». Каждый из них приносил с собой нечто свое, самобытное, индивидуальное. Общее было у них разве только одно — что они все яркие дарования. Отсюда художественный вкус, чутье, дававшие им возможность понимать друг друга. Это-то и приводило их к внутреннему ансамблю.

А те из стаи славных, взращенные у себя, на почве своего театра, как, скажем, Ермолова и Федотова, разве их творчество напоминало друг друга? Следовало их видеть вместе на сцене, чтобы убедиться, насколько различны их школы, их направления, вся манера играть!.. Ермолова — вся ушла в глубину переживаний чуткой большой души; Федотова, правда, не игнорируя внутренних переживаний, вся — изыск внешних приемов. Музыка ее речи диаметрально противоположна музыке речи Ермоловой. То же самое можно сказать и о Ленском и Южине. Южин — несомненно актер ближе к западной школе, всегда несколько приподнят. У Ленского совсем не было приподнятого тона, но у него была в высшей степени оригинальная, какая-то своя манера речи, резко отличавшаяся от речи остальных его партнеров. А тем не менее сумели же они сыграться между собой и подчас давали такой ансамбль, о котором можно было только мечтать!..

Оказывается, не всегда суть только в том, чтоб все были объединены какой-либо единой школой, чтоб все были, так сказать, «под одну гребенку»; очевидно, главная сила тут в талантах, в художественном вкусе, чутье и в умении ощущать стиль и характер того или иного произведения, что и приводило всегда к одному знаменателю, к {446} пониманию друг друга, а отсюда — как бы один общий язык.

Конечно, для достижения полного ансамбля всегда хорошо, когда все участники спектакля одной веры, одной школы. Кто же станет это отрицать!.. Не все же Давыдовы и Варламовы или только что перечисленные артисты Малого театра!.. Я хочу только сказать, что для исключительных талантов есть и свои исключения. Они, несмотря на различие, иной раз достигают полнейшего единения между собой. Варламов и Давыдов — красноречивый пример тому.

### 6

Давыдову и Варламову за их долголетнюю сценическую практику довелось сыграть громадное количество ролей. За Давыдовым, например, числится не более и не менее, как 547 названий пьес. Из них — 450 русского репертуара и 63 иностранного, а также 34 оперетты. Включим в это число несколько балетов и пантомим — ему приходилось выступать и в подобном жанре. Итого на его долю выпало 547 ролей. Для актеров наших дней, творческая жизнь которых протекает совсем в иных условиях, такая цифра не может не показаться баснословной!.. Причем более пятидесяти ролей можно причислить к крупнейшим созданиям артиста!..

Такую же массу ролей сыграл и Варламов. Среди них, правда, много эпизодических (количество крупных ролей у него было меньше, чем у Давыдова), но во всяком случае это совсем не значит, что за долгие годы своей актерской жизни Варламов не успел скопить целой галереи своих созданий. Без этого, само собой разумеется, он не стал бы Варламовым!.. Осип из «Ревизора»[[443]](#endnote-405), генерал Бетрищев из «Мертвых душ»[[444]](#endnote-406), Муромский из «Кречинского»[[445]](#endnote-407), Варравин из «Дела» Сухово-Кобылина[[446]](#endnote-408), Фурначев из «Смерти Пазухина»[[447]](#endnote-409), Сганарель из мольеровского «Дон Жуана»[[448]](#endnote-410), царь Берендей из «Снегурочки»[[449]](#endnote-411), Юсов из «Доходного места»[[450]](#endnote-412) и целая галерея купеческих типов Островского, а также Лебедев из «Иванова»[[451]](#endnote-413) и Пищик из «Вишневого сада» Чехова[[452]](#endnote-414), не говоря уже о ролях текущего репертуара, как, например, Столбцов из «Нового дела» Немировича-Данченко[[453]](#endnote-415) или Галтин из {447} пьесы Модеста Чайковского «Борцы»[[454]](#endnote-416) и многие другие. Все — экспонаты величайшего художника.

Теперь, спустя слишком двадцать пять лет со дня кончины Варламова, зачастую слышатся такие вопросы: «А скажите, ведь Варламов был однообразным актером? Не правда ли? Он оставался на сцене всегда самим собой? Он был просто самородок, но мало работал над собой и не умел перевоплощаться так, как это делал Давыдов?!»

Непонятно, почему возникло такое суждение о Варламове? Разве только потому, что ему пришлось переиграть много ролей в пьесах таких авторов, как Виктор Крылов, которые не заботились о характерах действующих лиц, а давали лишь одни забавные положения, да к тому же при этом обыкновенно имели в виду того или иного актера, в том числе, разумеется, и Варламова, рассчитывая, что Варламов вдоволь позабавит публику. Словом, писали, так сказать, «под актера»; о создании какого-либо образа не могло быть и речи. От Варламова в таких случаях ничего и не требовалось, как только быть самим собой, быть Варламовым, быть «дядей Костей», которого так любили…

Но коль скоро Варламов имел дело с материалом, который давал хотя какой-нибудь повод к настоящему творчеству, он становился художником полной жизненной правды, глубины и типичности, несмотря на то, что действительно не принадлежал к разряду таких актеров, которые много работают над своими ролями. Но зато артист имел от природы большой ум и чуткую душу, дававшие ему возможность верно, тонко воспринимать жизнь и превосходно угадывать все сложнейшие перипетии человеческих переживаний.

Варламов хорошо знал людей, чуял характеры, эпоху, среду, и каждому действующему лицу придавал типические черты, достигая типичности чуть заметными штрихами, не стараясь, за исключением грима и костюма, изменять самого себя, ничуть не меняя даже свою оригинальную, только ему присущую манеру говорить. Одним словом, давал по преимуществу внутренний образ, никогда никого не имитируя. И в результате на сцене — все разные люди, все портреты кисти большого художника, умеющего выявить сущность человека, весь его духовный мир.

Можно ли в самом деле говорить об однообразии Варламова как актера?! Стоит только вспомнить хотя бы две {448} его роли в пьесах Сухово-Кобылина — роль Муромского из «Кречинского» и роль Варравина из пьесы «Дело». Что общего между ними? Два диаметрально противоположных образа! Посмотришь Варламова в Муромском — и никогда не скажешь, что он может сыграть и Варравина так же блестяще, как и первую роль, казалось бы, столь несвойственную его существу!.. Его образ Муромского полон добродушия, мягкости, добросердечия, тогда как образ Варравина — олицетворенная черствость, жестокость и алчность лихоимца.

Как будто бы и внешность одна и та же, и та же фигура, то же лицо, никакой разницы в гриме (или, вернее, совсем без грима), и тот же голос, а между тем перед нами два человека, ничего общего не имеющие между собой.

Форма та же, а содержание другое. Теплотой, ласковостью, безволием веет от его Муромского, когда звучит его голос и даже тогда, когда он волнуется, сердится. Беспощадной неумолимостью, непроницаемостью сильной души звучит тот же голос в роли Варравина. От Варравина пощады не жди! Всех за грош продаст — таково его свойство!..

В таланте Варламова как бы играло и переливалось бесчисленное количество красок всевозможных оттенков. Все они были сосредоточены в нем самом, в глубине души, и выявлялись, главным образом, через богатый «многострунный» голос актера, напоминавший совершеннейший музыкальный инструмент. Струны до того были чувствительны, что малейшие колебания, происходящие в душе, пробегали по ним как электрический ток и служили эмоциональным проводником таящихся в душе переживаний. Через звучание голоса Варламов передавал все душевные перипетии изображаемого им человека.

Варламов как блестящий виртуоз играл на своем инструменте, обладавшем широчайшим диапазоном — от низовой октавы до самой высокой дискантовой ноты. Он совершенно свободно модулировал голосом, согласно требованиям своего внутреннего чувства. Но только до тех пор, пока его голос ему не изменял.

Константин Александрович был подвержен частым заболеваниям горла, и голос тогда не звучал. В такие дни он терялся, даже становился беспомощен. Я помню спектакли, когда Варламов играл больным. Вместо полнозвучного, {449} органного голоса слышался лишь сип — и актера Варламова как не бывало: исполнение получалось бессодержательное, бледное. Он ничего не мог извлечь из себя, не умел играть на расстроенном инструменте. Бывали такие случаи и с Давыдовым. С актерами это часто бывает, больше всего от переутомления, но Давыдову в таких случаях приходило на помощь сценическое мастерство, и с помощью своей богатой техники он не терял внутренней линии роли. Варламов же не был оснащен так, как Давыдов: техника подводила.

Зато, когда голос возвращался, Варламов чувствовал себя хозяином положения, умел придавать голосу какие угодно характерные интонации, выражать ими тончайшие изгибы внутренней жизни каждой роли. Голос его был как бы палитрой с разнообразными красочными оттенками, которыми он пользовался, интуитивно угадывая, какую именно краску ему следует взять каждый раз для более полной обрисовки того или иного характера.

Вот почему типы, созданные Варламовым, всегда так красочны и разнообразны, вопреки ходячему мнению, совершенно не соответствующему действительности, основанному разве только на том, что актер полагался исключительно на свой талант, а не на сценическую эрудицию.

Роли Варламова я разделил бы на четыре категории.

Первая категория ролей — наиболее соответствующая сущности его как человека. Доброта, непосредственность, искренность, сердечность были знакомыми ему чувствами, отражать которые ничего не стоило — они же всегда были при нем! Оставалось только облекать их в типические черты, чему способствовали его наблюдательность, знание жизни, знание человека, глубокая проницательность, чувство стиля и ощущение эпохи. К этой категории принадлежат такие роли, как царь Берендей из «Снегурочки», Муромский из «Кречинского», чеховский Лебедев из «Иванова», Пищик из «Вишневого сада» и многие другие. Для них Варламов брал краски светлые, мягкие, солнечные.

Вторую категорию ролей составляют явно противоположные образы: сухие, жесткие, злобные, алчные стяжатели, сладкоречивые ханжи и лицемеры, заядлые карьеристы, не брезговавшие никакими средствами для достижения своих грязных, эгоистических целей. Казалось бы, это совсем чуждые характеру Варламова черты, а между тем {450} он чувствовал и их, воспринимая как протест, как антитезу своего мироощущения, и умел находить для их воплощения густые темные краски, беспощадно бичуя порочность такого сорта людей. И делал это всегда с большим увлечением. Таковы его Варравин из «Дела» Сухово-Кобылина, таков же Фурначев из «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина, сюда же можно отнести Юсова из «Доходного места», Галтина из пьесы Модеста Чайковского «Борцы».

Третья категория и, конечно, самая значительная — это купеческие типы Островского. В них положительно, как говорится, «купался» Варламов. И ни одна из этих ролей не была похожа на другую. Все разные лица, о чем убедительно говорят даже дошедшие до нас фотографии!..

И, наконец, совсем особая категория — это старинный водевиль. Я никого не знаю, кроме Варламова, кто бы так чувствовал аромат старого водевиля и играл бы все эти милые и незамысловатые пустячки с такой наивной и чисто ребяческой серьезностью, как будто бы он на самом деле был убежден, что это якобы большого значения художественные произведения. В этом, несомненно, и заключался секрет исполнения: комизм в контрасте манеры передачи с содержанием исполняемого. Принимать все на веру, принимать все всерьез, даже самые невероятные забавные положения, как бы глупы и наивны они ни были, — первое условие каждого исполнителя водевиля. И Варламов удивительно умел и любил настраивать себя на этот лад. Он находил здесь большой простор для природной своей непосредственности, где, не насилуя души сильными и сложными переживаниями, можно было давать непринужденность, легкий ритм, бодрость темпа и искреннее веселье. В то же время Варламов никогда не забывал, что водевильный герой — человек.

Таким он был в водевилях «Аз и Ферт»[[455]](#endnote-417), «Прежде скончались, потом повенчались»[[456]](#endnote-418) и особенно в классическом пятиактном водевиле «Лев Гурыч Синичкин»[[457]](#endnote-419). В последнем Варламов, через призму комизма, кроме умилительной и трогательной любви отца к своей дочери, выявлял и поистине безграничную любовь к театру, страстное призвание к сцене и такую привязанность к кулисам со всеми их профессиональными радостями и горестями, что, думалось, попробуй только вырвать его оттуда, и он зачахнет, задохнется… Для него пыль кулис — как вода {451} для рыбы!.. И как убедительны были в его устах слова куплета, которые завершают пьесу:

Театр — отец, театр — мне мать,  
Театр — мое предназначение.

Когда вы смотрели на Константина Александровича в этой роли, как бы целая эпоха старой театральной провинциальной жизни воскресала перед вами, и вновь возникало артистическое поколение, полное фанатической преданности своему призванию.

### 7

Переходя к описанию ролей и отдельных сцен Варламова, я чувствую себя несколько смущенным. Оказывается, самая значительная категория варламовских ролей, а именно — купеческие типы Островского, которые исполнялись им в совершенстве, не так уж живо и детально встают передо мной. Большинство же остальных варламовских ролей, наряду с ролями других крупнейших артистов, навсегда запечатлелось и постоянно живет не только в моей памяти, но и во всем моем существе. Они как бы вошли в мою плоть и кровь и составляют часть самого меня как человека и актера. Под их влиянием складывалась вся моя жизнь, и на пути моей сценической деятельности они являлись для меня путеводной звездой.

Вот почему мне не представляет никакой трудности рассказать с самыми мельчайшими подробностями, как исполнялись эти роли теми или иными замечательными артистами, ибо я вижу их, слышу, они воскресают передо мной как живые в каждый момент своего действия.

Так почему же роли, считающиеся высшим достижением такого артиста, как Варламов, не живут во мне с такой ясностью, как остальные его образы? Почему в данном случае изменяет мне память?..

Но точно ли одна память тут играет существенную роль? Вот вопрос…

Мне приходилось слышать от тех, кто ознакомился с первым томом моих «Записок», что им непонятно, каким образом я мог так якобы последовательно описать роли, игранные много лет назад, причем выражали удивление, каким образом все это я мог удержать в памяти. В свою {452} очередь должен сказать, что такое их недоумение мне не совсем ясно: как же иначе?! Ведь театр-то для меня — все. Ведь то, что я там видел, жадно воспринимал, захватывало меня всецело. Я дышал этим, жил. Замечательные таланты, о которых приходилось мне повествовать в моих «Записках», поглощали все мое существо и заставляли меня самого быть как бы сотворцом их художественных созданий. Я все переживал вместе с ними, они водили меня за собой по тончайшим тайникам психологической жизни своих героев. И нет ничего мудреного, что все испытанное мною тогда отпечаталось во мне, как на чувствительной пластинке, которую я во всякое время могу обнародовать, отнюдь не напрягая своей памяти. Да и одна ли тут память?! Мне думается, не только память, а нечто другое: я сам. Это — мое содержимое, все, что я накопил для себя в стенах театра, что составляет мое целое, мое органическое, меня самого. Ясно, почему мне легко восстановить все, столь остро воспринятое мною тогда, даже много лет назад.

К тому же лета тут, оказывается, не играют существенной роли. По крайней мере, И. П. Павлов, развивая свою теорию об «условных рефлексах» и говоря о тормозных процессах, доказывает, что старики хуже запоминают случившееся недавно и, наоборот, ярко представляют свое детство и юность.

Но почему же варламовские замоскворецкие тит титычи меньше запечатлелись во мне, чем остальные его создания? Могу объяснить только тем, что я смотрел Варламова в бытовых ролях в тот период моих сценических интересов, когда подобный жанр не так уже затрагивал меня, не был близок моим актерским устремлениям. Тяга у меня всегда была все-таки больше к романтике, и я как актер складывался из этих романтических элементов и постоянно искал в театре то, что мне было ближе по душе. Вот почему, как мне кажется, несмотря на мое восхищение Варламовым в серии созданных им купеческих типов, несколько чуждых мне как актеру, многое проходило мимо, не так остро отпечатлеваясь, а потому и не впитывалось так, как это должно было бы быть…

По причине, изложенной выше, я не могу рассказать о купеческих образах Варламова столь детально и последовательно, как, мне кажется, могу рассказать о других {453} варламовских созданиях, принадлежащих к иной группе его ролей.

Но тем не менее со всей категоричностью смею утверждать, что вся созданная артистом галерея купеческих типов по разнообразию не имела между собою ничего общего. Все его тит титычи (назовем их нарицательно) сильно разнились друг от друга. Каждому Варламов умел придать свои характерные, типичные черты, присущие только данному лицу, которое он изображал.

Сделав досадную для себя оговорку, я с, сожалением вынужден пройти мимо целой области творчества замечательного артиста и перейти к ролям Варламова, которые так живо встают передо мною и по сей день. Начну с исполнения роли Юсова из «Доходного места».

Это одно из самых ярких достижений Варламова, ролью Юсова приоткрывавшего завесу над миром взяточничества, подхалимства, выслуживания и пошлости. Юсов — Варламов был живым олицетворением выслужившегося чиновника того времени. С первого появления его на сцене ясно было, что Юсов вышел из низов и достиг важного положения с помощью еще с детства усвоенного искательства и царившей в среде чиновного мира того времени «морали».

Юсов так рисует свою карьеру: «Года два был на побегушках, и за водкой-то бегал, и за пирогами, и за квасом, кому с похмелья, и сидел-то я не у стола, не на стуле, а у окошка на связке бумаг, и писал-то я не из чернильницы, а из старой помадной банки… Но зато теперь имею три домика, хоть далеко, да мне это не мешает; лошадок держу четверню»…

И вот именно таким и появлялся на сцене Юсов — Варламов. И с первого абцуга, уже по одной его внешности и образу поведения, можно было прочесть все пройденные стадии карьеры и понять, что именно он собою представляет в настоящее время. И такая полнота обрисовки образа достигалась несмотря на то, что сценка на редкость маленькая по размерам: только лишь один проход Юсова из двери в дверь, да одна-единственная фраза — и больше ничего. Но зритель сразу понимал, с кем имеет дело.

В дверях показывалась тучная фигура Юсова — Варламова в вицмундире, с портфелем в руках. Он хорошо усвоил повадку важных чиновников и своих благодетелей, {454} но в то же время что-то плебейское чувствовалось во всей его манере держать себя.

Увидев слугу Антона, Юсов — Варламов, подобно Молчалину, памятуя, что нужно «угождать всем людям без изъятья», в том числе и слуге, «который чистит платье», заискивающим тоном обращается к нему: «Антоша, доложи!..» После этого он поворачивается к зеркалу и прихорашивается. Слуга возвращается. «Пожалуйте», — широко распахивает створки двери. Дойдя до порога, Юсов — Варламов, склонившись всем корпусом, быстро, как бы ныряя, прошмыгнул в покои начальника.

Кажется, немного, а все ясно. Тут у Варламова — Юсова — и его важный пост, тут и чины, и ордена, но тут же и помадная банка, из которой он когда-то писал, сидя у окна на связке с бумагами, тут и его «побегушки». Другими словами, на ладони вся биография человека, прошедшего специфический жизненный путь.

Но особенно ярко, я сказал бы, во всю ширь, во всю мощь выявлялась юсовская психология, когда Варламов произносил заключительный монолог в конце первого акта. Как известно, этот монолог идет после сцены объяснения Жадова с Вышневским, в которой автор демонстрирует столкновение мировоззрений двух поколений чиновников того времени: старшего — в лице Вышневского, с его девизом «не пойман — не вор», и молодого — в лице Жадова, не желающего мириться с таким укладом жизни и проповедующего, что «не далеко то время, когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного».

Юсов — Варламов, присутствовавший при этих горячих дебатах, оставался один на сцене, невероятно ошеломленный «дерзостью», с его точки зрения, этого ничтожества, осмеливающегося противоречить — и кому же?.. — Аристарху Владимирычу Вышневскому — этому идеалу коренного чиновничьего мира, которого, как он говорит, «только бы слушать надо и словечка не проронить, да слова те его на носу зарубить, а не спорить!..» — «Что это за время такое! Что теперь на свете делается, глазам своим не поверишь?!»

Варламов начинал монолог возмущенно-недоуменным тоном. И в восклицаниях чувствовался страх перед грядущей грозой, предвещающей потрясение основ, на которых строилось все благополучие его и ему подобных.

{455} Выразительность Варламова в этом монологе поистине может считаться показательной. Богатство голосовых красок было использовано им исчерпывающе. Диапазон исключительного голоса позволял Варламову давать самые разнообразные, поразительные по тонкости, интонационные оттенки!..

От самой высокой ноты Варламов вдруг переходил к самой низкой, октавной ноте. Так, например, фразы: «Мальчишки стали разговаривать! Кто разговаривает-то? Кто спорит-то?», он произносил на самых, до предела, высоких нотах. Это помогало ему с необычайной точностью отражать в интонациях значение и содержание фраз и отдельных слов, и они у него звучали уничтожающе…

Но коль скоро он переходил к словам: «Да еще с кем спорит-то! — С ге‑е‑ением! — Аристарх Владимирыч ге‑е‑е‑ний, ге‑е‑е‑ний! — Напо‑о‑о‑леон!..», тут делается резкий переход на низы, на варламовскую октаву. Вся речь приобрела массивность. И от курсива, только что перед тем использованного, он, если можно так выразиться, переходил к крупнейшему жирному шрифту. А при его манере говорить «на растяжке», с характерною напевностью, голос его звучал и несся волнами, будто звуки духового инструмента, наподобие генерал-баса. Гласные же буквы в это время двоились, троились… Не просто «гений» или «Наполеон», а у него звучало «ге‑е‑ний», «На‑а‑апо‑л‑е‑он». Таким образом, все относящееся к Аристарху Владимирычу как бы ставилось Варламовым — Юсовым на высокий пьедестал, создавало впечатление вырастающего словесного памятника.

А затем, когда дело касалось недостатков его кумира, когда Юсов сожалел, что «Аристарх Владимирыч в законе не совсем тверд, из другого ведомства», Варламов опять переходил на мягкие высокие ноты, с явной нежностью, с любовью к своему благодетелю и как бы прося снисхождения за почтительную критику…

Масштабно, сочно, крупными мазками он играл всю роль, набрасывая то там, то тут биографические штрихи, которые являлись как бы отголоском прошлого Юсова. Несомненно, это способствовало объяснению тех или иных поступков Юсова, а также придавало ясность его взаимоотношениям с окружающими.

Вот, скажем, посещение Юсовым семьи Кукушкиной.

{456} Он, как-никак, а все же (по крайней мере в своих глазах) важный чиновник, влиятельный… «Генерал весь в моих руках, что скажу, то и будет», — самодовольно заявляет Юсов. А тем не менее как охотно он беседует с Кукушкиной и любит окружать себя людьми, ниже его стоящими, не гнушаясь их обществом. Среди них Юсов чувствует себя, как рыба в воде. А как же иначе?! Он ведь сам был не в лучшем положении и жил когда-то теми же интересами, что и они. Значит, общего у них найдется немало!

После того как Юсов из бедности попал в богатство, ему приятно сознавать себя персоной и давать чувствовать свою власть над теми, чья судьба зависит от него, а порой не прочь и покуражиться над ними… Ведь куражились же в свое время и над ним… А теперь Юсов и сам начальство, и ему лестно чувствовать себя в ореоле своих предшественников. Это льстит его самолюбию. Юсов — Варламов от природы незлобив, да к тому же сознает себя на вершине благополучия и может позволить себе взять на себя роль благодетеля. Быть покровителем не противоречило сознанию его силы. «Захочу, будет столоначальником, — пугал он тех, кто был заинтересован в нем, — захочу, не будет столоначальником». Но тут же, с высоты своего величия, успокаивал: «Будет, будет!», а потом, самодовольно ухмыляясь, прибавлял, указывая на свою руку: «Генерал у меня вот где!»

Юсов кичится своим положением и кичится тем, что достиг его, пройдя путь снизу. Он Далеко пошел, но любит возвращаться к прежнему и вспоминать старинку. Юсов охотно беседует с Кукушкиной, не прочь откликнуться на приглашение мелкой сошки — своих подчиненных и пображничать вместе с ними (разумеется, на их же счет) и даже, снисходя к их просьбам, пуститься в пляс, протанцевать русскую «под машину».

— Гордости во мне нет‑с! — говорит он Кукушкиной. — Гордость ослепляет… Мне хоть мужик… я с ним как с своим братом… Как-то, Фелисата Герасимовна, к простым людям больше сердце лежит!

Таков Юсов в добрую минуту. А иной раз он наденет на себя личину, и тогда чуть ли не генерал, а по существу — то же тесто, что и прежде…

{457} Вот каким его и изображал Варламов. Ни дать, ни взять, как «ворона в павлиньих перьях» — с виду как будто и персона, а все неорганичное, наносное…

Должен сказать, что при всей своей неприглядности, даже отвратительности образ Юсова у Варламова все же оставался человечным. Истоки дурного истолкования Юсова в трактовке Варламова совсем не лежали в натуре Юсова — все дело в той среде, из которой чиновник вышел, в тех людях, что его окружали.

И Варламов всецело обрушивался на них, на юсовское окружение. Мир взяточничества внедрил в Юсове понятие, что брать взятки вполне приличествует порядочному человеку. Именно этот мир научил его глядеть на жизнь и на службу практически: нажиться благодаря казнокрадству — значит уметь устроить свою жизнь… Ведь выработалась даже своя своеобразная «мораль», которой руководствовались при взятках. «Бери за дело, а не за мошенчество, — говорит Юсов. — Возьми так, чтобы и проситель был не обижен, и чтобы ты был доволен! Живи по закону! Живи так, чтобы и волки были сыты, и овцы целы». А обманывать просителя — значит марать мундир чиновника.

Таков в целом был Юсов у Варламова, несмотря на всю силу обрисовки пороков.

Я не ошибусь, сказав, что варламовский царь Берендей из «Снегурочки» Островского — крупнейшее достижение не только нашей сцены, но и крупнейшее явление мирового значения.

Но (и это одно из следствий вкусов тогдашней столичной публики!) — но в роли Берендея Варламов, к сожалению, не был так популярен, как во многих других своих ролях, и как того, казалось бы, заслуживал, давая совершеннейшим исполнением пленительный образ как по внешности, так и по сущности.

Берендей — Варламов именно тот живший в сердцах его берендеев «владыко среброкудрый, отец земли своей…»

И действительно, Варламов олицетворял эти слова. Вот он, «отец земли своей», незаметно сидит в глубине сцены, затерявшись среди своих берендеев, и под звуки музыки и пения гусляров расписывает красками один из столбов своего терема… Пишет он «утеху глаз, чтоб гости веселей вступали в дом». Тут, поодаль от него, и скоморохи, тут и царские отроки…

{458} При входе своего ближнего боярина Бермяты он оставляет свою работу, и во всей своей красе встает перед нами «владыка среброкудрый»…

Сев на позолоченный трон, Берендей вместе с ближайшим своим советчиком Бермятой приступает к делам, весь в заботе и попечении о нуждах и благополучии своего народа. Он высок, статен. У него серебристая голова и такая же серебристая длинная борода и доброе-доброе лицо… И какой-то лучезарный взор… Ничего в нем нет от короля. Он не напоминает величия Лира. Он не станет, подобно ему, заботиться о том, «так ли он ходит» или «так ли он говорит…» У него все просто. Все от его же народа. Все ближе к природе. А если он король и «король от головы до пят», то это в нем, по существу, от благости и мудрости его величия. Словно солнечные лучи исходят от него и согревают всех своим теплом и светом. Таким же теплом веет и от его речи. Мягкий бархатный его голос ласкает слух, проникает в глубины сердец, умиротворяюще действует на окружающих. Верится ему, что он и сам такой, когда он поучает других:

Нельзя ж легко, порхая мотыльком,  
Касаться лишь поверхности предметов:  
Поверхностность — порок в почетных лицах,  
Поставленных высоко над народом.

И из дальнейшего мы видим, что Берендей — Варламов глубоко смотрит на вещи, старается проникнуть в сущность их, в глубину. «Правдой и совестью уладить всех и примирить» — вот главная забота у него.

Все это нес в себе Варламов на протяжении всей роли. Он, точно бог Ярило, как яркое светило неба, освещал и согревал все и всех, в том числе и сидящих в зрительном зале, и действовал на них ободряюще, словно солнечный луч после стужи. Освещалось пасмурное, затянутое тучами небо, все казалось лучше, легче, радостней становилось жить…

Роль царя Берендея — одна из лучших ролей великого русского артиста и по своему значению и масштабу может быть смело причислена к образцовым созданиям.

## **{****459}** «Свадьба Кречинского»

### 1

Я уже имел случай упоминать о том, что по своем приезде из Москвы, внимательно следя за творчеством именитых александринцев, я не заметил в системе репетиционной их работы какого-либо стремления к общей спайке, как то было в московском Малом театре. Резко бросалось в глаза, что каждый из них, за редким исключением, заботился лишь о себе самом, не считаясь с тоном своего партнера, а иногда даже совсем отрывался от него, выделяя свои реплики и отдельные монологи чуть заметными интервалами. Такая манера, вполне естественно, создавала впечатление, что каждый играет сам по себе, отрывно от других. Вот почему и установилось мнение, что спектакли Александринского театра не что иное как спектакли гастролеров, где одновременно, все вкупе, гастролируют большие артисты. Исполнение каждого из них нередко достигало предельной художественной высоты, но идеального ансамбля, которого можно было бы ждать, большей частью не получалось.

Но ошибочно и несправедливо утверждать, будто в старом Александринском театре никогда не было спектаклей слаженного ансамбля. Случались спектакли, которые поражали не только талантливостью исполнения отдельных ролей, но как раз и превосходным ансамблем, идеальной сыгранностью всех участников.

Чем это объяснить при такой системе работы — право, не знаю. Но так уж получалось, быть может даже помимо воли самих исполнителей, а только в силу их интуиции. {460} Надо думать, что в таких случаях немалую роль играло и само произведение, степень его талантливости — оно как бы захватывало их и приводило к должным результатам. Я все же сказал бы, что такие спектакли были нередки в основном репертуаре Александринского театра девяностых и девятисотых годов. К такого рода спектаклям в первую очередь надо отнести «Свадьбу Кречинского», «Волки и овцы», «Горячее сердце» и ряд других, менее значительных произведений.

Возьмем за образец хотя бы «Свадьбу Кречинского» — едва ли эта комедия Сухово-Кобылина когда-нибудь исполнялась с большим совершенством, чем тогда на сцене Александринского театра!.. Помню, во время Волковских торжеств в Ярославле александринцы положительно произвели фурор своим «Кречинским»[[458]](#endnote-420).

Не говоря уже о главных ролях, исполнявшихся такими актерами, как В. П. Далматов (Кречинский), В. Н. Давыдов (Расплюев), К. А. Варламов (Муромский), В. В. Стрельская (Атуева), И. А. Стравинская[[459]](#endnote-421) (Лидочка), но и эпизодические роли были распределены между артистами, которые по своим данным как нельзя более подходили к этим ролям — между Усачевым, Поморцевым[[460]](#endnote-422), Шкариным[[461]](#endnote-423).

Талантливый и типичный александринец А. А. Усачев — идеальный Тишка!..

Шкарин из-за своих специфических данных, правда, редко появлялся на нашей сцене, но в некоторых ролях бывал незаменим. Купец Щебнев в «Кречинском» в изображении Шкарина был в высшей степени интересен (кстати, никто так оригинально и типично не играл кулака Восмибратова в «Лесе», как Шкарин).

Небольшого положения был актер Поморцев, но роста был большого, а это иногда бывает очень ценным на сцене. Крупных ролей поручать ему было нельзя, но зато некоторые эпизодические или даже совсем бессловесные роли он играл, как очень крупный актер. Никогда не забуду, как в «Царе Борисе» Алексея Толстого[[462]](#endnote-424) он изображал одного из бояр. Роль — без единого слова и заключалась только в том, что он проходил в Грановитой палате по самой авансцене среди других бояр, следовавших попарно во время большого царского выхода, и становился близ трона Бориса. Только и всего. А тем не менее общее внимание {461} зрительного зала во время шествия бояр было сосредоточено на нем. Какая-то особая походка с чуть заметной задержкой и легким, как бы «рессорным», покачиванием при каждом шаге. Трудно передать словами всю выразительность его движений: тут и степенность, и самодовольство, и боярское чванство. Вот как у того же Алексея Толстого:

Ходит спесь надуваючись,  
С боку на бок переваливаясь.

Так отразить эпоху и бытовые черты, при наличии столь скудного материала роли, так чувствовать исторический костюм и уметь носить его может только незаурядный талант! Но его, к сожалению, хватало лишь на маленькое, хотя, как он сумел доказать, и очень ценное дело.

Попутно не могу не вспомнить Поморцева в одноактной пьесе Салтыкова-Щедрина «Просители»[[463]](#endnote-425). Большая приемная важной персоны полна просителей. Сам его высокопревосходительство в вицмундире со звездой (его классически играл В. П. Далматов) со скучающим видом обходит просителей в сопровождении так называемых чиновников особых поручений. Такая каста ничего не делающих, лощеных и с обязательным английским пробором молодых людей из правоведов или лицеистов всегда существовала при каждом казенном учреждении. По очереди обходя просителей, его высокопревосходительство кого милостиво выслушивает, а у кого просто принимает протянутые ему прошения и тут же, не читая, передает их в руки одному из молодых людей своей свиты. Доходит очередь и до Поморцева. Его высокопревосходительство молча, с вопрошающим видом останавливается перед ним — и ждет. Но тот — ни слова… Стоит в своем самотканном зипунишке сероватого цвета, подпоясанном красным кушаком, такой большой, несуразный и в полном смысле слова нелепый дылда, и при виде важной особы со звездой на груди — онемел… Он либо тупо глядит на его высокопревосходительство, либо глупо улыбается, объятый страхом и ужасом, и только моргает… А когда, выведенные из терпения его молчанием, на него принимаются раздраженно кричать, — он окончательно деревенеет. Так его, раба божьего, не вымолвившего ни единого слова, выталкивают в загривок из приемной именитого чиновника… {462} Зрительный зал покрывал его уход со сцены бурным взрывом единодушных аплодисментов.

Этот-то Поморцев и играл роль камердинера Федора в «Свадьбе Кречинского», и играл так, как никто еще с тех пор не играл после него. Пальма первенства за исполнение этой роли по праву остается за ним.

Теперь я постараюсь проследить, как шла «Свадьба Кречинского» в исполнении артистов Александринской сцены.

### 2

Поднимается занавес. Перед зрителями гостиная в доме Муромских. Убранство среднее, хотя и с достатком. В обстановке — некоторая претензия, плоды стараний Атуевой, стремящейся не ударить лицом в грязь. Но вместе с тем чувствуется, что все — временное, случайное, не обжитое.

Сцена пуста — некоторое время никого нет… Это для того, чтобы дать публике освоиться с местом действия.

Потом из боковой двери, слева от зрителей, на сцену вкатывается кругленькая, небольшого роста, пожилая женщина, одетая с такой же претензией, как и убранство комнаты: какие-то бантики на платье, кружевная наколка с яркими ленточками на голове…

Это Варвара Васильевна Стрельская, изображающая Атуеву. Любимица публики, именуемая ею не иначе, как «тетя Варя». Талантливая артистка, один из столпов тогдашнего Александринского театра. Как в жизни, так и на сцене в ней было много общего с «дядей Костей». Они дружили, и Варламов всегда называл ее «моя подружка». Разница между ними все-таки была существенная: Стрельская — бесспорно большой и в высшей степени обаятельный талант, но нельзя сказать, чтоб она когда-нибудь отличалась разнообразием, так как почти всегда оставалась на сцене сама собою, неизменной «тетей Варей», тогда как Варламов давал самые разнообразные характеры, придавая каждому лицу типические черты. Но некоторое однообразие Стрельской не мешало ей покорять всех ярким пленительным талантом и увлекать искренностью исполнения — она всегда вносила с собой на сцену правду, оживление и солнечность…

{463} Иногда Атуеву играла Екатерина Николаевна Жулева. Играла, как и большинство других ролей, прекрасно, но она больше — гранд-дама, так сказать, на роли «генеральш», как про нее говорили, — красивая, импозантная, с манерами светских дам. Пожалуй, Стрельская была ближе к Атуевой, чем Жулева: в ее Атуевой было что-то от щедринских пошехонских помещиц — это вернее, точнее совпадает с характером Атуевой.

Сухово-Кобылин, по-видимому, так же хорошо знал помещичий быт и нравы дореформенной России, как и Салтыков-Щедрин. Бесспорно, они черпали свои наблюдения из одного и того же источника, по крайней мере это чувствуется в характеристике, данной Сухово-Кобылиным семье Муромских.

Вот и у него, по примеру щедринских пошехонцев, Муромские перекочевывают на зимние месяцы из своего захолустья в Москву с целью вывозить в свет свое детище, понимая, что их Лидочка уже на выданье.

Особенно озабочена устройством судьбы своей племянницы Атуева, опасающаяся, что старик Муромский прочит Лидочку за Нелькина. Атуева — вся в матримониальных хлопотах по этому поводу и, при своей постоянной тяге к «бомонду», наметила в суженые Лидочке — Кречинского, приняв его за образец светского человека. И вот сейчас, в начале пьесы, Атуева — Стрельская ждет визита Кречинского, принарядилась и вышла в гостиную посмотреть, все ли так, как надо, чтобы достойно принять человека, привыкшего вращаться в высшем обществе. Такой мы и застаем Стрельскую — Атуеву при первом ее выходе на сцену.

Оглядев комнату и переставив на камине какие-то фарфоровые безделушки (она приобрела их, чтобы и у них все было так, как в самых хороших домах), немного полюбовавшись ими, она вдруг вспоминает, что колокольчик у двери до сих пор не повешен, быстро направляется к средней двери, ведущей к выходу, и резко, властно кричит, как привыкла кричать у себя в поместье на своих крепостных: «Тишка! Эй, Тишка!..» Голос ее разносится по всему дому, как ауканье в лесу, и звучит так, что невольно переносит нас в деревню, напоминая житье-бытье в их родовом поместье Стрешневе.

{464} На крик Атуевой — Стрельской далеко не сразу из-за кулис доносится протяжное «Сейчас!», и вслед за тем, также не сразу, показывается несуразная, заспанная фигура молодого парня в каком-то странном одеянии: на нем ливрея, но с чужого плеча, видимо, взятая напрокат, длинная до пят, а через плечо — широкая перевязь, отделанная желтым позументом, — словом, форма швейцара «с парадного входа», рассчитанная на высокий рост и зрелый возраст, как и подобает швейцару. Но на мальчике лет шестнадцати-семнадцати, каким казался Усачев в роли Тишки, такой наряд был нелеп. Он никак не вязался с его обликом, скорее пригодным для кафтанчика казачка. В подобном костюме вид у него был ужасающий: как будто ряженый на святках! Да к тому же нечесанный, взъерошенный, весь измятый. Пари можно было держать, что он явился спросонок, и где-то валялся там у себя, в углу под лестницей, и крепко спал… Не то, чтоб очень пьян, — это незаметно, но что слегка выпивши — это уж с ручательством, хотя он и тщательно скрывает такое свое состояние, но неудачно: выдает чрезмерное усердие и такая же сосредоточенность.

Разумеется, Тишка — из дворовых. С детских лет он взят в дом в качестве казачка для домашних услуг, мальчика на побегушках, а теперь в качестве такового же привезен в Москву вместе с другой челядью.

Надо заметить, что в былое время, когда в Москву в зимние месяцы подымалась помещичья семья из своих насиженных дворянских гнезд, то обыкновенно захватывалось все, что только можно было взять с собой, дабы не так накладно было проживать в столице. Помимо домашнего скарба, необходимого для обихода, забирали и изрядное количество всевозможной снеди. Чего-чего только не везли с собою! Тут и мука, и крупа, и мороженая птица, и всевозможные соленья, варенья, всех сортов наливки — словом, все, что только успевали заготовить на зиму за летнюю рабочую пору, руководствуясь бывшей тогда в большом ходу русской поговоркой: «лето — припасуха, зима — прибируха».

Вот тянется, бывало, из поместья по московскому тракту, как только устанавливался санный путь, обоз в три-четыре подводы, а то и больше, со всякой всячиной, в сопровождении целого штата дворовой челяди. А спустя несколько {465} дней двигались по этой дороге и сами хозяева на своих доморощенных клячах, уютно примостившись в допотопных теперь для нас кибитках, с непременным каким-нибудь Тишкой на облучке, закутанным до отказа (помните, Кречинский говорит Расплюеву, отправляя его с запиской и букетом к дочери Муромского: «Старика теперь дома нет: об эту пору он всегда таскается по городу на своих доморощенных клячах»). Таким же порядком, надо полагать, добирались до Москвы и Муромские, имея на облучке своего Тишку, которого Атуева и вздумала вырядить в такой несуразный костюм в расчете «пустить пыль в глаза».

В этаком-то виде Тишка и явился на зов Атуевой, представ перед ней во всей своей красе, больше всего стараясь держать равновесие, дабы не выдать своего опьянения.

Стрельская — Атуева, при виде столь непрезентабельного его облика, в первый момент не могла удержаться — и невольно ахала. Некоторое время смотрела на него молча, с сожалением, и, наконец, тихо, как бы самой себе, с каким-то безнадежным отчаянием говорила: «Какая рожа!» На секунду задумывалась, потом, махнув на него рукой, принималась пробирать его, отрывисто задавая вопросы: «Отчего головы не чесал?» или «Рожи не мыл?..» Но, решив времени попусту не терять, приступала к делу:

— Колокольчик немец принес?.. — спрашивала она.

Почувствовав, что гроза как будто миновала, Усачев — Тишка тоже оживлялся, суетился и, не соразмерив звука своей речи, в самом тоне своего голоса теряя равновесие, подобно тому, как он терял его в своем теле, выкликал громко, почти визгливо, особенно последние слова:

— Принес, сударыня, он его принес!..

Но тут Стрельская уже целиком сосредоточивалась на волнующем ее колокольчике и не замечала предосудительного поведения мальчишки:

— Подай сюда да принеси лестницу!.. — командовала она.

Усачев быстро срывался с места, чуть не падал, поскользнувшись при повороте, и исчезал со сцены, но тотчас же с характерными движениями человека, желающего показать, что и маковой росинки во рту у него не было, тащил колокольчик и лестницу, борясь с нею, так как в его {466} руках она никак не желала пройти в дверь. Наконец все было улажено, и, выпучив мутные оловянные глаза на свою хозяйку, он смотрел на нее в ожидании дальнейших распоряжений.

Сначала он выслушивал ряд наставлений: как ему следует звонить, когда будет повешен колокольчик, и как ему следует докладывать о приезде того или иного гостя. Видно было по лицу, что он только напряженно слушает, но самые слова пропускаются им мимо ушей, до сознания его никак не доходят. Ясно было, что он ничего не воспринял, перепутал все наставления, хотя ему непременно хотелось показать, что он все отлично понял, в доказательство чего он и считал своим долгом переспросить в заключение:

— Так перво-наперво звон сделать, а потом уж доложить?

— Экий дурак! Вот дурак-то! Ну, как же можно, глупая рожа, чтоб сперва звонить, а потом доложить? — выслушивает он в ответ с глубокомысленной физиономией, как будто бы вот теперь-то ему уже все стало ясно…

Дальше идет канитель с прибиванием колокольчика. Тишка — Усачев с молотком и колокольчиком в руках с опаской взбирается на неустойчивую лестницу-стремянку, но приступить к делу ему долго не удается, так как они никак не могут сговориться о месте для злополучного колокольчика.

— Так‑с? — наставив гвоздь, спрашивает Тишка.

— Выше!

— Так‑с?

— Ниже.

А потом только и слышится: «выше?», «ниже!», «выше?», «ниже!», но ничего у них не выходит.

— Ах ты, боже мой, — в отчаянии восклицает Стрельская. — Да что ты, дурак, русского языка не понимаешь!.. — Тут она наконец замечает, что Тишка пьян, и на этой почве между ними возникает перепалка.

— Ты пьян?.. — не то спрашивает, не то утверждает Атуева — Стрельская, но Тишка — Усачев делает вид, что не слышит этих якобы обидных ему слов и начинает «заговаривать зубы», ограждаясь таким путем от подобного обвинения.

Наконец Атуева — Стрельская, выйдя из терпения, кричит на него:

{467} — Что ж, ты нарочно туда влез разговоры вести… а? Прибивай, прибивай, разбойник, куда хочешь!.. Пьяная бутылка… Это тебе даром не пройдет!

Тишка — Усачев, оторопев от ее крика и впопыхах наставив гвоздь в первое попавшееся место, размахивается молотком во всю мочь, но, потеряв равновесие от нерассчитанного движения, по инерции летит вниз и, озадаченный, лежит на полу, растянувшись во весь рост, прикрытый упавшей на него лестницей.

— Боже мой! Боже мой! — кричит в испуге Атуева — Стрельская. — Он себе шею сломит!..

Шум, крик… Вбегают слуги, а затем в дверях, направо от зрителей, появляется встревоженная фигура Варламова — Муромского в халате, с длинной трубкой в руках. Как и всегда, его встречают бурными аплодисментами.

Первая сцена сыграна. Сама по себе она небольшая. И на первый взгляд может показаться не имеющей какого-либо значения — просто так, забавный эпизод, приноровленный к началу пьесы, и только. Но я считаю ее очень важной и показательной, так как она, по моему мнению, сразу подводит к тому фону, на котором будет развиваться дальнейшее действие пьесы, и окунает нас в атмосферу эпохи, в среду действующих лиц, дает ключ к разгадке их обычаев и нравов. Так ее и понимали прежде. Вот почему я счел необходимым несколько задержаться на ней и на ее исполнении, тем более, что, как мне кажется, не всегда она правильно трактуется в наши дни и недостаточно уделяется ей серьезного внимания.

А между тем посмотрите, как автор с первого же абцуга сумел взять быка за рога и с присущей ему красочностью, а главное, правдивостью и без всякого зубоскальства сумел показать уклад и характер помещичьего обихода времен крепостничества, чем так блестяще и воспользовались упомянутые выше артисты. В их интонациях, движениях и во всем их поведении так и чувствовалось дыхание крепостного права. Без этого все дальнейшее развитие действия оказалось бы без подлинных корней, так сказать, на чужой почве, а само произведение превратилось бы не в высокую комедию нравов, как это есть на самом деле, а в комедию авантюрной фабулы, что, конечно, не соответствует богатому содержанию пьесы, полной жизненной правды.

{468} К сожалению, приходится констатировать, что в последних наших постановках исполнение этой замечательной комедии Сухово-Кобылина, являющейся гордостью русского театра, все чаще опускается до уровня увеселительного театра. Надо прямо сказать, «Свадьбу Кречинского» стали играть как пьесу забавных приключений, превращая некоторых действующих лиц, иной раз по ходу развития фабулы попадающих в забавные положения, в персонажи театральных масок, предназначенных исключительно для того, чтобы смешить. Для этой цели изображают всевозможные, выражаясь актерским языком, буффонадные трюки, а в результате — не живые лица, взятые из жизни, а грубо намалеванные карикатуры, ничего общего не имеющие с действительностью. Отсюда и утрата стиля исполнения, и утрата колорита, присущего данной эпохе языка, с таким совершенством запечатленного автором.

Правда, в самой пьесе много таких положений, которые дают возможность впасть в искушение, пойти по пути наименьшего сопротивления и ради дешевого успеха у невзыскательной публики давать для потехи один только голый смех, вытравляя сущность произведения. Но тут уж от актера нужно требовать сознания своего высокого назначения и уважения к своему призванию!..

Вот и эта первая сцена Атуевой с Тишкой часто играется не иначе, как современный скетч, без всякого намека на полную исторической жизненной правды ее содержательность.

Преемственность, отнюдь не в смысле подражания, а в смысле фундамента в прогрессивном развитии человечества, играет огромную роль. Хотелось бы, чтобы и в нашей области почаще обращались к высоким образцам искусства, которыми было богато прошлое русского театра. Несомненно, в этом прошлом найдется много ценного, что смогло бы дать пищу для правильного развития дальнейшего нашего творчества и, быть может, удержало бы многих от ошибок, порою неизбежных, особенно в таких случаях, когда, в силу хода времени, утрачено понимание некоторых бытовых подробностей, ставших достоянием истории.

Вот и в данном случае, как мне кажется, не мешает вспомнить в этой небольшой сценке исполнение таких артистов, как В. В. Стрельская и А. А. Усачев. Они играли первое явление комедии Сухово-Кобылина как в высшей {469} степени серьезную сцену, с полным проникновением в эпоху, правдиво рисуя нравы и уклад изображенной автором жизни. Каждое слово, ими произносимое, способствовало обрисовке типа, взятого прямо с натуры. В их игре не заметно было ни малейшего усилия смешить. Ни одного кунштюка, ни малейшего шаржа, а между тем смеешься до слез! Смеешься над комическим положением действующих лиц, хотя сами эти лица, по воле их исполнителей, относятся к таковому своему положению весьма серьезно, скорее даже драматично, переживая свои беды со всею искренностью, отнюдь не подчеркивая смешного положения, в какое они попадают, и без всякого стремления поскорее передать их на посмеяние зрителя.

В. В. Стрельская и А. А. Усачев — актеры разных поколений. Стрельская принадлежала к славной плеяде старых александринцев и была носительницей лучших традиций театра. Усачев — типичный александринец, как по всей справедливости я его выше назвал, любимый ученик Н. Ф. Сазоноза — принадлежал к следующему поколению, но воспринял от предыдущего поколения актеров все ценное, что оно несло в себе[[464]](#endnote-426). А потому вполне естественно, что оба они, как Стрельская, так и Усачев, исповедовали единую веру и тщательно хранили завет Гоголя, который писал по поводу постановки «Ревизора»: «Больше всего надо опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального… Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии»[[465]](#endnote-427).

Замечательные слова! Они долгое время были традицией истинных александринцев! Необходимо вспомнить этот завет Гоголя и держать его в своей памяти, дабы не изменять этой традиции! Следуя такой традиции, Стрельская и Усачев и вели сцену, о которой только что шла речь.

Но вернемся и изложению спектакля.

К. А. Варламов необыкновенно как внушал симпатии к своему милому, доброму, немного ворчливому Петру Константиновичу Муромскому.

{470} В изображении Варламова он не представлял из себя ничего особенного: самый обыкновенный, то что называется зауряд-старичок — посредственность, каких много. Не очень умен, но и не глуп, духовных запросов почти нет. Судьба бросила его в известную среду, так и живет себе среди нее, не очень задумываясь над жизнью, уйдя в интересы своей семьи и своего обширного родового владения, живет по инерции, как отцами заведено. В душе совсем не крепостник, но по своей пассивности мирится с окружающей обстановкой. По тогдашнему обыкновению, говорит прислуге «ты» и обращается к ней не иначе, как «Петрушка», «Тишка» и, надо полагать, «Машка», «Дашка» и т. п. — причем совсем не из пренебрежения к ним, а по так уж заведенному порядку того времени, не видя в этом ничего предосудительного.

Долго еще после реформы 1861 года в помещичьем быту держалась такая манера обращаться с домашней прислугой. В молодые свои годы я, например, знал одного помещика, которого никак нельзя было упрекнуть в крепостничестве, но прежний дух крепостного права какими-то своими остатками крепко засел в нем. Помню, я присутствовал у него в поместье на большом званом обеде, на который съехались все окружные помещики. Хозяин был хлебосолом и, по старинному обычаю, сам за стол не садился, а ходил вокруг стола и усердно потчевал своих гостей, следя, чтобы каждый угощался как следует. Что-то понадобилось подать, и он во всеуслышание кричит по направлению буфетной: «Пашка!.. Пашка!..» Все предполагали, что на его зов сейчас выбежит какой-нибудь Пашка-казачок либо Пашка — девочка для услуг… И вдруг, к общему изумлению, вместо ожидаемых Пашек в дверях появляется совсем иная Пашка — почтеннейшая Прасковья Васильевна, женщина лет пятидесяти пяти, а то и более, чуть ли не полвека прослужившая у него и теперь в качестве экономки пользующаяся в доме большим почетом. И вдруг — Пашка!..

Оказывается, как она когда-то была взята в услужение девчонкой Пашкой, так с этой кличкой и доживала свой век, несмотря на совершенно изменившееся ее положение в доме. Пример, так сказать, нарицательный для своего времени! В семидесятых же и восьмидесятых годах такие явления были уже, разумеется, пережитком.

{471} Конечно, Муромский был не чужд таким навыкам. Оно и понятно: в обиходе дореформенной России это было в порядке вещей и казалось совершенно безобидным. Но глядя на Варламова в роли Муромского, можно было с твердостью утверждать, что в подобных бытовых навыках — предел его крепостническим замашкам, что дальше он не пойдет, никогда не ступит на проторенную дорожку своих современников, что никогда такой Муромский, как Варламов, не разрешит себе выйти в поле на барщину с арапником, как некоторые из его собратий-помещиков. Но я видел на сцене таких исполнителей этой роли, которые всемерно и во что бы то ни стало хотели очернить несчастного добряка Муромского: «Ага — раз, мол, ты помещик, — так уж я ж тебя!.. Значит, ты заядлый крепостник!..» И играли Муромского злым, грубым, жадным хозяином, постоянно на всех кричащим и распекающим, в полном противоречии с текстом пьесы Сухово-Кобылина.

Ничего подобного, конечно, в варламовском образе Муромского не было, наоборот, в нем пленяла необыкновенная мягкость, доброта, деликатность — не наносная, а органическая — и это проявлялось во всем, в частности в необычайной мягкости речи его бархатного голоса, даже и тогда, когда он нервничал или даже кричал. Кричал он в минуты раздражения, — и притом так, что можно было про него сказать: «Пугает, а мне не страшно…»

Варламов так слился с сущностью такого понимания Муромского и так органично и, я бы сказал, многогранно подавал этот, казалось бы, весьма немудреный по своему внутреннему миру образ, что Муромский в его изображении, благодаря способности этого артиста проникать в самые сокровенные тайники человеческого сердца и обнаруживать их перед зрителем, вместо банального старичка помещика дореформенных времен превращался в весьма привлекательного своею искренностью и простодушием, внушающего к себе общую симпатию и сочувствие человека.

Муромский Варламова уже по одному своему внешнему виду — как бы старинный портрет, сошедший со стены уютного кабинета помещичьего дома. Колоритная, характерная фигура, которая давала нам возможность угадывать всю биографию этой благородной и мягкой натуры, угадывать среду эпохи, из которой он вышел, и вам {472} становились понятны не только все его поступки и взаимоотношения с окружающими, но даже и стильные его интонации, строго совпадавшие с музыкой характерной речи того времени, столь ясно выраженной в каждой фразе Сухово-Кобылина.

Нет надобности останавливаться на отдельных моментах варламовского исполнения, тем более, что строгой и определенной партитуры (разве только за редким исключением) у Варламова почти никогда не ощущалось. Обычно он очень цепко обхватывал сущность внутреннего содержания образа и, весь пропитанный им, мог варьировать и форму и даже отдельные психологические переживания, повинуясь лишь своему художественному чутью, отнюдь при этом не рискуя погрешить против правды и верности усвоенного им образа.

Роль Муромского едва ли можно причислить к категории так называемых выигрышных ролей. Особенно при наличии в пьесе такого соседства, как Кречинский и тем более Расплюев, дающих большой простор для актерского творчества. По сравнению с такими «самоигральными» (как принято говорить в актерском мире) ролями, роль Муромского куда беднее по своему сценическому материалу! Но Варламов силою своего таланта сумел и этой малоблагодарной роли придать значимость отнюдь не меньшую и наравне с такими исключительными создателями ролей Кречинского и Расплюева, как Далматов и Давыдов, стать в центре внимания зрителей, успешно соревнуясь с первоклассными своими партнерами.

Какими же средствами Варламов достигал тех же высот творчества и в равной степени с Давыдовым и Далматовым привлекал и к себе внимание зрителей в роли неизмеримо более скудной во всех отношениях по сравнению с тем актерским материалом, который так щедро был отпущен Сухово-Кобылиным исполнителям двух главных ролей его комедии? Ну, разумеется, прежде всего надо было иметь такой талант, каким обладал этот замечательный артист, и его полное неумение быть банальным — это первое. И кроме того, творчество большого художника тем и отличается от творчества обыкновенных дарований, что оно нет‑нет да и поразит вас своей неожиданностью, каким-то откровением, проявляющимся в самые обыкновенные моменты, совсем на первый взгляд не примечательные, {473} но один легкий штрих, набросанный внезапно, одна какая-то интонация поведет вас к целой гамме ощущений и выявит то, что еще только смутно таилось в вашем сознании.

Вот подобными запоминающимися отдельными моментами и была богата роль Муромского у Варламова.

В первом акте большинство сцен посвящено пререканию Муромского с Атуевой. Атуева и Муромский — это, собственно, два антипода. У Муромского тяга к деревне, к природе. Образцовый хозяин, приверженец патриархальных дедовских традиций, он не терпит суеты и мишуры показной столичной жизни. «Вытащили меня в Москву, — жалуется он, — пошли затеи, балы да балы… Суетня, стукотня. Дом мой поставили вверх дном…» А главное, его беспокоит, что такая рассеянная жизнь может оказать пагубное влияние на дочь его Лидочку. «Вот что худо, — говорит он, — Лидочка — девочка молоденькая — чему она учится? Что слышит? Выйдет в двенадцать часов из спальни — пойдет визитные карточки вертеть… Вот тебе и занятие! Потом гонять по городу: там в театр, там на бал. Ну, какая это жизнь? К чему вы ее готовите? чему учите? вертушкой быть? шуры-муры, коман ву порте ву?..»

Полная противоположность ему — Атуева. Типичная провинциалка, восхищающаяся светскими обычаями, выездами, балами… Она ослеплена маской салонного жуира Кречинского, всемерно домогающегося для своего обогащения руки богатой невесты, дочери Муромского Лидочки. Принимая Кречинского за образец светского человека, Атуева всячески поощряет его ухаживание за Лидочкой и прочит его в мужья своей племяннице, тогда как Муромский и слышать не хочет о таком браке и мечтает выдать свою дочь за человека своего круга, за молодого соседа по имению Нелькина. На этой почве между ними и происходят постоянные раздоры.

Два претендента на руку Лидии Петровны: Нелькин и Кречинский.

Нелькин — молодой помещик, в фаворе у Муромского. Сосед по имению. Честный малый, приверженец деревенской жизни — «не вертопрах какой», «свету мало видел». У него и благородные порывы, и положиться можно на него. Словом, у Нелькина налицо все данные, отвечающие взглядам и вкусам старика Муромского, — и не мудрено, {474} что о лучшем суженом для своей дочери он и не мечтает. Это, как говорится, человек своего круга…

Сценический образ Нелькина едва ли является удачей автора. Несмотря на то, что в развитии фабулы Нелькин играет далеко не второстепенную роль, тем не менее главным персонажем комедии его никак нельзя назвать. Во-первых, такова у автора расстановка действующих лиц, а во-вторых, таково и качество актерского материала. Нелькин подан автором несколько бедно, да к тому же прямолинейно, как ходячая добродетель; характерные же, типические его черты слишком неопределенны и расплывчаты. «Ни швец, ни жнец, ни в дуду игрец», — как характеризует его Кречинский. К тому же по ходу действия Нелькин часто попадает в чрезвычайно невыгодные сценические положения, как, например, в сцене последнего акта, где его так беспощадно третируют и, в конце концов, с позором гонят вон из дому.

Все это вместе взятое отодвигает роль Нелькина на второй план. На театральном языке подобные роли почему-то именуются «голубыми» и всегда играются с неохотой.

В поисках выхода из положения, желая возбудить большой интерес к этой роли, пытались придать облику Нелькина какую-либо определенную характерность. Исходя из того, что Нелькин чужд городской светской жизни и, подобно старику Муромскому, больше тяготеет к деревне, старались изобразить Нелькина глубоким провинциалом, «деревенщиной», мешковатым медвежонком. Но ничего хорошего от таких попыток не получалось. Все это, выражаясь вульгарно, было притянуто за уши, так как самый текст роли и линия поведения Нелькина не всегда сливались с нарочито надуманным обликом. Да, наконец, такое толкование лишь усугубляло положение: рядом с блестящим, шикарным Кречинским — мешковатый и неуклюжий Нелькин проигрывал еще больше и казался совсем уже неинтересным!..

Кречинский — полная противоположность Нелькину. По сравнению с Нелькиным это, несомненно, более одаренная, более страстная натура, но направленная по ложному пути: он игрок, легкомысленный прожигатель денег. Он сохранил внешний облик и манеры светского человека, он ловко танцует, бойко болтает по-французски, легко очаровывает и увлекает светских женщин, но таков, по меткому {475} выражению Л. Гроссмана, исследователя творчества Сухово-Кобылина, «только показной фасад его жизни»[[466]](#endnote-428). На самом же деле — это циничный шулер.

Много перевидал я Кречинских на сцене. Прекрасно его играл Иван Платонович Киселевский. В стиле Киселевского хорошо играл и Павел Дмитриевич Ленский (не московский Ленский, а петербургский Ленский). В очередь с В. П. Далматовым и, несомненно, под его влиянием, суховато и, я бы сказал, несколько академично играл Кречинского на нашей сцене Ю. В. Корвин-Круковский.

Но самым блестящим Кречинским, несомненно, был Василий Пантелеймонович Далматов, прославившийся исполнением этой роли.

Творчество Далматова всегда отличалось необыкновенной значительностью и действовало на зрителя импонирующе. Для так называемой салонной комедии или, еще определеннее, на амплуа фатов другого такого актера, как Далматов, я не знал (кроме А. И. Южина). Изящество, легкость тона, изощренное мастерство и внутренний юмор — вот основные его качества. Все в нем было своеобразно: и внешность, и манера держать себя, и речь.

Много было чудесных созданий у этого изумительного артиста с редчайшей индивидуальностью, но Кречинский, пожалуй, одно из сильнейших его достижений…

В первом акте — сватовство Кречинского.

Кречинский решил действовать с места в карьер, натиском, чтобы своей стремительностью не дать опомниться всем окружающим, а главным образом старику Муромскому, в котором он чувствовал противодействие своим намерениям. Остальных же надеется покорить своими чарами. Он видит каждого из них насквозь и знает, как и чем на них действовать.

При первом же своем появлении Далматов всех закружил, завертел, ослепил своим блеском, своими приветствиями, любезностями, предупредительностью, всем сумел пустить пыль в глаза. Тут же он успел подкупить и Муромского своим подарком, успел увлечь его во двор, чтобы полюбоваться преподнесенным им породистым бычком. Он знает, чем склонить к себе упрямого, но безвольного старика.

В этой короткой сцене Далматов сверкал и мелькал как метеор.

{476} Вручив Муромскому во дворе свою «взятку», Кречинский уже знал, что его бычок произвел отличное действие, вследствие чего чувствовал, что шансы его сватовства значительно повысились, и принимался действовать более уверенно. Он знал слабые струнки достопочтенного отца семейства и понимал, как на них играть… Уподобляясь соловью из басни Крылова «Осел и соловей», «он тут являть свое искусство стал: защелкал, засвистал на тысячу ладов, то нежно он ослабевал, то томной вдруг свирелью рассыпался»… «Деревня летом — рай!.. Выйдешь в поле, лес…» — красочно расписывал Далматов и, многозначительно подмигивая старику, добавлял: «Везде хозяин… и даль-то синяя — и та моя!.. Ведь прелесть!..» И Варламов — Муромский млел от его сладкоречья, не замечая, как он попадал в тенеты, хитро расставленные ловким авантюристом.

Считая, что удалось достаточно подготовить почву для своих действий, но для того чтобы бить в цель без промаха, прежде чем обратиться к отцу невесты за решительным ответом, Кречинский все же считал необходимым просить Атуеву, чтобы она настроила своего beau frère’а в его пользу. «Поручаю вам судьбу мою», — говорит он, почтительно целуя ей руку. И, пообещав скоро вернуться, едет на бега, чтобы тем временем дать ей возможность исполнить его поручение.

Перед уходом, оставшись один на сцене, Далматов, медленно, в раздумье натягивая перчатки и взвешивая все шансы «за» и «против», наконец приходил к выводу, что все складывается как нельзя лучше… «Как два к трем», — говорит он и, шикарно-чеканным, правильным жестом надевая цилиндр, бодрой походкой идет к выходу с фразой: «Надо полагать — женюсь!..»

Некоторое время спустя Кречинский возвращается и попадает как раз в разгар бурной семейной сцены: крик, шум, Лидочкины слезы… Еще издали заслышав взволнованные голоса и поняв, по поводу чего между ними произошли неурядицы, Далматов быстро входит и нарочито развязно, но так, как будто он ничего не подозревает, внезапно прерывает их фразой: «Ну, Петр Константинович, бег мы прогуляли!..»

Никто не ожидал его появления. Все смущены. Наступает общее молчание…

{477} Паузу нарушает Далматов. Оглядев всех издали, сдержанно и немного прищурясь, тихо, как бы между прочим, растягивая каждое слово, цедит сквозь зубы: «Петр Константинович, скажите, что это у вас?» Потом, как бы приняв определенное решение, энергично, подойдя к Муромскому: «Позвольте с вами поговорить откровенно: ведь это лучше!..» Остальные слова: «Я человек прямой: дело объяснится просто, и никто из нас в претензии не будет. Ведь это ваш суд, ваша и воля!..» — проговаривал стремительно, скороговоркой, как бы «в одно».

Всю остальную сцену, в сущности очень простую (казалось бы, в ней нет решительно ничего особенного, и у всех других исполнителей она проходит незаметно), Далматов вел так, что она надолго оставалась в памяти зрителя. Приходилось только удивляться, как это возможно в самом банальном диалоге добиться стольких тонкостей и такого разнообразия интонационных оттенков.

К сожалению, я не в силах объяснить, каким способом достигал этого Далматов. Надо было его слышать и видеть. Словами не передашь — очевидно, это тайна исключительных талантов, к каковым относится и Василий Пантелеймонович Далматов. Это достояние его и ему подобных.

Далматов — Кречинский немного отводил Муромского в сторону и конфиденциально, очень интимно, но вместе с тем сугубо деловым тоном объяснялся с ним: «Вчера я сделал предложение вашей дочери, нынче я говорил с Анной Антоновной, а теперь и сам стою перед вами…»

Муромский — Варламов по своей мягкости и бесхарактерности мямлил, хотел увильнуть от определенного ответа: «Я попрошу вас дать нам несколько времени пораздумать». На это Далматов как бы вскользь, едва касаясь произносимых им слов, проговаривал: «А я полагал, что вы имели время пораздумать…» — «Нет, мне Анна Антоновна только что сообщила…» Далматов тем же тоном, так же вскользь: «Да я не об этом говорю… Я уже несколько месяцев езжу к вам в дом, и вы имели время раздумать!..» И, наконец, более настоятельно: «Вольно вам не думать, когда вы знаете, что без особенной цели благородный человек не ездит в дом, — и совсем тихо, чтобы окружающим не было слышно, добавлял: — и не компрометирует {478} девушку!..» Последние слова звучали уже угрожающе. В конце концов, его интонации принимали характер более внушительный, и чувствовалось, что он ими ставил растерявшегося старика почти в безвыходное положение… И когда он произносил фразу: «Поэтому я буду просить вас не откладывать вашего решения», то делал такой нажим на словах «не откладывать» и при этом так внушительно останавливал свой взгляд на Муромском, что эти слова — «не откладывать» — уже приобретали характер приказания, так что Муромский чувствовал себя прижатым к стене и по слабости характера начинал колебаться…

Этим моментом Кречинский не преминул воспользоваться. Зная пристрастие Муромского к деревне, Кречинский стал подкупать его тем, что он якобы ненавидит город и намерен поселиться в деревне. Это смягчало старика, и он уже боле примиренно спрашивал: «Вы разве любите деревню?»

Видя, что дело как будто идет на лад, Кречинский спешит взять Лидочку за руку и подвести ее к отцу: «Эх, Петр Константинович! Есть у вас верное средство, чтоб вокруг вас все полюбили деревню!.. Друг друга мы любим — так и деревню полюбим!.. Будем с вами, от вас ни шагу: хлопотать вместе и жить пополам!..»

Дочь умоляюще бросается на колени. Отцовское сердце не выдерживает, и Варламов — Муромский, после некоторого колебания, со слезами на глазах благословляет жениха с невестой.

Кречинский торжествует. Далматов в полном упоении, очень мажорно: «Ну, Петр Константинович, а какой мы скотный двор заведем в Стрешневе!.. Увидите, ведь я хлопотун!..» — «Ой ли?!» — весело вторит ему Варламов. — «Ей‑ей!.. — тем же тоном продолжает Далматов. — Слушайте меня, всю тирольскую заведем…» — «Да ведь она… того… нежна очень…» — «Нет, не нежна!..»

Входит Нелькин, слышит последние слова.

— Что? Что это? Кто нежна? — обеспокоенно спрашивает он. Далматов быстро оборачивается к нему и, смерив его с ног до головы, нагло, прямо в упор смотря в его лицо, отчеканивает:

— Скотина!..

### **{****479}** 3

Во втором акте всего четыре действующих лица: Кречинский, Расплюев, Федор и купец Щебнев, но тем не менее — это самый большой акт, он идет около часа.

Все действие зиждется на двух главных ролях. Федор и Щебнев — лишь эпизоды. Следовательно, ответственность целиком ложится на артистов, играющих Кречинского и Расплюева. Но актерский материал этих ролей настолько богат, что дает возможность каждому из них во всю ширь развернуть свои дарования. В этом отношении роль Расплюева, пожалуй, имеет преимущество перед первой, она богаче и многограннее. А потому не мудрено, что многие корифеи русской сцены причисляли эту роль к коронным своим созданиям.

При первой постановке «Свадьбы Кречинского» роль Расплюева играл Пров Михайлович Садовский, после чего, по словам автора комедии, артистическое реноме его значительно поднялось. С тех пор созданный им образ считается традиционным, и в дальнейшем большинство придерживается характеристики, намеченной маститым артистом.

Выдающимся Расплюевым, по дошедшим до нас данным, считается П. В. Васильев 2‑й[[467]](#endnote-429). Приведу отзыв о нем критика журнала «Всемирная иллюстрация»: «Выступление Васильева 2‑го в роли Расплюева надо считать большим достижением, отчасти превосходящим даже исполнение Садовского по внешней типичности и углубленному внутреннему замыслу лица. Вы тут видите и первобытную испорченность, и добродушное плутовство, и смешной задор, и своего рода гонор, и беспробудное шалопайство»[[468]](#endnote-430). Сохранилось фото Васильева в роли Расплюева — оно напоминает фото Садовского. И это дает повод предполагать, что и тут не обошлось без влияния московского исполнителя, у которого, судя по портрету, замечалось некоторое сгущение комизма: сильно помятый сюртук, изломанный цилиндр, кровоподтеки на лбу и висках, «фонари» под глазами и т. п.

Судя по дошедшим до нас отзывам, по-видимому, один лишь В. Н. Андреев-Бурлак играл Расплюева, не придерживаясь традиционного сценического образа, — играл оригинально. Мне не удалось видеть В. Н. Андреева-Бурлака {480} в этой роли, но вот что пишет об его исполнении Е. П. Карпов: «Я первый раз видел Василия Николаевича в роли Расплюева и был поражен его гримом. Он играл Расплюева отставным военным, с большими отвислыми усами, с всклокоченной прической, с одутловатым лицом, измятым от ночных попоек и сидений за карточным столом. Одетый в приличный черный сюртук, запачканный мелом на рукавах, с дворянской фуражкой в руке, в помятой, но чистой сорочке, он имел вид завзятого игрока, но вполне приличного человека, который, очевидно, был только что в “переделке”. Играл Василий Николаевич Расплюева крайне оригинально. В его Расплюеве все время чувствовался человек, хотя и потерявший честь, но желающий сохранить внешнее достоинство. В его изображении Расплюева, наряду с тонким, глубоким комизмом, чувствовалась неподдельная жизненность, истинная характерность типа, отсутствие нарочной театральности, в которую обыкновенно впадает, гонясь за комизмом, большинство исполнителей Расплюева. Мне казалось, смотря на Андреева-Бурлака в “Свадьбе Кречинского”, что где-то встречал этого человека в жизни. И я нисколько не удивлялся, когда Кречинский посылал такого Расплюева с букетом к своей невесте. Когда Федор вычистил ему сюртук, Бурлак поправился перед зеркалом, взял в руки фуражку, приосанился и моментально преобразился в приличного человека, который сумеет войти в гостиную Муромских и не скомпрометирует Кречинского. И. П. Киселевский прекрасно играл Кречинского, но Бурлак в этом спектакле, что называется, превзошел самого себя. Это было вдохновенное исполнение! Оно дышало таким ярким художественным творчеством, блистало такими удивительными… такими жизненными и оригинальными деталями, было все от начала до конца так глубоко прочувствовано, что публика вся, как один человек, была захвачена чудной игрой Андреева-Бурлака»[[469]](#endnote-431).

Вот такая характеристика Расплюева, как мне кажется, ближе отвечает замыслу автора, чем образ, данный Садовским.

Как известно, сам драматург восхищался игрой Садовского, но вместе с тем находил, что Садовский сыграл не то и пустил в обращение тип совершенно не тот, что был создан им. По его мнению, можно играть превосходно, но {481} играть совсем не то, что замыслил автор. Сухово-Кобылин находил, что Саровский играл хама, пропойцу, а не прогоревшего помещика, изобразил не Расплюева, которого за передержку бьют боксом, а Расплюева, которому прямо мнут ребра. «Дай нашей публике подлинного Расплюева, его бы не поняли… Ну что ж, по Сеньке и шапка!.. это дешевле, “базарнее”, а потому и более понятно»[[470]](#endnote-432).

По дошедшим до нас данным можно заключить, что Садовский играл Расплюева хотя не так, как задумал его автор, и, по-видимому, действительно до некоторой степени сгущал комизм персонажа, но тем не менее гений великого актера смягчал и поглощал все эти излишества, и они как будто не помешали глубокому вскрытию сущности созданного им образа. По крайней мере, и сам драматург, несмотря на известные разногласия с артистом, все же утверждал, что в роли Расплюева никто не мог конкурировать с Садовским.

На моей памяти в роли Расплюева такие исполнители, как Л. И. Градов-Соколов, П. М. Медведев, В. Н. Давыдов, Степан Кузнецов[[471]](#endnote-433), Б. А. Горин-Горяинов[[472]](#endnote-434), Игорь Ильинский[[473]](#endnote-435) (причем с четырьмя последними из названных артистов мне довелось играть в этой пьесе). Все эти артисты играли, конечно, каждый по-своему, согласно своей индивидуальности, но все же в общей обрисовке образа Расплюева все они, если можно так выразиться, находились под одним знаменателем в том смысле, что у всех в той или иной мере сохранился контур образа, созданного Провом Михайловичем Садовским.

Из всех виденных мною Расплюевых выше всех, разумеется, был образ Расплюева, созданный Владимиром Николаевичем Давыдовым: его исполнение достигало предельных вершин актерского творчества.

Несомненно, Давыдов задумал своего Расплюева под влиянием традиционного образа, созданного Садовским. По крайней мере, об этом говорит внешний облик его Расплюева — только, я бы сказал, несколько в смягченном виде: у него все более в меру…

Роль Расплюева — опасная роль. В ней столько соблазна для актера с сомнительным вкусом, не знающего удержу для сплошного комикования в угоду невзыскательному зрителю!..

{482} Владимир Николаевич Давыдов — артист иного порядка. Он был слишком большим и тонким художником, чтобы разрешить себе пойти по пути наименьшего сопротивления. Он не стремился давать в образе Расплюева всего лишь комическую фигуру, постоянно попадающую в смешные положения, но под беззаботной аморальностью Расплюева сумел разгадать и показать чисто человеческие черты и переживания. Смешные же положения, без всяких подчеркиваний со стороны артиста, говорили сами за себя.

Тот, кому довелось видеть этого великого артиста в его коронной роли, не сможет забыть первого появления Расплюева — Давыдова в начале второго акта.

Вот он показывается в глубине сцены в помятом цилиндре, в неправильно застегнутом сюртуке, слегка запачканном мелом… Постояв мгновение в дверях и тем дав публике возможность освоить первое впечатление от его появления, он медленно направляется через всю сцену по прямой и останавливается у рампы в какой-то недоуменной задумчивости, в которой как бы застыл вопрос: «За что?..» В таком состоянии смотрит он в одну точку, прямо перед собой, и молчит… Сразу чувствуется, что перед вами человек, обиженный судьбой… Длительная пауза… Было что-то жалкое во всей его фигуре, и в то же время в какой-то мере было и что-то комическое.

Артист, казалось бы, ничего не делал для того, чтобы подчеркнуть и то, и другое. Во всем — максимальная экономия обычных сценических приемов. И тем не менее ясно, что у Давыдова — Расплюева все тело ноет от только что испытанной потасовки, хотя ни к каким ужимкам, вздрагиваниям и прочим ухищрениям, практикуемым на сцене в подобных случаях, В. Н. Давыдов не прибегал. Но уже только по одному тому, как он нес свое тело, остерегаясь всякого сколько-нибудь резкого движения, и по выражению лица (без каких-либо гримас) вы догадывались, что с ним только что произошло, тем более, что в начале акта камердинер Федор в своем монологе успевал предварить вас, что Расплюев отправился на «работу» с краплеными картами.

Из чувства человечности вы невольно испытываете к нему, может быть, несколько и брезгливое, но все же сострадание и жалость.

{483} Но откуда же при этом улыбка у зрителя? И что возбуждает смех при виде артиста, так, казалось бы, искренне передающего и физическую его боль, и всю таящуюся в нем внутреннюю драму? В том-то и дело, что, вскрывая образ Расплюева, Давыдов одновременно и сострадал, жалел его, обнажая драму этого ничтожного, нравственно опустившегося, смешного неудачника, но как-никак все же человека — и в конце концов человека, не лишенного каких-то зачатков, если и не привлекательных, то во всяком случае человеческих черт, таящихся под спудом его полной беззаботности в отношении морали. Но наряду с этим, так сказать, одновременно и параллельно, Владимир Николаевич Давыдов не переставал и бичевать своего Расплюева тонким и беспощадным юмором, не покидавшим его на протяжении исполнения всей роли, и это служило ярким показателем отношения самого художника к изображаемому им Расплюеву.

Такой художник, как Давыдов, сумел все это выявить, и выявить исчерпывающе — даже в первом бессловесном появлении Расплюева, в своей знаменитой паузе. Эта длительная пауза была как бы увертюрой ко всей его роли и содержала в себе комплекс всех элементов, так наглядно раскрывавшихся в процессе дальнейшего развития образа. Несмотря на свою длительность, эта мимическая сцена настолько приковывала к себе внимание публики, что в зрительном зале невольно наступала абсолютная тишина: каждый с затаенным дыханием следил за мастерской игрой артиста.

Но вот среди наступившей тишины, как глубокий и тяжелый вздох, раздается чуть уловимая слухом жалоба, произносимая как бы на фоне глухого стона:

— Ах ты, жизнь!.. Боже мой, боже мой!.. Что же это такое?.. Вот, батюшки, происшествие-то!..

И тут же, едва лишь Давыдов успевал произнести последние слова, вы замечали, как лицо его вдруг преображалось, как в глазах загорались какие-то задорные огоньки — и вы сразу видели, что по своей чрезвычайно непосредственной натуре Давыдов — Расплюев внезапно переключился при одном лишь воспоминании о сильных ощущениях игры, пленявших его как завзятого игрока и бросавших его из одной крайности в другую. Он как-то вдруг, сразу, мгновенно загорался другой жизнью, забыв {484} все только что пережитые им невзгоды. Но это только на один момент, после которого он тотчас же снова впадал в свое грустное состояние…

— Что же, Иван Антонович, была игра? — участливо спрашивает Федор.

Давыдова передергивает от его слов. С искаженным от физической боли лицом, он долго смотрит на Федора, как бы просит сочувствия к себе. И, намереваясь опуститься в близстоящее кресло, ежась от физической боли, произносит:

— Ну, уж могу сказать — была игра! — обнаруживая своим тоном, какова была эта игра.

— Да что это вы? разве что вышло?

На этот вопрос — снова взгляд на Федора, после чего Давыдов не торопясь, с серьезным видом плюет на пол и, указывая на то место, куда плюнул, говорит:

— Вот что вышло!

Дальше, после небольшой паузы, следует подробный рассказ о том, что ему пришлось претерпеть, как только выяснилось, что он подменил колоду карт. Давыдов пользовался этим рассказом, чтобы исчерпывающе выявить основные черты образа своего Расплюева. Здесь мы видим удивительную смесь беззаботной аморальности со своеобразной привлекательностью. Простодушие, непосредственность, наивность уживаются в нем с изворотливостью и подлостью. Трогательна его тяга к силе, в чем бы эта сила ни проявлялась. Расплюев одинаково искренне бывает поражен и необыкновенной силой руки, которая несколько раз прошлась по его спине, и английским изобретением — боксом, с которым он только что познакомился.

К концу этого монолога входит Далматов — Кречинский. Давыдов — Расплюев так увлечен своим рассказом, что сначала не замечает Кречинского. Но, внезапно обернувшись в его сторону, вдруг видит — чего уж никак не ожидал!.. — грозную фигуру своего патрона, который пронизывает его насквозь своим свирепым взглядом.

Далматова не узнать. Он уже не тот, что в первом акте, — куда девался светский жуир, этот блестящий салонный «пленир»? Его точно подменили. Что-то хищное, звериное, донельзя грубое во всем его облике, во всей его повадке. Одет он небрежно. У халата (темно-гранатового цвета) воротничок поднят, вокруг шеи — кашне, прическа {485} в беспорядке, — видно, он только что проснулся и ему холодно в нетопленной квартире. Он сильно не в духе. И с искаженным от злобы лицом стоит он перед оторопевшим несчастным Расплюевым, готовый броситься на него…

От неожиданности Давыдов замер, объятый ужасом. Последнее слово так и осталось недоговоренным, как бы застряло у него в горле, замерло, застыло на губах. Жалкий вид был у него в эту минуту, но тем не менее он опять внушал к себе некоторое сочувствие. Виновато, как-то скорбно смотрел он на своего патрона, готовый покорно принять все удары судьбы за свою незадачливость.

— Деньги принес? — не спуская с Давыдова глаз, сурово спрашивал Далматов — Кречинский.

— Нет, не принес, — чуть слышно шепчет он в ответ.

Далматов уничтожающе, с презрительной брезгливостью осматривает его с ног до головы, и, подойдя вплотную, грубо наседая на него с фразой: «Э‑эх, ты, простоплет, колесо холостое!.. Мели воду-то, мели: помолу не будет!..» — с озлоблением отталкивает его от себя так, что тот едва удерживается на ногах.

Спасаясь от дальнейших побоев, Давыдов ограждал своего Расплюева от разъяренного Кречинского близстоящим креслом и, облокотясь на спинку его, терпеливо выслушивал все тирады, ругательства и оскорбительные упреки, обильно сыпавшиеся на его голову: «Стоишь ли ты хлеба? На харчи-то себе выработал ли?.. За мой хлеб мне надо денег!.. Их и подавай, черт возьми…» и т. д.

Чувствуя себя провинившимся, Давыдов — Расплюев принимает все как должное, и в это время лицо его…

Вот тут, в это мгновение, мы встречались с одной из кульминационных высот творчества гениального сердцеведа. Как каждое гениальное проявление, оно казалось простым, хотя на самом деле, по своему существу, было сложным и тонким, особенно поскольку оно касалось глубин человеческих переживаний, какого бы порядка эти переживания ни были. И я чувствую себя в большом затруднении, боясь, что не сумею отобразить столь высокое достижение великого артиста в данный момент его роли, то, что без единого слова Давыдов так исчерпывающе доносил до зрителя: ту сложнейшую гамму переживаний, которая в данный момент развертывалась в душе этого несчастного, павшего человека…

{486} Сперва лицо Давыдова — Расплюева как будто каменело. Унизительные, грубейшие ругательства продолжали сыпаться по его адресу, но ни один мускул на лице его не шелохнулся, не дрогнул. В первый момент казалось, что он остается равнодушным ко всему происходящему, но, вглядевшись внимательнее, вы начинали читать в его глазах все переживаемое им…

Давыдов — Расплюев то сосредоточенно смотрит перед собой в одну точку, то медленно поднимает глаза на своего жестокого покровителя, к которому положительно питает собачью преданность. Он прямо молится на него, он для него — великий, недосягаемый, непререкаемый, непогрешимый, и он копирует его как тень, как эхо. Он принимает от него все нападки как должное за свою неудачливость, но вместе с тем искренне недоумевает — за что так гонит его судьба, и от этого глубоко страдает…

Стоя так за креслом, Давыдов положительно трогал зрителя беспомощностью своего Расплюева. Он тут невольно напоминал верного провинившегося пса, лежащего лапками вверх у ног своего разгневанного хозяина, покорно ожидая от него пинков, даже хорошо не сознавая своей вины перед ним.

— Что уткнул нос-то в землю?.. — снова наступая на Расплюева, кричал Далматов — Кречинский и грубо ударял его под подбородок.

Давыдов даже с места не трогался, только печально вскидывал на него глаза…

— Деньги принес?.. Чурбан!.. Вижу, и деньги взяли, и поколотили… — и, размахнувшись во всю ширь, Далматов уже собирался ударить его… Давыдов только зажмуривался, готовый принять удар, но Далматов вовремя сдерживался, проговорив: «Эх, тряхнул бы тебя так, чтобы и каблуки вылетели!..»

При воспоминании о силище, испытанной им на себе, Давыдов — Расплюев заметно оживился и проговорил: «Уже тряхнули! довольно будет!..», а потом с каким-то восклицанием: «А уж какая, я вам доложу, силища — ну‑уу… Я, говорит, его боксом!.. Гм!.. боксом!» И с наивностью ребенка, свойственной его непосредственной натуре, он тотчас переключается и с громадным любопытством спрашивает: «Михайло Васильевич, позвольте, однако, спросить, что такое бокс?..»

{487} Услышав, что, помимо всего прочего, бокс к тому же еще является английским изобретением, Давыдов был настолько поражен этим обстоятельством, что положительно забывал все на свете — и свою боль от побоев, и все угрозы Кречинского. Он даже переставал замечать самого Кречинского и начинал пропускать мимо ушей все, что тот говорил. А когда Далматов — Кречинский, в мучительных поисках выхода из своего затруднительного положения, в волнении громко твердил: «Надо мне достать денег!.. непременно, во что бы то ни стало надо денег и денег…» — то у Давыдова его Расплюев уже был настолько поглощен боксом и, главным образом, ошеломившим его открытием, что бокс — изобретение англичан, «этих просвещенных мореплавателей», что даже не вникал в смысл слов своего патрона — и нуль внимания на Кречинского!.. И его фраза: «А не знаю, Михайло Васильевич, денег нет и достать их негде!» — звучит как-то вскользь и мимо Кречинского. А потом все о том же, об англичанах. «Ну, не ожидал!.. Образованный-то народ… мореплаватели-то, а?!»

Такое легкомыслие Давыдова — Расплюева окончательно бесит Далматова — Кречинского, и он снова угрожающе наступает на него со словами:

— Да ты совсем уж ум потерял… Ему о деле говорят, а он черт знает что мелет!..

Не договорив последнего слова, Далматов, задыхаясь, шепчет Давыдову: «Слушай, я весь тут, весь по горло… Денег, просто денег!..» И затем, в каком-то исступлении отчаяния, тряся Расплюева за плечи, приказывает ему во что бы то ни стало добыть ему денег. «Да смотри, не являйся с пустыми руками!..» И с последними словами: «Я те, курицу, задушу!.. чтобы были!..» — схватывает его за горло и с силой отталкивает от себя.

Давыдов растерян, не знает, что ему делать.

Небольшая пауза.

Несколько раз пройдясь взад и вперед по сцене и немного придя в себя, Далматов подзывает Расплюева и объявляет ему: «Дело вот в чем: я женюсь на Муромской… Знаешь, богатая невеста…» И, увлекаясь, рисует ему самые радужные иллюзии. Давыдов от неожиданности обомлел… Возрадовался… А когда Далматов — Кречинский объявляет Давыдову — Расплюеву, что он не забудет и его и даст ему двести тысяч, то у Давыдова захватывало {488} дыхание, и он уже не мог произнести ни одного слова: они застревали у него в горле…

— Только для этого нужны деньги, — внушал ему Далматов, — без трех тысяч я завтра банкрут… Подадут ко взысканию, расскажут в клубе…

И в запальчивости, со словами: «Понял ли, до какой петли, до какой жажды мне нужны деньги?!. Выручай!» — цепко схватывал его за плечи и тряс во всю мочь, и притом с такой силой, что у Расплюева руки болтались во все стороны, как у куклы на шарнирах. Но Давыдову это было нипочем, он уже весь был охвачен возложенной на него миссией. Он быстро оправился и как стрела устремился к выходу, едва успев на ходу проговорить: «Да от одних слов ваших все мои косточки заговорили», — и, подпрыгивая, подобно упругому мячику, выкатывался из комнаты.

Оставшись один, Далматов — Кречинский, рассчитывая на изворотливость своего «поддужного», несколько успокаивается и, комфортабельно развалясь на диване, предается мечтаниям об устройстве своего благополучия, рисуя радужные перспективы в связи с женитьбой на богатой невесте — Лидочке Муромской.

Здесь, как и на протяжении всего второго акта, Далматов не жалел красок, чтоб изобразить своего Кречинского самым грубым, жестоким хищником и циничным авантюристом, не брезгающим никакими средствами для достижения своей цели. Но вот вместо воздушных замков — действительность: Федор докладывает о приходе купца Щебнева, которому Кречинский задолжал в клубе.

Прежде чем подняться с места, Далматов некоторое время молча злобно смотрит перед собой, потом мы видим, как медленно поднимаются кверху его руки, сжимаясь в кулаки, и в таком виде, с искаженным от озлобления лицом, он как бы замирает на мгновение, наконец, с силою ударяет себя по коленям и молниеносно-резким рывком встает, выпрямляясь во весь рост, после чего, выдержав небольшую паузу, набрасывается на Федора:

— Дуралей!.. Сказал бы, что дома нет.

— Нельзя, Михайло Васильевич! — оправдывается Федор. — Ведь это народ не такой: он ведь спокойно восемь часов выждет в передней!..

Со словами: «Ну, проси!» — Далматов выталкивает Федора в шею.

{489} Входит Щебнев. Его играл Шкарин — и играл отлично. Несколько выше я уже упоминал о нем как актере. Диапазон его дарования из-за его специфических физических данных, предназначенных почти исключительно для бытовых ролей, был не очень велик, но зато роли, соответствовавшие его внешним данным, он играл с исключительной яркостью и лепил весьма разнообразные образы.

Вот и своего Щебнева он подавал в высшей степени оригинально. Щебнев в изображении Шкарина не принадлежал к династии именитого московского купечества, он не родня тит титычам и гордеям карповичам — персонажам пьес Островского. Это был купец-самородок, выходец из крестьян — типичная фигура той эпохи.

Биография этой категории купцов несколько необычна. Обыкновенно они начинали свою карьеру еще с мальчиков. Прямо из деревни они попадали в столицу и устраивались в услужение либо в какой-нибудь трактир в качестве «шестерки» (под таким именованием они почему-то всегда слыли), либо в мелочную лавчонку. А более сметливые, с врожденной практической жилкой, скопив себе некоторое количество рублей, приобретали ларек и торговали сначала спичками, потом, при удаче, меняли лоток на табачную лавчонку, затем на галантерейный магазин — и так по восходящей. Самый яркий обладатель такого рода биографии — известный миллионер Солодовников был владельцем так называемого Солодовниковского пассажа в Москве, где ныне универмаг Мосторга, а раньше — Мюр и Мерелиз (впоследствии им же был построен и Солодовниковский театр, ныне филиал Большого театра на Пушкинской улице, где долгое время ютилась опера С. И. Мамонтова)[[474]](#endnote-436).

Такой жизненный путь (помимо самой их натуры, которую можно охарактеризовать двумя словами: «скопидомок») не мог не наложить своей печати на склад характера каждого из них и на обиход их жизни.

Любопытно, что это свойство «скопидомок» было неизменным спутником большинства подобных людей во всех проявлениях их быта. Например, тот же Солодовников, этот архимиллионер, когда-то не имевший ничего за душой кроме своего лотка и торговавший спичками на углу Неглинной и Кузнецкого моста, сумел, благодаря практической сметке и врожденному скаредничеству, достичь {490} несметного богатства, но между тем оставался верен себе и до последних дней продолжал копить свои капиталы, отказывая себе в самом необходимом.

Со слов его юрисконсульта и душеприказчика Н. П. Шубинского, мужа М. Н. Ермоловой, мне известны факты, достаточно красноречиво характеризующие его. Детей своих он держал в черном теле. Вся его семья питалась очень скудно: щи и каша — вот обычное меню в его доме. Одевался он по старинке: косоворотка, русская поддевка, высокие сапоги. При встрече с ним вы бы никогда не сказали, что этот мужичонка — архимиллионер Солодовников. Из экономии он ездил на конке, и притом на империале: дешевле!.. По железной дороге — всегда в третьем классе… Со слов того же Н. П. Шубинского, позволяю себе привести довольно забавный случай, происшедший с ним на почве его скаредности. Ему необходимо было сделать операцию. Он решил оперироваться у себя на дому. Хирург — кажется, профессор Склифосовский — согласился, но просил Солодовникова озаботиться приобретением некоторых хирургических инструментов. Солодовников для этой цели отправился на Сухаревский рынок и там по дешевке купил подержанный инструмент, оказавшийся заржавленным. Разумеется, Склифосовский отказался воспользоваться такими инструментами, и Солодовникову пришлось скрепя сердце добыть их у Швабе на Кузнецком мосту… Солодовников — не одинок, такие типы купцов были не редки, и Шкарин, обладавший зоркой наблюдательностью, взял типические черты подобной категории московского купечества. Его Щебнев также из мужичков, и чувствовалось во всем, что он как-то сродни биографии Солодовникова.

Небольшого роста, с корявой внешностью, с измятым лицом, с простецкими манерами, одетый безвкусно, но — в согласии с ремаркой автора — по моде: с огромной золотой цепью в бархатном клетчатом жилете и весьма клетчатых панталонах. Его одеяние как-то не вязалось со всей его внешностью и еще более выдавало его прошлое.

Далматовский Кречинский, как ни принуждал себя, не мог скрыть брезгливого презрения к своему кредитору, его все в нем шокировало, но настойчивые требования Щебнева уплатить ему долг, которого он в данный момент не мог погасить, заставляли его по возможности быть любезным, {491} хотя сквозь эту любезность сквозило и высокомерие.

Кречинский убеждал Щебнева подождать, обещая ему погасить долг через день или два, — у него сейчас денег нет: «Ну, судите сами, могу я разве вам отдать, если у меня денег нет? Ну, просто нет! Кулаком, что ли, мне их из стола вышибить?!»

Но упрямый торгаш оставался глух ко всем доводам и только твердил одно: «Так сделайте одолжение, прикажите получить!..» От этой «кауровщины» Кречинский терял самообладание, — и Далматов набрасывался на Щебнева с криком: «Да камень вы этакой, черт возьми! Или вы пришли дурака разыгрывать, что я вам не могу вдолбить в голову» и т. д. Но на Щебнева ничто не действовало, он твердил только одно: «Прикажите получить?» И с угрозой «занести по клубу имя его в книжечку» скрывается.

Кречинский в бешенстве посылает ему вслед всевозможные ругательства: он в отчаянии. Из‑за этой малости свадьба его может сорваться! Вся надежда на Расплюева.

К довершению всего Федор пристает к нему со счетами мелких его кредиторов. Кречинскому совсем не до них, и он в бешенстве кричит по их адресу: «В шею!»

Как раз в этот момент, робко пробираясь вдоль стенки и прячась за спиною Федора, появляется Расплюев. Глаза Далматова и Давыдова встречаются. Далматов выпрямляется во весь рост. Он догадывается, что Расплюев вернулся ни с чем. Пауза. Полный ненависти и неистовой злобы, Далматов — Кречинский устремляет свой взгляд на Расплюева.

Давыдов в ужасе сначала цепенел от этого взгляда, а вслед за тем его начинало бить как в лихорадке. Губы его дрожали, и он не мог выговорить ни одного слова. Слышались только какие-то нечленораздельные звуки. Наконец, не спуская глаз с Расплюева, Далматов угрожающе тянул: «А!!? Так я и знал!» Расплюев, предчувствуя недоброе, бормотал: «Михайло Васильевич… позвольте… залог требуют… надо залог!..»

Далматов, не обращая внимания на его слова, медленно приближался к нему и членораздельно, останавливаясь почти перед каждым словом, с каким-то хрипом, продолжал: «Так я и знал!.. Ведь я тебе, разбойнику… велел украсть… обворовать!!! а достать… мне денег!..» И с {492} последними словами, молниеносным наскоком, пригибаясь, подобно хищному зверю, набрасывался на Расплюева, валил его на диван и начинал душить, неистово колошмятить, пуская в ход не только кулаки, но и ноги…

Утолив таким образом свое бешенство, но еще не вполне овладев собою, Далматов — Кречинский с прерывистым дыханием и подергивающимся от злобы лицом резко выкликал: «А?.. Он говорит: нет денег! Врет! В каждом доме есть деньги!.. Непременно есть!.. Надо только знать, где они… где лежат?.. Гм… Где лежат?.. где лежат?» И мучительно ломая голову над тем, как изобрести способ добыть деньги, большими шагами начинал ходить по комнате.

Давыдов лежал на диване с закрытыми глазами, без движения. Делал вид, что он без чувств, но в то же время зорко следил за Кречинским, и как только тот от него отдалялся, он слегка приподнимал голову и тотчас же ее опускал, принимая прежнее положение, — и так несколько раз. Кречинский же, весь поглощенный своими мыслями, вовсе не замечал его и, наконец, охватив голову руками, садился за письменный стол.

Давыдов пользовался этим моментом и решил, что теперь его Расплюеву можно заняться собой, можно и проверить, как такая жестокая потасовка отозвалась на его теле. Сначала очень осторожно шевелилась одна ступня его ноги — как будто ничего. Потом пробовал пошевелить другую ногу — тоже ничего. Дальше все смелей и смелей. Почувствовав, что дело обстоит совсем уже не так плохо, он начинал медленно спускать ноги с дивана, однако со всевозможными предосторожностями, и, наконец, приподнявшись, с самодовольно-торжествующим видом принимал сидячее положение, искоса недружелюбно поглядывая на Кречинского, как бы говоря ему: «Ну‑ка, что взял?!. Жив я — и невредим!» В это время раздавался резкий возглас Кречинского, продолжавшего сидеть у бюро: «Что тут делать?! Что тут делать?!.» От неожиданности Давыдов рефлексивно вздрагивал, даже привставал на месте. Немного оправившись от испуга, Давыдов не без злорадства, сквозь которое все же просвечивало его врожденное добродушие, не покидавшее его ни при каких обстоятельствах, говорил, как бы обращаясь к самому себе: «Первое — не дерись». И после небольшой паузы следовал монолог Расплюева в примечательной передаче Владимира {493} Николаевича. В этом монологе Давыдов не забывал, что его Расплюев не что иное, как мелкая, подлая душонка, но вместе с тем не лишенный и добрых начал, скорее всего представляющий собою существо «без руля и без ветрил». Вот почему он волею судеб попадал в такие условия жизни и такое окружение, где его добрые начала не получали настоящей почвы и глохли среди сорняков. Рассматривая так биографию Расплюева, Давыдов не мог пройти мимо подлинной драмы этого примитивного, незадачливого человека, но по природе своей несомненно искреннего, добродушного, до крайности наивного и незлобивого. Тонким юмором бичевал Давыдов пороки Расплюева, но пропускал все через призму человечности.

— Боже мой! Родятся люди в счастии, в довольстве, во всех приятностях жизни, и живут себе, могу сказать, пиршествуют… — ропщет несчастный неудачник, и вам становится его жалко. Дальнейшие же слова: «Ну, народится же такой барабан, — и колотят его с ранней зари и до позднего вечера!.. И вот как видите!..» — Давыдов уже окрашивал юмором, и у публики, несмотря на то, что она все еще продолжала жалеть его, невольно возникала улыбка, особенно, когда он демонстрировал свою живучесть словами: «И вот как видите!»

В следующем куске монолога Давыдов глубоко трогал наивной непосредственностью своего Расплюева. Перед вами был большой ребенок, который с таким увлечением вспоминал все свои жесточайшие трепки и уверял при этом, что, народись он худеньким, тоненьким, хиленьким — «ведь ему и не жить бы!..» «Вот, как скажу, — и глаза его загорались каким-то азартом, — от вчерашней трепки, полагаю, — не жить! От докучаевской истории — не жить!..» Тут вы уже чувствовали, что его мало интересуют его личные побои, но что его увлекает сама эта история, сами эти перепалки. Восхищение перед силою — примечательная черта его характера — заставляло забывать собственные невзгоды, над всеми этими невзгодами доминировало сознание, что он «вышел победителем из этой опасной битвы». А когда он вспоминал о попойке в третьем году, в Курске, то ребяческою радостью звучали его слова: «то есть, ни, ни, ни, ни под каким видом». И почувствовав себя положительно героем, потому что и здесь ему удалось выжить, — он восторженно заканчивал: «и вот невредим… {494} как встрепанный». В это время Кречинский начинает рыться в ящиках своего бюро. Наблюдая за Кречинским, Давыдов принимается злорадствовать по его адресу, но как бы про себя: «А денег-то, брат, нет, нет… Да уж нет!.. а дерешься!.. Что взял?.. Что он роется? Денег ищет?..»

Кречинский вынимает булавку довольно большого размера. «Вот стразовую побрякушку ухватил… Она грош стоит…» — храбрится Расплюев… Кречинский вдруг вскрикивает: «Ба‑а! Эврика!» Давыдов в страхе отскакивает и прижимается к стене. Куда и храбрость девалась. «Ого! Дурь…» — лепечет он.

Держа в руках булавку, Кречинский твердит: «Эврика, эврика!..» Давыдов уже сочувственно обращается к нему: «Родители! Да он спятил! ей‑ей, спятил». И в испуге, боясь, чтобы Кречинский еще раз не тряхнул бы его с безумных глаз, спешит за Федором, с которым вскоре появляется в дверях и, прячась за спиной Федора, указывает ему на Кречинского.

— Гей, Расплюев!.. — вдруг громко командует Далматов. Давыдов вздрагивал всем телом и отскакивал в сторону, задев и опрокинув по дороге стул, и, уже стоя в стороне, как бы остерегаясь, издали выслушивал приказание идти на Петровку к Фомину и заказать там большой букет — и самый лучший.

У Давыдова с Федором мимическая игра. Он жестами жалобно показывает Федору на Кречинского, как бы объясняет, что тот с ума сошел, шепчет: «А что я тебе говорю, Федор? а?.. Копейки сущей нет, а он, голубчик, целковых в пятьдесят букет ломит!.. Что нам, сиротинкам, делать?..»

Заметив, что Расплюев растерян и ни с места, Далматов угрожающе продолжал: «У тебя, может, уши заложило? Слышал ли, что приказано?..» Давыдов в страхе отступал, будучи в полной уверенности, что перед ним сумасшедший: «Ми… Ми… хайло Васи… помилуйте… Да на что я вам куплю букет?..»

Федор также в полной уверенности, что Кречинский с ума сошел и что лучше сумасшедшему не перечить, уговаривает Расплюева идти: «Ступайте, Иван Антонович, ступайте!..» Давыдов, окрысившись на Федора, запальчиво передразнивает его и в отчаянии от безвыходного положения {495} громко восклицает: «Да на что я куплю!..» Далматов, сообразив, в чем дело, хлопнув себя рукой по лбу, берет со стола свои часы с цепочкой и передает Расплюеву: «Вот тебе деньги!.. Чтоб через полчаса был у меня вот здесь на столе… Слышал?»

Давыдов от неожиданности, не сразу сообразив, что ему делать, озадаченно смотрел на Далматова. Тогда тот, с силой стукнув по столу кулаком, рявкнул на Расплюева. Такой разговор оказался более вразумительным, и Давыдов, в страхе отпрянув от него, чуть не выронив часы из рук, быстро скрывался за дверью.

Дальше Далматов на сцене один. Пишет Лидочке письмо, в котором под благовидным предлогом, в самых выспренних выражениях просит прислать ее булавку с солитером. Несколько раз перечитывает письмо и ждет возвращения Расплюева.

С букетом в руке появляется Давыдов. У него необыкновенно сияющий вид. Потасовки как будто не бывало. Он весь вдохновлен выпавшей на него миссией. Для него нет большего в жизни, как исполнить приказание своего кумира, и его собачья преданность к нему заставляет забывать все обиды, оскорбления и побои, обильно достающиеся на его долю.

— Эй, сюда, покажи!..

Давыдов поспешно подает букет Кречинскому. Осмотрев букет и оставшись доволен, Далматов требует сдачи: «Сдачи сколько?..» Давыдов удивительно как смешно переспрашивал: «Сдачи?» — делал вид, что он решительно не понимает, о какой тут сдаче идет речь. Но, заслышав грозное повторное: «Сдачи!..» — он покорно, но нехотя повиновался.

Получив пятидесятирублевую, Далматов, подойдя к нему вплотную и со словами: «Теперь ты слушай, да подбери, братец, губы, — дело резвое…» — грубо ударив его по губам письмом, только что написанным им, объяснял, как с помощью письма и букета добыть от Лидочки ее драгоценный солитер. У Давыдова при одной только мысли об этом поручении разгорались глаза. Он толком еще не понял хитрого замысла Кречинского, но жилка мошенника уже заговорила в нем. При сознании, что его облекают доверием и делают соучастником такого ответственного И скользкого дела, он весь оживлялся. Вприпрыжку {496} кружился по комнате… стал приводить себя в порядок, приглаживался, чистился… Сколько тут было суеты! Причем он необыкновенно как напоминал охотничью собаку, почуявшую, что ее берут на охоту.

— Беги, а получа вещь — лети! Берегись старика, остальное пойдет как по маслу, — напутствовал его Кречинский: — Понял? — Давыдов, лукаво прищурясь и хитро смотря на Кречинского, таинственно, вполголоса заканчивал: «Понял, Михайло Васильевич! Лечу!» и вприпрыжку удалялся со сцены. Далматов с громким хохотом вслед ему: «Понял, понял… ничего, дурак, не понял. Он думает, что я красть хочу, что я вор. Нет, брат: мы еще честью дорожим; мы еще вот в этом кармане (показывает на голову) ресурсы имеем!..»

Затем идет сцена приготовления Кречинского к дальнейшим операциям с солитером. Он в хорошем расположении духа, чувствуется, что план его действий созрел. Только не сплоховал бы Расплюев, не испортил бы все дело!.. «Да, вот она! вот решительная минута!..»

Слышен звонок… Давыдов вбегает запыхавшись. Далматов в волнении, запинаясь, пытливо спрашивает: «Что, Расплюев, виктория?»

Давыдов в ажиотаже, торжествующе:

— Виктория, Михайло Васильевич, виктория!..

Дальше они шумно перекидываются словами, нагромождая одну реплику на другую по возрастающей, идя crescendo, строя как бы пирамиду:

— Ну… Расплюев, перейден Рубикон?

— Перейден! — вторит ему Давыдов.

— Рубикон!..

— Рубикон!..

— Ду-урак!..

Давыдов по инерции стал было вторить: «Дур…», но на полуслове осекся: «ну, нет, не дурак», — и захлебываясь, какой-то скороговоркой принимался объяснять, как все это произошло… так что и остановить его было трудно.

— Ну, ну это видно, гениально!.. — поощрял его Далматов. Потом, сравнив обе булавки — фальшивую и подлинную, — довольный, констатировал: «Как одна! Не сорвется!..» И, будучи в радостном состоянии, решил разыграть своего верного Лепорелло:

— Ну, Расплюев! теперь — бежать!

{497} Давыдов, подчеркивая непосредственность и наивность своего Расплюева, принимает его слова всерьез: «Бежать?.. Что ж, я готов!..» В этой сцене Давыдов с необычайной яркостью демонстрировал беспредельную верность своему покровителю, которого он ни при каких обстоятельствах не оставит одного, за которым он пойдет в огонь и в воду.

— Бери, захватывай, что нужно!.. Живо, скорей!..

Давыдов впопыхах бежит по комнате и вторит ему:

— Федор! Бери, захватывай, что можно! Живо!.. — И сам схватывает какие-то вещи, бежит мимо Кречинского.

— Стой! нельзя! — издевается над ним Кречинский.

При этом окрике Давыдов останавливается как вкопанный и слушает, как его запугивают тем, что их могут схватить и отправить по Владимирской. Эти доводы кажутся ему убедительными, он не может не согласиться с ними… Он в панике. Но потом, заслышав приказ Кречинского: «Федор, подай мне шубу!» — он снова суетится: «Федор! подай Михаилу Васильевичу и мне шубу!» — кричит он.

Кречинский, надевая шубу: «Нет, любезный, тебе не шубу, а, по всей справедливости, серую сибирку (и ударяя его по спине) с бубновым тузом на спине!..» И уже в дверях грозно наказывает Федору: «Федор, не выпускать его отсюда никуда!» — и с этими словами быстро уходит.

В следующей сцене Давыдов достигал предельной художественной высоты. Сцена эта была как бы квинтэссенцией всей роли, в ней, как в фокусе, были сосредоточены все характерные, а также и психологические элементы, которыми он пользовался для раскрытия образа. В ней ярче, чем где-либо, проявлялась человечность его Расплюева: за комическими положениями стояли горе, страдания, крылась боль о человеке. Глубина психологии, жизненная правда и тонкая театральность сливались у него в единую убедительную художественную правду. Он с удивительным искусством смешивал веселый юмор с горчайшими страданиями.

По уходе Кречинского Давыдов ошеломлен. Остановился как вкопанный… некоторое время молча стоит в оцепенении… Он все еще не может освоиться с фразой, звучащей в его ушах: «Не выпускать его отсюда никуда!» Но вот по выражению лица вы видите, как он постепенно осознает безвыходность положения, в котором очутился. В паническом ужасе бросается к двери, вслед за Кречинским, {498} и во весь голос кричит: «Стойте! Что вы? Михайло Васильевич! Да куда же он!.. Постойте!» Федор преграждает ему путь: «Извольте, сударь, остаться. Слышали — не приказано‑с…» Тут Давыдов приходит в крайнюю растерянность: «Как?! Да это… это, стало, разбой! измена!..» И с каким-то воплем снова бросается к двери, желая оттолкнуть Федора: «Ай, ай!.. Пусти, пусти, разбойник!..» Федор моментально запирает дверь: Расплюев в ловушке. В отчаянии он начинает метаться по комнате и кричит: «Ах, батюшки-светы! Режут, ох, режут! Караул! Кара…» Но быстро зажимает себе рот и притихает: «Шш… что я? На себя… Сейчас налетят орлы!..» И решает изменить тактику, начинает жалостливо упрашивать Федора, стараясь разжалобить его: «Пусти меня, Федорушка! Пусти, родимый… Ведь у меня гнездо есть: я туда ведь пищу таскаю! Птенцы, малые дети… Вот они с голоду и холоду и помрут: их, как паршивых щенят, на улицу выгонят».

В этом месте Давыдов трогал до слез. С такой искренностью и с таким драматизмом он передавал муки нравственно опустошенного, но не знающего, что творит, забитого, а как-никак все же добродушного, большого, бездомного и бесприютного старого ребенка.

— Да полно вам, Иван Антонович, право, себя тревожить! — уговаривал его Федор. — Ну, такой ли он человек, чтоб ему уйти? Он и здесь цел будет!..

— Нет, ушел, непременно ушел… — твердил Давыдов, в волнении бегая по комнате. — Что ему, о нас, что ли, думать? Катит себе… А то возьмут и в сибирку посадят… Нет, брат, ушел, просто ушел… — А потом с непередаваемой интонацией, присущей только его индивидуальности, он вдруг обращается к Федору:

— Уйдем, Федор, и мы!

— А мне что? Я при своем деле, — слышит он в ответ.

Тогда Расплюев решается прибегнуть еще к одному средству — к запугиванию:

— Ведь в тюрьме умрешь… Ну, Федор, спросят, смотри: ведь ты сам, братец, видел, как вот здесь, на этом самом месте, я отдал булавку этому разбойнику, твоему барину…

— Ну, Иван Антонович, вы в это дело меня не вводите… Я сапоги чищу, комнаты мету, а ваших делов я не знаю.

{499} После этих слов Федора, видя, что ничего не может воздействовать на эту бесчувственную каменную глыбу, преградившую путь к двери, Давыдов приходит в раж от негодования, ужаса и сознания своей беспомощности…

— Иуда! — кричал он. — Ах, хам! Хам! Зарезал! А‑аа! чертова шайка… Так вы меня под обух! Нет, постой! — Принимал торжественно-величественную позу и с широким жестом приказания говорил: — Пусти! — Но и это сорвалось. Давыдов тихо подбирается к Федору и в азарте бросается на него:

— Пусти, говорю, пусти!

Происходит свалка, борются молча и пыхтят. Наконец Федору удается распластать его у себя на груди. Картина при этом получалась изумительная: долговязый Поморцев, игравший Федора, чуть ли не на две головы выше Давыдова, как железным обручем обхватил широкую талию приземистой фигуры Владимира Николаевича и крепко прижимал несчастную жертву к своей груди. Что-то беспомощное, жалкое трепыхалось в объятиях беспощадного цербера. Короткие руки Владимира Николаевича с растопыренными пальцами и широко расставленные ноги его судорожно мелькали в воздухе, делая неимоверные усилия, чтобы высвободиться из крепко зажатых тисков. Все вместе взятое давало впечатление раздавленной лягушки, распластанной на груди Федора. Получалось что-то донельзя жалкое, а вместе с тем в высшей степени комическое. Гомерический хохот зрительного зала сопутствовал всей этой сцене, несмотря на отчетливо ощущавшееся сострадание к несчастному неудачнику.

После некоторой борьбы Федор бросал Расплюева на диван и начинал колотить во всю мочь своими увесистыми кулачищами. Давыдов, видимо обессилев, переставал сопротивляться. Только слышно было тяжелое дыхание и изредка охи. На минуту даже замер. Федор опять отходил к двери и, сложив на груди руки, как вкопанный вставал на стражу.

После некоторой паузы Давыдов слегка приподнимал голову, наивно-удивленным тоном констатировал: «третья!» А потом, уже сидя на диване, как будто стараясь кого-то убедить, что это третья потасовка за день, начинал клясться: «Ей‑ей, третья!..» И вдруг громко взывал: «Судьба! Судьба! За что гонишь?.. За что гон…» Не договорив {500} фразы, встретившись глазами с Федором, на полуслове внезапно обрывал и переключался на иной лад: «Нет, каков леший! рожа, рожа-то какая! Стал опять в дверях, как столб какой…» Федор равнодушно на него смотрит. Расплюев в беспокойстве посматривает по сторонам: «Ох, ох, ох, ох! А время идет! идет время! И сюда, может, уж идут! Детки мои! голы вы, холодны… Увижу ли вас? Ваня, дружок!» У Давыдова тут опять искреннейшие слезы, которые не могли не трогать публику. Они оставляли настолько сильное впечатление, что и теперь, через много лет, каждый раз при воспоминании о спектакле, особо отмечают как раз эти драматические моменты гениальной игры замечательного артиста.

Звонок.

В полной уверенности, что это полиция, Расплюев мечется по комнате: «Ай! Полиция!» Федор идет отворять. Расплюев прячется за спинку дивана.

Слышны голоса за сценой.

Бодрой походкой входит Кречинский, чувствуется, что он доволен. По-видимому, удача. По дороге бросает Федору: «Ха, ха, хи! Ну, и очень хорошо сделал!» Федор указывает, куда спрятался Расплюев. Кречинский вытаскивает его из-за дивана: «Что, брат? вы, кажется, с Федором-то погрелись? Что ж, ничего: оно от скуки можно… А теперь вот возьми да займись покуда делом». — И Кречинский кладет на стол пачку денег, завернутую в цветной платок. — «Сочти вот деньги…» И тут же, со словами: «А булавка вот… Надо вечером возвратить…» — кладет булавку рядом с деньгами.

Ничего еще не понимая, стоя за спинкой дивана, Давыдов каким-то равнодушным, спокойным взглядом, издали, не трогаясь с места, то взглянет на кипу денег, то таким же равнодушным взглядом посмотрит на Кречинского… Потом, медленно выходя из-за дивана, приближается к столу с деньгами и так же равнодушно смотрит некоторое время на деньги: «То есть просто ничего не понимаю». Снова взгляд на Кречинского… Наконец решается дотронуться до денег, как бы проверяя — во сне он или наяву: «Фу! Деньги!.. Это деньги!.. а вот это…» — берет в руки булавку и радостно восклицает: «Булавка!.. Точно: булавка!»

{501} Дальше идет знаменитая сцена с деньгами. Сколько я ни видал Расплюевых — никто не достигал такого совершенства в данной сцене, как Давыдов. Причем он совсем не прибегал к каким-либо внешним эффектам, а со всею серьезностью проникал в тончайшие изгибы тайников человеческих переживаний. И все так ясно, и все так просто, а главное — человечно…

Очень верно и точно описал Давыдова в этой сцене с деньгами один театровед, и я позволю себе привести его слова: «В сцене с деньгами очень долго Расплюев — Давыдов не понимал, что перед ним настоящие деньги. Он как бы не верил еще. Потом он приходил в себя, протирал глаза, нежно гладил бумажки, как живые существа, потом начинал считать, целуя, разглядывая и разглаживая каждую бумажку. Он оживал и вдруг заливался смехом и молодел на глазах. — Он делал жест, показывающий, как бы все это он схватил и удрал, но тут же сам себе грозил пальцем и указывал на Кречинского. Еще несколько секунд, и он восторженно, проникновенно, каким-то новым голосом говорил: “Был здесь в Москве профессор настоящей магии и египетских таинств господин Боско, из шляпы вино лил красное и белое и так далее, и выходит он, Боско, против Михайло Васильевича — мальчишка и щенок”. В этой сцене Давыдов давал ослепительный фейерверк интонаций, переходя от слез к беспредельному восторгу»[[475]](#endnote-437).

В конце концов, Расплюев, все еще недоумевая, каким же чудом были добыты деньги, когда булавка тут же, решался спросить Кречинского, смотря на него с благоговением.

«Как же это?.. И деньги и булавка?..»

Далматов, подходя к нему вплотную: «Гончая ты собака, Расплюев» — и щелкнув пальцами у его носа, продолжал: «а чутья у тебя нет…» И со словами «Э‑эх ты!..» — ударял его по лбу бумажником.

### 4

Квартира Кречинского. Вечер. Все освещено и убрано. Готовятся к приему невесты и ее семьи. Федор во фраке и белых перчатках осматривает комнату и кое-что поправляет.

{502} Входит сияющий Расплюев — Давыдов. Гомерический хохот раздается при его появлении, и действительно, трудно удержаться от смеха, до того он потешен. Он тоже во фраке и белых перчатках и, к довершению всего, завит, как баран. Но, по-видимому, он необыкновенно как доволен своей внешностью. Гордо ходит по комнате, постоянно вертится перед зеркалом. Вообще царит праздничное настроение: в дому удача, виктория — афера не сорвалась!..

Расплюев — Давыдов весь в лучах счастья. Гордостью и благоговением дышит все его существо, когда он, захлебываясь, рассказывает Федору, как ловко и хитро его божество — этот маг и волшебник Михайло Васильевич — обошел ростовщика, как он его «оболванил». Восхищению тут не было предела: «Наполеон, говорю тебе, — Наполеон!..» — восклицал он. Раздавался звонок. «Вот, никак, Михайло Васильевич…» Шел ему навстречу… «Он и есть». Подымал благоговейно руки, и почтительным тоном: «Великий богатырь, маг и волшебник!»

Входит Кречинский — Далматов. Он опять лощеный, элегантный, как и в первом акте, но утомлен, устал от всех передряг и забот. Тяжело сел в кресло, обращается к Расплюеву: «Ну, ты все исполнил?» — «Все, Михайло Васильевич, все, как приказано, все до ниточки!..» — Кречинскому некогда отдыхать. Он быстро берет себя в руки, и энергично: «Ну, теперь на ноги живо! Федор! У вас все исправно?» — и начинает осматривать комнату. Оставшись доволен приготовлениями, отдает последние распоряжения, как вести себя при гостях, и приказывает принести из коридора портрет какого-то знатного екатерининского генерала и повесить тут же на стене, чтоб выдать его за своего деда… Звонок…

Из передней слышны приветственные голоса. Далматов галантно пропускает в дверях мимо себя Атуеву, Лидочку и Муромского, восхищающихся убранством квартиры. Обмениваются обычными в подобных случаях любезными фразами. Начиналась сцена, которая по своим тонам и звучанию могла бы быть условно озаглавлена словом «Версаль». Лидером этого «Версаля» был, конечно, Далматов. Так он умел ритмом, музыкой речи, быстрыми элегантными движениями передать стиль салонного диалога. Давыдовский Расплюев вносил тут некоторый диссонанс, особенно тогда, когда тоже хотел изображать из себя светского {503} человека. Все делал невпопад, но крайне смущался и становился робким, когда замечал строгий и недовольный взгляд Кречинского.

Кречинский устроился с дамами в глубине сцены за чайным столом, уставленным фруктами, сластями, графинами и десертным вином. На авансцене, слева от зрителей — Муромский и Расплюев, которому было поручено занимать Муромского, чтоб не мешать Кречинскому «остаться с дамами и свернуть свадьбу в два дня».

Эта сцена в исполнении В. Н. Давыдова и К. А. Варламова шла классически в полном и высоком смысле этого слова. Художественная правда, тонкость исполнения и исчерпывающая обрисовка образа — положительно покоряли зрителя. И с начала до конца юмор, но какой? Я даже затрудняюсь, как его и определить… Мягкий, деликатный, эстетический, что ли?.. И это в сцене, где такой простор для всевозможных трюков, которыми любят пользоваться многие исполнители данной сцены. Нет, у них ничего подобного! Все время, в продолжение всей сцены, перед нами были большие взыскательные художники идеального художественного вкуса. Если можно так выразиться, аристократы сценического искусства…

На диване Муромский — Варламов, в кресле, на самом его кончике — Расплюев — Давыдов. Небольшой столик разделяет их. Между ними ничего общего, они друг другу чужие. Они сидят один подле другого и молчат. Мучительно не находят темы для разговора.

Как будто положение несколько спасает начинающаяся церемония с чаем. Федор разносит на подносе чай. Идет мимо Расплюева по направлению к Муромскому, Давыдов протягивает руку за чашкой, но Федор его обносит — и подает Муромскому. Давыдов, немного сконфузившись, ждет очереди, полагая, что ему подадут тотчас после Муромского, но Федор, проходя мимо, обносит его и направляется с подносом к дамам. Давыдов нервничает и мимикой выражает Федору свое неудовольствие.

Доходит наконец и до него очередь. Давыдов, разобидясь на Федора и чтобы отомстить ему, беря чашку с подноса, зло, но как бы случайно, наступает на ногу Федора. Тот слегка вскрикивает. Наконец Варламов и Давыдов, оба с чашками в руках, изредка смотрят друг на друга и шумно мешают сахар ложечкой.

{504} Прерывает молчание Муромский. Деликатно, своим мягким голосом Варламов спрашивает:

— В военной службе изволите служить или в статской?

Давыдов встрепенулся и каким-то слащавым конфузливым тоном машинально выпаливает: «В статс…», но в начале же слова поперхнулся, не докончив, поправляется: «в воен…», но также не договорив, уже более покойным тоном: «в статской‑с…» и более уверенным тоном повторил: «в статской‑с», несколько раз подкашлянув от конфуза.

Варламов очень вежливо: «Жить изволите в Москве или в деревне?» — Давыдов растерян и путается: «В Москве‑с, в Москве… то есть иногда… а то больше в деревне». И для важности и шику он заменял простое «е» на «э», так что у него выходило «в Москвэ, в дэрэвнэ…»

Варламов, почувствовав, что тут как будто можно зацепиться за тему, продолжает вопросы:

— Скажите, в какой губернии имеете поместье ваше?

Расплюев знал, что у Кречинского было имение в Симбирской губернии, а потому Давыдов уверенным тоном отвечал: «В Симбирской‑с, в Симбирской». И уже совсем было успокаивался, как вдруг раздавался вопрос, который совсем его озадачивал: «А уезд какой?» — «Какой уезд?» — машинально повторял он… И в крайнем затруднении бормотал: «Как бишь его?.. то есть, ох… как его?..» и, ухмыляясь и пощелкивая пальцем: «Вот так на языке и вертится. Эх… господи…» и наконец нашелся: «Михайло Васильич! Да как его, уезд-то?»

Далматов почувствовал, что Расплюев что-то там путает, сверкнул глазами на него и, от злобы стиснув зубы, переспрашивал: «Какой уезд?» — «Да наш уезд». Далматов, поняв в чем дело, издали бросал: «А! в Ардатовском!» И, успокоившись, снова занимался дамами.

Давыдов, очень довольный тем, что вышел из затруднительного положения, проговаривал с некоторой досадой: «Ну, вот!..» Так и слышалось в этом «Ну, вот» — теперь ты, мол, доволен — чего же ты ко мне приставал?! И, совершенно довольный собой, он говорил как бы самому себе, прихлебывая чай и утвердительно кивая головой: «Симбирской губернии, Ардатовского уезда‑с». — «Да Ардатовский уезд в Нижегородской губернии», — поправляет его Муромский. Услыхав это, Давыдов, будучи не в силах {505} удержаться от смеха, как фыркнет в чашку, обдавая брызгами платье Муромского. Расплюев — Давыдов прямо молился на Кречинского, он для него — великий, недостижимый, непогрешимый, — и слова его — для всех закон. Он и ошибиться не может, раз он сказал, что Ардатов Симбирской губернии — так это так! Какое ж в этом может быть сомнение! И до того показалось ему невероятным, что кто-то мог усомниться в правоте его слов, что он не выдержал и, нечаянно прыснув чаем, захлебываясь от смеха, едва мог проговорить: «Михайло Васильевич! Что ж это такое? Они говорят, что Ардатовский уезд в Нижегородской губернии… ей‑ей, ха, ха, ха, ха!» Кречинский нетерпеливо: «Да нет! Их два!» Давыдов моментально «снимал» свой смех и настораживался — «Один Ардатов Нижегородской губернии, другой Симбирской…» У Давыдова — сразу серьезное лицо, и уже тоном поучительным, менторским он говорил: «Один Ардатов в Нижегородской губернии, а другой в Симбирской», после чего с чисто лакейской угодливостью принимался вытирать обрызганное им платье Муромского.

Он уже начал было чувствовать себя несколько свободней, постепенно осваиваясь со своим положением, как вдруг опять затруднительный вопрос: «Скажите, а предводителем у вас кто?»

— А? — как-то машинально отзывался Давыдов, а потом, в сторону: — Да это дурак какой-то навязался? Что же это будет? — Но несколько обнаглев и махнув рукою, говорил про себя: — Эх, была, не была, — и твердо отвечал Муромскому: — Бревнов!..

— Не знаю… не имею чести знать… Давыдов уже осмелел и даже подпустил иронию:

— Я думаю, что не знаете…

— И хороший человек?..

— Предостойный!.. — И продолжая иронизировать: — Решительно скажу, таких людей нет!..

И дальше Муромский не унимался, один вопрос следовал за другим: «А как у вас земля?», да «Как урожай?», да «Скажите: как у вас умолот?»

Кречинский, хоть и сидел в стороне, все же не упускал из вида Расплюева, одним ухом прислушивался к их беседе и, наконец почувствовав, что как раз время прийти {506} на помощь завравшемуся собеседнику Муромского, небрежным тоном говорил:

— Помилуйте, Петр Константинович, да что вы его спрашиваете?.. Да он по хозяйству ни в зуб толкнуть!..

Муромскому — Варламову стало казаться несколько подозрительным поведение Расплюева, насторожился он и по отношению к Кречинскому, и не без намерения спросил: «Скажите, Михайло Васильевич, имение ваше в Симбирской губернии, а родственники ваши живут в Могилевской губернии?..»

Далматов, слегка смутясь, но быстро овладев собой, отпарировал удар. «Симбирское — это у меня материнское имение». И тут же, чтобы пустить в глаза пыль, решил воспользоваться портретом никому не ведомого екатерининского генерала, который только что по его приказанию был водворен Федором на стену.

— Вот портрет моего старика деда, то есть отца моей матери… — Заметив, что портрет сделал свое и в достаточной степени импонировал, довольный оборотом дела, Кречинский приглашал дам осмотреть квартиру, чтоб похвалиться своим вкусом…

Вся эта сцена как Варламовым, так и Давыдовым велась с таким изящным комизмом и с таким внутренним юмором, что оставалось удивляться, какими средствами они этого достигали. Мне скажут, — талантом! Ну, да, разумеется, талантом, и прежде всего талантом. Но одного таланта тут мало. Нужно и изощренное мастерство, тонкость отделки. Ведь тут налицо высокохудожественная ювелирная ценность. Нужна изощренная сценическая техника, точность, мера, вкус и определенное звучание. Ну Давыдову и карты в руки — это его сфера, но о Варламове привыкли думать иначе, так откуда же у него сие? Один ответ: не только талант, но и гений! В данном случае его посетил гений, может быть, не всегда бывший спутником его большого таланта, но в этой роли Варламов был во власти его и всецело ему подчинялся. Вот почему из сравнительно банальной роли он создавал исключительной ценности высокохудожественное произведение.

Вскоре после этой сцены появляется взволнованный Нелькин и с места в карьер старается раскрыть глаза Муромскому {507} на Кречинского: «Вы в дому воров», — утверждает Нелькин. Расплюев издали прислушивается.

— У‑у! Ты спятил! — пытается опровергать Муромский.

— Не я с ума сошел, а вы ослепли, — настаивает Нелькин. — Опомнитесь, в вашу честную семью, как змея, ползет картежник, шулер и вор.

До слуха Расплюева долетали последние слова. «Шулер и вор? Это не нас ли?.. Плоховато, плоховато, — пойти, шепнуть», — и незаметно, по стенке, удаляется.

Нелькин поведал Муромскому эпопею с солитером Лидочки, которую ему удалось проследить. Муромский смущен, все еще не хочет верить. Зовет Лидочку, потом входит Атуева. Происходит бурная сцена, дамы нападают на Нелькина. Лидочка плачет. В самый разгар сцены быстро появляется Кречинский, предупрежденный Расплюевым. Все сразу затихает, мертвая пауза. Напряженное молчание. Далматов стоит в ожидании, как бы приготовясь парировать удар, искоса зло бросая взгляды на Нелькина, но делая вид, что он вовсе его не замечает.

Варламов очень деликатно первый нарушает напряженную тишину, и как-то мягко, нерешительно: «Пожалуйста, Михайло Васильевич, того… мы хотим… поговорить семейно… одну минуту».

Далматов в высшей степени галантно и в то же время несколько официально протягивает: «Се‑мей‑но? Ну что ж, извольте: я семье вашей не чужой!..»

— Да, оно конечно, только я бы попросил вас…

Видя, что Муромский мямлит, Нелькин не выдерживает и резко: «Да что тут, Петр Константинович! Начистоту, так начистоту!» и к Кречинскому: «Милостивый государь! Мы говорим о солитере!»

Далматов, скользнув глазами как бы мимо Нелькина и отворачиваясь от него, спокойным тоном, членораздельно:

— О каком солитере, Петр Константинович?

— Вы его нынче… у дочери моей взяли?..

— Взял, — в недоумении пожав плечами, отвечал Кречинский. — Ведь она вам говорила, что взял…

С максимальной деликатностью, как бы конфузясь своего вопроса, Варламов говорил:

— Ну, теперь он у вас или нет?..

{508} — А‑а! — выпрямившись, протягивал Далматов… — Вот что? — Делал несколько твердых шагов к рампе, потом энергично подняв кверху голову, четко и быстро поворачивал лицо в сторону Нелькина, закладывал руки в карманы брюк и шел к нему медленно, не спуская глаз. Подойдя к нему, встречался с ним лицом к лицу. Тот стойко выдерживал его взгляд и вызывающе смотрел на Кречинского в ожидании, что будет дальше. Далматов «на сжатом горле», после паузы, затаенно угрожающе повторял: «Так вот что!» И, смерив его презрительным взглядом с ног до головы, отходя, произносил: «Скажите мне, с кем я и где я?..» и совсем негромко: «Скажите мне, какой глупец… — а потом, все возвышая и возвышая голос, — какой враль, какой бездельник осмелился…»

Нелькин не выдерживал и бросался на Кречинского. Далматов громовым голосом: «Дальше, дальше, говорю я вам, — я вам голову сорву!» Нелькин, наступая на него, ему в тон: «Нет, я вам ее сорву!..» Бросаются разнимать их. Далматов с грозным возгласом делал движение к Нелькину, но вдруг удерживался, отходил от него, направлялся к Муромскому и после паузы, стараясь быть спокойным, сдержанно, останавливаясь почти на каждом слове: «Петр Константинович!.. Солитер Лидии, — указывая на себя, — у меня… понимаете ли? Я говорю вам… у меня». Варламов как потерянный начинал извиняться:

— Да я никогда не имел мысли. Но вот пришел он, говорит… Ну, судите сами…

— Ааа!.. Теперь я понимаю… — Сдержанно: — Ну, а если он… солгал? (Слово «солгал» Далматов произносил, совсем не возвышая голоса.) А?.. Ну, а если он, как подл… — Намереваясь выкрикнуть слово «подлец», он не договорил его до конца, так как Муромский умоляюще бросался к нему, что заставляло его переключиться и с изысканной мягкостью продолжать: «… сказал вам подлейшую ложь? Что тогда?! Тогда я хочу, — произнося с весом каждое слово, — слышите ли, Петр Константинович, я хочу… чтобы вы… (следующие слова на “сжатом звуке”, почти тихо, но очень крепко отчеканивая), чтобы вы по шее выгнали бы его из дому!..» И после паузы, выпрямившись во весь рост, надменно, «открытыми гласными», почти не касаясь согласных, говорил последние {509} фразы его обращения: «Даете мне в этом слово?» — и, выдержав очень искусную паузу, спрашивал: «Да?..»

Варламов переживал тяжелую минуту, но делать нечего, — он беспомощно разводил руками и чуть слышно проговаривал: «Даю!..»

Тогда Далматов в знак благодарности отвешивал шикарный, в меру театральный поклон и медленно шел прямо на Нелькина, смеривал его презрительно с ног до головы оскорбительным взглядом и, резко отвернувшись от него, не торопясь, с какой-то злой усмешкой вынимал из бокового кармана фрака бумажник и, взяв из него булавку, эффектным жестом показывал ее.

У окружающих вырывался возглас изумления. Каждый воспринимает по-своему. Далматов передавал булавку по назначению и, переходя на другую сторону сцены, становился в торжествующую позу: «Петр Константинович, теперь ваше слово. Петр Константинович, ваше слово: я требую, хочу!..»

Варламов, потерявшись и разводя руками, Нелькину: «Так кто же вам такой вздор сказал? где вы его слышали?..»

Далматов, вставая между ними: «Позвольте, позвольте! Теперь уж расспросам не место… Ваша ли это вещь?..»

— Моя…

Далматов, идя прямо к рампе и повернувшись спиной к зрительному залу, повелительно, грозно приказывал: «Вон!..» Все кругом замирало. Нелькин, едва стоя на ногах, неровной походкой медленно шел за шляпой, тоже вдруг поворачивался и, стремительным броском приблизившись к Кречинскому, громко: «Я к вашим услугам!» Далматов оставался стоять как прежде, спиной к публике… Молчание… Все ждут, чем эта сцена разрешится. Потом мы видим, как плечи Кречинского начинают подергиваться от сдержанного смеха, затем слышим смех, с которым он идет в глубину сцены, и, повернувшись к Нелькину, стоящему в ожидании ответа, гадливо, совсем тихо, с презрительнейшей гримасой указывая на дверь, произносит: «Вон, вон, вон!..» На это Нелькин в исступлении кричит, бросая к ногам Кречинского перчатку: «Сию минуту — и на смерть!..»

— Что‑о‑о‑о? — угрожающе звучит голос Далматова. Все в ужасе бросаются к Кречинскому, желая его сдержать, {510} но тот, не обращая внимания, подняв перчатку и произнося: — А, вот что? Сатисфакция… — делает несколько шагов назад, чтоб с большой силой ринуться на Нелькина. — Какая? В чем?.. В чем?.. — «открытым звуком» кричит он, приближаясь к своему врагу. «Вы хотите драться!» И до крайности резко: «Я же вам дам в руки пистолет, и вы в меня же будете целить?..» И потом донельзя цинично и вульгарно, обнажая всю грубость своей натуры: «Впрочем, с одним условием, извольте: на каждый ваш выстрел я плюну вам в глаза!..» И с силой бросает ему в лицо только что поднятую перчатку. И какими-то особыми большими шагами, подчеркивающими грубость, отходил со словами: «Вот мои кондиции. Коли хотите, хоть завтра, а нынче…» Становился опять спиной к публике и, призывая слуг, хлопал несколько раз в ладоши: «Гей! Люди!.. кто тут?..»

Вбегал Федор и двое слуг. Далматов твердым голосом, медленно, спокойно приказывал: «Возьмите его за ворот и вышвырните за ворота!» И Нелькину ничего не оставалось делать, как с фразой: «Правда, правда, где твоя сила?» — удалиться.

Далматов изумительно подавал эту сцену. Тут на лице и искреннее волнение, тут же демонстрация искусной игры актера, но не самого Далматова, а искусного актера в жизни, каким несомненно должен был быть Кречинский. Он и дальше после ухода Нелькина продолжал играть свою роль. Притворялся оскорбленным, обиженным, облыжно оговоренным. Играл в благородство — с таким пятном он теперь не считает возможным быть мужем Лидии Петровны. Все это он вел к тому, чтоб вызвать с их стороны уговоры и чтоб его убеждали забыть всю эту пасквильную историю и в конце концов потребовать, чтоб свадьба была завтра, чтоб всем сплетням положить конец; и таким образом он будет гарантирован, что не будет изобличен до свадьбы, а после свадьбы станет уже поздно, он уже будет богат, а с деньгами нетрудно реабилитировать себя, и он выйдет сухим из воды.

Его расчеты оправдались: все шло как по маслу. Примирение состоялось. Свадьба решена завтра, но в эту самую минуту — звонок: вернулся Нелькин с полицией и ростовщиком Беком.

Все кончено…

{511} Кречинский в исступленном ожесточении заметался. Кричит, чтоб никого не впускали. Грозит убить Нелькина на месте и, схватив со стола канделябр, бросается навстречу Нелькину. У него вырывают канделябр. Далматов с искаженным от злобы лицом не успокаивается, хватает по дороге кий, но в это время врывается полиция. Кречинский, сознавая безвыходность положения, в ожесточении ломал о колено кий и, отбрасывая его в сторону, произносил знаменитое слово «Сорвалось!..»

В этой сцене Далматов напоминал пойманного в ловушку дикого зверя, обнажая весь оскал хищника. Он был страшен в своем бешенстве.

— Позвольте узнать ваше имя и фамилию? — спрашивал полицейский.

Далматов, обводя всех злыми глазами, заложив руки в карманы брюк и вызывающе раскачиваясь взад и вперед, нагло отчеканивал:

— Михайло Васильевич Кречинский.

Пришел черед спросить и Расплюева: «Ваше имя и фамилия?» Давыдов трепетал, дрожал как в лихорадке, губы его ему не повиновались. Он прятал лицо за раскрытую книгу и из-за нее умоляюще смотрел на Кречинского, все еще надеясь, что этот маг и волшебник какими-либо судьбами его выручит: «Мих… хайло Ва… и‑а? Михайло Васильевич…» — только и шептал он. И на повторный вопрос полицейского чиновника: «Я… у… у меня… нет фамилии… Я так, без фамилии…»

Тогда Далматов, делая широкое движение в глубь сцены, спокойно произносит: «Его зовут Иван Антонов Расплюев». Но, на ходу заметив на авансцене Нелькина, делает сначала так называемое «движение отказа», а потом молниеносно, с злобным возгласом бросается на Нелькина. Его удерживают.

Когда он возвращается к письменному столу, где находился раньше, на него налетает ростовщик Бек: «В тюрьму его, в тюрьму!»

Находясь до этого в полуобмороке, Лидочка обращается к Беку: «Милостивый государь! Оставьте его! Вот булавка… которая должна быть в залоге… возьмите ее… Это была… ошибка». Лидочка закрывает лицо руками и рыдает на груди тетки.

{512} В стороне сгруппировались потрясенные событием Муромский, Атуева и Лидочка. Атуева, после паузы: «Батюшка, Петр Константинович! Что ж нам-то делать?..» Варламов с незабываемой интонацией, в которой было столько горечи и грусти, и вместе с тем с какой-то покорностью судьбе произносит в своей характерной варламовской манере, вбирая в себя воздух: «Бежать, матушка, бежать…»

Остаются на сцене только Кречинский и Расплюев.

Давыдов еще не знает, как ему реагировать на только что случившееся, и ждет инициативы от Кречинского.

Лицо Далматова проясняется, как будто он освобождается от кошмара, и уже радостно он произносит: «А ведь это хорошо!..» — и прикладывает руку ко лбу: «Опять женщина!»

Занавес. Конец пьесы.

Как счастлив тот, кому довелось видеть комедию Сухово-Кобылина в исполнении этих могикан русской сцены! Их игра не может изгладиться из памяти, и каждый раз при воспоминании об этом спектакле встают мельчайшие детали их высокого творчества. И мне как очевидцу хотелось поделиться этим моим богатством с теми, кто так или иначе интересуется нашим сценическим искусством и славным его прошлым, дающим большой материал для дальнейшего движения нашего театра вперед.

## **{****513}** М. В. Дальский

### 1

В первый сезон моего пребывания в Александринском театре я сыграл Лаэрта в «Гамлете»[[476]](#endnote-438). Роль эта перешла ко мне от Р. Б. Аполлонского, актера редчайших данных. Таких данных, как у него, для амплуа молодых любовников, после Мариуса Петипа, я никогда ни на одной сцене не встречал. Правда, не совсем идеальная фигура, слегка расположенная к полноте, но в общем, что называется, красавец.

Роман Борисович Аполлонский не весьма котировался в Петербурге ни у публики, ни у себя в театре. Никак не могли забыть его предшественника, только что покинувшего Александринскую сцену Мариуса Петипа, роли которого ему приходилось играть. Дирекция все искала настоящую замену на стороне, не довольствуясь Аполлонским. Как раз в это время в Москве прозвучало имя Мамонта Дальского, блистательно сыгравшего шиллеровского «Дон Карлоса» в театре Горевой[[477]](#endnote-439). И Дальский был приглашен на Александринскую сцену[[478]](#endnote-440).

Мне думается, что Р. Б. Аполлонский незаслуженно терпел такое скептическое к себе отношение. Беда его в том, что ему пришлось заменить Мариуса Петипа, актера вполне сложившегося, и, конечно, молодой актер, делавший первые свои шаги на сцене, никак не мог сразу занять место столь сильного предшественника. Положим, публике до того нет никакого дела — первые шаги у актера или нет. На образцовой сцене требуется и образцовое исполнение. Публика не виновата, что театр не имел {514} тогда подходящего актера на данные роли. Но не виноват и Аполлонский. Он шел своим правильным, самостоятельным путем, постепенно совершенствуясь, развивая свои прекрасные сценические данные, и, как увидим, пришел к цели, выработавшись в первоклассного артиста.

Кроме того, его положение еще усугублялось одним обстоятельством: на него привыкли смотреть как на своего, да еще случайно попавшего на драматическую сцену. А как известно, — «нет пророка в своем отечестве!..»

Действительно, случайность сыграла большую роль в сценической судьбе Аполлонского.

Когда Мариус Петипа — блестящий любовник-фат, фаворит публики — из-за каких-то недоразумений с дирекцией покинул Александринскую сцену и перешел в Москву к Коршу, заместителя ему среди александринцев не оказалось. На стороне никого сразу не нашли. Тогда вспомнили о красивом юноше Петербургского балетного училища, который изредка выступал как любитель на клубных сценах. Решили его попробовать, дали роль княжича в «Чародейке» Шпажинского[[479]](#endnote-441). Он сыграл ее, как говорили, весьма добропорядочно для начинающего, а главное, всех пленил своей внешностью. Тогда стали ему поручать роли молодых людей, которые играл бы Петипа, если бы оставался в театре. Естественно, что Аполлонский не всегда справлялся с ними. Но мало-помалу он все же начинал завоевывать себе положение. Привыкал сам и привыкали к нему. Были отдельные удачи, но полного признания не получил, долго носил на себе ярлык начинающего актера, подающего надежды, и не мог отделаться от этого своего ярлыка даже тогда, когда стал вполне определившимся и зрелым актером. Такова судьба всех на сцене, кто имел несчастье ходить с каким-либо ярлыком, навязанным ему публикой, необычайно в этом отношении консервативной.

Специальной школы Аполлонский не прошел, вырабатывался исключительно практикой, причем настоящих руководителей у него не было. Все указания и советы его партнеров делались на ходу, во время репетиций, и носили случайный характер. Ему твердили: «Чувствуй!..» Или добавляли: «Горячее, сильнее!..» — и только. Но как надо чувствовать, как подходить к этому чувству — никто не пытался объяснить. И вот, стараясь «чувствовать», но еще {515} не умея справиться со своим чувством, он «рвался», искусственно будоражил себя, напрягался, а в результате — одна суетливость, какое-то дрожание всего тела — и никаких форм.

Первый раз я увидел его на сцене, когда он был уже вполне сложившимся актером — ему было тогда двадцать семь или двадцать восемь лет. Играл многие роли хорошо, талантливо, но все его недостатки, привитые бессистемными и случайными указаниями, давали себя чувствовать на каждом шагу.

Голос у него был превосходный — говорил он приятным баритоном и даже недурно пел (это у него от отца, он сын известного певца Тамберлика[[480]](#endnote-442)). Но для драматической сцены голос абсолютно не поставленный. В сильных местах голос как-то дробился, как бы разлетался брызгами. Интонации нечеткие, неопределенные, часто не отражающие содержания фраз. Словом, отсутствие школы и должного мастерства.

Тем не менее, при всех его недостатках, Р. Б. Аполлонский был все же хорошим актером, талантливым, и, скажу, в свое время он был недооценен.

На моих глазах он быстро рос, и были у него замечательные роли. Чаще в текущем современном репертуаре. Назову роль Леонида в пьесе Шпажинского «Темная сила»[[481]](#endnote-443) или центральную роль в пьесе «Золото» Немировича-Данченко[[482]](#endnote-444). Наконец, Он превосходно сыграл князя Мышкина в переделке романа Достоевского «Идиот» — он был лучший князь Мышкин из всех виденных мною[[483]](#endnote-445).

Как это ни странно, но его репутацию как артиста укрепил Мамонт Дальский — актер, много одареннее Аполлонского, и это произошло потому, что не все роли в насаждавшемся тогда репертуаре совпадали с индивидуальностью дарования Дальского и не все подходили к его внешним данным. Для таких ролей Дальскому не хватало достаточного лоска. Он был грубоват, или, попросту сказать, несколько вульгарен, тогда как Аполлонский имел в этом отношении все преимущества. Его облик, манера держаться — все это как раз для тех молодых людей, которых в то время так часто выводили на сцене. К тому же он прекрасно одевался, всегда у лучшего портного, умел носить костюм, фрак, что редко тогда можно было {516} встретить, одним словом, был изящен и производил приятное впечатление.

Когда Аполлонскому и Дальскому случалось играть в очередь одну и ту же роль подобного порядка, — пальма первенства оставалась за Аполлонским. Это обстоятельство в достаточной степени его окрыляло и дало возможность более твердыми шагами идти вперед.

Чацкого они оба играли плохо. Аполлонский недостаточно вник в идею, в замысел пьесы и не учитывал ее общественного значения. Он подошел к роли слишком упрощенно и играл Чацкого так, как играл все салонные роли влюбленных молодых людей текущего современного репертуара[[484]](#endnote-446). Что касается Дальского, то в роли Чацкого он мало напоминал светского человека, был развязен, но отдельные монологи произносил сильно, с присущим ему темпераментом, талантливо, с умением произносить стих. А потому был более приемлем, чем Аполлонский, и местами производил известное впечатление[[485]](#endnote-447).

В большого, первоклассного актера Р. Б. Аполлонский выработался тогда, когда с годами перешел на характерные роли. Его Тарелкин в «Деле» Сухово-Кобылина, что называется, — класс…[[486]](#endnote-448) А когда он сыграл роль профессора Сторицына в одноименной пьесе Леонида Андреева[[487]](#endnote-449) и роль Феди Протасова в «Живом трупе» Льва Толстого[[488]](#endnote-450), то окончательно присоединился к созвездию могикан Александринской сцены.

Помню его успех во время московских гастролей с группой александринцев в Малом театре. В роли Сторицына он вызвал в Москве общий восторг[[489]](#endnote-451). К. С. Станиславский, под сильным впечатлением его исполнения, пошел к нему после спектакля за кулисы, чтобы выразить свое восхищение.

Для меня несомненно, что Р. Б. Аполлонский с самого начала своей карьеры нес в себе далеко не ординарное дарование. Превосходные сценические данные молодого актера заслуживали большего внимания со стороны руководства театра, но оно не сумело как следует культивировать их. Нельзя было ограничиваться одной только эксплуатацией его больших возможностей и предоставлять их на волю беспризорной практики, да еще именно в тот период его сценической карьеры, когда он наиболее нуждался в хорошем руководстве. И если, в конце концов. {517} Роман Борисович Аполлонский все же вышел в первые ряды корифеев Александринской сцены, то обязан он этим исключительно только самому себе, своему отношению к творчеству.

### 2

Мамонт Викторович Дальский, как сказано, был приглашен из Москвы, после того как прогремел в театре Горевой в роли Дон Карлоса.

Тогда, в 1889 году, семнадцатилетним юношей, я смотрел его в этой роли. Действительно, Карлоса он сыграл примечательно, заставив заговорить о себе всю Москву.

Елизавета Николаевна Горева[[490]](#endnote-452) — популярная артистка провинции, не раз не без успеха гастролировавшая в московском театре Парадиз (где теперь Театр Революции). Выступала она в излюбленных своих ролях: Марии Стюарт, Жанны д’Арк, Медеи и Маргариты Готье. Несомненно, от природы талантливая, красавица собой, что называется belle femme, с большим темпераментом и прекрасным сильным голосом. Играла всегда с захватывающим подъемом, горячо, но излишний ложный пафос, привитый ей в провинции, сильно вредил ее исполнению, мешал ей стать в ряды первоклассных артисток.

В 1889 году она организует в Москве (в том помещении, где теперь Художественный театр) свой театр — театр Горевой. Дело ставится на весьма широкую ногу. Художественным руководителем приглашается П. Д. Боборыкин, в состав труппы привлекаются лучшие силы частных театров и провинции — Мариус Петипа, Ильинский, Сашин (впоследствии видные артисты Малого театра), Рощин-Инсаров, Мамонт Дальский, Константинов[[491]](#endnote-453), Стрельский[[492]](#endnote-454), Варравин[[493]](#endnote-455), Анненкова-Бернар[[494]](#endnote-456), Свободина-Барышева, Лола[[495]](#endnote-457) и многие другие, не считая самой Горевой.

В первые же месяцы ставится шиллеровский «Дон Карлос». Дальский выступает в заглавной роли, Петипа — маркиз Поза, Стрельский — Филипп II, Варравин — Альба, Анненкова-Бернар — королева. Поставлена была пьеса по тем временам роскошно. Декорация художника С. Соломко[[496]](#endnote-458), по его же эскизам пышные костюмы. Дальский {518} имел шумный успех, понравилась Анненкова-Бернар, а остальные оказались не на высоте: не было у них навыка играть классику, и театр с первого же абцуга не был принят публикой. Дело усугублялось тем, что характер репертуара вновь созданного театра дублировал Малый театр, где при наличии выдающихся артистов как раз для романтики подобные пьесы шли образцово. Это обстоятельство невольно наводило на сравнение — и, разумеется, не в пользу театра Горевой. В результате к новоявленному театру установилось недоверие, и на первых же порах он не делал сборов. Просуществовав два сезона, театр Горевой, потерпев полнейший материальный крах, должен был закрыться.

Но его постановка «Дон Карлоса» сделала свое дело: она дала возможность выдвинуться такому артисту, как Дальский.

Только одного Дальского и ходили смотреть в театре Горевой. Заинтересовались им и артисты Малого театра, признававшие лишь свой театр и своих актеров.

На меня Дон Карлос Дальского произвел до того сильное впечатление, что созданный им образ испанского инфанта долгое время невольно ассоциировался у меня с самим Дальским.

Особенно мне памятен второй акт. Филипп на троне, в ожидании инфанта, которому он назначил аудиенцию после долгих и настойчивых его просьб. Герцог Альба стоит в некотором отдалении от короля. Хорошо помню, как стремительно вбегал Дальский — Карлос, весь полный доверия, юношеского порыва, счастья и благодарности за дарованную ему так долго жданную аудиенцию, и вдруг… мгновенно останавливался, заметив, что они не одни, что между ними («меж отцом и сыном втираться не краснеет») ненавистный ему Альба…

Дальский мгновенно застывал на месте: его сыновнее чувство оскорблено. Он не хочет верить, что отец решил выслушать его в присутствии злейшего его врага. Чтобы дать почувствовать королю, что в данную минуту ему «отца лишь нужно ненадолго», он нарочито деловым, официальным тоном произносит:

Дела вперед всего. С большой охотой  
Министру Карлос первый шаг уступит.

{519} Он говорит за государство, — я  
Сын дома[[497]](#footnote-41).

И Дальский быстрым движением направлялся к выходу, но на пороге его настигала фраза Филиппа:

Герцог остается здесь,  
Инфант пусть начинает.

Тогда Дальский, как от внезапно полученной раны, с легким, как бы подавленным возгласом и каким-то особенным рефлективным движением поворачивался в сторону отца и устремлял на него полный укоризны взгляд.

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

К концу монолога негодование у Дальского разрасталось, и последние слова:

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

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

Герцог,  
Оставьте нас!

Теперь отец и сын наедине — «железная решетка этикета меж сыном и отцом лежит во прахе». Для Карлоса «теперь иль никогда» — все. В значении этих трех слов — вся его дальнейшая судьба. «Сладкие надежды волнуют сердце», он жаждет во что бы то ни стало примирения с королем-отцом: с королем — как принц, с отцом — как сын. То и другое — как воздух для него.

Как сын, он никогда, с самого раннего детства, не знал, что такое родительская ласка, родительская любовь, {520} лишившись еще при самом рождении своей матери. А отец? Он только тогда его и видел, когда «за шалость штраф ему он объявлял». И вот теперь он полон упования и надежд, что, припав на грудь отца, сумеет согреть родительское сердце. О, как он будет детски пламенно любить его. Но Карлос жаждет примирения с Филиппом не только как сын с отцом, но и как принц — с королем. Изгнав его из родительского сердца, король отстранил его и от своего трона.

Я королевский сын, инфант испанский,  
Я пленником каким-то был у трона.  
И хорошо ль то было? Справедливо ль?  
Как часто, о! как часто, мой родитель,  
Сгорал я со стыда, когда послы  
Других держав, когда одни журналы  
О новостях мадридского двора  
Мне говорили!.. —

жалуется Карлос и весь горит желанием заглушить преступную свою любовь призванием к трону.

«Сильно кровь клокочет в его жилах» — он рвется к подвигам, его зовет история, слава предков. Он сознает, что ему «настало время отворить славы широкие ворота».

Фландрия — вот где он видит свое спасение и осуществление своих заветных мечтаний. Одна лишь Фландрия могла бы «ввести его в храм славы».

Но подавлять бунт в Брабанте назначен Альба, чтоб «силой одуматься фанатиков заставить».

Мне, родитель, мне отдайте  
Свои войска!.. —

умоляет Карлос, —

… меня фламандцы любят:  
Я головой, я кровию своей  
За верность их готов вам поручиться.

… Уж имя  
Одно инфанта, что пред знаменами  
Моими мчаться будет, победит,  
Где Альбы будут только жечь и грабить…

Но король остается глух к горячим мольбам сына. Эта сцена развернула во всю ширь талант тогда еще совсем юного Дальского. Он так был непосредствен в ней, такой {521} искренностью и трогательностью звучали его слова — все время тут был перед вами нежный юноша, почти ребенок, был сын, 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?

Нет, не испорчен я и, право, не дурной!  
Хоть вспыльчивость не раз порочит сердце —  
Все ж сердце доброе во мне.

Впоследствии, когда я ближе узнал Дальского, никогда не отличавшегося мягкостью или нежностью характера, я, припоминая его сцену с Филиппом, недоумевал, откуда он брал такие совсем не свойственные ему краски. А потом, когда я пристальней вгляделся в него, я понял — и думаю, что не ошибусь, если скажу, что у Дальского это биографично: у него, по-видимому, как и у Карлоса, не было радостей семейных, и так же он не знал родительской ласки.

Хотя он никогда не говорил о своем прошлом, всегда избегал этой темы и при первой попытке затронуть ее спешил парализовать любопытство каждого, даже из близко стоявших к нему людей. Но, как-никак, общаясь с ним, вы не могли не ощущать, что не все исходит от его натуры, как таковой, что его грубость (а подчас и циничность) есть результат склада его жизненного пути, мало благоприятного для правильного развития его природных данных. И не мудрено, что вы часто угадывали в нем своего рода Незнамова (к слову сказать, исполнявшегося Дальским идеально).

Дальский был не чужд высоких порывов. Он всегда куда-то стремился, чего-то желал, о чем-то мечтал. Вот чем я и объясняю его необычайное горение, когда он произносил монолог:

Двадцать третий год —  
И ничего не сделать для потомства!  
{522} Я пробудился, встал. Призванье к трону  
Стучит в груди, как строгий кредитор,  
И будит силы духа…

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, произнося слова длинного монолога, полного отчаяния и мольбы:

… Ужасно  
Обманутый во всех прекрасных грезах,  
Уйду от вас я! Ваши Альбы, ваши  
Доминги будут ликовать на месте,  
Где сын во прахе плакал перед вами…

Не пристыжайте же меня! Не дайте  
Посмешищем всей челяди придворной  
Мне быть, чтоб не сказали, что чужие  
От ваших милостей одни тучнеют,  
Что Карлос вас и попросить не смеет!

В продолжение всего этого обращения к отцу Дальский медленно-медленно склонял колени — и только в самом конце опускался перед троном. В его интонациях сначала слышалась мольба, потом отчаяние. Отчаяние сменялось настоятельным требованием, когда он произносил:

С опасностью навлечь  
Гнев короля, я вас в последний раз  
Прошу — пустите в Фландрию меня!

Последняя фраза звучала у Дальского уже угрожающе, и с такой силой, что заставляла Филиппа ужаснуться. «Стой, — кричит король, — это что за речи?»

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

{523} … Вы не перемените решенья?!

Ну, так и я здесь кончил. —

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

Захватывающий момент. Весь зрительный зал был взволнован силою напряжения этой сцены, и овациям Дальскому не было конца. И теперь, спустя слишком пятьдесят лет, я отчетливо вижу, слышу его в данной сцене, как будто бы я смотрел его накануне.

### 3

В первый день моего пребывания в Александринском театре на сборе труппы, как я уже говорил, мне не удалось познакомиться с Дальским, но через некоторое время я имел возможность подойти к нему и представиться.

Когда я подошел и назвал себя, он как-то странно и недоуменно остановил на мне пристальный взгляд и, как мне показалось, откровенно дерзкий, вызывающий, как будто бы он хотел сказать: «Да что вам, собственно, от меня нужно?» Я смущенно стоял перед ним и не знал, как понимать его поведение. Затем Мамонт Викторович, широко улыбнувшись во все лицо, протянул доверчиво мне руку:

— Так вот вы какой? А мне говорили, что вы приглашены для того, чтобы убить меня…

По правде говоря, я не сразу понял, что он хотел сказать, но потом догадался, что его «друзья», по-видимому, постарались запугать его приглашением еще одного актера на его амплуа. Но увидя, что я еще птенец и совсем не похожу на убийцу, он успокоился, и я сразу почувствовал с его стороны приязнь ко мне, что и послужило началом наших добрых отношений.

С тех пор мы постоянно встречались. Он стал приглашать меня к себе. Тогда он жил на Пушкинской в меблированных комнатах «Пале-рояль». А потом, когда я устроился на квартире на Ямской, он стал бывать и у меня. Я познакомил его со своей матушкой, к которой он почувствовал большую симпатию и относился к ней {524} с трогательной нежностью и почтением. Моя матушка отвечала ему той же симпатией, и в короткое время Дальский стал у нас своим.

Странный он был человек. В нем уживалась масса противоречий, и противоречий в высшей степени крайних. В нем были сильны и добрые начала, к которым временами он сильно тяготел и любил отдаваться им, а наряду с этими — преступная порочность.

Мне известно было, что он вел самую безалаберную и, даже можно сказать, беспутную и непорядочную жизнь. Был человеком до крайности невыдержанным, заносчивым до грубости, до цинизма. Страстный игрок, неудержимый кутила, имел склонность к авантюризму, вел какие-то темные денежные дела (всегда, между прочим, кончавшиеся крахом), обирал женщин, — и все это проделывалось им с необычайной легкостью, не задаваясь вопросом — честно это или нечестно. Словом, налицо полная аморальность.

Что это — беспринципность? или — цель оправдывает средства?.. — Склонен думать, поскольку я мог его наблюдать, что скорее второе. Беспринципность чаще у людей легкомысленных, безвольных, бесхарактерных, тогда как Дальского таковым нельзя было назвать. Напротив, он человек волевого характера. У него все шло отнюдь не от легкомыслия, а тем паче не от бесхарактерности. Полагаю, что тут дело обстояло сложнее и глубже. Таким установился его взгляд на жизнь — ни с чем не считаться и не попирать. Помните у Лермонтова: «Все презирать, закон людей, закон природы». Правда, у Дальского проявлялось все это как-то слишком хаотично, беспорядочно, но стремление разрушить установленные каноны, не считаться с людскою моралью проявлялось на каждом шагу, даже в мелочах.

При этом он всегда куда-то рвался, куда-то стремился, никогда не довольствовался настоящим, не знал, как и где применить свои силы, а отсюда и его постоянные метания. К несчастью, это его метание и неуравновешенность часто заводили его на ложный и пагубный путь и уродовали его нравственный облик. А тем не менее, помимо его далеко не дюжинного ума и таланта, у него были все задатки, чтоб быть крупным человеком.

Я не знаю, как он рос, в какой среде, под каким влиянием складывался его характер и мировоззрение. Он никогда {525} не говорил о своем прошлом, избегал этой темы и при первой попытке коснуться ее переводил разговор на другое. Полагаю, что попади он с самого начала своей сознательной жизни в более или менее благоприятные условия и дай всем недюжинным задаткам, заложенным в нем, должное направление, то резонанс получился бы совсем иной…[[498]](#endnote-459)

Как сказано, александринцы его невзлюбили. На первых же порах он повел себя вызывающе и тем восстановил против себя буквально всех. К тому же быстро облетела молва о его предосудительном поведении, и к довершению всего примешалась еще неприятная история с какой-то драгоценной тростью, якобы им присвоенной. Впоследствии как будто выяснилось, что это лишь недоразумение.

Вот этот инцидент, как компрометирующий корпорацию актеров, и послужил главным поводом или, лучше сказать, придиркой к его бойкоту в Александринском театре.

Сильно подозреваю, что сыграл тут роль не только лишь упомянутый повод, а мне кажется, что у александринцев для его бойкота была и другая скрытая подоплека, в которой они сами себе не признавались: ревность к его большому, шумному успеху. В конце девяностых годов Дальский имел у публики ошеломляющий, ни с чьим не сравнимый успех. Хотя и уверяли, что это успех незаслуженный, дешевый, «галерочный», тем не менее многим он был не по вкусу, и всячески старались, где только можно, дискредитировать Дальского и в прессе и в публике.

Разумеется, Дальский не мог не чувствовать такого к себе отношения со стороны своих товарищей по сцене и, по свойству своего характера, вел себя еще более вызывающе, а такая его тактика еще более восстанавливала против него.

Как человека я знал его не только с дурной стороны. В нем было много хороших и интересных качеств. И я так думаю, что хорошие начала в нем — и есть основа его богато одаренной натуры[[499]](#endnote-460).

Он мог интересоваться и увлекаться большими вопросами, глубокими мыслями. В тот период он немало читал, любил классику, носился с книжкой афоризмов Гете, считал {526} ее своим евангелием. Многие из этих афоризмов знал наизусть и постоянно их цитировал. Когда он приходил ко мне, часто брал Шекспира или Шиллера и с увлечением читал отрывки из их пьес. И все это в скромной обстановке, казалось бы, совсем не для Дальского, за простым чайным столом, на который, кроме какой-нибудь колбасы или сыра, ничего не подавалось. Но в эти минуты он был совсем другой — вдохновенный художник, весь ушедший в сферу своего призвания. В такие минуты Дальский был прекрасен, и можно было ему простить многое. У него возникали интересные, оригинальные мысли, обнаруживалось его глубокое содержание как человека.

Помню, как-то после одного спектакля Дальский зашел ко мне, и во время чаепития я, памятуя его Дон Карлоса, попросил прочесть ту сцену, в которой он произвел на меня наибольшее впечатление в Москве, — сцену Карлоса с отцом. Он почему-то не захотел ее читать, а прочел из того же «Дон Карлоса» сцену маркиза Позы с королем Филиппом, прочел ее с таким подъемом, увлечением и мыслью, что долгое время и я и моя матушка оставались под впечатлением его вдохновенного чтения и под обаянием его таланта.

Вот это второе лицо Дальского — Дальского одухотворенного, восприимчивого, способного жить высшей духовной жизнью. Приходится только жалеть, что он так часто прорывался в сферу, противоположную и враждебную, недостойную его богато одаренной натуры, которая, в конце концов, и загубила в нем актера.

Как актер он, действительно, обладал исключительными сценическими данными. Все было у него для ролей его амплуа героя-любовника: хорошая фигура, выразительное лицо, красивый, сильный голос, могучий темперамент. Не тот необузданный темперамент, который зачастую довлеет над актером, — нет. Он умел и подчинить его своей воле, и владеть артистическим покоем. Но, к сожалению, не сумел вполне воспользоваться своим богатством, щедро ему отпущенным природой: слишком он был для этого хаотичен, сумбурен, недисциплинирован и необуздан.

Вся жизнь его прошла под знаком «гений и беспутство». Но тем не менее в нем сидел настоящий, подлинный художник. Он умел загораться, когда говорил о театре, {527} о пьесах, о ролях. Над ролями своими он работал, но никогда не работал над собой, над своими данными, никогда не тренировал их. Не замечал своих недостатков, а ему, зная его характер, никто не смел говорить о них, что давало возможность им укрепляться, а рядом с этим не тренировались и положительные стороны его таланта, почему они постепенно теряли свою восприимчивость и гибкость.

### 4

Я застал Дальского в полном расцвете его сил. Он меня положительно увлек. Его творчество было ближе мне по духу, чем творчество многих корифеев Александринской сцены: в нем было много романтизма, который я впитал в себя еще в стенах Малого театра.

На Александринской сцене я впервые увидел Дальского в роли Гамлета.

Два актера играли тогда Гамлета в Александринском театре: В. П. Далматов и М. В. Дальский.

Василий Пантелеймонович Далматов был странный актер — большой актер, но странный. В комедийных ролях он непревзойденный художник. Помимо четкого образа (это, впрочем, всегда у него) — сколько тонкого юмора, иронии, легкости, неожиданных интонаций!.. И наоборот, в ролях трагедийных, героических — речь тяжелая, спотыкающаяся, с разрывом отдельных слов, с делением по слогам и притом с такой невнятной дикцией, что часто нельзя было разобрать, что он говорит. Такова была его манера произносить, когда он играл трагедию. И курьезнее всего, что такая его манера проявлялась исключительно в трагедии. Совершенно непонятно, почему это так было у него…

А между тем — рисунок роли, сам образ, внутренняя прокладка его всегда отличались богатством содержания, глубиной, яркостью, сочностью, монументальностью и даже дерзновением. Ничего избитого, шаблонного, а тем паче никогда ничего пошло-актерского. И тем не менее, что досаднее всего, слушать его в это время было невыносимо.

Только иногда вдруг прорвется у него какая-нибудь фраза, слово или интонация так необыкновенно, самобытно {528} и с такою глубиною, что сразу проникнет в ваше сердце и навсегда западет в вашу память. Так это было у него, например, с фразой Лира: «Ничего… Из ничего и выйдет ничего». Далматов произносил эти слова как-то особенно, трудно даже и объяснить, как он это делал. Надо было самому видеть и слышать — словами не передашь. Вы только чувствовали в это время, что он весь ушел в себя. В голове его никак не хотело укладываться услышанное им из уст его любимой дочери это неожиданное для него слово «ничего». И он недоуменно повторял это «ничего», как бы только для самого себя, как будто это слово было для него совсем новое, незнакомое, и он силился понять смысл, значение его, произносил его совсем тихо, спокойно, совершенно просто, еще не облекая его каким-либо чувством, совершенно объективно. А потом, после некоторой паузы, так же тихо, спокойно и объективно, как делают обычно простой логический вывод, не задевающий его самого, добавлял говорком: «Из ничего и выйдет ничего». Затем следовала длительная пауза, во время которой, приковав свой взгляд к Корделии, он медленно выпрямлялся во весь рост, и все видели по выражению его лица и по всей выраставшей на ваших глазах фигуре, как постепенно в его сознание проникал смысл злополучного слова «ничего» и как он весь с ног до головы наполнялся гневом, захватывавшим все его существо. Этот момент у Далматова — момент поистине великолепный!..

Но у Далматова в героических ролях такие моменты редки, а остальное все шло в обычной его манере. Его Гамлет не был исключением. Толкование роли, сложность переживаний, углубленность внутреннего мира датского принца, наконец, самый облик Гамлета, прекрасный, одухотворенный, — все у Далматова было чрезвычайно интересно, увлекательно, но, к сожалению, в такой невозможной манере говорить, что и половины слов не разберешь… И, в конце концов, вся сущность роли поглощалась и тонула в его досадных дефектах. Не мудрено, что он в Гамлете успеха не имел, как и вообще в ролях подобного репертуара[[500]](#endnote-461).

Наоборот, Дальский в роли Гамлета имел огромный, шумный успех[[501]](#endnote-462).

{529} Все духовное содержание образа и весь внешний облик далматовского Гамлета куда был интереснее, содержательнее и благороднее, чем у Дальского, но зато у Дальского прекрасный, сильный голос, хорошая читка и все приемы, все, так сказать, «проводнички» между зрительным залом и сценой у него облекались в эффектные формы, убедительные, понятные и доступные. В этом отношении он был сценичнее Далматова. Но зато сущность роли была куда примитивнее и поверхностнее, чем у его предшественника. Словом, недоставало глубины, сложности, многогранности содержания. Роль была построена скорее на внешних актерских приемах, всегда доступных публике.

Но тем не менее из ряда вон выдающийся талант, большой темперамент, способность быстро загораться, в сильных местах захватывать публику, увлекать внезапным порывом — искупали многое и способствовали большому успеху даровитого артиста.

Самые удачные места у Дальского в Гамлете — это монолог «Что ему Гекуба?» и сцена «Мышеловка».

Монолог «Что ему Гекуба?» — пожалуй, самый удачный момент у Дальского — Гамлета. Он произносил этот монолог с большой эмоциональной силой. Эмоциональность вообще была ему присуща, она была как бы его сферой — здесь он чувствовал себя легко, свободно, во всю ширь своих больших творческих возможностей.

Так и в данном случае. Монолог «Что ему Гекуба?» по своему характеру и содержанию давал полную возможность Дальскому применить те ценные качества, которыми отличался его талант.

После приема комедиантов Гамлет довольно недвусмысленно спроваживает назойливых Розенкранца и Гильденстерна, чтобы остаться одному со своими тяжелыми думами. «Вот я один теперь», — вырывалось у Дальского по уходе подосланных к нему соглядатаев, — и с таким облегчением, как будто бы с его груди спадала тяжесть, мешавшая ему дышать свободно. После чего он на минуту задумывался, уходил в себя, стоял неподвижно, некоторое время смотря в одну точку. В таком состоянии он и начинал монолог.

Начинал он тихо, почти шепотом, медленно, без движения, мучительно подвергая анализу каждую мысль, каждое {530} отдельное положение, разделяя их короткими паузами. И так до слов:

О, что же сделать мог бы он, когда  
Имел такой призыв могучий к страсти,  
Как я имею?[[502]](#footnote-42)

Тут Дальский переключался и давал полный простор своему большому темпераменту, наглядно иллюстрируя только что произнесенные им слова о его «могучем призыве к страсти»:

Он театр бы залил  
Морями слез, — он растерзал бы слух  
У зрителей, виновных свел с ума,  
Сердца невинных трепетать заставил.  
Всех поразил бы и увлек…

Эти фразы звучали у Дальского с такой мощной силою 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, «лишенного так гнусно жизни драгоценной».

В конце концов, он доходил до полного исступления, до полного неистовства, произнося слова:

Не то давно бы датские вороны  
Клевали тело этого мерзавца…  
О, кровожадный, подлый проходимец,  
Бессовестный, коварный и распутный  
Мерзавец!..

Доведя себя до самого высокого градуса напряжения, Дальский как бы поддавался реакции. Осуждая себя за то, что он вместо того, чтоб отомстить злодею-королю, «облегчает весь наболевший груз души словами, ругаясь, как базарная торговка», и с фразой: «О, как это мерзко, мерзко…» — бросался на ступени близстоящего трона и рыдал.

{531} После довольно длительной паузы Дальский вставал уже более собранным и призывал себя «к делу». «Ну, к делу, к делу, мои мозги…» — произносил он и приступал к обдумыванию плана «Мышеловки».

Театр ловушкой будет, западней:  
Она захлопнет совесть короля… —

заканчивал Дальский твердым, волевым тоном, соблюдая стиль концовок многих сцен шекспировских трагедий.

Сцена «Мышеловка» — подъемная сцена у Дальского. Она велась им в традициях мочаловской трактовки. Вероятно, работая над ролью Гамлета, Дальский руководствовался статьей Белинского, где подробно изложена трактовка данной сцены великим трагиком в дни, когда он бывал в ударе. Вот почему, как мне кажется, глядя на Дальского в сцене «Мышеловка», невольно вспоминался Мочалов в Гамлете таким, каким описал его Белинский. Полагаю, что всем, кто интересуется театром, хорошо известна пламенная статья Белинского о мочаловском Гамлете[[503]](#endnote-463), а потому считаю излишним подробно останавливаться на сцене «Мышеловка» в исполнении Дальского.

Вся суть только в том, насколько Дальский в ней мог приблизиться к своему гениальному предшественнику в смысле внутреннего горения.

Мы должны верить знаменитому критику, по словам которого, вдохновенный гений Мочалова поднимался иной раз на недосягаемую высоту. Дальский не гений, а лишь большой талант, и я далек от мысли, чтоб, руководствуясь статьей Белинского, в какой-то мере делать попытки к сравнению Дальского с величайшим трагиком русской сцены.

Но справедливость требует сказать, что и Дальский, вышивая по канве Мочалова, давал в своем Гамлете много ярких, подъемных, вдохновенных моментов, полных захватывающей силы.

### 5

Когда современники Дальского говорят о нем как об актере, то в первую голову упоминают о его Рогожине. Оно и понятно: Рогожин — Дальский — непревзойденное создание и может считаться не только лучшей его ролью, {532} но и занять почетное место в первых рядах совершеннейших достижений русской сцены.

Такая исключительная удача явилась, как мне кажется, не только результатом его недюжинного таланта; несомненно, здесь громадную, чуть ли не главную роль сыграла совокупность всех его данных как актерских, так и его личных, человеческих: редко бывает такое совпадение, когда у актера все так придется «по мерке», как в данном случае у Дальского в Рогожине! Не говоря уже о его физических данных, но и сущность его, его внутренняя природа, мироощущение — все ему тут сродни.

Было видно, что Дальскому как актеру не стоило большого труда обнять в полном масштабе всю роль и с первой же сцены, сразу попав на верные рельсы, увлечь за собой зрителя, заставляя его с затаенным дыханием следить за всеми фазами развития душевной драмы своего героя.

Для тех, кто видел Дальского в данной роли, я убежден, что образ Рогожина при чтении самого романа всегда будет ассоциироваться с образом, данным на сцене Дальским, настолько органически слились они между собою и претворились друг в друга.

Припомним, как рисует Достоевский внешность своего героя: «Двадцати семи лет, курчавый и почти черноволосый… С огненными глазами. Тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку. Крепкое телосложение. Что-то страстное, до страдания, не гармонировавшее с нахальною и грубою улыбкой и с редким самодовольным видом»[[504]](#endnote-464).

Вот портрет Рогожина, данный автором. Если б кто-либо захотел совершенно объективно, без всякого пристрастия, написать портрет Дальского, то все сказанное Достоевским по поводу характеристики Рогожина можно было бы с точностью, без всякого изменения, применить и к облику Мамонта Викторовича Дальского.

А вот что говорит Достоевский о сущности Рогожина: «У него во всем страсть, все он до страсти доводит…» Этот человек должен сильно страдать. Рогожин часто клевещет на себя: у него огромное сердце, которое может и страдать, и сострадать. «У тебя, Парфен Семенович, — говорит Настасья Филипповна, — сильные страсти, такие страсти, что ты как раз бы с ними в Сибирь, на каторгу {533} улетел, если б у тебя тоже ума не было, потому что у тебя большой ум». «У Рогожина, — говорится в другом месте, — не одна только страстная душа: это все-таки боец. Ему до мучений теперь нужно во что-нибудь верить. В кого-нибудь верить».

Все, что здесь приведено о Рогожине, несомненно, перекликается с тем, что нес в себе и Дальский. Он, как и Рогожин, всегда жил настоящей минутой, со страстью отдаваясь своей широкой, необузданной натуре, отдаваясь тому, чем он жил в данный момент, не задумываясь, не останавливаясь ни перед чем, игнорируя все преграды на своем пути.

Вот почему такие исступленные всплески Рогожина, как: «Не подходи! — Моя! — Все мое! — Захочу, всех вас куплю! Все куплю!» или после того, как Настасья Филипповна бросает в камин сверток с его ста тысячами, он повторял поминутно: «Вот это так королева! Вот это так по-нашему. — Ну, кто из вас, мазуриков, такую штуку сделает — а?», а также характерное для Рогожина: «Так бери же ее, коли судьба!.. Твоя! Помни Рогожина!» — выходили у Дальского органично, стихийно, с широким размахом всей его непосредственности.

Рогожин и Дальский — одной породы. Оба они из одного теста, одной, как говорится, фактуры (разумеется, с поправкой на разницу происхождения, воспитания и среды, окружавшей их).

И что замечательно — Дальский сумел наложить на свою роль необходимый типичный колорит, колорит обитателя дома «потомственного гражданина» Рогожина.

Весь облик Дальского — в серой поддевке, отороченной черной мерлушкой, в высоких сапогах, сам он курчавый, «черномазый», с загадочными, сверкающими огненными глазами, с «неделикатною» усмешкою на бледном лице, с размашистой, вызывающей, ни с чем не считающейся повадкой — как нельзя более сочетался с мрачной таинственностью рогожинского дома. 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».

Вот, по словам Достоевского, каков был этот дом: «Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой {534} архитектуры, цвета грязно-зеленого. Некоторые… дома в этом роде уцелели именно в этих улицах Петербурга почти без перемены. Строены они прочно, с толстыми стенами и с чрезвычайно редкими окнами; в нижнем этаже окна иногда с решетками. Большею частью внизу меняльная лавка. Скопец, заседающий в лавке, нанимает вверху. И снаружи, и внутри как-то негостеприимно и сухо, все как будто скрывается и таится, а почему так кажется по одной физиономии дома, — было бы трудно объяснить. Архитектурные сочетания линий имеют, конечно, свою тайну»[[505]](#endnote-465).

«Все как будто скрывается и таится», — говорит Достоевский, а почему так кажется — «было бы трудно объяснить», добавляет он. А между тем это так, и не только «архитектурные сочетания линий имеют свою тайну», но эта тайна проявляется во многом. Так и на Дальском в роли Рогожина отпечатывалась эта тайна. А почему? Трудно объяснить, скажем мы вслед за Достоевским, но, полагаю, потому, что он чувствовал, откуда он взялся, чувствовал, что он сын своего отца, что он ощущал за спиной своей все прошлое, весь уклад рогожинской жизни, свой скучный, давивший его всю жизнь каменный мешок, рогожинский дом, где прошло его детство, юность и где настигла его молодость. Каждая среда, каждая профессия накладывают свою печать на человека — и мы по тем или иным характерным признакам почти безошибочно угадываем и социальное положение, и род занятий.

Здесь, как мне кажется, и кроется разгадка, почему от Рогожина — Дальского так веяло специфичностью этого большого мрачного цвета дома «потомственного почетного гражданина» старика отца Рогожина по Гороховой улице с его меняльной лавкой и хозяином-скопцом.

Такую его специфичность остро чувствовал в Рогожине и князь Мышкин: «Если бы не было с тобой этой напасти, — говорит он ему, — не приключилась бы эта любовь, то ты, пожалуй, — точь‑в‑точь как твой отец был. Засел бы молча один в этом доме с женой, с редким и строгим словом, ни одному слову не веря, да и не нуждаясь в этом совсем, и только деньги молча и сумрачно наживая… Да и двуперстным сложением заинтересовался, да и то разве к старости…»

{535} Что касается моего личного восприятия, то я должен сказать, что когда мне вспоминается Дальский в этой коронной его роли, то прежде всего он встает в моей памяти совсем не в те моменты, в какие он фигурировал на сцене, а в моменты, не затронутые автором переделки романа, и всегда в сочетании с его домом или, точнее сказать, не с его, а с рогожинским домом, где «все как будто скрывается и таится». И главным образом там, где фигурируют его глаза, в которых, как и в доме его отца, «все как будто скрывается и таится».

А прежде всего те самые глаза, пытливые, жуткие глаза, ревниво устремленные на Мышкина из окна своего таинственного рогожинского дома, где меж небольшого отверстия слегка приподнятой им занавески мелькали его глаза. Мелькали и вдруг исчезали в то же мгновение, бросив острый взгляд.

Эти глаза, то там, то здесь, совершенно неожиданно для князя Мышкина устремлялись на него и инстинктивно, даже на расстоянии, всегда ощущались им, когда сам Рогожин оставался для него совершенно незамеченным. Он только чувствовал эти глаза. Они действовали на него какой-то непонятной, почти гипнотической силой, болезненно отзываясь на нем. И он часто, внезапно обернувшись в сторону, где находился его взгляд, ловил на себе глаза Рогожина. Так это было, например, когда, выходя из вагона, Мышкин поймал на себе пару таких глаз и долго потом не мог отделаться от болезненного, жуткого впечатления пронизавшего его насквозь взгляда.

В этих глазах весь Рогожин целиком и до конца. Таким живет во мне и Дальский, когда я вспоминаю его в Рогожине.

Вся сумма его исполнения сосредоточена в характерном его облике, от которого, как говорится, «Русью старой веет». Удалая, безудержная, бесшабашная широкая натура, не знающая удержу и глубоко страдающая, когда встречает на своем пути преграды. Во всем, если хотите, налет, наследие какой-то «опричнины». Но у него огненные, сверкающие, острые глаза бурно страдающего человека, отражающие все, что «таится и скрывается в нем». Через них проникаешь в глубь его мятущейся, трепетной души и читаешь все перипетии мучительно переживаемой им драмы.

{536} Вот таким Рогожиным запечатлелся у меня Дальский в несомненно лучшей роли его репертуара. Для меня (и я знаю, что не только для меня, но и для многих) Дальский в роли Рогожина — не что иное, как Рогожин Достоевского, и, наоборот, Рогожин Достоевского — не что иное, как Рогожин Дальского.

### 6

В самом разгаре славы Дальского с ним произошла неприятная история или, лучше прямо сказать, «скверная ошибка»: волею только что назначенного директора императорских театров князя С. М. Волконского[[506]](#endnote-466) он был уволен из Александринского театра в 1900 году.

Увольнение Дальского — одного из столпов нашего театра, только что отпраздновавшего в роли Отелло десятилетний юбилей своего пребывания на Александринской сцене, — явилось большой неожиданностью решительно для всех и вызвало крайнее недоумение и общее неудовольствие даже у тех, кто питал к нему неприязнь.

Легко себе представить, как такой поступок дирекции должен был отозваться на самом Дальском. Но «сила ломит и соломушку» — пришлось покориться. Таким образом, в 1900 году петербургская публика, а вместе с ней, как увидим, и вся наша страна потеряла одного из замечательнейших артистов, и, к сожалению, потеряла навсегда. Такой удар по актерскому самолюбию не мог пройти безболезненно для Дальского. Само собою разумеется, он переживал его очень остро. А если мы к тому же еще примем во внимание особенности его характера, то что же тут мудреного, если это злополучное увольнение сыграло роковую роль в судьбе артиста?..

Мы, собственно, не знаем истинного повода, приведшего к увольнению Дальского. Добро бы Дальский так уж манкировал своими актерскими обязанностями. Но на самом деле этого не было. Я не помню за ним таких проступков: на репетиции он, правда, опаздывал, но к своей работе относился серьезно.

И только раз с ним произошел казус, казус, правда, экстраординарный и по существу недопустимый с точки зрения дисциплины, особенно, если к нему отнестись формально, {537} не вникнув в суть обстоятельств. Но факт остается фактом: Дальский чуть было не опоздал к выходу, не явившись вовремя на спектакль «Без вины виноватые»[[507]](#endnote-467).

Как известно, роль Незнамова, которую Дальский должен был играть в данный вечер, начинается со второй картины — перед тем идет пролог, где Незнамов не фигурирует.

Кончился пролог, наступил антракт, а Дальского в театре все нет. Антракт затягивается. За кулисами смятение: не знают, что делать. Хоть отменяй спектакль. Публика начинает волноваться, аплодирует, требуя продолжения пьесы. Назревает скандал. На счастье, на глаза режиссуры попадается только что принятый с драматических курсов молодой актер Н. Н. Ходотов, случайно присутствующий за кулисами. Вспоминают, что он играл Незнамова еще учеником на школьной сцене, хватаются за него, уговаривают заменить Дальского, спасти положение. После некоторого колебания Ходотов соглашается, его облачают в костюм Незнамова, гримируют и спешат анонсировать, что «по внезапной болезни г. Дальского роль Незнамова экспромтом исполнит г. Ходотов». В публике неудовольствие…

Но вот акт начался. Идет довольно длинная сцена Кручининой с Дудукиным. Подходит к концу, кончается. Дудукин уходит. Кручинина остается одна. У нее небольшой монолог… вот и реплика для выхода Незнамова. И только что Ходотов приготовился переступить порог сцены, как вдруг, откуда ни возьмись, — Дальский… Он быстрым и энергичным движением отстраняет озадаченного Ходотова и появляется на сцене. Публике неожиданный сюрприз — она радуется и встречает своего любимца громом аплодисментов.

Что и говорить?! Случай экстраординарный в жизни театра. Сам по себе этот инцидент, конечно, безобразен и не может быть терпим ни в одном серьезном театре. Особенно, если он явился результатом халатного и небрежного, чтобы не сказать более, отношения к своим актерским обязанностям. Но последнее так и осталось недоказанным. Повторяю, могло быть и несчастное стечение обстоятельств.

Ведь вот и певица Климентова[[508]](#endnote-468) опоздала в московский Большой театр, и опоздала не на рядовой спектакль, {538} а на парадный, во время коронации Александра III, когда и царь со своим двором, и все почетные иностранные гости уже собрались в зрительном зале и около часа должны были ожидать начала оперы «Жизнь за царя», где Климентова пела Антониду. Скандал был полный. Но Климентова опоздала не по своей вине. Полиция, окружившая Большой театр со всех сторон, так усердно охраняла его, что не хотела пропустить певицу сквозь свои заставы, невзирая на все доводы и не считаясь ни с какими документами, предъявленными ею. Сгоряча Климентову также уволили за опоздание, и потребовалось много энергии и времени для того, чтобы ее реабилитировать, и то только благодаря вмешательству свыше.

Почему опоздал Дальский — неизвестно. Одни утверждали, что он якобы метал банк в клубе и, как азартный игрок, не мог вовремя остановиться; другие объясняли тем, что он проспал — лег перед спектаклем отдохнуть и крепко заснул, а его никто не разбудил. Сам Дальский упрямо молчал, не хотел оправдываться и уклонился от каких-либо объяснений или просьб — это вполне в его характере.

Не думаю, однако, чтоб здесь имело место первое предположение. В тот период, при всей своей необузданности, Дальский как-никак был прежде всего актер и никогда не разрешил бы себе подобного поступка.

Второе предположение, как мне кажется, правдоподобнее: легко могло случиться, что он и проспал. Такие случаи бывали. Помню один подобный случай и с таким актером, которого уж никак нельзя было заподозрить в небрежности или беспечности. Случай этот произошел в Харькове во время нашей гастрольной поездки с молодым актером В. И. Петровым, отличавшимся образцовой точностью. Он решил отдохнуть перед спектаклем у себя в номере и попросил коридорного разбудить его в условленный час, но тот забыл исполнить его просьбу, и он проспал. Зная аккуратность Петрова, никто не мог предполагать, что его нет на месте. Спектакль начали без него и спохватились только тогда, когда ему уже надо было выходить на сцену. Бросились обшаривать все кулисы. Петрова не нашли… Общее замешательство… Актеры, находившиеся на сцене, предполагали, что В. И. Петров замешкался, начали, ожидая его, импровизировать. В растерянности {539} ни с того ни с сего делали какие-то нелепые переходы, болтали все, что в голову придет. Публика заметила, что происходит что-то неладное, но, наконец, и это «неладное» иссякло, и занавес был опущен. Спектакль отменили, публике были возвращены деньги. Предполагая, что случилось что-нибудь недоброе, с волнением бросились в гостиницу. Проникли в номер и видят, что Василий Иванович спит безмятежным сном… Можете себе представить, каково было его пробуждение?! Когда он понял, что случилось, отчаяние его было так велико, что мы стали опасаться за серьезные последствия от нервного потрясения. Но надо отдать справедливость, что тогда все участники поездки отнеслись к его несчастью отнюдь не формально. Понимая, что он должен был в то время переживать, всячески старались его успокоить, и никаких сетований и упреков ни от кого В. И. Петров не услышал.

Не знаю, заслужил ли Дальский такое же отношение, но, мне казалось бы, если предположить, что именно опоздание на спектакль послужило главным поводом к его увольнению, то талант Дальского и значение его как актера обязывали дирекцию поставить более точный диагноз его проступку, прежде чем прибегать к суровой мере. Но этого не было сделано, и Дальский оказался за бортом театра.

С этого момента Дальский постепенно отрывается от своей артистической деятельности, все реже появляется на сцене, эпизодически гастролируя в крупных провинциальных городах, а иногда, наездами, и то очень редко, появляясь и перед петербургской публикой. Вступить в какую-либо труппу на постоянную службу Дальский не хотел.

Это был период в его жизни, когда он стал заниматься чем угодно, только не театром. Около него появились какие-то люди, вовлекавшие его во всевозможные фантастические аферы, к которым у него всегда была склонность. То у него откуда-то золотые прииски, и он быстро богател, то вдруг опять оказывался на мели и нуждался в каждом рубле. К этому времени он уже окончательно скрылся с театрального горизонта Петербурга, а также совсем не фигурировал и на провинциальных сценах. Публика стала его забывать…

### **{****540}** 7

По прошествии нескольких лет его отсутствия вдруг была объявлена гастроль Дальского на сцене Суворинского театра в роли маркиза Позы в «Дон Карлосе», и как раз в той сцене, которую он когда-то так чарующе читал у меня в моей скромной квартирке на Ямской.

Памятуя сильное впечатление, полученное мною тогда, я шел смотреть любимого актера, предвкушая получить громадное художественное наслаждение.

Открылся занавес, и из боковых дверей павильона, в темном испанском костюме с мальтийским крестом, появляется, почти бегом, он — Дальский и останавливается посреди сцены в эффектной театральной позе гастролера-любимца, как бы ожидая аплодисментов при своем появлении. И уже потом, вслед за ним, выходит артист Хворостов[[509]](#endnote-469) в роли Альбы.

Меня чрезвычайно поразил такой его выход. Поразил своим несоответствием ни с характером исполняемого лица, ни с положением самой сцены. Я ждал совсем иного выхода и ожидал увидеть совсем иного маркиза Позу. Зачем ему нужно было так быстро вбегать? Как будто он горит нетерпением как можно скорее обрести радость свидания с королем. По пьесе это совсем не так. Ведь Альба проводит его в кабинет Филиппа, его, отнюдь не ищущего милостей у трона. К чему же ему так радоваться и рваться к королю, да еще опережать Альбу при входе, явно попирая законы примитивного приличия, которые, казалось бы, так свойственны благородному характеру маркиза Позы?.. Словом, первое впечатление от появления Дальского было неблагоприятно и даже огорчительно. Но я утешал себя тем, что это только так вначале, что, может быть, тут известная дань навыкам провинциального гастролера.

Но, к сожалению, разочарование мое шло и дальше. По мере развития сцены я все более убеждался, что прежнего Дальского нет. 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 {541} не было. Налицо все время гарцующий «актер актерович», как принято говорить в таких случаях, демонстрирующий одни трафаретные приемы. Одна внешняя форма, и то дурного толка, без всякого духовного содержания.

Я понял, что Дальский, так надолго отошедший от театра и тем изменивший своему призванию, как актер весь выветрился и стал опустошенным.

Сцена, как видно, требует полной и беззаветной преданности и не прощает измены себе — без постоянной работы над собой, без тренировки своих сценических данных актер перестает быть актером, — и конец его творчеству!..

Довелось мне еще раз увидеть Дальского на сцене, и это меня еще больше омрачило. Во время войны, в 1915 или 1916 году, в том же Суворинском театре дан был большой благотворительный концерт. Участвовал в нем и Дальский. Он читал монолог Самозванца из пьесы Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», — знаменитый монолог перед троном.

Будучи занятым в данном концерте, я перед выступлением Дальского встал в первую кулису, чтобы прослушать его сцену.

Подняли занавес, и тем же приемом, что и в «Дон Карлосе», вбегает Дальский в костюме и гриме Самозванца и в такой же, как и там, эффектной театральной позе застывает посреди сцены, выжидая аплодисментов. Досадный, недостойный прием для прежнего Дальского.

Надо сказать, что внешность его тогда уже мало соответствовала облику молодого Самозванца. Он сильно изменился: прежде времени постарел, обрюзг, фигура его потеряла свои формы. Несомненно, он это сознавал и старался молодиться…

Начал свой монолог как-то деланно, не своим голосом, и притом на самых высоких нотах, вероятно, для того, чтоб казаться помоложе. Но высокие ноты делу не помогли, а напротив, усугубляли положение, производя впечатление, что пожилой человек имитирует юношу. Некоторые фразы вырывались фистулой и производили комическое впечатление, вызывая в зрительном зале даже смех. Каюсь, и я в одном месте после какой-то фразы, сказанной им фистулой, не удержался и поймал себя на {542} смехе. Но тут же спохватился, и мне стало стыдно за свой смех и больно за Дальского.

Своим исполнением Самозванца он окончательно показал, что актера Дальского больше не существует.

Каким же образом с ним могла произойти такого рода метаморфоза? И кто повинен в ней?.. Вот вопрос, на который сразу не ответишь. Все дело в том, как подойти к нему, с какой стороны его рассматривать. Легче всего было бы, конечно, обвинить его самого. В сущности, он сам разбил вдребезги драгоценный дар, так щедро отпущенный ему природой: все его поведение после ухода из Александринского театра говорит за то.

Ну, и предположим, что это и так. Но ведь и для этого «так» должны быть какие-либо поводы, какие-то причины. Просто так, ни с того ни с сего никогда ничего не случается. Все зависит от того, как складываются обстоятельства. В них надо искать начало всех начал, а обстоятельства, как известно, создаются людьми.

Людские взаимоотношения очень сложны, часто от их воздействия складывается вся наша судьба, то или иное направление наших действий. Конечно, тут многое лично и от себя: у кого какой характер и его особенности и какова воля человека и способность к противодействию.

Но не будем же отрицать, что окружение, в котором ты находишься, играет далеко не второстепенную роль, и оно может приводить нас подчас совсем не к тем результатам, к которым ты стремился.

Люди всегда люди. Одни глубже, тоньше; другие примитивнее, прямолинейнее и не обладают должной чуткостью, столь необходимой иной раз, когда общаешься с другим. Они могут иметь свои достоинства и свои недостатки, по большей части привитые той средой, откуда они вышли. Каждый исповедует свою веру. Взгляды и поступки тогда — в зависимости от их социального положения и воспитания. Никогда всех не подведешь к одному знаменателю. Каждый мыслит и поступает по-своему, что и приводит зачастую к взаимному непониманию и к столкновению друг с другом, а подчас и к пагубным последствиям.

Дальский, как мне кажется, пал жертвой подобного рода окружения. Он обладал выдающимся талантом и мятущейся душой. Его своеобразная, прихотливая натура {543} не укладывалась в рамки установленных канонов. От природы крайне впечатлительный, он решительно реагировал на все и всем своим существом отдавался воспринятому. Он, как эолова арфа, выражаясь фигурально, звучал от малейшего дуновения ветерка. Это хорошо для него как художника, но нехорошо для него как человека, особенно тогда, когда это дуновение было не вполне здорово для него.

Такие натуры, как Дальский, требуют особого внимания и бережного отношения, если мы признаем за ним как за актером какую-либо ценность. А ценность дарования Дальского — несомненна. Надо было во что бы то ни стало сохранить талант Дальского, надо было суметь глубоко и любовно вникнуть во все окружающие его обстоятельства и посчитаться с индивидуальными особенностями его характера, правда, подчас и очень трудными.

Ведь вот у Островского Кручинина сумела подойти к Незнамову и под грубой оболочкой наносного — результата его исковерканной судьбы — раскопать в нем своим чутким сердцем человека и заставить звучать такие струны его души, которые раньше не звучали. Дальский — тот же Незнамов. Подойди к нему с добром — и он ручной, и, наоборот, он ощетинится, если не почует в вас доброго.

А что же мы видели по отношению к нему? В театре он загнанный, постоянно наготове огрызнуться, волчонок, не встречающий симпатий среди своих собратий по сцене, не умеющих, а вернее, не желающих подойти к нему ближе и участливо заглянуть в его душу.

Но вот приходит новый директор — князь С. М. Волконский и в погоне за популярностью и утверждением своего авторитета принимается вводить новые порядки, не считаясь с прошлым театра, и начинает с того, что увольняет Дальского, зная, что он не угоден многим из его собратий.

И вот этот своего рода Герострат, считаясь только со своей прихотью, подсекает под самый корень расцвет актерского творчества такого художника сцены, как Дальский. Такой неожиданный удар гасит пыл его творчества. Он отходит от театра и начинает искать интереса на стороне, не сопротивляясь более заложенным в нем инстинктам дурного свойства.

{544} Чем‑чем только он не увлекался за этот период своей жизни?! Анархические начала всегда были в нем сильны, и не мудрено, что в 1917 году, после Февральской революции, мы застаем его в рядах партии анархистов, где он возглавляет так называемую «группу дачи Дурново». Нам малоизвестна эта его деятельность. Доходили до нас самые фантастические слухи — но насколько они достоверны?..

Кончил он свою жизнь весьма трагично: в 1918 году, в Москве, проезжая по Б. Никитской, против Чернышевского переулка, он сорвался с площадки переполненного вагона и попал под колеса, где и нашел смерть.

Так бесславно погиб Мамонт Викторович Дальский, когда-то большой артист, чье имя, несмотря ни на что, и теперь звучит громко.

## **{****545}** Ф. И. Шаляпин

### 1

Осенью 1895 года, в начале сезона, М. И. Долина[[510]](#endnote-470), популярная тогда артистка Мариинского театра, обладательница прекрасного контральто, устроила спектакль с благотворительной целью в необыкновенно уютном и красивом летнем Петергофском театре. Своим внутренним видом и убранством Петергофский театр мало чем отличался от Эрмитажного театра при Зимнем дворце. Выстроен он был из дерева и незадолго до империалистической войны, к сожалению, сгорел до основания.

В то время Петергоф был резиденцией петербургской аристократии, стремившейся на лето поближе к Александрии, где летом проживала царская семья. Спектакль носил парадный характер, и не мудрено, что зрительный зал был переполнен представителями двора во главе с великими князьями, помещавшимися в литерных ложах.

Программа была сборная: давали «Тяжбу» Гоголя с К. А. Варламовым и П. М. Медведевым, одноактную пьесу Чернышева «Жених из долгового отделения» с В. Н. Давыдовым в главной роли и «Вечер в Сорренто» Тургенева с Н. С. Васильевой, М. Г. Савиной, П. Д. Ленским и мною. А затем — концертное отделение при участии оперных и балетных артистов Мариинского театра.

В данный вечер мне, между прочим, запомнился один эпизод, может быть, и незначительный сам по себе, но весьма характерный как бытовой штрих тогдашнего Петербурга.

{546} В одном из антрактов пришли за кулисы великие князья. Всех участвующих, как это полагалось в таких случаях, пригласили на сцену. Великие князья стали обходить группы актеров и, выражаясь в стиле газетных отчетов того времени, «милостиво беседовать с ними».

Великий князь Владимир Александрович, увидев Варламова, с присущей ему своеобразной манерой говорить отрывисто, напоминавшей подачу военной команды, своим низким хриповатым баском обратился к Константину Александровичу:

— А‑а! И Варламов здесь?.. Как это вы? В такую жару?

Варламов, по своему обыкновению, густо покраснел, почему-то смутился и, как мне юг да показалось, подобострастно, каким-то сладостно-жалостным высоким тенорком ответил:

— Что делать, ваше императорское высочество, — доброе дело!!

— А‑а! Доброе дело, доброе дело!.. Скажите, пожалуйста… Святой человек… Святой человек! Господа, Варламов святой человек… Молитесь на него! — и, шутливо крестясь на Варламова, великий князь Владимир Александрович с громким смехом отошел от него.

Помню, эта сцена произвела на меня неприятное впечатление. Поведение Варламова и его тон не вязались в моем представлении с достоинством артиста. Я недоумевал, почему он так теряется перед сильными мира сего? Неужели не понимает, кто он сам? Неужели не сознает, что он — Варламов?

Впоследствии, когда я ближе ознакомился с Петербургом, узнал его нравы и обычаи, я стал менее удивляться подобным сценам: они были в порядке вещей столичного обихода.

Спектакль, о котором идет речь, сам по себе ничего экстраординарного не представлял. Спектакль как спектакль: участие в нем одновременно крупнейших мастеров сцены — не диковина в ту пору. И мне едва ли пришлось бы упомянуть о нем, если б он не послужил поводом к моему знакомству с человеком, который с первой же нашей встречи заставил обратить на себя внимание и заинтересоваться им.

{547} На другой день после этого спектакля я зашел за какой-то справкой в контору императорских театров, помещавшуюся как раз против Александринского театра, на улице Росси.

В первой комнате, весьма комфортабельной и опрятной, за красивой, во всю длину комнаты балюстрадой под красное дерево, за большими столами сидели чиновники конторы. Я подошел к одному из них, моему однофамильцу, что, по-видимому, его очень занимало, так как он иначе не называл меня, как «мой тезка». «Тезка» мой был человек общительный, обязательный, любезный и к тому же словоохотливый. Около него постоянно группировались какие-то посетители и обычно, помимо дела, вели с ним приватные разговоры. Тут можно было услышать и самый новейший анекдот, и узнать злободневные новости.

И на сей раз мой «тезка» оказался не в одиночестве. Я застал его беседующим с незнакомыми мне людьми, среди которых заметил сидящего в непринужденной позе молодого человека с длинными белокурыми волосами, прямыми прядями закинутыми назад. Было что-то типично русское во всем его облике. Не то прямо из глубокой провинции, не то просто деревенский парень. Никакого городского налета не чувствовалось в нем — веяло от него природой, нашей матушкой Русью, черноземом.

При беглом взгляде, лицо его не представляло ничего примечательного — такие часто встречаются у нас, особенно в средней полосе. Но приглядевшись пристальней, вы невольно обращали внимание на подвижность его лица и живые, выразительные глаза, в которых необычайно ярко отражалась быстрая смена впечатлений.

Впоследствии я не раз мог наблюдать какую-то особую, я бы сказал, жадную его манеру слушать собеседника. На его лице отпечатлевалась каждая мысль, каждая фраза, чуть ли не каждое слово говорящего с ним. Он как бы впивался в собеседника, дополнял, иллюстрировал своим лицом все, что слышал от него. При этом я заметил одну характерную и оригинальную его особенность, чаще всего проявлявшуюся, когда он сам что-либо с увлечением рассказывал. Эта особенность заключалась в том, что у него в таких случаях как-то своеобразно раздувались ноздри, что обнаруживало в нем несомненную энергию и придавало еще большую живость его лицу.

{548} Одет он был неважно. Мешковатый черный суконный сюртук, такие же брюки, черный распущенный мягкий галстук, завязанный широким бантом с длинными концами, как тогда любили носить художники-живописцы. На всем — налет провинциализма.

На первый взгляд его можно было принять скорее за семинариста-бурсака. Высокий, белобрысый, тогда еще весьма несуразный детина с простецкими манерами и низким приятным голосом, с привычкой, как у многих певцов, говорить «на диафрагме».

Разговаривая с моим «тезкой», я заметил, что этот мой незнакомец все время с каким-то особым любопытством очень пристально вглядывается в меня.

Когда, получив необходимую справку, я собрался было уходить, он вдруг обратился к моему однофамильцу:

— Да познакомьте же нас, черт возьми!.. Я все ждал, что вы догадаетесь это сделать, а вот теперь мне самому приходится быть навязчивым!..

— Ах, простите!.. Я совсем упустил из вида, что вы незнакомы, — стал извиняться мой «тезка» и назвал мне фамилию молодого человека, которую я, по правде сказать, не разобрал, в силу чего все еще продолжал оставаться в неведении, с кем именно меня познакомили.

А мой новый знакомец начал распространяться о вчерашнем спектакле. Говорил он с большим увлечением, постоянно пересыпая свою речь своеобразными выражениями, так в сущности гармонировавшими с его внешностью. То и дело слышались, например, такие слова: «понимать» вместо «понимаешь», или «мил-человек», и все в таком роде.

— Вчера я был в Петергофском театре… Смотрел вас и сразу узнал… Какой чудесный спектакль!.. Особенно мне понравилась тургеневская вещица… Тургенев! Вот, шут его побери, так писатель!.. Понимать, мил-человек, — обратился он к моему однофамильцу, — Италия, Сорренто, вдали Везувий, луна, гитара, серенада, и на фоне всего тут тебе влюбленная парочка… Дьявольски красиво!.. Так потянуло меня в этот благословенный край!.. А главное, у этого шельмы Ивана Сергеева все в точку!.. Можно было и засахарить. Ничего подобного… никакой тебе конфеты!.. — вот приблизительно что и как он тогда говорил.

{549} Тургеневым, по-видимому, он увлекался: сразу после этого перешел на Тургенева вообще и говорил о его произведениях и характере его творчества с таким пониманием и знанием данной эпохи и так тонко разбираясь во всем, что, глядя на него, казалось бы мало тронутого культурой, невольно приходило в голову: откуда у него сие?..

Говорил он сдержанно, непосредственно, самобытно, свежо, всецело от себя, — никакого влияния со стороны. Лицо его в это время необыкновенно одушевлялось, глаза горели каким-то блеском, быстро сменяя свое выражение. Видно было по всему, что перед вами не банальный человек.

Тут же он поведал, как зародилась в нем страсть к театру. С большим юмором рассказал, как с самого раннего детства его тянуло к театру, даже само здание театра, в которое он еще ни разу не проникал, как-то особенно его интриговало. Ему всегда казалось, что там совершается что-то загадочное, необыкновенное, но попасть туда ему, не имеющему копейки за душой, не представлялось никакой возможности.

Тем не менее желание его было так велико, что он однажды решился пробраться туда зайцем. Мальчик он был шустрый, подкараулил момент, когда при входе столпился народ, в тесноте незаметно прошмыгнул и, забравшись на галерку, занял свободное место на первой скамейке.

Вид зрительного зала сразу поразил его: ничего подобного он не ожидал! Ему показался он тогда таким роскошным, волшебным, совсем не похожим на действительность, а скорей как в сказке или во сне. Подняли занавес — давали историческую пьесу Островского, хорошо не помню какую, кажется, он назвал «Козьма Минин, Сухорук». Происходящее на сцене так поразило и увлекло его, что он положительно забыл все на свете. Облокотясь на барьер галерки, он сидел, как зачарованный, и не заметил, как от переживаемого волнения запустил в рот большой палец, отчего из его широко раскрытого рта из-под пальца потекли слюни и падали на чью-то голову сидящего в партере. Озадаченный потерпевший, поняв, откуда сие орошение его лысины, поднял скандал, и раба божьего — виновника злополучного водопада — капельдинеры схватили за шиворот и вытолкали вон из театра. Такой постигнувший его афронт, однако, не охладил у мальчугану пыла {550} к театру, и он, несмотря ни на что, все же всеми правдами и неправдами постоянно стремился попасть в него и так пристрастился, что стал завсегдатаем театра.

— И вот в конце концов теперь я сам служитель Мельпомены! Мог ли я тогда помышлять об этом?.. — закончил свой рассказ наш собеседник.

При прощании он обратился ко мне с просьбой:

— Нельзя как-нибудь достать контрамарку в ваш театр? Я и теперь люблю драму больше всего… Но к вам так трудно проникать!..

Разумеется, я ему обещал, и мы условились, что на ближайший спектакль «Гамлета» он придет ко мне за кулисы, и я его устрою.

Уходя, я отвел в сторону своего «тезку» и спросил:

— Кто это? Удивительно интересно говорит, а с виду простачок.

— А это наш молодой певец — Шаляпин, только что принятый на Мариинскую сцену…[[511]](#endnote-471) Бас… Говорят, с недурным голосом…

— Вот как?! А я по внешнему виду, по правде сказать, сначала принял его за хориста, взятого в театр из синодального хора певчих!..

Через несколько дней, как мы и условились, перед спектаклем «Гамлета», в котором я играл роль Лаэрта, когда я гримировался, ко мне в уборную, помню, очень робко, вошел мой новый знакомый — Шаляпин. Я вручил ему заранее заготовленную контрамарку. Получив ее, он попросил разрешения заходить ко мне в антрактах.

Гамлета в тот вечер играл Дальский.

Дальский очень понравился Шаляпину, и в одном из антрактов я познакомил их.

### 2

Шаляпин очень увлекся игрой Дальского. Они быстро сдружились и стали почти неразлучны. Дальский жил тогда на Пушкинской улице, в меблированных комнатах «Пале-рояль». Бывая часто у Дальского, я постоянно встречал у него Шаляпина. Вскоре они уже были на «ты». Впоследствии и Шаляпин поселился в тех же меблированных комнатах, где жил Дальский.

{551} Их сблизили общие интересы. Оба одаренные, увлекающиеся. Творческие начала у обоих были очень сильны. На этой почве возникали всевозможные планы, мечты, горячие споры… Да что греха таить, — надо сознаться, и кутнуть были оба не прочь!..

Тогда Шаляпин был лишь начинающим певцом, подающим надежды. Он не обрел еще как следует себя, но уже мечтал стать не только хорошим певцом с красивым голосом, но и настоящим артистом, соединить вокальную сторону исполнения со сценическим воплощением образа, создавать характеры, — словом, стремился быть одновременно и певцом, и драматическим актером, о чем в то время за редким исключением мало кто заботился на оперной сцене, где главным образом культивировался так называемый «звучок» (по выражению того же Шаляпина), или в лучшем случае стремились умело и свободно двигаться на сцене, ограничиваясь общепринятыми специфическими оперными приемами.

Шаляпин мечтал о другом. Его сближение с драматическими актерами при его давнишней тяге к драме, несомненно, еще ближе подводило его к такой затаенной цели. Вот почему он стал столь частым посетителем Александринского театра и так внимательно следил за игрой драматических актеров.

Он поклонялся Дальскому и, уверовав в его авторитет, постоянно пользовался его советами, работая над той или другой ролью, стараясь совершенствовать те партии, которые он уже неоднократно исполнял, стремясь с помощью Дальского внести что-либо новое, свежее и отступить от закрепленных, по недоразумению именуемых традициями, форм, не повторяя того, что делали его предшественники.

Но каждый раз, когда молодой Шаляпин пытался что-либо сделать в этом направлении на Мариинской сцене, его попытки терпели неудачу: режиссеры его одергивали.

Помню, он рассказывал, как на репетиции «Фауста»[[512]](#endnote-472), когда он хотел в роль Мефистофеля внести что-то свое, режиссер И. И. Палечек[[513]](#endnote-473), отличавшийся большим консерватизмом, тотчас же его грубо остановил:

— Что вы еще разводите тут какую-то игру? Делайте, как установлено! Были и поталантливее вас, а ничего не выдумывали! Все равно лучше не будет!..

{552} И ему приходилось покоряться.

Но тем не менее Шаляпин не прекращал своих занятий с Дальским, в надежде, что когда-нибудь задуманное и осуществится.

В те годы в большом распространении были благотворительные концерты. Каких-каких тогда не бывало: и в пользу недостаточных студентов университета, институтов, всевозможных землячеств!.. Артисты на них выступали бесплатно. Нас постоянно приглашали на них, иногда даже приходилось выступать в один и тот же вечер по нескольку раз, перекочевывая из одного помещения в другое. Нас доставляли на эти концерты в наемных каретах. Они не отличались комфортабельностью. Подавались какие-то дребезжавшие, запряженные клячами рыдваны. А так как Дальский, Шаляпин и я жили в одном районе, то часто нам приходилось ездить в одной карете вместе (я снимал тогда маленькую квартиру на Ямской улице, в которой до меня жил любимый мною актер — И. П. Киселевский).

В связи с этими концертами мне припоминается один случай, который в настоящее время можно принять и за анекдот. С бесподобным юмором о нем рассказывает сам участник этого qui pro quo — Василий Иванович Качалов.

Василий Иванович Качалов — тогда студент Петербургского университета Шверубович — оказался как-то одним из распорядителей такого вечера в пользу недостаточных своих однокашников. На него легла миссия доставить на концерт Дальского, давшего согласие на свое участие.

Вот Василий Иванович и направился в пресловутой карете за Дальским. Но Мамонт Викторович то ли был не в духе, то ли ему нездоровилось, а может быть, просто было лень, — но только ехать отказался.

Огорченный Василий Иванович стал его уговаривать:

— Как же это так, Мамонт Викторович? Вы стоите на афише… Вас только одного и ждут. Вы — гвоздь нашего концерта, главная приманка. Если вы не приедете — скандал!.. Потребуют деньги обратно…

— Не потребуют!.. Это благотворительный концерт… Не уговаривайте, все равно не поеду, — категорически заявил Дальский. — И затем — вот что: я вам дам вместо себя певца… Хотите?..

{553} — Не нужно нам певца!.. Нужны вы, Мамонт Викторович… Ну как я приеду без вас?.. Мне хоть на глаза не показывайся!..

— Да вы не думайте, — я вам дам не какого-нибудь, а хорошего певца!

И не дождавшись согласия распорядителя вечера, Дальский стал звать из соседней комнаты своего протеже:

— Федор Иванович!.. Поди сюда! Скорей!..

И на его зов выходит, как рассказывает Василий Иванович Качалов, какой-то долговязый белобрысый детина в растрепанном виде, не внушающий к себе никакого доверия.

«Неужто мне везти такого вместо Дальского?» — подумал про себя Василий Иванович.

— Вот он и заменит меня… Познакомьтесь: Шаляпин!

Покладистый певец охотно соглашается, не замечая кислого лица Василия Ивановича Качалова, приехавшего за Дальским. Но делать нечего: скрепя сердце пришлось примириться.

Вот едут они в карете. Один сосредоточенный и постоянно пробует голос, другой недовольный. Отвернулись друг от друга, напоминая двуглавого орла — смотрят в разные стороны, молчат.

— Вот вижу, — вспоминает Василий Иванович, — мой попутчик открывает окно кареты и, грубо выражаясь, харкнув, плюет через него. Раз, другой, третий — откашлянется и плюнет, и так почти всю дорогу… Я с ужасом наблюдал эту картину и думал: кого же это я везу?!

Когда ввели в артистическую вместо Дальского какого-то Шаляпина — недовольство было полное. Студенты-распорядители набросились на Василия Ивановича и начали упрекать его за то, что он не сумел уговорить Дальского.

Шаляпина встретили не очень любезно, и он, несомненно, замечал недовольные косые взгляды, направленные на него со стороны молодых хозяев, а потому волновался вдвойне. Изредка пробуя голос, он все время нервно ходил из угла в угол, как белый медведь в клетке…

Настала очередь и ему выступать! Громко откашлянувшись, стал подниматься на эстраду… Его — тогда еще мало известного публике — встретили молчанием.

Но вот он пропел одну вещь. Видимо, понравился. Пришлось петь на бис, потом еще и еще. Долго его не {554} отпускали, все требовали бисировать. Каждый номер сопровождался шумными аплодисментами. Успех громадный, для всех неожиданный. Приняли его, как говорится, на ура.

С тех пор Шаляпин стал желанным в каждом благотворительном концерте. Редко какой из них обходился без его участия. Его, что называется, стали разрывать на части, таскали по всем залам Петербурга, что, надо сказать, немало способствовало его популярности.

Таким образом, раньше Дальскому и мне приходилось ездить на эти концерты вдвоем в присылаемом за нами рыдване, часто рассчитанном на двоих, а теперь к нам присоединился и Шаляпин, детина внушительный. Но ничего не поделаешь: в тесноте, да не в обиде!..

На этих вечерах я обыкновенно читал «Василия Шибанова» Алексея Толстого. Шаляпин постоянно меня слушал. Его почему-то интересовало то место «Василия Шибанова», где фигурирует Грозный. Он даже выучил весь этот кусок наизусть и не раз принимался цитировать его. И вообще, как я припоминаю, его уже тогда всегда занимал образ Грозного, как будто он предвкушал своего Грозного из «Псковитянки»[[514]](#endnote-474).

После таких концертов мы все втроем отправлялись в излюбленный нами ресторан Лейнера, а то торопились поскорей закончить наши выступления, с целью не позднее двенадцати часов поспеть на чай к писательнице Зое Яковлевой[[515]](#endnote-475). Суть в том, что у Зои Яковлевой, жившей на Фонтанке у Чернышева моста, в новом доме Елисеева, было проведено электричество, в то время явление редкое в частных квартирах (тогда электрическое освещение было внове и только что заводилось в Петербурге). А у Зои Яковлевой электричество было. Правда, горела лишь одна лампочка и притом без всякой арматуры, а просто так, спускалась на зеленом шнуре с помощью блока над обеденным столом — но и то хорошо: все-таки не керосин, а электричество!

Вот нас и занимало — пить чай при электричестве. Но надо было во что бы то ни стало поспеть застать его, так как электричество горело только до половины первого. Ровно в половине первого лампочка начинала мигать. Это означало: готовь керосин, — и через несколько минут после мигания лампочка потухала.

{555} Нас почему-то необыкновенно, чисто по-мальчишески, забавляло непременно застать эту горевшую лампочку в уютной столовой Зои Яковлевой.

Зоя Яковлева была писательница, что называется, писательница «с позволения сказать». Сочиняла пустячки, сентиментальные салонные вещички, а воображала, что пишет что-то вроде стихотворений в прозе. У нее всегда так: он и она, он любит ее, она любит его, он робок, таит в себе, не изъясняется, она страдает и т. д. — и все в таком роде. Словом, дамская стряпня. Но как-никак — ее все же печатали.

Необычайно жизнерадостная, общительная, подвижная, она любила искусство, театр. Ее всегда можно было встретить на всех премьерах, больших концертах, вернисажах. Умела окружать себя интересными людьми. По вечерам почти ежедневно собирался у нее народ. Тут можно было встретить художника, писателя, артиста, — музицировали, декламировали и пели. Не то чтобы тебе какой-нибудь салон м‑м де Сталь, а так запросто. Чай с бутербродами — и милое общество. И она, хозяйка, довольная, приветливая, такая некрасивая, маленькая, кругленькая, как просфирочка, но необыкновенно милая, добрая, симпатичная, радушная и культурная. Во всем, и в ней самой и в ее обиходе, было что-то архиспецифическое петербургское. Необыкновенно типичное явление для Петербурга того времени.

Вот это все вместе взятое и заставляло нас тянуться к ее одинокой электрической лампочке, зная наперед, что нас там ждет уют, радушное гостеприимство и что там мы непременно застанем интересный люд.

Каждый у нее чувствовал себя как дома: обыкновенно после чая выступали кто во что горазд. Пел и Шаляпин. Но чаще тут уж пел Дальский, любивший петь в своей компании. Надо признаться, у Дальского голос был, говоря словами Чехова из его «Чайки», «пребольшой, но препротивный», и к тому же нередко подвирал. Музыкальное ухо Шаляпина не выдерживало подобного пения: он резко срывался с места и принимался учить его. Дальский, привыкший считать себя мэтром молодого певца, не хотел внимать его указаниям, и на этой почве между ними возникали споры, доходившие подчас до ругани, чуть ли не до ссоры.

### **{****556}** 3

В ту пору Шаляпин на Мариинской сцене пел не часто. Он считался на положении молодого певца, и следовательно, как говорится, его в ход не пускали. Там были свои басы — Стравинский, Серебряков, Карякин и другие, занимавшие привилегированное положение, и, само собою разумеется, им и давалось предпочтение. А Шаляпину как новичку оставалось лишь изредка их дублировать.

В те времена Мариинский театр обладал очень сильной труппой. Были прекрасные голоса. Наибольшим успехом пользовались среди женского персонала Медея Фигнер, Больска, Куза, Мравина, Збруева, Славина, Долина, а среди мужского — Фигнер, Яковлев, Стравинский, Тартаков, Давыдов и бас Антоновский[[516]](#endnote-476) с необычайно сильным и красивым голосом. И начинающему певцу нелегко было пробиться сквозь эту толщу первоклассных артистов.

Как это ни странно нам теперь, но в то время басы первенствующего положения никогда не занимали, и не они делали погоду в опере, а потому до поры до времени не пользовались особой популярностью и всегда до некоторой степени оставались в тени по сравнению с другими голосами. Это относилось даже к такому певцу, как Стравинский.

В опере так уж заведено издавна: тенора и баритоны — вот центр внимания публики. И они являлись главной приманкой и неизменными объектами неистовых оваций. Среди них, разумеется, свои кумиры.

В Мариинском театре тогда было два таких кумира — Фигнер и Яковлев. Про них установилась слава, что они не только первоклассные певцы, но и актеры. Такая слава, как мне кажется, лишь относительна. Правда, надо отдать им справедливость, они резко выделялись своим сценическим исполнением на общем фоне большинства своих собратьев, обыкновенно мало заботившихся о воплощении изображаемого образа. Но вместе с тем они все же были далеки от тех требований, которые мы теперь предъявляем к оперным артистам.

Оба они — Фигнер и Яковлев — изящные, стройные, великолепно держались на сцене, прекрасно носили костюм и в совершенстве владели своим телом. Они щеголяли {557} эффектными позами, виртуозным актерским темпераментом и строго рассчитанной пластикой. Словом, демонстрировали красивые манеры оперной игры, подчас достигая и настоящего артистического подъема, как, например, Фигнер в заключительной сцене перед убийством Кармен. А рядом с этим тот же Фигнер, носивший бородку в жизни, часто пел Ленского со своей бородкой — ему жалко было расстаться с ней даже тогда, когда этого требовала необходимость. И что же? Публика настолько мало была избалована актерской игрой в опере, что подобный анахронизм не казался ей уж таким большим нонсенсом, и она свободно примирялась с недопустимой, казалось бы, вольностью своего любимца, благо вокальная сторона его исполнения стояла на большой высоте.

Таков художественный уровень тогдашнего Мариинского театра, по праву считавшегося образцовым по составу блестящих певцов-вокалистов, но заставлявшего желать большего в отношении актерской игры. В таком состоянии и застает его молодой Шаляпин, ставивший перед собой куда более значительные и сложные задачи, нежели его современники. Он, по его словам, всегда любил драму превыше всего, тянулся к ней и положительно пропадал в Александринском театре, внимательно следя за игрой первоклассных артистов, которыми тогда была так богата наша труппа. Ему хотелось взять от них все возможное и в какой-то мере применить для своего дальнейшего творчества, дабы осуществить затаенную мечту — стать, помимо певца, и актером в опере.

Нелегко было Шаляпину на первых порах идти по этому пути. Прежде всего ему мешала его неопытность. Он еще не знал хорошо самого себя, всех своих данных, возможностей. Он медленно и робко, если так можно выразиться, ощупывал себя, прежде чем обрести веру в свои силы. К тому же и условия первых шагов его на сцене были в высшей степени неблагоприятны. Он не встречал сочувствия к своим попыткам прорваться сквозь царивший консерватизм, и, следовательно, трудно было ему, еще мало искушенному, не имеющему достаточной практики, применять задуманное им, тем более, что он сам не вполне был уверен в своей правоте. А потому вот именно эта-то сторона его исполнения, актерская, которую он так лелеял, как раз больше всего у него и хромала.

{558} Мы с Дальским постоянно ходили его слушать. Пел он прекрасно, но играл, надо прямо сказать, плохо: не владел своей фигурой, жестом, чувствовалась какая-то связанность, но и в то время уже ощущались некоторые проблески настоящего творчества.

Как-то он попросил меня прийти на генеральную репетицию оперы Направника «Дубровский»[[517]](#endnote-477), где он пел старика Дубровского, и сделать ему указания по поводу его игры.

Пел он как всегда прекрасно, но игра оставляла желать многого — не умел справляться со своей фигурой, как будто бы все время стеснял его высокий рост, и не знал, куда девать руки, они ему мешали.

После первого же акта, где кончается его роль, я зашел к нему в уборную.

— Ну как?..

— Все бы хорошо, Федя, если б ты умел справляться с руками…

— Да, да, мешают, черт их подери!.. Не знаю, куда их деть… Болтаются, понимать, без толку, как у картонного паяца, которого дергают за ниточку… Видно, никогда с ними и не сладишь!

— А вот что, Федя, — посоветовал я ему. — Постарайся их больше ощущать, не распускай их так, держи покрепче. А для этого на первых порах возьми спичку и отломи от нее две маленькие частички, — вот так, как я сейчас это делаю, — и каждую из них зажми накрепко между большим и средним пальцами. Так и держи, они не будут заметны публике. Ты сразу почувствуешь свои руки, они найдут себе место и не будут, как плети, болтаться без толку. А главное, чтоб не думать, куда их девать. А потом привыкнешь — станешь обходиться и без спичек…

Он попробовал.

— Да, да!.. Ты прав. Совсем иное ощущение!..

Это было весной 1896 года. А на летние месяцы Шаляпин был приглашен в Нижний Новгород в оперную антрепризу С. И. Мамонтова, организованную на время Всероссийской выставки 1896 года, которая, как известно, была устроена с большим размахом.

### **{****559}** 4

Савва Иванович Мамонтов[[518]](#endnote-478) из купеческой среды, но уже иной складки, иных взглядов, иной культуры, чем многие из его современников того же сословия. Мамонтов был меценат, отдававший свои средства на высокие культурные цели и задачи, вполне понимая их огромное воспитательно-образовательное значение. Созданный Мамонтовым в Москве оперный театр стоял особняком. У этого оперного театра было свое художественное лицо, и руководился он крупным человеком, которому задачи искусства были близки и дороги.

С. И. Мамонтов привлекал к себе все молодое и более или менее даровитое, будь то художник-живописец, композитор, певец или балетный артист. В его труппе находились такие крупные певцы, как Цветкова[[519]](#endnote-479), Любатович[[520]](#endnote-480), Петрова-Званцева[[521]](#endnote-481), Секар-Рожанский[[522]](#endnote-482), Оленин[[523]](#endnote-483), Шевелев[[524]](#endnote-484) и другие. Помимо выдающихся актеров, Мамонтов сумел привлечь и заинтересовать своим театром и выдающихся художников, которые принимали в нем самое близкое участие, в частности, Васнецова[[525]](#endnote-485), Поленова[[526]](#endnote-486), Серова[[527]](#endnote-487), Коровина[[528]](#endnote-488), Врубеля[[529]](#endnote-489), Малютина[[530]](#endnote-490). Названная группа знаменитых художников не ограничивалась лишь писанием декоративных полотен, но была органически спаяна с жизнью театра. Ничего подобного не было ни в одном театре того времени.

Вот в такую среду и такую атмосферу, созданную Мамонтовым, и попадает молодой Шаляпин, на которого в Петербурге никто серьезного внимания не обращал. А Мамонтов сумел угадать Федора Ивановича Шаляпина и показать его во всю ширь его огромного национального дарования.

Мамонтов сразу почуял, во что может вылиться этот молодой артист, и очень тонко и мудро подошел к нему как к человеку, стал культивировать в нем прежде всего художественное начало, которое он почувствовал и разгадал в нем. Наблюдая Шаляпина, он понимал, что для такой одаренной натуры должны быть и особые условия. Он видел, что этот молодой артист еще не знает себя и что он в достаточной мере не осознал, какое исключительное явление он может собою представлять, если дать правильное и полное развитие всем его возможностям. Но {560} он еще не вполне уверовал в себя. А без этой веры такой взыскательный художник, как Шаляпин, никогда не решится вскрыть всего того, что пока еще только таилось в нем.

Надо было во что бы то ни стало убедить его, что он не что иное, как Шаляпин, и что он имеет полное право в своих дерзаниях.

С. И. Мамонтов бережно стал подводить Шаляпина к этой цели. Он начал с того, что окружил его людьми высокой культуры и одаренности. Васнецов, Серов, Коровин, Врубель — все они заинтересовались молодым дарованием и всячески способствовали его художественным стремлениям. Давали советы, снабжали его всевозможными историческими материалами, — чем, в частности, занимался В. О. Ключевский[[531]](#endnote-491), развивали вкус и расширяли его горизонты. А. В. Амфитеатров[[532]](#endnote-492) и В. М. Дорошевич[[533]](#endnote-493), посвящая ему свои критические статьи, раскрывали ему глаза на себя. Внушали ему постоянно, кто он и что он собою представляет. И он, наконец, уверовал в себя и начал крепнуть в своем сознании и чувствовать почву под ногами.

Успех его в Нижнем был громаден: Нижний был как бы преддверием его славы.

О нем заговорила Москва, заговорил и Петербург.

Осенью, по окончании летнего сезона, Мамонтову уже не хотелось отпускать Шаляпина от себя в Петербург, он стал уговаривать его оставить императорскую сцену и перейти к нему в Москву.

И вот осенью 1896 года, перед началом сезона, как-то еду я на извозчике по Садовой и на углу Невского и Садовой, против Публичной библиотеки, встречаю, также на извозчике, Шаляпина.

Мы остановились. Шаляпин кричит мне с пролетки:

— Юрчик (так он меня всегда звал), знаешь, я хочу уходить с императорской сцены!..

— Как так?..

— Да вот, видишь ли, очень много соблазнов…

— Ну, Федор, — ответил я, — соблазны соблазнами, уйти с императорской сцены легко, а вернуться куда труднее. Обдумай!

— Так-то так! Понимаю!.. Конечно, вопрос не легкий… Но много есть обстоятельств… А вот что… загляни сегодня вечером ко мне — поговорим!..

{561} Я обещал и вечером был у него. Он мне рассказал, в какой обстановке работал, с какими людьми встретился и как много они ему дали как художнику и насколько обогатили его как человека. Только с такими людьми, только в общении с ними он мыслит дальнейшую свою артистическую деятельность и т. д.

Рассказывал он в своей обычной манере — красочно, сочно, живо, увлекательно, не упускал подробностей, а некоторые сценки, где главным образом фигурировал он сам, изображал в лицах, отдавая дань присущему ему юмору. Был радостен, полон жизни, чувствовалось, что весь он охвачен подъемом. Так окрылили его успех и ожидаемые им впереди радужные перспективы. По всему видно было, что он душой и всеми помыслами там.

И он был прав: лучших условий для осуществления своих художественных замыслов ему не найти! Разве он встретит к себе такое отношение на Мариинской сцене? Разве он будет окружен такой атмосферой, какую сумел создать в своем театре Мамонтов?

И я больше его не отговаривал, тем более, что тут еще вкрапилось одно обстоятельство и уже чисто личного свойства — под конец он мне признался:

— Помимо всего, я там, у Мамонтова, влюбился в балерину… Понимашь?.. В итальянку… Такую рыжую… Ну, посуди, — она там будет, в Москве, у Мамонтова, а я здесь!.. А?..

— Ну, уж тут советовать нельзя. Это твое дело, интимное, и решать тебе одному!..

Словом, я понял, что он уже решил покинуть императорскую сцену и поступить к Мамонтову.

Так оно и случилось: Шаляпин внес неустойку за нарушение контракта с дирекцией императорских театров, покинул Мариинский театр и переехал в Москву в оперу Саввы Ивановича Мамонтова.

### 5

С тех пор я довольно долго не встречался с Ф. И. Шаляпиным. Попав в исключительные условия, о которых может только мечтать каждый художник, Шаляпин в мамонтовском театре, окруженный всяческим вниманием и {562} поддержкой людей примечательных в области искусства, почувствовал себя, наконец, Шаляпиным и, говоря фигурально, уже твердым резцом стал создавать свои шедевры. Слава его росла не по дням, а по часам. За ним уже такие создания, как Борис Годунов, Грозный из «Псковитянки», Олоферн из «Юдифи»[[534]](#endnote-494), Сальери. Он уже провозглашен гением.

Петербургские театралы начали специально ездить в Москву на спектакли с участием Шаляпина, а в 1898 и 1899 годах мамонтовская опера приехала на гастроли в Петербург. Петербургская публика, проглядевшая в свое время Шаляпина, положительно ломилась в театр Консерватории, где гастролировала оперная труппа Мамонтова, и не жалела никаких денег, перекупая места у барышников, чтоб только попасть на Шаляпина, теперь уже гения Шаляпина.

Потрясал он своим Борисом Годуновым. Говорить о его Борисе не приходится: он у всех в памяти, традиции его исполнения и теперь можно наблюдать на наших оперных сценах. В роли Грозного из «Псковитянки» Римского-Корсакова Шаляпин достигал величайшего искусства. Для показа своего вокального мастерства в этой партии так мало материала — в ней нет ни арий, ни показных моментов искусства вокального. Но образ, характер, тип царя Ивана был дан резцом огромного художника. Один его въезд в Кремль верхом на лошади чего стоил, когда он на всем скаку, пригнувшись к гриве коня, врезался в толпу и обводил всех пытливо-пронизывающим, орлиным острым взглядом — как говорится, «по коже мороз»… Бурю оваций и аплодисментов вызывало его такое появление.

Он стал злобой дня в Петербурге — так тогда и говорили: «шаляпинские дни».

И петербургская публика воочию смогла убедиться, как за короткий срок двухгодичного своего пребывания в Москве у Саввы Ивановича Мамонтова молодой и малоопытный певец Шаляпин превратился в величайшего мастера, достигнувшего конечных вершин не только в области вокального искусства, но и в области актерского мастерства. Гениальность Шаляпина стала общепризнанной. Знаменитые слова Виктора Гюго: «Лишь гения душа растет со счастием» как нельзя более в данном случае оправдались.

{563} Впоследствии, а именно в 1899 году, по настойчивому домогательству В. А. Теляковского[[535]](#endnote-495), тогда управляющего московскими императорскими театрами, а впоследствии директора всех императорских театров, Шаляпин возвратился на казенную сцену, но уже не в Мариинский театр, а в московский Большой, и в Петербург приезжал только на отдельные гастроли. Слава Федора Ивановича Шаляпина росла все больше и больше, а благодаря его гастролям за границей очень скоро стала всемирной.

# **{****644}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)  
[Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абаринова А. И. [317](#_page317), [343](#_page343), [*617*](#_page617)

Абрамова М. М. [*587*](#_page587), [*590*](#_page590)

Аверкиев Д. В. [165](#_page165), [*570*](#_page570), [*578*](#_page578), [*595*](#_page595)

Акимова С. П. [70](#_page070), [163](#_page163), [*566*](#_page566)

Аксаков И. С. [119](#_page119), [*576*](#_page576)

Аксаков С. Т. [*576*](#_page576)

Александров Г. [*606*](#_page606)

Алексеев — см. [Станиславский К. С.](#_Tosh0005078)

Алферов А. Д. [100](#_page100), [101](#_page101)

Альфиери В. [*603*](#_page603), [*608*](#_page608)

Амфитеатров А. В. [560](#_page560), [*582*](#_page582), [*583*](#_page583), [*643*](#_page643)

Андреев Л. Н. [516](#_page516), [*589*](#_page589), [*615*](#_page615), [*638*](#_page638)

Андреев-Бурлак В. Н. [138](#_page138) – [141](#_page141), [143](#_page143) – [146](#_page146), [323](#_page323), [479](#_page479), [480](#_page480), [*578*](#_page578) – [*580*](#_page580), [*582*](#_page582), [*586*](#_page586)

Анненкова-Бернар А. П. [517](#_page517), [518](#_page518), [*639*](#_page639)

Антокольский М. М. [*641*](#_page641)

Антоновский А. П. [556](#_page556), [*641*](#_page641)

Антропов Л. Н. [*570*](#_page570), [*583*](#_page583), [*587*](#_page587)

Аполлонский Р. Б. [293](#_page293), [317](#_page317), [338](#_page338), [342](#_page342), [344](#_page344), [513](#_page513) – [517](#_page517), [*615*](#_page615), [*619*](#_page619), [*636*](#_page636) – [*638*](#_page638)

Апухтин А. Н. [152](#_page152)

Арбенин Н. Ф. [400](#_page400), [*616*](#_page616), [*627*](#_page627)

Асмолов В. И. [*599*](#_page599)

Багров М. Ф. [196](#_page196), [290](#_page290), [*601*](#_page601)

Баженов А. Н. [*630*](#_page630)

Байрон Дж.‑Г. [*604*](#_page604)

Барбье Ж. [*641*](#_page641)

Барнай Л. [122](#_page122) – [124](#_page124), [226](#_page226) – [232](#_page232), [234](#_page234), [*576*](#_page576), [*603*](#_page603), [*605*](#_page605) – [*607*](#_page607)

Бахрушин А. А. [143](#_page143), [*586*](#_page586)

Белинский В. Г. [98](#_page098), [112](#_page112), [126](#_page126), [127](#_page127), [531](#_page531), [*577*](#_page577), [*592*](#_page592), [*640*](#_page640)

Бенкендорф Д. А. [409](#_page409), [410](#_page410), [*628*](#_page628)

Бернар С. [226](#_page226), [384](#_page384), [*603*](#_page603), [*604*](#_page604)

Бертой П. [*591*](#_page591)

Бескин Э. М. [*639*](#_page639), [*640*](#_page640)

Бербедж Р. [244](#_page244), [*610*](#_page610)

Блюменталь О. [*627*](#_page627)

Блюменталь-Тамарина М. М. [*579*](#_page579)

Боборыкин П. Д. [165](#_page165), [271](#_page271), [359](#_page359) – [361](#_page361), [364](#_page364), [377](#_page377), [517](#_page517), [*578*](#_page578), [*595*](#_page595), [*612*](#_page612), [*622*](#_page622)

Больска А. Ю. [372](#_page372), [419](#_page419), [556](#_page556), [*624*](#_page624), [*640*](#_page640)

Бомарше П. [*567*](#_page567), [*605*](#_page605), [*614*](#_page614), [*635*](#_page635)

Бородай М. М. [196](#_page196), [392](#_page392) – [399](#_page399), [*589*](#_page589), [*590*](#_page590), [*600*](#_page600), [*601*](#_page601), [*627*](#_page627), [*628*](#_page628), [*635*](#_page635)

Бороздина З. П. [146](#_page146), [147](#_page147), [160](#_page160), [*586*](#_page586)

Бравич К. В. [*626*](#_page626)

Бренко А. А. [137](#_page137), [142](#_page142), [*564*](#_page564), [*570*](#_page570), [*578*](#_page578) – [*583*](#_page583), [*585*](#_page585), [*586*](#_page586), [*639*](#_page639)

Брянский А. М. [*589*](#_page589), [*636*](#_page636)

Брянский Я. Г. [*615*](#_page615)

Бурдин Ф. А. [*625*](#_page625)

Буренин В. П. [*570*](#_page570), [*612*](#_page612)

Быховский В. В. [97](#_page097), [*573*](#_page573)

Бьернсон Б. [308](#_page308), [309](#_page309), [*586*](#_page586), [*615*](#_page615)

Вагнер Р. [276](#_page276), [*625*](#_page625)

Вальден М. [*614*](#_page614)

Варламов А. Е. [438](#_page438), [*630*](#_page630)

Варламов К. А. [150](#_page150), [151](#_page151), [196](#_page196), [317](#_page317), [319](#_page319), [320](#_page320), [325](#_page325), [327](#_page327), [331](#_page331), {645} [333](#_page333), [334](#_page334), [338](#_page338), [339](#_page339), [343](#_page343), [349](#_page349), [351](#_page351), [354](#_page354), [355](#_page355), [374](#_page374), [390](#_page390), [391](#_page391), [410](#_page410), [414](#_page414), [422](#_page422) – [432](#_page432), [435](#_page435), [436](#_page436), [443](#_page443), [444](#_page444), [446](#_page446) – [458](#_page458), [460](#_page460), [462](#_page462), [467](#_page467), [469](#_page469) – [473](#_page473), [476](#_page476) – [478](#_page478), [503](#_page503) – [508](#_page508), [512](#_page512), [515](#_page515), [546](#_page546), [*592*](#_page592), [*615*](#_page615), [*621*](#_page621), [*622*](#_page622), [*625*](#_page625), [*630*](#_page630), [*632*](#_page632)

Варнеке Б. В. [*603*](#_page603)

Варравин М. М. [517](#_page517), [*639*](#_page639)

Васильев А. В. [102](#_page102), [103](#_page103), [172](#_page172)

Васильев П. В. [479](#_page479), [*617*](#_page617), [*633*](#_page633)

Васильев С. В. [*617*](#_page617)

Васильев С. — см. [Флеров С. В.](#_Tosh0005079)

Васильев-Шиловский В. С. [102](#_page102), [103](#_page103)

Васильева Е. Н. [*595*](#_page595)

Васильева Н. С. [317](#_page317), [545](#_page545), [*617*](#_page617), [*622*](#_page622)

Васнецов А. М. [559](#_page559), [560](#_page560), [*647*](#_page647) – [*643*](#_page643)

Васнецов В. М. [559](#_page559), [560](#_page560), [*642*](#_page642)

Вейнберг П. И. [*594*](#_page594), [*595*](#_page595), [*601*](#_page601)

Верн Ж. [74](#_page074)

Веселовский А. Н. [*574*](#_page574), [*607*](#_page607), [*608*](#_page608), [*611*](#_page611)

Вест М. [*620*](#_page620)

Вильде Н. Е. [84](#_page084), [93](#_page093), [168](#_page168), [171](#_page171), [*571*](#_page571), [*583*](#_page583)

Владимирова О. П. [*621*](#_page621)

Волгина С. П. [138](#_page138), [147](#_page147), [*582*](#_page582), [*583*](#_page583)

Волконский С. М. [536](#_page536), [543](#_page543), [*640*](#_page640)

Вольтер Ф. [*604*](#_page604), [*608*](#_page608)

Вольф А. И. [*617*](#_page617)

Вольф М. О. [*570*](#_page570)

Врубель М. А. [559](#_page559), [560](#_page560), [*643*](#_page643)

Всеволожский И. А. [367](#_page367), [371](#_page371) – [373](#_page373), [382](#_page382), [383](#_page383), [386](#_page386), [*623*](#_page623)

Вязовский Ф. П. [146](#_page146), [*586*](#_page586)

Вяльцева А. Д. [*606*](#_page606)

Гальм Ф. [*608*](#_page608), [*618*](#_page618), [*619*](#_page619)

Гамсун К. [*628*](#_page628)

Гарибальди Д. [*618*](#_page618)

Гаршин В. М. [98](#_page098)

Гауптман Г. [*590*](#_page590), [*592*](#_page592), [*632*](#_page632)

Гельцер В. Ф. [342](#_page342), [*620*](#_page620)

Георг II [*605*](#_page605)

Гердт П. А. [372](#_page372), [*623*](#_page623)

Герцен А. И. [98](#_page098), [184](#_page184), [*575*](#_page575), [*592*](#_page592)

Гете В. [127](#_page127), [232](#_page232), [525](#_page525), [*586*](#_page586), [*594*](#_page594), [*604*](#_page604) – [*606*](#_page606)

Глаголин Б. С. [*620*](#_page620)

Глама-Мещерская А. Я. [138](#_page138), [142](#_page142), [143](#_page143), [147](#_page147), [160](#_page160), [161](#_page161), [436](#_page436), [*578*](#_page578), [*582*](#_page582), [*585*](#_page585), [*586*](#_page586), [*593*](#_page593)

Глинка М. И. [*571*](#_page571), [*642*](#_page642)

Глиэр Р. М. [*628*](#_page628)

Глюк К. [*642*](#_page642), [*643*](#_page643)

Гнедич П. П. [131](#_page131), [274](#_page274), [325](#_page325), [*577*](#_page577), [*598*](#_page598), [*612*](#_page612), [*618*](#_page618), [*619*](#_page619)

Гоголь Н. В. [74](#_page074), [145](#_page145), [469](#_page469), [545](#_page545), [*564*](#_page564), [*566*](#_page566), [*567*](#_page567), [*571*](#_page571) – [*575*](#_page575), [*578*](#_page578), [*580*](#_page580), [*581*](#_page581), [*583*](#_page583) – [*590*](#_page590), [*592*](#_page592), [*595*](#_page595), [*597*](#_page597), [*598*](#_page598), [*613*](#_page613), [*614*](#_page614), [*616*](#_page616), [*617*](#_page617), [*619*](#_page619) – [*621*](#_page621), [*631*](#_page631) – [*633*](#_page633), [*635*](#_page635), [*636*](#_page636), [*639*](#_page639)

Головина Е. Д. [62](#_page062)

Голубева О. А. [147](#_page147), [*591*](#_page591), [*592*](#_page592), [*600*](#_page600), [*601*](#_page601)

Гольденвейзер А. Б. [*629*](#_page629)

Гольдони К. [308](#_page308), [309](#_page309), [*603*](#_page603), [*615*](#_page615)

Гонзаго П. Г. [314](#_page314)

Гонкуры Э. и Ж. [*604*](#_page604)

Гончаров И. А. [*566*](#_page566)

Горбунов И. Ф. [316](#_page316), [317](#_page317), [338](#_page338), [*583*](#_page583), [*616*](#_page616)

Горев Ф. П. [71](#_page071), [163](#_page163), [164](#_page164), [*570*](#_page570), [*595*](#_page595), [*599*](#_page599), [*638*](#_page638)

Горева Е. Н. [513](#_page513), [517](#_page517), [518](#_page518), [*581*](#_page581), [*587*](#_page587), [*593*](#_page593), [*627*](#_page627), [*636*](#_page636), [*638*](#_page638) [*639*](#_page639)

Горелов И. Н. — см. [Давыдов В. Н.](#_Tosh0005080)

Горин-Горяинов Б. А. [481](#_page481), [*580*](#_page580), [*635*](#_page635)

Городецкий С. М. [*571*](#_page571)

Горький М. [*565*](#_page565), [*584*](#_page584), [*591*](#_page591), [*593*](#_page593), [*595*](#_page595), [*628*](#_page628)

Горяинов А. М. [*635*](#_page635)

Грабарь И. Э. [*602*](#_page602)

Градов-Соколов Л. И. [138](#_page138), [146](#_page146), [160](#_page160), [481](#_page481), [*581*](#_page581)

Грановский Т. Н. [112](#_page112), [184](#_page184), [*574*](#_page574), [*592*](#_page592)

Греков И. Н. [70](#_page070), [*567*](#_page567)

Греков Н. П. [*570*](#_page570)

Грибоедов А. С. [142](#_page142), [*564*](#_page564), [*566*](#_page566), [*567*](#_page567), [*569*](#_page569), [*571*](#_page571), [*572*](#_page572), [*575*](#_page575), [*580*](#_page580) – [*582*](#_page582), [*584*](#_page584), [*586*](#_page586) – [*588*](#_page588), [*590*](#_page590), [*591*](#_page591), [*593*](#_page593), [*595*](#_page595) – [*597*](#_page597), [*613*](#_page613), [*614*](#_page614), [*616*](#_page616) – [*621*](#_page621), [*626*](#_page626) – [*628*](#_page628) [*632*](#_page632), [*633*](#_page633), [*635*](#_page635)

Григорьев Ап. А. [*568*](#_page568)

{646} Григорьев П. И. [*572*](#_page572)

Грильпарцер Ф. [*627*](#_page627)

Гроссман Л. П. [475](#_page475), [*633*](#_page633), [*634*](#_page634)

Губер П. [*588*](#_page588)

Гуно Ш. [*641*](#_page641)

Гуцков К. [*576*](#_page576), [*582*](#_page582), [*601*](#_page601), [*606*](#_page606), [*618*](#_page618), [*627*](#_page627), [*639*](#_page639)

Гюго В. [562](#_page562), [*590*](#_page590), [*593*](#_page593), [*595*](#_page595), [*604*](#_page604), [*638*](#_page638)

Д’Аннунцио [*603*](#_page603), [*604*](#_page604)

Давыдов А. М. [556](#_page556), [*641*](#_page641)

Давыдов В. Л. [406](#_page406), [410](#_page410) – [418](#_page418), [420](#_page420), [*628*](#_page628)

Давыдов В. Л. (декабрист) [415](#_page415)

Давыдов В. Н. [135](#_page135), [147](#_page147), [150](#_page150), [159](#_page159), [194](#_page194), [196](#_page196), [317](#_page317), [321](#_page321), [323](#_page323), [325](#_page325), [327](#_page327), [328](#_page328), [331](#_page331), [338](#_page338), [340](#_page340), [343](#_page343), [348](#_page348), [349](#_page349), [351](#_page351), [354](#_page354), [355](#_page355), [387](#_page387), [390](#_page390), [392](#_page392), [396](#_page396), [398](#_page398), [400](#_page400), [410](#_page410) – [414](#_page414), [423](#_page423), [424](#_page424), [432](#_page432) – [444](#_page444), [446](#_page446), [447](#_page447), [449](#_page449), [460](#_page460), [472](#_page472), [481](#_page481) – [487](#_page487), [491](#_page491) – [505](#_page505), [511](#_page511), [512](#_page512), [545](#_page545), [*577*](#_page577), [*582*](#_page582), [*591*](#_page591), [*598*](#_page598), [*599*](#_page599), [*601*](#_page601), [*602*](#_page602), [*611*](#_page611), [*620*](#_page620) – [*622*](#_page622), [*630*](#_page630), [*632*](#_page632)

Давыдова А. И. [415](#_page415)

Далматов В. П. [57](#_page057), [58](#_page058), [138](#_page138), [145](#_page145) – [147](#_page147), [317](#_page317), [320](#_page320), [324](#_page324), [338](#_page338), [349](#_page349), [351](#_page351), [374](#_page374), [441](#_page441), [460](#_page460), [472](#_page472), [475](#_page475) – [478](#_page478), [484](#_page484) – [488](#_page488), [490](#_page490) – [497](#_page497), [501](#_page501), [502](#_page502), [506](#_page506) – [512](#_page512), [527](#_page527) – [529](#_page529), [*564*](#_page564), [*593*](#_page593), [*599*](#_page599), [*619*](#_page619), [*639*](#_page639), [*640*](#_page640)

Дальский М. В. [155](#_page155), [242](#_page242), [317](#_page317), [328](#_page328), [329](#_page329), [338](#_page338), [344](#_page344), [374](#_page374), [410](#_page410), [411](#_page411), [513](#_page513), [515](#_page515) – [544](#_page544), [550](#_page550) – [555](#_page555), [558](#_page558), [*593*](#_page593), [*636*](#_page636) – [*640*](#_page640)

Данилов С. С. [*633*](#_page633)

Дарвин Ч. [140](#_page140)

Даргомыжский А. С. [*641*](#_page641), [*642*](#_page642)

Девере В. [*618*](#_page618)

Делавинь К. [*610*](#_page610)

Джакометти П. [*604*](#_page604), [*608*](#_page608), [*610*](#_page610)

Делянов И. Д. [114](#_page114)

Деннери А. [*569*](#_page569)

Добролюбов Н. А. [*575*](#_page575)

Доде А. [*604*](#_page604)

Долгоруков В. А. [106](#_page106)

Долина М. И. [545](#_page545), [556](#_page556), [*640*](#_page640)

Домерщиков П. П. [*622*](#_page622)

Дорошевич В. М. [560](#_page560), [*643*](#_page643)

Достоевский Ф. М. [74](#_page074), [179](#_page179), [420](#_page420), [515](#_page515), [532](#_page532) – [534](#_page534), [*589*](#_page589), [*590*](#_page590), [*593*](#_page593), [*637*](#_page637), [*640*](#_page640)

Дризен Н. В. [*630*](#_page630)

Дружинин А. В. [*574*](#_page574)

Дубровина Л. А. [397](#_page397), [*627*](#_page627)

Дузе А. [*603*](#_page603)

Дузе Э. [226](#_page226), [*603*](#_page603), [*609*](#_page609)

Дуров А. Л. [391](#_page391), [*626*](#_page626)

Дурылин С. Н. [*576*](#_page576), [*584*](#_page584)

Дюжикова А. М. [317](#_page317), [*617*](#_page617), [*618*](#_page618)

Дюкова А. Н. [*599*](#_page599)

Дюма А., отец [*604*](#_page604) – [*606*](#_page606), [*610*](#_page610), [*618*](#_page618)

Дюма А., сын [*569*](#_page569), [*570*](#_page570), [*588*](#_page588), [*603*](#_page603), [*604*](#_page604), [*622*](#_page622), [*638*](#_page638)

Дюмануар Ф. [*569*](#_page569)

Дюран М. [64](#_page064), [*565*](#_page565)

Дягилев С. П. [*623*](#_page623), [*624*](#_page624)

Евреинов Н. Н. [*614*](#_page614), [*626*](#_page626)

Еврипид [*620*](#_page620)

Ермолова М. Н. [62](#_page062), [64](#_page064), [68](#_page068), [70](#_page070), [71](#_page071), [78](#_page078), [80](#_page080), [83](#_page083) – [93](#_page093), [114](#_page114) – [117](#_page117), [127](#_page127), [130](#_page130) – [132](#_page132), [163](#_page163), [164](#_page164), [168](#_page168), [173](#_page173) – [179](#_page179), [187](#_page187) – [190](#_page190), [193](#_page193), [194](#_page194), [207](#_page207) – [215](#_page215), [218](#_page218) – [224](#_page224), [255](#_page255) – [266](#_page266), [273](#_page273), [276](#_page276), [293](#_page293), [295](#_page295), [301](#_page301) – [304](#_page304), [307](#_page307), [308](#_page308), [312](#_page312), [323](#_page323), [325](#_page325), [326](#_page326), [345](#_page345), [363](#_page363), [400](#_page400), [402](#_page402), [403](#_page403), [445](#_page445), [490](#_page490), [*565*](#_page565), [*569*](#_page569), [*574*](#_page574) – [*576*](#_page576), [*594*](#_page594), [*595*](#_page595), [*602*](#_page602), [*603*](#_page603), [*612*](#_page612), [*618*](#_page618), [*619*](#_page619), [*622*](#_page622)

Ершов И. В. [372](#_page372), [*625*](#_page625)

Жуковский В. А. [*595*](#_page595)

Жулева Е. Н. [317](#_page317), [318](#_page318), [330](#_page330), [331](#_page331), [343](#_page343), [430](#_page430), [463](#_page463), [*611*](#_page611), [*616*](#_page616), [*617*](#_page617)

Журавлева Ю. И. [147](#_page147), [*590*](#_page590)

Загорский М. [*635*](#_page635)

Збруева Е. И. [372](#_page372), [556](#_page556), [*624*](#_page624), [*641*](#_page641)

Званцев К. И. [*642*](#_page642)

Зилотти А. И. [413](#_page413), [*629*](#_page629)

Зимин С. И. [*642*](#_page642)

Златовратский Н. Н. [*565*](#_page565)

Зудерман Г. [364](#_page364), [*603*](#_page603), [*607*](#_page607), [*623*](#_page623)

{647} Ибсен Г. [152](#_page152), [300](#_page300), [*586*](#_page586) – [*588*](#_page588), [*592*](#_page592), [*595*](#_page595), [*603*](#_page603), [*604*](#_page604), [*609*](#_page609), [*628*](#_page628), [*632*](#_page632)

Иванов И. И. [307](#_page307), [*609*](#_page609)

Иванов-Козельский М. Т. [138](#_page138), [147](#_page147), [*580*](#_page580),

Иванова З. И. — см. [Мирович Н.](#_Tosh0005081)

Игумнов К. Н. [*629*](#_page629)

Ильинский А. К. [147](#_page147), [517](#_page517), [*589*](#_page589), [*590*](#_page590)

Ильинский И. В. [481](#_page481), [*637*](#_page637)

Ипполитов-Иванов И. М. [*641*](#_page641)

Кадельбург Г. [*627*](#_page627)

Кайзер А. В. [*592*](#_page592)

Кальдерон П. [113](#_page113), [*574*](#_page574), [*627*](#_page627)

Капуль Ж. А. [64](#_page064), [*565*](#_page565)

Каратыгин В. А. [337](#_page337), [*620*](#_page620)

Каратыгин П. А. [339](#_page339), [*620*](#_page620), [*631*](#_page631)

Карпов Е. П. [380](#_page380) – [388](#_page388), [480](#_page480), [*581*](#_page581), [*582*](#_page582), [*626*](#_page626), [*639*](#_page639), [*640*](#_page640)

Карре М. [*641*](#_page641)

Карсавина Т. П. [371](#_page371), [*623*](#_page623)

Карцова А. В. [413](#_page413), [*629*](#_page629)

Карякин М. М. [419](#_page419), [556](#_page556), [*629*](#_page629)

Катков М. Н. [114](#_page114), [*575*](#_page575)

Качалов В. И. [400](#_page400), [552](#_page552), [553](#_page553), [*628*](#_page628)

Каширин А. И. [394](#_page394), [396](#_page396), [397](#_page397), [*627*](#_page627)

Кин Э. [193](#_page193), [*597*](#_page597)

Киселевский И. П. [146](#_page146) – [153](#_page153), [158](#_page158), [160](#_page160), [390](#_page390), [436](#_page436), [475](#_page475), [480](#_page480), [552](#_page552), [*586*](#_page586)

Клейст Г. [*605*](#_page605)

Климентова-Муромцева М. Н. [537](#_page537), [*640*](#_page640)

Климов М. М. [*605*](#_page605)

Клинчин А. П. [*597*](#_page597)

Ключевский В. О. [560](#_page560), [*643*](#_page643)

Ковров Г. М. [*600*](#_page600)

Козлов [102](#_page102)

Козлова С. [105](#_page105)

Козловская-Шмитова В. М. [*622*](#_page622)

Коклен Б.‑К., старший [226](#_page226), [*604*](#_page604), [*605*](#_page605)

Коклен Э.‑К., младший [226](#_page226), [*605*](#_page605)

Коковин М. К. [310](#_page310), [311](#_page311)

Кольцов А. В. [*592*](#_page592)

Комиссаржевская В. Ф. [384](#_page384), [387](#_page387), [*588*](#_page588), [*599*](#_page599), [*626*](#_page626), [*627*](#_page627)

Комиссаржевский Ф. Ф. [*607*](#_page607), [*626*](#_page626)

Кондратьев А. М. [89](#_page089), [305](#_page305) – [307](#_page307), [*572*](#_page572)

Константинов Д. Ф. [517](#_page517), [*638*](#_page638)

Коппель-Эльфельд Ф. [*591*](#_page591)

Корвин-Круковский Ю. В. [320](#_page320), [321](#_page321), [328](#_page328), [329](#_page329), [475](#_page475), [*618*](#_page618)

Корнель П. [*573*](#_page573), [*604*](#_page604)

Коровин К. А. [559](#_page559), [560](#_page560), [*641*](#_page641) – [*643*](#_page643)

Короленко В. Г. [98](#_page098), [*565*](#_page565)

Коропчевский Д. В. [*575*](#_page575), [*630*](#_page630)

Корш Ф. А. [141](#_page141) – [144](#_page144), [312](#_page312), [317](#_page317), [395](#_page395), [516](#_page516), [*564*](#_page564), [*570*](#_page570), [*573*](#_page573), [*577*](#_page577), [*579*](#_page579) – [*583*](#_page583), [*585*](#_page585) – [*593*](#_page593), [*596*](#_page596), [*599*](#_page599), [*606*](#_page606), [*610*](#_page610), [*627*](#_page627), [*630*](#_page630), [*635*](#_page635)

Кошева Б. Э. [147](#_page147)

Красовская Е. Ф. [138](#_page138), [146](#_page146), [147](#_page147), [160](#_page160), [*583*](#_page583)

Красовская М. А. [*619*](#_page619)

Кронегк Л. [*605*](#_page605)

Кроткое Н. С. [*622*](#_page622), [*641*](#_page641)

Крути И. [*600*](#_page600)

Крылов В. А. [131](#_page131), [161](#_page161), [165](#_page165), [311](#_page311), [312](#_page312), [318](#_page318), [322](#_page322), [323](#_page323), [326](#_page326), [329](#_page329) – [331](#_page331), [335](#_page335), [341](#_page341), [342](#_page342), [345](#_page345), [347](#_page347), [356](#_page356), [358](#_page358), [377](#_page377) – [380](#_page380), [385](#_page385), [405](#_page405), [*564*](#_page564), [*594*](#_page594), [*599*](#_page599), [*612*](#_page612), [*620*](#_page620), [*626*](#_page626), [*631*](#_page631), [*637*](#_page637)

Крылов И. А. [277](#_page277), [288](#_page288)

Крылова П. И. [62](#_page062), [68](#_page068), [69](#_page069), [97](#_page097)

Крюковский А. Ф. [392](#_page392), [*623*](#_page623)

Кугель А. Р. [112](#_page112), [*586*](#_page586) – [*588*](#_page588), [*593*](#_page593), [*608*](#_page608), [*637*](#_page637) – [*640*](#_page640)

Кугушев [77](#_page077)

Кудрина Н. Н. [138](#_page138), [147](#_page147), [160](#_page160), [*583*](#_page583)

Куза В. И. [419](#_page419), [556](#_page556), [*629*](#_page629)

Кузнецов Н. Д. [413](#_page413), [*629*](#_page629)

Кузнецов С. Л. [481](#_page481), [*599*](#_page599), [*635*](#_page635)

Кузьмин-Караваев В. Д. [59](#_page059), [*564*](#_page564)

Куинджи А. И. [392](#_page392)

Куликов Н. Н. [147](#_page147), [*581*](#_page581), [*585*](#_page585), [*592*](#_page592), [*614*](#_page614)

Куманин Ф. А. [*573*](#_page573)

Купер Ф. [74](#_page074)

Кшесинская М. Ф. [371](#_page371), [*623*](#_page623)

Лабиш Э. [*572*](#_page572)

Лавров В. М. [*564*](#_page564), [*565*](#_page565)

{648} Ларош Г. А. [408](#_page408), [411](#_page411), [*628*](#_page628)

Левкеева Е. И. [317](#_page317), [327](#_page327), [*617*](#_page617)

Легат Н. Г. [372](#_page372), [414](#_page414), [415](#_page415), [*623*](#_page623), [*624*](#_page624)

Легат С. Г. [372](#_page372), [414](#_page414), [*624*](#_page624)

Легуве Э. [*603*](#_page603), [*638*](#_page638)

Ленский А. П. [64](#_page064), [68](#_page068), [71](#_page071), [78](#_page078), [80](#_page080), [83](#_page083), [84](#_page084), [88](#_page088), [91](#_page091), [92](#_page092), [105](#_page105), [127](#_page127), [130](#_page130), [133](#_page133), [134](#_page134), [163](#_page163), [164](#_page164), [168](#_page168), [181](#_page181) – [183](#_page183), [185](#_page185) – [187](#_page187), [202](#_page202), [205](#_page205), [206](#_page206), [271](#_page271), [272](#_page272), [275](#_page275), [276](#_page276), [280](#_page280), [281](#_page281), [288](#_page288) – [291](#_page291), [296](#_page296) – [298](#_page298), [300](#_page300) – [303](#_page303), [306](#_page306), [308](#_page308), [309](#_page309), [311](#_page311), [312](#_page312), [321](#_page321), [325](#_page325), [334](#_page334), [345](#_page345), [423](#_page423) – [426](#_page426), [437](#_page437), [445](#_page445), [*565*](#_page565)

Ленский Д. Т. [*566*](#_page566), [*572*](#_page572), [*589*](#_page589), [*614*](#_page614), [*623*](#_page623), [*632*](#_page632)

Ленский П. Д. [338](#_page338), [390](#_page390), [475](#_page475), [545](#_page545), [*620*](#_page620)

Лентовский М. В. [71](#_page071), [78](#_page078), [*570*](#_page570), [*572*](#_page572), [*579*](#_page579), [*582*](#_page582), [*590*](#_page590), [*612*](#_page612)

Леньяни П. [372](#_page372), [*624*](#_page624)

Леонидов Л. М. [242](#_page242), [*599*](#_page599), [*610*](#_page610)

Леонтьев К. Н. [114](#_page114)

Лермонтов М. Ю. [524](#_page524), [*579*](#_page579), [*582*](#_page582), [*587*](#_page587), [*590*](#_page590), [*592*](#_page592), [*639*](#_page639)

Лессаж А. [*605*](#_page605)

Лессинг Г. Э. [115](#_page115), [232](#_page232), [*569*](#_page569), [*586*](#_page586), [*605*](#_page605), [*607*](#_page607), [*616*](#_page616)

Лешковская Е. К. [163](#_page163), [164](#_page164), [*594*](#_page594)

Лист Ф. [*629*](#_page629)

Литке А. Н. [408](#_page408), [414](#_page414), [419](#_page419)

Литке К. Н. [408](#_page408), [414](#_page414)

Литовцева Н. Н. [400](#_page400), [*628*](#_page628)

Лихачев В. С. [364](#_page364), [*601*](#_page601), [*623*](#_page623)

Лобанов И. Д. [*642*](#_page642)

Локтев Д. Н. [*621*](#_page621)

Лола О. Д. [517](#_page517), [*639*](#_page639)

Лопе де Вега [110](#_page110), [113](#_page113), [115](#_page115), [*564*](#_page564), [*574*](#_page574), [*575*](#_page575), [*618*](#_page618), [*627*](#_page627)

Лошивский К. С. [104](#_page104), [105](#_page105), [*573*](#_page573)

Луначарский А. В. [97](#_page097), [*573*](#_page573)

Луначарский П. В. [97](#_page097)

Львов Л. Ф. [*613*](#_page613)

Любатович Т. С. [559](#_page559), [*642*](#_page642)

Людвигов Л. К. [146](#_page146), [*589*](#_page589)

Лядова В. К. [*625*](#_page625)

Маджи А. [242](#_page242), [252](#_page252) – [254](#_page254), [*609*](#_page609)

Мазини А. [64](#_page064), [*565*](#_page565)

Майков А. А. [*577*](#_page577)

Майков А. Н. [*643*](#_page643)

Майн Рид [74](#_page074)

Маклаков В. А. [97](#_page097), [*573*](#_page573)

Маковский В. Е. [216](#_page216), [*603*](#_page603)

Максимов Г. М. [*632*](#_page632)

Макшеев В. А. [138](#_page138), [163](#_page163), [168](#_page168), [194](#_page194), [195](#_page195), [198](#_page198), [*583*](#_page583), [*584*](#_page584), [*597*](#_page597), [*598*](#_page598)

Малкиель С. М. [*578*](#_page578)

Малюгин Л. [*635*](#_page635)

Малютин С. В. [559](#_page559), [*643*](#_page643)

Малютин Я. О. [*598*](#_page598), [*599*](#_page599), [*637*](#_page637), [*638*](#_page638)

Малянтович П. Н. [97](#_page097), [*573*](#_page573)

Мамин-Сибиряк Д. Н. [*565*](#_page565)

Мамонтов С. И. [558](#_page558) – [562](#_page562), [*641*](#_page641) – [*643*](#_page643)

Марджанов К. А. [*591*](#_page591)

Маризин А. П. [335](#_page335) – [339](#_page339), [357](#_page357), [360](#_page360)

Марков П. А. [*610*](#_page610)

Маркони Ф. [64](#_page064), [*565*](#_page565)

Мартынов А. Е. [293](#_page293), [*590*](#_page590), [*613*](#_page613)

Мартынова Г. И. [147](#_page147), [160](#_page160), [161](#_page161), [436](#_page436)

Матвеев [93](#_page093), [94](#_page094)

Маяковский В. В. [*636*](#_page636)

Медведев П. М. [146](#_page146), [147](#_page147), [196](#_page196), [229](#_page229), [317](#_page317), [322](#_page322), [323](#_page323), [328](#_page328), [338](#_page338), [354](#_page354), [414](#_page414), [481](#_page481), [545](#_page545), [*577*](#_page577), [*585*](#_page585), [*587*](#_page587) – [*589*](#_page589), [*599*](#_page599), [*600*](#_page600), [*619*](#_page619), [*621*](#_page621)

Медведева Н. М. [71](#_page071), [78](#_page078), [114](#_page114), [163](#_page163), [293](#_page293), [295](#_page295), [*568*](#_page568), [*569*](#_page569)

Мей Л. А. [*641*](#_page641)

Мейерхольд Вс. Э. [*626*](#_page626), [*636*](#_page636)

Метерлинк М. [*591*](#_page591)

Метнер Н. К. [*628*](#_page628)

Мещерский В. П. [114](#_page114)

Миллер Ф. Б. [*566*](#_page566), [*622*](#_page622)

Милославский Н. К. [*583*](#_page583)

Минаев Д. Д. [*595*](#_page595)

Мирович Н. [*595*](#_page595)

Миронова В. А. [147](#_page147), [*591*](#_page591)

Михайловский В. А. [299](#_page299), [*568*](#_page568)

Михайловский Н. К. [363](#_page363), [*615*](#_page615), [*622*](#_page622)

Мичурина-Самойлова В. А. [317](#_page317), [390](#_page390), [*618*](#_page618), [*631*](#_page631)

Модена Г. [*604*](#_page604), [*608*](#_page608)

Молчанов А. Е. [381](#_page381), [*622*](#_page622), [*626*](#_page626)

{649} Мольер Ж.‑Б. [200](#_page200), [364](#_page364), [*567*](#_page567) – [*569*](#_page569), [*572*](#_page572), [*573*](#_page573), [*589*](#_page589), [*592*](#_page592), [*601*](#_page601), [*605*](#_page605), [*613*](#_page613), [*620*](#_page620), [*621*](#_page621), [*623*](#_page623), [*631*](#_page631)

Морес Л. Н. [102](#_page102), [*573*](#_page573)

Морето А. [340](#_page340), [341](#_page341), [407](#_page407), [*620*](#_page620)

Моро Э. [*591*](#_page591), [*604*](#_page604)

Морозов М. М. [*579*](#_page579)

Морозов Н. А. [97](#_page097), [*572*](#_page572)

Мочалов П. С. [153](#_page153), [193](#_page193), [295](#_page295), [531](#_page531), [*592*](#_page592), [*611*](#_page611)

Мравина Е. К. [372](#_page372), [419](#_page419), [556](#_page556), [*624*](#_page624)

Музиль Н. И. [70](#_page070), [79](#_page079), [91](#_page091), [163](#_page163), [164](#_page164), [168](#_page168), [170](#_page170), [193](#_page193), [194](#_page194), [207](#_page207), [216](#_page216), [219](#_page219), [*568*](#_page568), [*595*](#_page595)

Мунэ-Сюлли Ж. [226](#_page226), [384](#_page384), [*604*](#_page604)

Мусоргский М. П. [*622*](#_page622), [*642*](#_page642)

Мюльбах Ф. Ф. [414](#_page414)

Мюссе А. [*604*](#_page604), [*627*](#_page627)

Мясницкий И. И. [161](#_page161), [*594*](#_page594)

Надсон С. Я. [98](#_page098)

Нажак Э. [*577*](#_page577)

Найденов С. А. [377](#_page377), [*625*](#_page625)

Направник Э. Ф. [420](#_page420), [558](#_page558), [*624*](#_page624), [*641*](#_page641)

Невежин П. М. [165](#_page165), [*581*](#_page581), [*584*](#_page584), [*586*](#_page586), [*595*](#_page595)

Невский А. М. [277](#_page277) – [285](#_page285), [342](#_page342), [*612*](#_page612)

Неделин Е. Я. [*600*](#_page600)

Незлобии К. Н. [*623*](#_page623)

Некрасов Н. А. [277](#_page277)

Немирова-Ральф А. А. [138](#_page138), [*583*](#_page583)

Немирович-Данченко Вл. И. [148](#_page148), [159](#_page159), [165](#_page165), [272](#_page272), [348](#_page348), [364](#_page364), [377](#_page377), [446](#_page446), [515](#_page515), [*572*](#_page572), [*581*](#_page581), [*584*](#_page584), [*587*](#_page587), [*590*](#_page590), [*592*](#_page592), [*612*](#_page612), [*616*](#_page616), [*621*](#_page621), [*623*](#_page623), [*627*](#_page627), [*632*](#_page632), [*633*](#_page633), [*637*](#_page637), [*639*](#_page639)

Никитин А. Н. [100](#_page100)

Никифоров Н. М. [70](#_page070), [163](#_page163), [*566*](#_page566)

Никиш А. [420](#_page420), [421](#_page421), [*629*](#_page629)

Николаев Н. И. [*620*](#_page620)

Николаев Н. Н. — см. [Куликов Н. Н.](#_Tosh0005082)

Николаи О. [*570*](#_page570)

Николини Э. [64](#_page064), [*565*](#_page565)

Никольский Л. Я. [333](#_page333), [334](#_page334), [*619*](#_page619)

Никулин В. И. [196](#_page196), [*601*](#_page601)

Никулина Н. А. [70](#_page070), [163](#_page163), [164](#_page164), [168](#_page168), [180](#_page180), [181](#_page181), [293](#_page293), [*566*](#_page566), [*595*](#_page595)

Нириц Г. [*570*](#_page570)

Новиков Н. В. [*573*](#_page573)

Новиков Н. И. [*590*](#_page590), [*625*](#_page625)

Новицкий О. О. [*570*](#_page570)

Новоселов М. А. [97](#_page097), [*572*](#_page572), [*573*](#_page573)

Одоевский В. Ф. [*583*](#_page583)

Озаровский Ю. Э. [333](#_page333), [355](#_page355), [440](#_page440), [*620*](#_page620), [*621*](#_page621)

Озеров В. [*619*](#_page619)

Ознобишин И. И. [*572*](#_page572)

Оленин П. С. [559](#_page559), [*642*](#_page642)

Олдридж А. [203](#_page203), [*601*](#_page601), [*602*](#_page602)

Осокин А. Ф. [*622*](#_page622)

Островский А. Н. [64](#_page064), [136](#_page136), [137](#_page137), [139](#_page139), [140](#_page140), [143](#_page143), [156](#_page156), [161](#_page161), [164](#_page164), [165](#_page165), [167](#_page167), [170](#_page170), [178](#_page178), [190](#_page190), [196](#_page196), [200](#_page200), [211](#_page211), [216](#_page216), [229](#_page229), [270](#_page270), [286](#_page286), [309](#_page309), [354](#_page354), [372](#_page372), [383](#_page383), [387](#_page387), [390](#_page390), [403](#_page403), [413](#_page413), [414](#_page414), [446](#_page446), [450](#_page450), [451](#_page451), [457](#_page457), [541](#_page541), [543](#_page543), [549](#_page549), [*564*](#_page564) [*566*](#_page566) – [*572*](#_page572), [*575*](#_page575) – [*598*](#_page598), [*611*](#_page611), [*613*](#_page613) – [*621*](#_page621), [*625*](#_page625), [*627*](#_page627), [*628*](#_page628), [*631*](#_page631) – [*636*](#_page636), [*638*](#_page638), [*639*](#_page639)

Очкина [147](#_page147)

Павлов И. П. [452](#_page452)

Павлова А. П. [372](#_page372), [*573*](#_page573), [*623*](#_page623)

Палечек И. И. [551](#_page551), [*641*](#_page641)

Палиашвили З. П, [*628*](#_page628)

Пальерон Э. [*605*](#_page605), [*612*](#_page612)

Пальм А. И. [*570*](#_page570), [*586*](#_page586)

Панаева-Карцова — см. [Карцова А. В.](#_Tosh0005083)

Панина В. В. [*606*](#_page606)

Панова Г. В. [400](#_page400), [*627*](#_page627)

Панчин А. С. [*621*](#_page621)

Парадиз Г. [226](#_page226), [*603*](#_page603), [*606*](#_page606)

Патти А. [64](#_page064), [*565*](#_page565)

Пащенко П. Н. [*622*](#_page622)

Пеллико С. [*604*](#_page604), [*608*](#_page608)

Петипа М. И. [394](#_page394), [*587*](#_page587)

Петипа М. М. [146](#_page146), [513](#_page513), [514](#_page514), [517](#_page517) [*587*](#_page587)

Петров В. И. [354](#_page354), [355](#_page355), [538](#_page538), [539](#_page539), [*621*](#_page621), [*622*](#_page622)

Петров К. А. [*622*](#_page622)

Петров Н. В. [*635*](#_page635)

Петрова-Званцева В. Н. [539](#_page539), [*642*](#_page642)

Петровский А. П. [*621*](#_page621), [*622*](#_page622), [*626*](#_page626) [*649*](#_page649)

{650} Петрункевич М. И. [59](#_page059), [*564*](#_page564), [*586*](#_page586)

Пирогов Н. И. [*622*](#_page622)

Писарев Д. И. [184](#_page184), [185](#_page185)

Писарев М. И. [138](#_page138) – [141](#_page141), [143](#_page143), [145](#_page145), [147](#_page147), [161](#_page161), [317](#_page317), [322](#_page322) – [324](#_page324), [328](#_page328), [338](#_page338), [374](#_page374), [*578*](#_page578) – [*580*](#_page580), [*582*](#_page582), [*586*](#_page586)

Писемский А. Ф. [109](#_page109), [139](#_page139), [165](#_page165), [324](#_page324), [402](#_page402), [*569*](#_page569), [*578*](#_page578), [*579*](#_page579), [*581*](#_page581), [*585*](#_page585), [*592*](#_page592), [*597*](#_page597), [*631*](#_page631), [*634*](#_page634)

Питоев И. Е. [*625*](#_page625)

Победоносцев К. П. [114](#_page114)

Погожев В. П. [360](#_page360), [*622*](#_page622)

Поленов В. Д. [559](#_page559), [*641*](#_page641) – [*643*](#_page643)

Поливанов Л. И. [102](#_page102), [*573*](#_page573)

Полнер Т. И. [*607*](#_page607)

Поморцев Ю. Е. [460](#_page460) – [462](#_page462), [*632*](#_page632), [*633*](#_page633)

Пономаревская О. М. [*622*](#_page622)

Поссарт Э. [146](#_page146), [226](#_page226), [228](#_page228), [231](#_page231) – [236](#_page236), [384](#_page384), [*586*](#_page586), [*603*](#_page603), [*607*](#_page607), [*608*](#_page608)

Потехин А. А. [151](#_page151), [165](#_page165), [434](#_page434), [435](#_page435), [*578*](#_page578), [*581*](#_page581), [*618*](#_page618), [*630*](#_page630), [*631*](#_page631), [*633*](#_page633)

Потоцкая М. А. [147](#_page147), [317](#_page317), [318](#_page318), [321](#_page321), [387](#_page387), [*590*](#_page590), [*621*](#_page621)

Похитонов Д. И. [*625*](#_page625)

Правдин О. А. [84](#_page084), [163](#_page163), [168](#_page168), [200](#_page200), [298](#_page298), [445](#_page445), [*571*](#_page571), [*594*](#_page594)

Преображенская О. О. [372](#_page372), [*623*](#_page623)

Прытков В. А. [*596*](#_page596)

Прянишников И. П. [*642*](#_page642)

Пушкарев Н. Л. [*566*](#_page566)

Пушкин А. С. [74](#_page074), [200](#_page200), [267](#_page267), [415](#_page415), [*568*](#_page568), [*570*](#_page570), [*571*](#_page571), [*574*](#_page574), [*628*](#_page628), [*641*](#_page641)

Пчельников П. М. [290](#_page290), [291](#_page291), [313](#_page313), [*613*](#_page613)

Раковский [105](#_page105), [172](#_page172)

Расин Ж. [317](#_page317), [*604*](#_page604), [*616*](#_page616), [*618*](#_page618)

Рассказов А. А. [138](#_page138), [*585*](#_page585), [*587*](#_page587)

Рахманинов С. В. [308](#_page308), [*615*](#_page615), [*628*](#_page628), [*629*](#_page629)

Режан Г. [226](#_page226), [*604*](#_page604)

Ремизов В. С. [333](#_page333), [*619*](#_page619)

Репин И. Е. [363](#_page363), [*622*](#_page622), [*641*](#_page641)

Решимов М. А. [71](#_page071), [163](#_page163), [*569*](#_page569)

Риглер-Воронкова М. А. [*593*](#_page593)

Римский-Корсаков Н. А. [562](#_page562), [*625*](#_page625), [*641*](#_page641) – [*643*](#_page643)

Роветта Д. [*610*](#_page610)

Рогачевский М. [*569*](#_page569), [*593*](#_page593), [*594*](#_page594)

Родиславский В. И. [*570*](#_page570), [*577*](#_page577)

Родичев Ф. И. [59](#_page059), [*564*](#_page564)

Розен Е. Ф [*571*](#_page571)

Романов Б. С. [*590*](#_page590), [*591*](#_page591)

Романовская А. Я. [147](#_page147), [*590*](#_page590)

Росси Э. [226](#_page226), [235](#_page235) – [252](#_page252), [*603*](#_page603), [*604*](#_page604), [*608*](#_page608), [*611*](#_page611)

Россов Н. П. [*610*](#_page610), [*638*](#_page638)

Россовский Н. А. [339](#_page339)

Ростан Э. [*591*](#_page591), [*604*](#_page604), [*605*](#_page605), [*609*](#_page609)

Рощин-Инсаров Н. П. [146](#_page146), [147](#_page147), [159](#_page159), [160](#_page160), [386](#_page386), [396](#_page396), [436](#_page436), [517](#_page517), [*586*](#_page586), [*593*](#_page593)

Рубинштейн А. Г. [*565*](#_page565)

Рубинштейн Н. Г. [61](#_page061), [*565*](#_page565), [*583*](#_page583)

Рудницкий К. Л. [*634*](#_page634)

Рыбаков К. Н. [79](#_page079), [163](#_page163), [168](#_page168), [191](#_page191), [192](#_page192), [301](#_page301), [302](#_page302), [305](#_page305), [311](#_page311), [366](#_page366), [445](#_page445), [*571*](#_page571), [*597*](#_page597)

Рыбаков Н. Х. [191](#_page191), [*571*](#_page571), [*583*](#_page583), [*596*](#_page596), [*597*](#_page597)

Рыбчинская Н. Д. [138](#_page138), [146](#_page146), [147](#_page147), [159](#_page159) – [161](#_page161), [*582*](#_page582)

Рыкалова Н. В. [168](#_page168), [203](#_page203), [204](#_page204), [*596*](#_page596)

Рябов П. Я. [79](#_page079), [*577*](#_page577)

Савина М. Г. [131](#_page131) – [133](#_page133), [150](#_page150), [196](#_page196), [255](#_page255), [317](#_page317), [321](#_page321) – [323](#_page323), [325](#_page325), [326](#_page326), [331](#_page331), [343](#_page343), [348](#_page348), [349](#_page349), [352](#_page352), [354](#_page354), [371](#_page371), [374](#_page374), [381](#_page381), [382](#_page382), [545](#_page545), [*577*](#_page577), [*611*](#_page611), [*622*](#_page622), [*625*](#_page625), [*626*](#_page626)

Садовская О. О. [138](#_page138), [140](#_page140), [163](#_page163), [168](#_page168) – [170](#_page170), [176](#_page176) – [179](#_page179), [182](#_page182), [183](#_page183), [205](#_page205) – [207](#_page207), [209](#_page209) – [212](#_page212), [217](#_page217), [*584*](#_page584)

Садовские О. О. и М. П. [71](#_page071), [140](#_page140), [163](#_page163), [445](#_page445), [*567*](#_page567), [*569*](#_page569), [*570*](#_page570)

Садовский М. П. [70](#_page070), [140](#_page140), [163](#_page163), [168](#_page168), [183](#_page183) – [190](#_page190), [201](#_page201), [202](#_page202), [216](#_page216) – [218](#_page218), [221](#_page221) – [225](#_page225), [*567*](#_page567), [*568*](#_page568), [*583*](#_page583), [*595*](#_page595), [*596*](#_page596), [*612*](#_page612), [*618*](#_page618)

Садовский П. М. [441](#_page441), [479](#_page479) – [481](#_page481), [*567*](#_page567), [*583*](#_page583), [*630*](#_page630), [*631*](#_page631), [*634*](#_page634)

Сазонов Н. Ф. [293](#_page293), [317](#_page317), [320](#_page320), [324](#_page324) – [327](#_page327), [331](#_page331), [338](#_page338), [340](#_page340), [348](#_page348), [349](#_page349), [351](#_page351), [354](#_page354), [365](#_page365) – [367](#_page367), [387](#_page387), [388](#_page388), [423](#_page423), [469](#_page469), [*611*](#_page611), [*614*](#_page614), [*619*](#_page619), [*621*](#_page621) – [*623*](#_page623), [*625*](#_page625), [*637*](#_page637)

{651} Салиас Е. А. [*634*](#_page634)

Салтыков И. Е. [62](#_page062)

Салтыков-Щедрин М. Е. [60](#_page060), [121](#_page121), [122](#_page122), [450](#_page450), [463](#_page463), [*566*](#_page566), [*580*](#_page580), [*585*](#_page585), [*631*](#_page631), [*633*](#_page633)

Сальвини Т. [242](#_page242), [244](#_page244), [245](#_page245), [253](#_page253), [254](#_page254), [*608*](#_page608), [*611*](#_page611)

Самарин И. В. [71](#_page071), [78](#_page078), [161](#_page161), [163](#_page163), [293](#_page293), [295](#_page295), [322](#_page322), [323](#_page323), [363](#_page363), [433](#_page433), [436](#_page436), [444](#_page444), [*566*](#_page566), [*568*](#_page568), [*569*](#_page569), [*578*](#_page578), [*582*](#_page582), [*592*](#_page592), [*593*](#_page593), [*595*](#_page595), [*613*](#_page613), [*630*](#_page630)

Самойлов В. В. [*588*](#_page588)

Самойлов П. В. [146](#_page146), [147](#_page147), [155](#_page155), [392](#_page392), [399](#_page399), [*588*](#_page588)

Самойлов-Мичурин Н. А. [146](#_page146), [*587*](#_page587), [*588*](#_page588)

Самойлова В. В. [*582*](#_page582), [*618*](#_page618)

Сапельников В. Л. [413](#_page413), [*628*](#_page628), [*629*](#_page629)

Сапельников (скрипач) [413](#_page413)

Сарду В. [*571*](#_page571), [*577*](#_page577), [*591*](#_page591), [*604*](#_page604), [*605*](#_page605), [*616*](#_page616), [*627*](#_page627)

Сахар Я. Ф. [427](#_page427), [*629*](#_page629)

Сашин В. А. [147](#_page147), [517](#_page517), [*589*](#_page589)

Светлов Н. В. [146](#_page146), [*589*](#_page589)

Свободин П. М. [147](#_page147), [*592*](#_page592)

Свободина-Барышева М. И. [397](#_page397), [517](#_page517), [*627*](#_page627)

Секар-Рожанский А. В. [559](#_page559), [*642*](#_page642)

Селиванов Н. А. [343](#_page343)

Селиванов Т. Н. [*580*](#_page580)

Семенова Е. С. [*615*](#_page615)

Семенович И. Г. [95](#_page095)

Сен-Сане К. [*643*](#_page643)

Серебряков К. Т. [419](#_page419), [556](#_page556), [*629*](#_page629)

Серов А. Н. [*602*](#_page602), [*643*](#_page643)

Серов В. А. [211](#_page211), [559](#_page559), [560](#_page560), [*602*](#_page602), [*641*](#_page641), [*643*](#_page643)

Сетов И. Я. [*626*](#_page626)

Симон Ш. [*591*](#_page591)

Синельников Н. Н. [196](#_page196), [*587*](#_page587), [*599*](#_page599) – [*601*](#_page601), [*626*](#_page626)

Скабичевский А. М. [364](#_page364), [*622*](#_page622)

Склифосовский Н. В [490](#_page490)

Скомпская — см. [Больска А. Ю.](#_Tosh0005084)

Скриб Э. [*603*](#_page603), [*620*](#_page620), [*638*](#_page638)

Скрябин А. Я. [*628*](#_page628)

Славина М. А. [372](#_page372), [556](#_page556), [*624*](#_page624)

Собинов Л. В. [*606*](#_page606)

Соболев Ю. В. [*608*](#_page608), [*638*](#_page638)

Собольщиков-Самарин Н. И. [196](#_page196), [*600*](#_page600)

Соколов И. Я. [559](#_page559)

Соловцов Н. Н. [147](#_page147), [151](#_page151), [160](#_page160), [196](#_page196), [386](#_page386), [*582*](#_page582), [*586*](#_page586), [*587*](#_page587), [*590*](#_page590), [*599*](#_page599), [*600*](#_page600), [*610*](#_page610)

Соловьев Н. Я. [153](#_page153), [161](#_page161), [*564*](#_page564), [*566*](#_page566), [*567*](#_page567), [*569*](#_page569), [*582*](#_page582), [*587*](#_page587), [*593*](#_page593), [*613*](#_page613), [*621*](#_page621)

Солодовников В. Г. [489](#_page489), [490](#_page490)

Соломко С. С. [517](#_page517), [*639*](#_page639)

Солонин П. Ф. [138](#_page138), [146](#_page146), [147](#_page147), [153](#_page153) – [160](#_page160), [435](#_page435), [436](#_page436), [*580*](#_page580), [*581*](#_page581), [*593*](#_page593)

Сосницкий Н. И. [*615*](#_page615)

Софокл [*620*](#_page620)

Спиридов Г. Г. [400](#_page400)

Станиславский К. С. [226](#_page226), [494](#_page494), [516](#_page516), [*592*](#_page592), [*606*](#_page606), [*607*](#_page607), [*610*](#_page610), [*611*](#_page611), [*621*](#_page621), [*641*](#_page641), [*642*](#_page642)

Стасов В. В. [*622*](#_page622)

Стасюлевич М. М. [*566*](#_page566)

Стороженко Н. И. [119](#_page119), [124](#_page124), [312](#_page312), [*574*](#_page574), [*576*](#_page576), [*608*](#_page608), [*611*](#_page611)

Стравинская И. А. [460](#_page460), [*633*](#_page633)

Стравинский Ф. И. [372](#_page372), [556](#_page556), [*624*](#_page624)

Стрельская В. В. [293](#_page293), [317](#_page317), [319](#_page319), [333](#_page333), [334](#_page334), [364](#_page364), [374](#_page374), [460](#_page460), [462](#_page462) – [469](#_page469), [*613*](#_page613) – [*615*](#_page615), [*622*](#_page622)

Стрельский М. К. [517](#_page517), [*639*](#_page639)

Стрепетова П. А. [138](#_page138), [139](#_page139), [150](#_page150), [196](#_page196), [323](#_page323), [374](#_page374), [*579*](#_page579), [*587*](#_page587) – [*583*](#_page583), [*622*](#_page622)

Стрешнев А. А. [313](#_page313)

Стриндберг А. [*620*](#_page620)

Струве П. Б. [*565*](#_page565)

Суворин А. С. [*564*](#_page564), [*570*](#_page570), [*577*](#_page577), [*582*](#_page582)

Сумароков А. П. [327](#_page327), [*619*](#_page619)

Сумбатов — см. [Южин-Сумбатов А. И.](#_Tosh0005085)

Сутугин С. [*634*](#_page634)

Сухово-Кобылин А. В. [127](#_page127), [165](#_page165), [412](#_page412), [446](#_page446), [448](#_page448), [450](#_page450), [460](#_page460), [463](#_page463), [468](#_page468), [471](#_page471), [472](#_page472), [475](#_page475), [481](#_page481), [512](#_page512), [516](#_page516), [*564*](#_page564), [*569*](#_page569), [*571*](#_page571), [*575*](#_page575), [*581*](#_page581), [*583*](#_page583) – [*587*](#_page587), [*589*](#_page589), [*590*](#_page590), [*596*](#_page596), [*613*](#_page613) – [*616*](#_page616), [*618*](#_page618), [*620*](#_page620), [*630*](#_page630) – [*637*](#_page637)

{652} Тамайо‑и‑Баус М. [*570*](#_page570)

Тамберлик Э. [515](#_page515), [*636*](#_page636)

Танеев В. И. [413](#_page413)

Танеев С. В. [*571*](#_page571), [*579*](#_page579), [*581*](#_page581), [*585*](#_page585), [*597*](#_page597)

Танеев С. И. [413](#_page413), [*628*](#_page628)

Тартаков И. В. [372](#_page372), [556](#_page556), [*625*](#_page625)

Тарханов М. М. [*599*](#_page599)

Татищев С. С. [*595*](#_page595)

Теляковский В. А. [563](#_page563), [*643*](#_page643)

Тиме Е. И. [*599*](#_page599), [*620*](#_page620)

Тихонравов П. С [*611*](#_page611)

Толстой А. К. [554](#_page554), [*569*](#_page569), [*587*](#_page587), [*604*](#_page604), [*616*](#_page616), [*618*](#_page618), [*619*](#_page619), [*633*](#_page633)

Толстой А. Н. [*593*](#_page593)

Толстой Д. А. [114](#_page114)

Толстой Л. Н. [74](#_page074), [97](#_page097), [98](#_page098), [102](#_page102), [119](#_page119) – [121](#_page121), [516](#_page516), [*571*](#_page571) – [*573*](#_page573), [*580*](#_page580) – [*585*](#_page585), [*588*](#_page588), [*590*](#_page590), [*591*](#_page591), [*593*](#_page593), [*597*](#_page597), [*610*](#_page610), [*615*](#_page615), [*617*](#_page617), [*620*](#_page620) – [*622*](#_page622), [*632*](#_page632), [*633*](#_page633), [*636*](#_page636), [*638*](#_page638), [*639*](#_page639)

Толстой Ф. М. [*564*](#_page564)

Томский С. И. [*635*](#_page635)

Травский В. К. [240](#_page240) – [242](#_page242), [246](#_page246)

Тренев К. А. [*635*](#_page635)

Тройницкий М. Ф. [*621*](#_page621)

Трофимов А. Т. [339](#_page339), [*620*](#_page620)

Туношенский В. В. [*591*](#_page591)

Тургенев И. С. [74](#_page074), [420](#_page420), [548](#_page548), [549](#_page549), [*564*](#_page564), [*566*](#_page566), [*567*](#_page567), [*569*](#_page569), [*571*](#_page571), [*573*](#_page573), [*575*](#_page575), [*581*](#_page581), [*582*](#_page582), [*617*](#_page617) – [*620*](#_page620), [*639*](#_page639)

Уайльд О. [*618*](#_page618), [*632*](#_page632)

Уралов И. М. [194](#_page194), [*598*](#_page598), [*599*](#_page599)

Урванцов Л. Н. [*591*](#_page591)

Урусов А. И. [102](#_page102), [*573*](#_page573)

Урусов С. И. [101](#_page101), [102](#_page102)

Урусов Ф. М. [*571*](#_page571), [*579*](#_page579), [*581*](#_page581), [*585*](#_page585), [*597*](#_page597)

Усачев А. А. [347](#_page347), [460](#_page460), [465](#_page465) – [469](#_page469), [*621*](#_page621), [*633*](#_page633)

Успенский Г. И. [*565*](#_page565)

Фальборк Г. А. [97](#_page097), [*572*](#_page572)

Федоров В. В. [*594*](#_page594)

Федоров П. С. [*620*](#_page620), [*631*](#_page631), [*632*](#_page632)

Федоров-Юрковский Ф. А. [336](#_page336), [337](#_page337), [358](#_page358), [362](#_page362) – [364](#_page364), [*620*](#_page620)

Федотов А. А. [168](#_page168), [171](#_page171), [174](#_page174) – [176](#_page176), [198](#_page198), [199](#_page199), [*595*](#_page595), [*596*](#_page596)

Федотов А. Ф. [347](#_page347), [*572*](#_page572), [*621*](#_page621)

Федотов П. А. [152](#_page152)

Федотова Г. Н. [71](#_page071), [83](#_page083), [86](#_page086), [88](#_page088) [89](#_page089), [115](#_page115), [127](#_page127), [128](#_page128), [130](#_page130), [133](#_page133), [163](#_page163), [164](#_page164), [180](#_page180), [255](#_page255) – [267](#_page267), [271](#_page271), [276](#_page276), [293](#_page293), [295](#_page295), [300](#_page300) – [305](#_page305), [307](#_page307), [312](#_page312), [345](#_page345), [445](#_page445), [*568*](#_page568), [*574*](#_page574), [*595*](#_page595), [*621*](#_page621)

Феликс В. [*606*](#_page606)

Фигнер М. И. [372](#_page372), [412](#_page412), [419](#_page419), [556](#_page556), [*624*](#_page624)

Фигнер Н. Н. [372](#_page372), [412](#_page412), [419](#_page419), [556](#_page556), [557](#_page557), [*624*](#_page624)

Филиппов В. А. [*634*](#_page634)

Флеров С. В. [114](#_page114), [274](#_page274), [*575*](#_page575)

Фокин М. М. [372](#_page372) [*624*](#_page624)

Фонвизин Д. И. [327](#_page327), [*566*](#_page566), [*568*](#_page568), [*586*](#_page586), [*613*](#_page613), [*614*](#_page614), [*618*](#_page618) – [*620*](#_page620), [*632*](#_page632)

Фортунатов А. Ф. [100](#_page100)

Франц Э. [*605*](#_page605)

Фредерикс Б. В. [374](#_page374)

Хардт Э. [*620*](#_page620)

Хворостов И. А. [540](#_page540), [*640*](#_page640)

Хлюстин И. Н. [107](#_page107), [*573*](#_page573)

Ходотов Н. Н. [155](#_page155), [537](#_page537), [*593*](#_page593)

Холиншед Р [247](#_page247)

Холмская З. В. [*620*](#_page620)

Холодковский Н. А. [*606*](#_page606)

Хохлов П. А. [130](#_page130), [*577*](#_page577)

Худолеев И. Н. [290](#_page290), [*612*](#_page612), [*615*](#_page615)

Цаккони Э. [242](#_page242), [*603*](#_page603), [*610*](#_page610)

Цветаева Е. Я. [559](#_page559), [*642*](#_page642)

Цукки В. [372](#_page372), [*624*](#_page624)

Чаев Н. А. [71](#_page071), [119](#_page119), [*570*](#_page570), [*576*](#_page576), [*577*](#_page577)

Чайковский А. И. [414](#_page414)

Чайковский М. И. [131](#_page131), [325](#_page325), [405](#_page405) – [407](#_page407), [410](#_page410) – [418](#_page418), [420](#_page420), [447](#_page447), [450](#_page450), [*577*](#_page577), [*618*](#_page618), [*628*](#_page628), [*632*](#_page632), [*641*](#_page641)

Чайковский П. И. [276](#_page276), [405](#_page405), [407](#_page407) – [413](#_page413), [421](#_page421), [*573*](#_page573), [*628*](#_page628), [*629*](#_page629), [*640*](#_page640), [*641*](#_page641)

Черкасов Г. М. [*642*](#_page642)

Черкасская М. Б. [372](#_page372), [*624*](#_page624)

Черневский С. А. [90](#_page090), [91](#_page091), [302](#_page302), [304](#_page304), [307](#_page307), [*572*](#_page572), [*574*](#_page574)

Чернов А. С. [321](#_page321), [333](#_page333), [338](#_page338), [355](#_page355), [*625*](#_page625)

Чернов А. Я. [372](#_page372), [*618*](#_page618)

Чернолусский В. И. [97](#_page097), [*572*](#_page572)

{653} Чернышевский Н. Г. [98](#_page098), [184](#_page184), [*573*](#_page573)

Чехов А. П. [377](#_page377), [446](#_page446), [555](#_page555), [*565*](#_page565), [*571*](#_page571), [*574*](#_page574), [*582*](#_page582), [*586*](#_page586), [*593*](#_page593), [*617*](#_page617), [*618*](#_page618), [*620*](#_page620), [*621*](#_page621), [*628*](#_page628), [*631*](#_page631), [*632*](#_page632)

Чинтио Д. [244](#_page244), [*610*](#_page610)

Читау А. М. [*625*](#_page625)

Читау М. М. [*679*](#_page679)

Чюмина О. Н. [364](#_page364), [*623*](#_page623)

Шаляпин Ф. И. [550](#_page550) – [563](#_page563), [*606*](#_page606), [*640*](#_page640), [*641*](#_page641)

Шаповаленко Н. П. [293](#_page293), [333](#_page333), [354](#_page354), [414](#_page414), [*614*](#_page614), [*615*](#_page615), [*622*](#_page622)

Шаховский А. А. [295](#_page295), [*615*](#_page615)

Шевелев Н. А. [559](#_page559), [*642*](#_page642)

Шевченко М. Г. [333](#_page333), [*619*](#_page619), [*622*](#_page622)

Шекспир У. [74](#_page074) – [77](#_page077), [110](#_page110), [113](#_page113), [127](#_page127), [232](#_page232), [243](#_page243), [244](#_page244), [247](#_page247), [267](#_page267), [308](#_page308), [526](#_page526), [*564*](#_page564), [*567*](#_page567), [*569*](#_page569) – [*572*](#_page572), [*574*](#_page574) – [*576*](#_page576), [*580*](#_page580), [*582*](#_page582), [*586*](#_page586), [*587*](#_page587), [*589*](#_page589), [*590*](#_page590), [*592*](#_page592) – [*595*](#_page595), [*597*](#_page597), [*603*](#_page603) – [*612*](#_page612), [*615*](#_page615), [*616*](#_page616), [*618*](#_page618), [*622*](#_page622), [*631*](#_page631), [*632*](#_page632), [*636*](#_page636), [*639*](#_page639)

Шентан Ф. [*591*](#_page591)

Шиллер Ф. [110](#_page110), [127](#_page127), [164](#_page164), [232](#_page232), [255](#_page255), [262](#_page262), [272](#_page272), [526](#_page526), [*569*](#_page569) – [*571*](#_page571), [*575*](#_page575), [*576*](#_page576), [*580*](#_page580), [*587*](#_page587), [*588*](#_page588), [*590*](#_page590), [*592*](#_page592) – [*595*](#_page595), [*597*](#_page597), [*605*](#_page605), [*606*](#_page606), [*608*](#_page608), [*612*](#_page612), [*615*](#_page615), [*618*](#_page618), [*622*](#_page622), [*636*](#_page636), [*638*](#_page638), [*639*](#_page639)

Шишков А. А. [*594*](#_page594)

Шкарин К. П. [460](#_page460), [489](#_page489) – [493](#_page493), [*621*](#_page621), [*622*](#_page622), [*633*](#_page633)

Шмидтгоф А. М. [146](#_page146), [*586*](#_page586)

Шостаковский П. А. [*612*](#_page612)

Шпажинский И. В. [145](#_page145), [146](#_page146), [190](#_page190), [191](#_page191), [397](#_page397), [*571*](#_page571), [*580*](#_page580), [*595*](#_page595), [*597*](#_page597), [*636*](#_page636)

Шуберт А. И. [*583*](#_page583)

Шубинская А. П. [62](#_page062)

Шубинская М. П. [62](#_page062), [93](#_page093)

Шубинский Н. П. [62](#_page062), [64](#_page064), [86](#_page086), [490](#_page490), [*565*](#_page565)

Шувалов И. М. [146](#_page146), [160](#_page160), [436](#_page436), [*587*](#_page587)

Шуйская Е. С. [*575*](#_page575)

Шумский С. В [115](#_page115), [116](#_page116), [293](#_page293), [363](#_page363), [*575*](#_page575), [*595*](#_page595)

Щеголев П. Е. [*593*](#_page593)

Щедрин — см. [Салтыков-Щедрин М. Е.](#_Tosh0005086)

Щепкин М. С. [92](#_page092), [*566*](#_page566), [*568*](#_page568) – [*570*](#_page570), [*572*](#_page572), [*597*](#_page597), [*612*](#_page612), [*630*](#_page630), [*631*](#_page631)

Щепкина А. П. [84](#_page084), [92](#_page092), [93](#_page093), [*572*](#_page572)

Щепкина-Куперник Т. Л. [*569*](#_page569)

Эмануэль Д. [242](#_page242), [*609*](#_page609), [*610*](#_page610)

Эркманн-Шатриан [*572*](#_page572), [*586*](#_page586), [*607*](#_page607)

Эрнст О. [*618*](#_page618)

Эфрос Н. Е. [*567*](#_page567), [*575*](#_page575), [*596*](#_page596), [*598*](#_page598), [*631*](#_page631)

Южин-Сумбатов А. И. [71](#_page071), [83](#_page083), [112](#_page112), [125](#_page125), [127](#_page127), [130](#_page130), [133](#_page133), [138](#_page138), [148](#_page148), [159](#_page159), [163](#_page163) – [165](#_page165), [168](#_page168), [172](#_page172), [173](#_page173), [198](#_page198), [199](#_page199), [213](#_page213), [214](#_page214), [219](#_page219), [242](#_page242), [270](#_page270) – [290](#_page290), [301](#_page301) – [303](#_page303), [312](#_page312), [313](#_page313), [317](#_page317), [325](#_page325), [345](#_page345), [360](#_page360), [366](#_page366), [367](#_page367), [377](#_page377), [397](#_page397), [445](#_page445), [475](#_page475), [*569*](#_page569), [*570*](#_page570), [*572*](#_page572), [*574*](#_page574), [*577*](#_page577), [*581*](#_page581), [*584*](#_page584), [*587*](#_page587), [*590*](#_page590), [*592*](#_page592), [*594*](#_page594) – [*596*](#_page596), [*602*](#_page602), [*603*](#_page603), [*612*](#_page612), [*618*](#_page618), [*619*](#_page619), [*621*](#_page621), [*623*](#_page623), [*633*](#_page633), [*639*](#_page639)

Южина М. Н. [366](#_page366)

Южный П. [*615*](#_page615)

Юренева В. Л. [*576*](#_page576), [*620*](#_page620)

Юрьев В. А. [269](#_page269)

Юрьев М. А. [60](#_page060)

Юрьев С. А. [60](#_page060), [76](#_page076), [80](#_page080), [81](#_page081), [83](#_page083), [88](#_page088) – [90](#_page090), [108](#_page108) – [125](#_page125), [227](#_page227) – [229](#_page229), [241](#_page241), [267](#_page267), [269](#_page269), [270](#_page270), [291](#_page291), [292](#_page292), [322](#_page322), [323](#_page323), [402](#_page402), [403](#_page403), [433](#_page433), [*564*](#_page564), [*565*](#_page565), [*574*](#_page574), [*576*](#_page576), [*577*](#_page577)

Юрьева А. Г. [60](#_page060), [61](#_page061), [96](#_page096), [361](#_page361)

Юрьева А. И. [61](#_page061)

Юрьева А. М. [62](#_page062), [63](#_page063), [68](#_page068), [268](#_page268), [313](#_page313), [361](#_page361)

Юрьева Д. С. [76](#_page076)

Яблочкина А. А. [147](#_page147), [159](#_page159), [436](#_page436), [*590*](#_page590), [*591*](#_page591), [*593*](#_page593)

Яблочкина С. В. [*594*](#_page594)

Яворская Л. Б. [147](#_page147), [386](#_page386), [*570*](#_page570), [*588*](#_page588), [*591*](#_page591), [*635*](#_page635)

Яковлев К. Н. [147](#_page147), [397](#_page397), [*589*](#_page589)

Яковлев Л. Г. [372](#_page372), [419](#_page419), [556](#_page556), [*625*](#_page625)

Яковлев С. И. [343](#_page343), [355](#_page355), [*621*](#_page621)

Яковлева З. Н. [554](#_page554), [555](#_page555), [*641*](#_page641)

Ярошенко Н. А. [185](#_page185), [*596*](#_page596)

Ярцев А. [*566*](#_page566), [*567*](#_page567)

# **{****564}** Примечания

1. «Тридцать дней», 1935, № 11. [↑](#footnote-ref-2)
2. Ю. М. Юрьев. Записки, вып. 1. Л.‑М., «Искусство», 1939. [↑](#footnote-ref-3)
3. Ю. М. Юрьев. Записки, Т. 1. Л.‑М., «Искусство», 1941. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Звезда», 1941, № 1, 2; «Театр», 1941, № 2. [↑](#footnote-ref-5)
5. Ю. М. Юрьев. Записки, т. 2. Л.‑М., «Искусство», 1945. [↑](#footnote-ref-6)
6. Ю. Юрьев. Записки. М.‑Л., «Искусство», 1948. [↑](#footnote-ref-7)
7. Основная часть архива Ю. М. Юрьева, в том числе разрозненные рукописные главы его книги хранятся в Ленинградском государственном театральном музее (ЛГТМ); некоторые материалы архива находятся в Ленинградской государственной театральной библиотеке имени А. В. Луначарского (ЛГТБ), Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ) и в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве (ЦГАЛИ). Отдельные документы архива были любезно предоставлены нам В. Я. Армфельтом. [↑](#footnote-ref-8)
8. Архив Академического театра драмы имени А. С. Пушкина, содержащий некоторые документы, относящиеся к деятельности Ю. М. Юрьева на посту художественного руководителя Театра академической драмы, рассредоточен по рукописным фондам ЛГТМ, ЛГТБ и частично ГПБ. [↑](#footnote-ref-9)
9. ЛГТМ, архив Ю. М. Юрьева, ОРУ. [↑](#footnote-ref-10)
10. А. И. Сумбатов-Южин. Воспоминания. М., 1941, стр. 515. [↑](#footnote-ref-11)
11. И. Иванов. Фельетон «Малый театр; спектакль 14 января “Северные богатыри” драма Ибсена». «Русские ведомости», 1892, № 16. [↑](#footnote-ref-12)
12. А. И. Сумбатов-Южин. Воспоминания, стр. 517. [↑](#footnote-ref-13)
13. Сведения о репертуаре Ю. М. Юрьева, о количестве представлении тех или иных его ролей заимствованы из посезонных отчетов, опубликованных в «Ежегоднике императорских театров» за соответствующие годы, а в отношении послереволюционного периода — из хранящегося в Ленинградском театральном музее рукописного экземпляра «Репертуар Ленинградского академического театра драмы (поденный)». [↑](#footnote-ref-14)
14. Юрий Озаровский. Музыка живого слова. СПб., 1914, стр. 312 (разрядка наша. — *Е. К*.). [↑](#footnote-ref-15)
15. В. В. Розанов. «Ипполит» Еврипида на Александринской сцене. «Среди художников», СПб., 1914, стр. 82 (разрядка автора. — *Е. К*.). [↑](#footnote-ref-16)
16. М. Горький. О литературе. М., 1935, стр. 195. [↑](#footnote-ref-17)
17. Лурих — популярный борец того времени, устраивавший в Цирке чемпионат французской борьбы почти одновременно с постановкой «Эдипа». Ю. М. Юрьев в «Записках» совершенно иначе, и очень правдиво, верно и точно, излагает взаимоотношения с новым зрителем, как они складывались на премьере «Царя Эдипа» в цирке. [↑](#footnote-ref-18)
18. Александр Блок. Собр. соч., т. XII. Л., 1936, стр. 109, 110. [↑](#footnote-ref-19)
19. «Петроградская правда», 1918, 15 сентября. [↑](#footnote-ref-20)
20. М. Горький. Трудный вопрос. В сборнике статей «Дела и дни Большого Драматического театра», № 1, Пг., 1919, стр. 7, 8. [↑](#footnote-ref-21)
21. «Дела и дни Большого драматического театра», № 1, стр. 43. [↑](#footnote-ref-22)
22. «Искусство коммуны», 1919, 23 марта, № 16, ст. «Копыто футуриста». [↑](#footnote-ref-23)
23. Конст. Державин. Ю. М. Юрьев — 1889 – 1939. Статья в юбилейном проспекте-альбоме, выпущенном Театром драмы им. Пушкина к пятидесятилетию сценической деятельности артиста Л., 1939, стр. 25. [↑](#footnote-ref-24)
24. А. И. Сумбатов-Южин, Воспоминания, стр. 522. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Дела и дни Большого драматического театра», № 1, стр. 61. [↑](#footnote-ref-26)
26. Сообщение о «кончине» Ю. М. Юрьева «от разрыва сердца» было опубликовано в Петрограде 24 сентября 1920 года. В тот же День «Известия Петросовета» (вечернее издание) в заметке, озаглавленной «Ю. М. Юрьев — жив!», опровергли это сообщение. [↑](#footnote-ref-27)
27. С. Мокульский. В борьбе за классику. «Большой драматический театр». Л., 1935, стр. 55. [↑](#footnote-ref-28)
28. А. Кугель. Юбилей Юрьева. «Рабочий и театр», 1927, № 17, стр. 7, 8. [↑](#footnote-ref-29)
29. А. Кугель. Театральные заметки. «Жизнь искусства», 1923, № 14. [↑](#footnote-ref-30)
30. В. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., «Academia», 1936, стр. 375. [↑](#footnote-ref-31)
31. «Театр и искусство», 1902, № 36 и 37. [↑](#footnote-ref-32)
32. «Театральный день», 1909, № 30. [↑](#footnote-ref-33)
33. А. Луначарский. Несколько воспоминаний о Ю. М. Юрьеве. Сборник «Ю. М. Юрьев. 1892 – 1927». Л., 1927, стр. 5 – 8. [↑](#footnote-ref-34)
34. В. Г. Белинский. Собр. соч., т. III. М., Гослитиздат, 1948, стр. 210. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Далматов (Лучич) Василий Пантелеймонович* (1852? — 1912) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в Одессе, затем выступал в различных провинциальных городах. В 1880 – 1882 гг. — актер московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр), в 1882 – 1884 гг. — театра Ф. А. Корша. С 1884 г. — на сцене петербургского Александринского театра. В 1894 г. был вынужден уйти с казенной сцены из-за конфликта с управляющим труппой В. А. Крыловым. Некоторое время выступал на провинциальной сцене. С 1895 по 1901 г. — актер петербургского Малого (Суворинского) театра. В 1901 – 1912 гг. — снова на сцене Александринского театра. В 1907 – 1912 гг. — директор Театральной школы имени А. С. Суворина. Лучшие роли: Репетилов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Ноздрев («Мертвые души» по поэме Н. В. Гоголя), Кречинский («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), граф Любин («Провинциалка» И. С. Тургенева), Телятьев («Бешеные деньги» А. Н. Островского), Агишин («Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), корнет Отлетаев («Провинциальный Дон Жуан» Ф. М. Толстого) и др. [↑](#endnote-ref-2)
36. *Петрункевич Михаил Ильич (врач), Родичев Федор Измаилович, Кузьмин-Караваев Владимир Дмитриевич (публицист и адвокат)* — земские буржуазно-либеральные деятели Тверской губернии, выступавшие в 1870‑х гг. с требованием конституции, осуществления всеобщего избирательного права и т. п. [↑](#endnote-ref-3)
37. *Юрьев Сергей Андреевич* (1821 – 1888) — историк литературы, театральный деятель и критик, переводчик, издатель и редактор ряда периодических изданий. Окончил Московский университет. Литературной деятельностью начал заниматься в 1860‑х гг. В 1871 – 1872 гг. — издатель-редактор журнала «Беседа», в 1880 – 1881 гг. — редактор журнала «Русская мысль» (издатель В. М. Лавров), тогда же выступил инициатором создания журнала «Артист» (издание журнала было осуществлено только после смерти С. А. Юрьева — в 1889 г. Первый выпуск этого журнала открывался статьей С. А. Юрьева с изложением целей и задач нового периодического издания). Выступал с публичными лекциями по истории и теории драмы и театра, читал лекции о немецкой литературе на Московских женских курсах. С 1878 г. — председатель Общества любителей российской словесности, с 1886 г. — председатель Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. Переводчик пьес У. Шекспира, Лопе де Вега и др. Автор ряда статей по сценическому искусству и теории драмы. [↑](#endnote-ref-4)
38. {565} «*Русская мысль*» — ежемесячный научный, литературный И политический журнал. Выходил в Москве в 1880 – 1918 гг. Издатель В. М. Лавров. Редактор С. А. Юрьев. С 1885 г. издатель-редактор В. М. Лавров. В литературном отделе печатались произведения Д. Н. Мамина-Сибиряка, Н. Н. Златовратского, Г. И. Успенского, В. Г. Короленко, М. Горького, А. П. Чехова (в 1903 г. редактировал отдел беллетристики). После 1905 г. журнал превратился в орган правого крыла кадетской партии (редактор П. Б. Струве). [↑](#endnote-ref-5)
39. *Рубинштейн Николай Григорьевич* (1835 – 1881) — пианист, дирижер, педагог и музыкальный деятель. Брат выдающегося композитора и дирижера А. Г. Рубинштейна (1829 – 1894). Учредитель Московского отделения Русского музыкального общества (1860). Основатель Московской консерватории (1866) и ее директор. [↑](#endnote-ref-6)
40. *Шубинский Николай Петрович* (1854 – 1920) — московский адвокат. [↑](#endnote-ref-7)
41. *Ермолова Мария Николаевна* (1858 – 1928) — драматическая актриса, народная артистка РСФСР. С 1871 по 1921 г. на сцене московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-8)
42. *Патти (Patti) Аделина* (1843 – 1919) — итальянская певица (колоратурное сопрано). Сценическую деятельность начала в 1859 г. в Итальянской опере в Нью-Йорке. С 1861 г. гастролировала по городам Европы, неоднократно выступала в России. [↑](#endnote-ref-9)
43. *Дюран (Duran) Мария* — итальянская певица (сопрано). Сценическую деятельность начала в 1870 г. в Чикаго. Много гастролировала по городам Европы. В 1884 – 1887 гг. (с перерывами) выступала в Итальянской опере Москвы и Петербурга. [↑](#endnote-ref-10)
44. *Мазини (Masini) Анджело* (1846 – 1926) — итальянский певец (тенор). Впервые выступил на сцене в 1867 г. в Модене. С 1875 г. пел в Париже, Лондоне и других городах Европы. Гастролировал в России в 1876 – 1878 и 1879 – 1903 гг. Выступал в Итальянской опере Москвы и Петербурга. [↑](#endnote-ref-11)
45. *Маркони (Marconi) Франческо* (1855 – 1926) — итальянский певец (тенор). Сценическую деятельность начал в 1878 г. в Мадриде. Гастролировал в России в 1881 – 1882 гг. [↑](#endnote-ref-12)
46. *Николини (Nicolini, псевдоним Эрнесто Никола) Эрнесто* (1834 – 1898) — итальянский певец (тенор). Сценическую деятельность начал в 1857 г. в Париже на сцене Комической оперы. С начала 1870‑х гг. выступал в оперных театрах Лондона. [↑](#endnote-ref-13)
47. *Капуль (Capoul) Жозеф Амеде* (1839 – 1924) — французский певец (тенор). Сценическую деятельность начал в 1861 г. в Париже на сцене Комической оперы. С 1871 г. выступал в оперных театрах Нью-Йорка, Лондона и других городов. [↑](#endnote-ref-14)
48. *Ленский (Вервициотти) Александр Павлович* (1847 – 1908) — драматический актер, режиссер, театральный деятель. С 1865 по 1876 г. — актер провинциальной сцены. С 1876 г. и до конца жизни — на сцене московского Малого театра. (В 1882 – 1884 гг. играл в петербургском Александринском театре.) С 1888 г. преподавал на Драматических курсах московского Театрального училища. С 1895 г. начал выступать как режиссер. В 1898 г. — инициатор создания и руководитель Нового театра (филиал московских Большого и Малого театров), на сцене которого выступали молодые артисты. С 1907 г. — главный режиссер московского Малого театра. А. П. Ленский — автор статей по вопросам актерского мастерства: {566} «Заметки о мимике и гриме» (1890), «Заметки актера» (1894), «По поводу декоративной живописи» (1901) и др. [↑](#endnote-ref-15)
49. *«Вестник Европы»* — ежемесячный журнал, освещавший вопросы истории, политики и литературы. Выходил в Петербурге в 1870 – 1918 гг. Издатель-редактор М. М. Стасюлевич. В литературном отделе журнала печатались произведения И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, М. Е. Салтыкова-Щедрина и др. [↑](#endnote-ref-16)
50. *«Развлечение»* — еженедельный литературный и юмористический журнал. Выходил в Москве в 1859 – 1905 гг. Издатель-редактор Ф. Б. Миллер. В 1906 – 1918 гг. издавался как приложение к газете «Московский листок». [↑](#endnote-ref-17)
51. *«Свет и тени»* — еженедельный литературный журнал. Выходил в Москве в 1878 – 1884 гг. Издатель-редактор Н. Л. Пушкарев. [↑](#endnote-ref-18)
52. *«Светит, да не греет»* — драма в 5 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. [↑](#endnote-ref-19)
53. *«Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка»* — водевиль в 5 д. Д. Т. Ленского. [↑](#endnote-ref-20)
54. *Акимова (Ребристова) Софья Павловна* (1822 – 1889) — драматическая актриса. С 1846 г. — в московском Малом театре. С молодых лет исполняла роли старух и в этом амплуа не знала соперниц на московской сцене. Была первой исполнительницей многих ролей в пьесах А. Н. Островского: Арина («Бедность не порок»), Аграфена Кондратьевна («Свои люди — сочтемся!»), Матрена («Горячее сердце»), Кукушкина («Доходное место»); играла также Простакову («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Феклу Ивановну, Пошлепкину («Женитьба», «Ревизор» Н. В. Гоголя) и др. [↑](#endnote-ref-21)
55. *Никифоров Николай Матвеевич* (1805 – 1881?) — драматический актер. Учился в московском Театральном училище. С 1824 г. — актер московского Малого театра. Лучшие роли: Кутейкин («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Бобчинский, Жевакин («Ревизор», «Женитьба» Н. В. Гоголя), Алупкин («Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева) и др. «… Подьячие всех возрастов и наклонностей, мелкие чиновники и вообще “ловкие людишки”, — писал позднее критик А. Ярцев, — все, что в жизни стоит на задних планах, обладая вместе с тем характерными признаками, — все это нашло в Никифорове своего изобразителя и толкователя… Типичность, характерность и резкая очерченность фигур — были главным признаком изображаемых Никифоровым лиц. Из самых крошечных ролей, вроде г. N. в “Горе от ума”, Никифоров умел извлечь и представить материал для яркого образа» (А. Ярцев. Николай Матвеевич Никифоров. «Ежегодник императорских театров», 1896 – 1897, прил. 2, стр. 62). [↑](#endnote-ref-22)
56. *Никулина Надежда Алексеевна* (1845 – 1923) — драматическая актриса. Окончила московское Театральное училище в 1863 г. (ученица И. В. Самарина). С этого же года — актриса московского Малого театра. В молодости пользовалась советами и указаниями М. С. Щепкина. Лучшие роли: Лиза («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Марья Антоновна и Анна Андреевна («Ревизор» Н. В. Гоголя), в пьесах А. Н. Островского — Верочка («Шутники»), Глафира Алексеевна («Волки и овцы»), Купава («Снегурочка»), Поликсена («Правда — хорошо, а счастье лучше»), Настя («Не было ни гроша, да вдруг алтын»), царица Анна Васильчикова («Василиса Мелентьева»), Коринкина («Без вины виноватые»), Смельская («Таланты и {567} поклонники»), а также Туанета, Фрозина («Мнимый больной», «Скупой» Ж.‑Б. Мольера), Керубино («Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше) и др. С молодых лет Н. А. Никулина «заявила… о себе, как об оригинальной исполнительнице, чуждой рутины, — писала газета “Жизнь искусства”. — Ее черты — черты всех великих деятелей искусства — искренность, простота, отсутствие жеманства, стремлений к внешним эффектам, заразительная веселость… Все свое — ничего заемного, поддельного… Для Никулиной Островский пишет “Шутников”, и Вера — ее роль. Это она дает пьесе ее крупный, шумный успех… То же с Глафирой в “Волках и овцах”, также написанных для Никулиной… Великолепная комическая и бытовая артистка вырисовывается в Н. А. Никулиной… Но путь еще далеко не завершен: от русского быта, от чисто русского юмора, через Грибоедова и Гоголя Никулина идет к Мольеру, Бомарше и Шекспиру и в иностранном репертуаре создает целую галерею незабываемых типов и характеров» («Жизнь искусства», 1920, № 634 – 636, стр. 1). [↑](#endnote-ref-23)
57. *Греков Иван Николаевич* (1849 – 1919) — драматический актер. На сцене московского Малого театра с 1879 по 1891 и с 1901 по 1908 г. Лучшие роли: Осип, Земляника («Ревизор» Н. В. Гоголя), Яичница («Женитьба» Н. В. Гоголя), Восмибратов, Василий, Мамаев («Лес», «Бешеные деньги», «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского), Суслов («Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева) и др. [↑](#endnote-ref-24)
58. *Садовский Михаил Провыч* (1847 – 1910) — драматический актер, сын П. М. Садовского (1818 – 1872), муж О. О. Садовской (1850 – 1919). С 1867 по 1869 г. выступал на сцене театра Артистического кружка в Москве. С 1869 г. — актер московского Малого театра. Преподавал сценическое искусство на драматическом отделении Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества, в московском Театральном училище, был поэтом, переводчиком ряда пьес, автором эпиграмм, басен и т. д. Лучшие роли — в пьесах А. Н. Островского: Подхалюзин («Свои люди — сочтемся!»), Андрей Брусков («Тяжелые дни»), Вася («Горячее сердце»), Тихон («Гроза»), Аркадий Счастливцев («Лес»), Мурзавецкий («Волки и овцы»), Мелузов («Таланты и поклонники»), Андрей Белугин («Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева) и др. Одно из значительных созданий М. П. Садовского — роль Хлестакова в комедии «Ревизор» Н. В. Гоголя. Театральный критик Н. Е. Эфрос писал в журнале «Артист» о М. П. Садовском: «Играет ли М. П. Садовский Белугина или студента Мелузова… или Хлестакова… или Мурзавецкого, он всюду больше всего заботится о создании цельного, характерного, если можно — типичного образа; артисту важны не столько отдельные, выигрышные, казовые моменты, сколько общий смысл задуманной фигуры, верность ее самой себе на всем протяжении роли… В его репертуаре — целый ряд ролей, очень рискованных, в которых легко впасть в утрировку и дать карикатуру, но г. Садовский — почти всегда умеет удержаться в пределах художественного, его игра бывает иногда очень смела… но нигде все-таки артист не переступает демаркационной линии, за которой начинается незаконная область шаржа… Способность трогать зрителя и вызывать в нем слезы… позволяет нашему артисту, комику по преимуществу, с громадным успехом исполнять такие роли, как Андрей Белугин, {568} студент Мелузов или молодой Хорьков (“Бедная невеста”)… Это, быть может, самая дорогая особенность М. П. Садовского, которой он больше всего обязан своею популярностью и которая красноречиво говорит о чрезвычайной гибкости его дарования» (Н. Эфрос. М. П. Садовский. «Артист», 1895, № 45, стр. 112). Критик В. А. Михайловский в некрологе М. П. Садовского отмечал реалистическую направленность его творчества: «М. П. Садовский был чисто бытовым актером, прекрасно знавшим все слои русского общества, в особенности же московское купечество, которое он наблюдал и изучал с ранних лет. Это знание старой купеческой Москвы со всеми ее особенностями ярко сказывалось на сцене как в художественном создании внутреннего образа изображаемого лица, так и в деталях игры: в умении подвязать фуляр, пить чай “вприкуску”, держать картуз в руках и т. п. Когда мы видели М. П. в ролях репертуара Островского, то мы видели не игру его, а голую правду, ту правду, про которую еще Аполлон Григорьев сказал: “Шире дорогу! — правда идет”… Этот реализм в игре М. П. прежде всего и поражал зрителя. Никто не умел так отрешиться от индивидуальности, как он» (В. А. Михайловский. Актер-бытовик. «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. 8, стр. 166). [↑](#endnote-ref-25)
59. *Музиль Николай Игнатьевич* (1841? — 1906) — драматический актер. Сценическую деятельность начал на любительской сцене. С 1865 г. — актер московского Малого театра. Лучшие роли: Митрофанушка («Недоросль» Д. И. Фонвизин), Юродивый («Борис Годунов» А. С. Пушкина), в пьесах А. Н. Островского — Бальзаминов («Женитьба Бальзаминова»), Шмага («Без вины виноватые»), Робинзон («Бесприданница»), Нароков («Таланты и поклонники»), а также Сганарель, Любен («Лекарь поневоле», «Жорж Данден» Ж.‑Б. Мольера) и др. Характеризуя творчество Н. И. Музиля, В. А. Михайловский писал: «Талант его был небольшого диапазона, но отличался глубиной. В его репертуаре почти не видно центральных фигур. Шмага, Робинзон, Нароков — это все роли эпизодические. Но, благодаря жизненной наблюдательности и… глубокому проникновению ролью, он из маленьких ролей создавал целые художественно законченные фигуры. При исполнении одной из таких ролей, Юродивого в “Борисе Годунове” А. С. Пушкина… г. Музиль показал высший предел сценического художества, и критику остается только пожалеть о своем бессилии воспроизвести в словах свои впечатления, достигающие той степени наслаждения, когда оно становится безотчетным, не поддающимся мотивировке» (В. Михайловский. Николай Игнатьевич Музиль. «Театр и искусство», 1916, № 26, стр. 522). [↑](#endnote-ref-26)
60. *Федотова (Позднякова) Гликерия Николаевна* (1846 – 1925) — драматическая актриса, народная артистка РСФСР. Окончила московское Театральное училище (ученица М. С. Щепкина и И. В. Самарина). С 1862 по 1905 г. — актриса московского Малого театра. С 1885 г. преподавала сценическое искусство в московском Театральном училище. [↑](#endnote-ref-27)
61. *Медведева (Гайдукова) Надежда Николаевна* (1832? — 1899) — драматическая актриса. Родилась в артистической семье Медведевых. Окончила московское Театральное училище. С 1848 г. — актриса московского Малого театра. Вначале выступала в водевилях и комедиях в ролях инженю. После 1868 г. перешла на роли пожилых героинь (гранд-дам). Лучшие роли — в пьесах А. Н. Островского: {569} Белотелова («Женитьба Бальзаминова»), Гурмыжская («Лес»), Мурзавецкая («Волки и овцы»), а также старуха Хлестова («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Эльмира («Тартюф» Ж.‑Б. Мольера) и др. Т. Л. Щепкина-Куперник, лично знавшая Н. Н. Медведеву и видевшая ее на сцене, вспоминала впоследствии: «Тут (речь идет о поздних ролях Н. Н. Медведевой. — *Л. Г*.) в ней явилась и простота, и тот неподражаемый юмор, которому нечего было делать в ходульных ролях прежнего репертуара, и масса новых возможностей дали ее таланту заиграть и заблестеть всеми переливами. В молодые годы она не могла дать всего богатства своего дарования, которое развернулось в ролях старух, где, благодаря ее наблюдательности, острому проникновению и уму, не было границ разнообразию и жизненности создаваемых ею типов» (Т. Л. Щепкина-Куперник. Театр в моей жизни. М.‑Л., «Искусство», 1948, стр. 195, 196). Любимая ученица М. С. Щепкина, Н. Н. Медведева способствовала утверждению щепкинских традиций в московском Малом театре. Н. Н. Медведева первая заметила талант великой русской актрисы М. Н. Ермоловой и много сделала для его воспитания и развития. [↑](#endnote-ref-28)
62. *Самарин Иван Васильевич* (1817 – 1885) — драматический актер. Окончил московское Театральное училище в 1837 г. (ученик М. С. Щепкина). С этого же года — актер московского Малого театра. С 1862 г. занимался педагогической деятельностью — сначала в московском Театральном училище, с 1874 г. — на драматическом отделении Московской консерватории. Среди его учеников — Г. Н. Федотова, Н. А. Никулина и др. Лучшие роли: Молчалин, Чацкий, Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Муромский («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Кнуров, Ашметьев («Бесприданница» А. Н. Островского, «Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), боярин Глеб Мироныч («Посадник» А. К. Толстого), Имшин («Самоуправцы» А. Ф. Писемского), Мошкин («Холостяк» И. С. Тургенева), Кассио, Меркуцио («Отелло», «Ромео и Джульетта» У. Шекспира), Мортимер («Мария Стюарт» Ф. Шиллера), Дон Сезар де Базан («Испанский дворянин» Ф. Дюмануара и А. Деннери) и др. «Стихия подлинной трагедии была чужда Самарину, — писал биограф И. В. Самарина М. Рогачевский. — Самарин был по преимуществу актером-лириком. Он почти никогда не потрясал, но зачастую восхищал, покорял, трогал, вызывал сочувствие и исторгал слезы. Его искусство обращалось к сердцу зрителя, оно было насыщено теплотой и задушевностью… В стремлении правдиво воссоздать живые характеры, в умении подслушать биение сердца человека, в сочетании блистательной техники и искренности переживаний, в союзе упорного труда и вдохновения, в единении точного расчета мастера и трепетного чувства художника была сила Самарина» (М. Рогачевский. Иван Васильевич Самарин. М.‑Л., «Искусство», 1948, стр. 31, 32). [↑](#endnote-ref-29)
63. *Решимов (Горожанский) Михаил Аркадьевич* (? — 1887?) — драматический актер. На сцене московского Малого театра с 1869 по 1887 г. Основные роли: Бакин, Паратов («Таланты и поклонники», «Бесприданница» А. Н. Островского), Пропорьев («Муж знаменитости» А. И. Южина-Сумбатова), граф Аппиани («Эмилия Галотти» Г. Лессинга), Жак («Сын швеи» А. Дюма-сына) и др. [↑](#endnote-ref-30)
64. *Садовские* — Ю. М. Юрьев имеет в виду выдающихся актеров московского Малого театра, принадлежащих к славной актерской {570} династии Садовских, — Ольгу Осиповну Садовскую (см. [прим. 121](#_Tosh0005087)) и Михаила Провыча Садовского (см. [прим. 24](#_Tosh0005088)). [↑](#endnote-ref-31)
65. *Южин (Сумбатов) Александр Иванович* (1857 – 1927) — драматический актер, драматург и театральный деятель, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал на любительской сцене в Петербурге и Тифлисе. В 1881 г. — актер московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр), с 1882 г. — московского Малого театра. С 1909 г. — управляющий труппой московского Малого театра, в 1918 г. — председатель художественного совета, с 1919 г. — председатель дирекции, с 1923 г. — директор московского академического Малого театра. Как драматург впервые выступил в 1881 г. [↑](#endnote-ref-32)
66. *Горев (Васильев) Федор Петрович* (1851? — 1910) — драматический актер. Сценическую деятельность начал на любительской сцене, затем служил в провинции. В 1880 – 1897 гг. — актер московского Малого театра; в 1897 г. переведен в петербургский Александринский театр, в котором прослужил до 1900 г. Сезон 1900/01 г. — актер московского частного театра Ф. А. Корша, затем петербургского Нового театра Л. Б. Яворской. В 1905 – 1910 гг. — актер московского Малого театра. Лучшие роли: Жадов («Доходное место» А. Н. Островского), Макс Холмин («Блуждающие огни» Л. Н. Антропова), Опольев («Старый барин» А. И. Пальма), Фердинанд, Дон Карлос («Коварство и любовь», «Дон Карлос» Ф. Шиллера), Арман Дюваль («Дама с камелиями» А. Дюма-сына) и др. [↑](#endnote-ref-33)
67. Первый спектакль по возобновлении трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» (перевод Н. П. Грекова) на сцене московского Малого театра состоялся 15 октября 1881 г. в бенефис А. П. Ленского. [↑](#endnote-ref-34)
68. «*Борис Годунов*» — трагедия в 5 д., 14 к. А. С. Пушкина. [↑](#endnote-ref-35)
69. «*Каширская старина*» — драма в 5 д. Д. В. Аверкиева. [↑](#endnote-ref-36)
70. «*Бесприданница*» — драма в 4 д. А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-37)
71. «*Медея*» — драма в 4 д., 5 к. А. С. Суворина и В. П. Буренина. [↑](#endnote-ref-38)
72. «*Сумасшествие от любви*» — драма в 5 д. М. Тамайо‑и‑Бауса (перевод В. И. Родиславского и О. О. Новицкого). [↑](#endnote-ref-39)
73. Память изменила Ю. М. Юрьеву: 1 марта 1881 г. на сцене московского Малого театра шла драматическая хроника А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Драматическая хроника Н. А. Чаева «Дмитрий Самозванец» вообще не шла на сцене московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-40)
74. *Лентовский Михаил Валентинович* (ок. 1845 – 1906) — актер, режиссер, театральный деятель и антрепренер. Воспитанник М. С. Щепкина. В 1871 – 1878 гг. — актер московского Малого театра, затем — в провинции. С 1883 г. снова в Малом театре, играл главным образом в оперетте. После 1883 г. выступал = качестве антрепренера оперетты: Ботанический сад, сад «Эрмитаж», театр «Скоморох», Новый театр. В Петербурге держал театр «Ливадия». Лентовский привлек в свою труппу лучшие опереточные силы провинции, обставлял свои спектакли с необычайным блеском и роскошью. [↑](#endnote-ref-41)
75. «*Розовая библиотека*» — «собрание книг для детей и юношества», изданное М. О. Вольфом (1825 – 1883) в 38 томах в период с 1872 по 1875 г. Том 21‑й — «Венецианский купец. Сочинение Шекспира для чтения в школе и дома, пересказанное Г. Нирицем. Перевод с немецкого». Спб., 1873. [↑](#endnote-ref-42)
76. {571} *Рыбаков Константин Николаевич* (1856 – 1916) — драматический актер. Сын известного провинциального актера Н. Х. Рыбакова (1811 – 1876). Сценическую деятельность начал в 1871 г. в провинции, затем выступал в Москве в Общедоступном театре Ф. М. Урусова и С. В. Танеева. В 1881 – 1916 гг. — актер московского Малого театра. Лучшие роли — в пьесах А. Н. Островского: Большов («Свои люди — сочтемся»), Прибытков («Последняя жертва»), Васильков («Бешеные деньги»), Кнуров («Бесприданница»), Дороднов («Поздняя любовь»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Любим Торцов («Бедность не порок»), Юсов («Доходное место») и др. Играл также Скалозуба и Фамусова («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Варравина («Дело» А. В. Сухово-Кобылина), Звездинцева («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого) и др. «… К. Н. появлялся в самых разнообразных ролях, — от Островского до Сарду… — писал журнал “Театр и искусство”, — но и в молодости и в старости он остался неизменно, главным образом, прекрасным бытовым актером, и репертуар Островского был более всего близок к нему… К. Н. Рыбаков был актером мягкого жизненного тона прекрасного реалистического оттенка. Искренность и чувство меры составляли его главное достоинство» («Театр и искусство», 1916, № 37, стр. 749, 750). [↑](#endnote-ref-43)
77. *Рябов Павел Яковлевич* (1837 – 1907) — драматический актер. На сцене московского Малого театра с 1853 по 1892 и с 1895 по 1900 г. С 1889 г. — режиссер в театре московского Общества искусства и литературы. Основные роли: князь Тугоуховский («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Бобчинский («Ревизор» Н. В. Гоголя), Мирволин, Шааф («Завтрак у предводителя», «Месяц в деревне» И. С. Тургенева), Лука («Медведь» А. П. Чехова), Камилло, Первая ведьма («Зимняя сказка», «Макбет» У. Шекспира) и др. А. П. Ленский считал П. Я. Рябова «загубленным дарованием… который так и застыл на маленьких ролях, тогда как по своему таланту достоин занимать такое же видное место, как и любой из наших премьеров» («Александр Павлович Ленский. Статьи. Письма. Записки». М., «Искусство», 1950, стр. 206). [↑](#endnote-ref-44)
78. Перевод С. А. Юрьева. [↑](#footnote-ref-36)
79. «*Жизнь за царя*» (первоначальное название «Иван Сусанин») — «большая опера в 4 д. с эпилогом». Музыка М. И. Глинки, либретто Е. Ф. Розена. На советской сцене опера идет под названием «Иван Сусанин» (либретто С. М. Городецкого). [↑](#endnote-ref-45)
80. *Вильде Николай Евстафьевич (Карл Густавович)* (1832 – 1896) — драматический актер. С 1863 по 1888 г. — на сцене московского Малого театра. Впоследствии выступал на частных сценах Москвы и провинции. Основные роли: Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Борис Годунов («Борис Годунов» А. С. Пушкина), Ляпкин-Тяпкин («Ревизор» Н. В. Гоголя), Геннадий Несчастливцев («Лес» А. Н. Островского), князь Курлятев («Чародейка» И. В. Шпажинского), Леонато, Гамлет («Много шума из ничего», «Гамлет» У. Шекспира), Вильгельм Сесиль («Мария Стюарт» Ф. Шиллера) и др. Принимал участие в работе московского Артистического кружка (старшина-распорядитель), руководимого А. Н. Островским. Автор ряда пьес, шедших на сцене столичных театров: «Арахнея», «Молодежь», «Преступница» и др. [↑](#endnote-ref-46)
81. *Правдин (Трейлебен) Осип Андреевич* (1846? – 1921) — драматический актер. С 1878 г. до 1921 г., — в московском Малом театре. {572} Лучшие роли: Репетилов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Кочкарев («Женитьба» Н. В. Гоголя), князь Василий Шуйский («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского), Полоний («Гамлет» У. Шекспира), Гарпагон («Скупой» Ж.‑Б. Мольера), Зихель («Друг Фритц» Эркманн-Шатриана) и др. Преподавал сценическое искусство на драматическом отделении Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества и с 1888 г. на Драматических курсах московского Театрального училища. Один из инициаторов гастрольных поездок Малого театра по провинциальным городам. [↑](#endnote-ref-47)
82. *Щепкина Александра Петровна* — драматическая актриса, внучка великого русского актера М. С. Щепкина (1788 – 1863). Сценическую деятельность начала в 1870‑х гг. в Павловске в антрепризе А. Ф. Федотова. Затем выступала в Москве в театре М. В. Лентовского. В 1877 – 1903 гг. — актриса московского Малого театра. Основные роли: Лиза («Горе от ума» А. С. Грибоедова), царевич Феодор («Борис Годунов» А. С. Пушкина), Лиза («Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского), Глафира Львовна («Разлука также наука» П. И. Григорьева), Володя («Семейные тайны» И. И. Ознобишина), Капитолина Ивановна («Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко), Людмила Борисовна («Старый закал» А. И. Южина-Сумбатова), Бопертюи («Соломенная шляпка» Э. Лабиша) и др. С 1923 г. преподавала в петроградской Школе русской драмы искусство старинного водевиля. [↑](#endnote-ref-48)
83. *Кондратьев Алексей Михайлович* (1846 – 1913) — с 1862 г. помощник режиссера, а затем режиссер московского Малого театра (1901 – 1907). [↑](#endnote-ref-49)
84. *Черневский Сергей Антипович* (1839 – 1901) — режиссер. С 1877 г. — главный режиссер московского Малого театра. С. А. Черневский пользовался уважением и авторитетом среди актеров. В конце 1880‑х гг. начал отходить от общепринятых рутинных приемов режиссуры в императорском театре. Одним из первых русских режиссеров уделял большое внимание постановке массовых сцен. [↑](#endnote-ref-50)
85. *Щепкин Михаил Семенович* (1788 – 1863) — великий русский актер, основоположник реализма в русском сценическом искусстве. С 1822 г. выступал на московской императорской сцене. В 1823 г. вступил в труппу театра, получившего в 1824 г. название московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-51)
86. *Новоселов Михаил Александрович* — филолог по образованию. В голодные 1891 – 1892 гг. помогал Л. Н. Толстому в организации помощи голодающим Тверской губернии. [↑](#endnote-ref-52)
87. *Фальборк Генрих Адольфович* (1864 – ?) — писатель, деятель народного образования. [↑](#endnote-ref-53)
88. *Чернолусский Владимир Иванович* (1865 – 1941) — педагог. [↑](#endnote-ref-54)
89. По-видимому, Ю. М. Юрьев имеет в виду Николая Александровича Морозова (1854 – 1946) — активного деятеля революционного движения в России, ученого, почетного члена Академии наук СССР. Н. А. Морозов мог бывать в доме Юрьевых только до 1880 г., так как в 1880 г. он эмигрировал за границу, а в 1881 г. был арестован при попытке перейти русскую границу и в 1882 г. осужден к пожизненному заключению, которое отбывал в Шлиссельбургской крепости. Освобожден в 1905 г. [↑](#endnote-ref-55)
90. {573} *Луначарский Анатолий Васильевич* (1875 – 1933) — советский государственный и общественный деятель, один из видных строителей социалистической культуры, академик. С 1917 по 1929 г. народный комиссар просвещения РСФСР. Автор многочисленных статей по вопросам литературы и искусства (см.: А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. 1 – 2. М., «Искусство», 1958). [↑](#endnote-ref-56)
91. *Маклаков Василий Алексеевич* (1870 – 1957) — публицист и адвокат. В 1905 – 1907 гг. выступал защитником на ряде политических процессов. [↑](#endnote-ref-57)
92. *Быховский Владимир Владимирович, Малянтович Павел Николаевич* — московские адвокаты. [↑](#endnote-ref-58)
93. *Урусов Александр Иванович* (1843 – 1900) — московский адвокат, публицист, литературный и театральный критик. С начала 1860‑х гг. помещал свои статьи в журнале «Библиотека для чтения», затем сотрудничал в газетах «Русские ведомости», «Новости» и др. В 1881 – 1882 гг. заведовал театральным отделом петербургской газеты «Порядок». Литературные и театральные статьи А. И. Урусова изданы отдельно (Александр Иванович Урусов. Статьи его. Письма его. Воспоминания о нем. Т. 1 – 3, М., 1907). [↑](#endnote-ref-59)
94. *Поливанов Лев Иванович* (1838 – 1899) — писатель и педагог. Основатель частной гимназии в Москве. Автор ряда учебников по русскому языку и переводов «Гофолии» Ж. Расина, «Горация» П. Корнеля, «Мизантропа» Ж.‑Б. Мольера и др. [↑](#endnote-ref-60)
95. *Морес Лев Николаевич* — филолог. Вместе с М. А. Новоселовым помогал Л. Н. Толстому в организации помощи голодающим Тверской губернии в 1891 – 1892 гг. [↑](#endnote-ref-61)
96. «*Провинциалка*» — комедия в I д. И. С. Тургенева. [↑](#endnote-ref-62)
97. *Лошивский (Шиловский) Константин Степанович* (1849 – 1893) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1886 г. в московском частном театре Ф. А. Корша. В 1888 – 1893 гг. — актер московского Малого театра. Лучшие роли: Ляпкин-Тяпкин и Земляника («Ревизор» Н. В. Гоголя), Яичница («Женитьба» Н. В. Гоголя), Коко («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого) и др. К. С. Лошивский — автор либретто оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин». Принимал участие в некоторых периодических изданиях как беллетрист и художественный критик, автор многих романсов. [↑](#endnote-ref-63)
98. К. С. Лошивский. Курс театрального грима. «Артист», 1889, кн. 1 и 4. В ответ на статью К. С. Лошивского А. П. Ленский поместил в «Артисте» свои «Заметки о мимике и гриме» («Артист», 1890, кн. 5), которые, в свою очередь, вызвали возражения К. С. Лошивского (К. Лошивский. По поводу «Заметки о мимике и гриме» А. П. Ленского. «Артист», 1890, кн. 6). [↑](#endnote-ref-64)
99. *Хлюстин Иван Николаевич* (1872 – 1941) — танцовщик, балетмейстер, педагог. С 1878 г. — в балетной труппе московского Большого театра, с 1898 г. — балетмейстер. В 1898 – 1902 гг. — учитель танцев в московском Театральном училище. С 1903 г. жил в Париже в 1909 – 1914 гг. — балетмейстер Гранд-опера. С 1914 г. — в труппе А. П. Павловой. [↑](#endnote-ref-65)
100. «Артист» — театральный, музыкальный, художественный журнал (1889 – 1894 гг., издатель Ф. А. Куманин); журнал изящных искусств (1894 – 1895 гг., издатель Н. В. Новиков). Выходил в Москве ежемесячно в течение зимнего сезона (семь выпусков в год: {574} сентябрь — март). С 1892 г. имел приложение «Дневник артиста» (пять выпусков в год: апрель — август). В журнале сотрудничали писатели, драматурги, деятели литературы и театра: А. П. Чехов, Н. С. Лесков, Ал. Н. Веселовский, Н. И. Стороженко, А. И. Южин-Сумбатов и др. [↑](#endnote-ref-66)
101. «*Беседа*» — ежемесячный литературный и политический журнал. Выходил в Москве в 1871 – 1872 гг. Издатель-редактор С. А. Юрьев. Закрыт цензурой. [↑](#endnote-ref-67)
102. *Общество любителей российской словесности* — создано при Московском университете в 1811 г. Существовало до 1844 г., затем — с 1858 по 1930 г. Общество издавало труды по вопросам языка и литературы, организовывало лекции, беседы, литературно-музыкальные вечера, посвященные памятным датам, принимало участие в литературных юбилеях и знаменательных торжествах (открытие памятника А. С. Пушкину в Москве — 1880 г., Н. В. Гоголю в Петербурге — 1909 г. и т. д.). С. А. Юрьев был председателем общества с 1878 по 1888 г. [↑](#endnote-ref-68)
103. С. А. Юрьев. Несколько мыслей о сценическом искусстве. М., 1889, стр. 5, 6. Первоначально работа С. А. Юрьева была напечатана в журнале «Русская мысль» (1888, кн. 2 – 3). [↑](#endnote-ref-69)
104. С. А. Юрьев. Значение театра, его упадок и необходимость школы сценического искусства. «Русская мысль», 1883, кн. 8. [↑](#endnote-ref-70)
105. А. И. Сумбатов. Отношение Сергея Андреевича Юрьева к сцене за последние три года его жизни. В кн.: «В память С. А. Юрьева». М., 1891, стр. 178. [↑](#endnote-ref-71)
106. *Грановский Тимофей Николаевич* (1813 – 1855) — историк и общественный деятель, профессор Московского университета (1839 – 1855). [↑](#endnote-ref-72)
107. Первый спектакль трагедии в 5 д. У. Шекспира «Макбет» на сцене московского Малого театра состоялся 15 января 1889 г. в бенефис Г. Н. Федотовой. [↑](#endnote-ref-73)
108. Первый спектакль трагедии в 5 д. У. Шекспира «Антоний и Клеопатра» на сцене московского Малого театра состоялся 26 января 1887 г. [↑](#endnote-ref-74)
109. «*Король Лир*» — трагедия в 5 д. У. Шекспира. Возобновлена 12 декабря 1895 г. в переводе А. В. Дружинина. [↑](#endnote-ref-75)
110. Первый спектакль драмы в 5 д. У. Шекспира «Иммогена» («Цимбелин») на сцене московского Малого театра состоялся 29 ноября 1891 г. в бенефис режиссера С. А. Черневского. [↑](#endnote-ref-76)
111. Первый спектакль комедии в 5 д. У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» на сцене московского Малого театра состоялся 27 октября 1889 г. [↑](#endnote-ref-77)
112. Первый спектакль комедии в 3 д. П. Кальдерона «Сам у себя под стражей» на сцене московского Малого театра состоялся 28 октября 1866 г. [↑](#endnote-ref-78)
113. Первый спектакль драмы в 3 д., 12 к. Лопе де Вега «Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») на сцене московского Малого театра состоялся 7 марта 1876 г. в бенефис М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-79)
114. Первый спектакль драмы в 5 д. Лопе де Вега «Звезда Севильи» на сцене московского Малого театра состоялся 12 декабря 1886 г. в бенефис М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-80)
115. Издано впервые в книге: «Испанский театр цветущего периода XVI и XVII веков. Перевод с испанского С. Юрьева», ч. I. М., 1877. [↑](#endnote-ref-81)
116. {575} *Флеров Сергей Васильевич* (псевдоним — С. Васильев, 1841 – 1901) — театральный и музыкальный критик, педагог. С 1875 г. вел театральную хронику в журналах «Русский вестник», «Русское слово», в газете «Московские ведомости». [↑](#endnote-ref-82)
117. «*Московские ведомости*» — газета (1756 – 1917). Основатель и издатель — Московский университет. До 1812 г. выходила два раза в неделю, затем три раза, с 1859 г. — ежедневно. С 1860‑х гг. находилась в руках реакционных издателей (с 1850 по 1855 и с 1863 по 1887 г. — редактор-издатель М. Н. Катков. С 1905 г. — орган черносотенцев). [↑](#endnote-ref-83)
118. *Катков Михаил Никифорович* (1818 – 1887) — реакционный публицист. В 1850 – 1855 гг. и 1863 – 1887 гг. редактор газеты «Московские ведомости». Вел ожесточенную борьбу с прогрессивными течениями в русской литературе и общественным движением. Выступал против Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, А. И. Герцена. [↑](#endnote-ref-84)
119. См. статью С. Васильева (С. В. Флерова) в «Московских ведомостях», 1886, 22 декабря, стр. 5. [↑](#endnote-ref-85)
120. *Шумский (Чесноков) Сергей Васильевич* (1821 – 1878) — драматический актер. Окончил московское Театральное училище. С 1841 г. — актер московского Малого театра. В 1848 – 1850 гг. выступал в одесском Драматическом театре. С 1850 г. снова актер Малого театра. Лучшие роли: Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Кречинский («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Жадов, Счастливцев («Доходное место», «Лес» А. Н. Островского), граф Любин («Провинциалка» И. С. Тургенева), Полоний («Гамлет» У. Шекспира), Франц Моор («Разбойники» Ф. Шиллера) и др. По словам Д. В. Коропчевского, посвятившего творчеству С. В. Шумского статью в «Ежегоднике императорских театров», — «Шумский выработался под влиянием Щепкина, но заимствовал у него не внешние приемы, а лишь внутренний характер, простой и теплый, внутреннее “достоинство” игры… “Достоинство” игры его выражалось не в красивых позах и светских манерах, а оставалось чисто внутренним, проникавшим каждое его слово, каждый жест… Оно скрашивало намеренную сдержанность и рассчитанность его игры, придавая ей привлекательный оттенок благородства… Это качество являлось как бы фоном игры Шумского, на котором проступали другие ее свойства: глубокая обдуманность роли, тончайшая отделка деталей, изящная умеренность выразительной стороны исполнения… Он был действительно не столько “талантливым”… сколько “умным” артистом, обладавшим способностью анализа основных черт характера исполняемого лица, определения его личности, угадывания внешнего и внутреннего облика, какой хотел придать ему автор» (Д. Коропчевский. Сергей Васильевич Шумский. «Ежегодник императорских театров», 1895 – 1896, прил. 3, стр. 26). [↑](#endnote-ref-86)
121. Ю. М. Юрьев ошибся: дочь С. В. Шумского Елизавета Сергеевна Шумская была принята в труппу московского Малого театра в 1877 г., то есть уже после постановки драмы Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна». [↑](#endnote-ref-87)
122. Цит. по кн.: «Мария Николаевна Ермолова». М., 1905, стр. 75 (статья Н. Е. Эфроса). [↑](#endnote-ref-88)
123. Ю. М. Юрьев ошибся: драма Лопе де Вега «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») была запрещена цензурой осенью 1876 г. До {576} этого прошла с большим успехом на сцене московского Малого театра 12 раз весной и 3 раза осенью; последний спектакль — 29 сентября 1876 г. М. Н. Ермолова сделала попытку сыграть роль Лауренсии во время своих гастролей в Петербурге в 1878 г. «Фуэнте Овехуна» была поставлена в Павловске 22 июня, но, как пишет С. Н. Дурылин, «попытка поставить народную драму Лопе де Вега на сцене дачного театра для светской и бюрократической петербургской публики… привела к неудаче… Ни публика, ни петербургская сцена, ни газетная критика ни в какой мере не могли оценить гениальную драму испанского драматурга и великий талант Ермоловой, проявившийся в роли Лауренсии» (С. Н. Дурылин. Мария Николаевна Ермолова. М., Изд‑во АН СССР, 1953, стр. 142). Широкий зритель смог познакомиться с пьесой «Фуэнте Овехуна» только после Октябрьской революции. Первый спектакль на советской сцене состоялся в начале 1919 г. в киевском театре им. Ленина (б. театр Соловцова). Роль Лауренсии исполняла В. Л. Юренева. [↑](#endnote-ref-89)
124. *Аксаков Иван Сергеевич* (1823 – 1886) — русский писатель и публицист. Сын писателя Сергея Тимофеевича Аксакова (1791 – 1859). [↑](#endnote-ref-90)
125. *Чаев Николай Александрович* (1824 – 1914) — писатель, драматург. После смерти А. Н. Островского в 1886 г. был непродолжительное время начальником репертуарной части дирекции московских императорских театров и председателем Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. [↑](#endnote-ref-91)
126. *Стороженко Николай Ильич* (1836 – 1906) — ученый, историк западноевропейской, главным образом английской, литературы. С 1872 г. — профессор Московского университета. В 1894 – 1901 гг. — председатель Общества любителей российской словесности. С 1884 по 1904 г. читал историю драмы и театра на Драматических курсах московского Театрального училища. [↑](#endnote-ref-92)
127. *Барнай (Barnay) Людвиг* (1842 – 1924) — немецкий драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1860 г. в г. Трантенау. Затем актер Немецкого театра в Будапеште, в 1863 – 1873 гг. — венского Бургтеатра. В 1874 г. был принят в труппу Мейнингенского театра, с которым вместе совершил гастрольную поездку по Европе. Позднее принял участие в организации и деятельности Немецкого театра в Берлине; в 1888 г. создал Берлинский театр, которым руководил до 1894 г. В 1906 – 1908 гг. возглавлял Королевский театр в Берлине, в 1908 – 1912 гг. — придворный театр в Ганновере. Л. Барнай неоднократно посещал Россию, выступал в Москве, Петербурге, Риге, Киеве, Одессе (1882, 1885, 1886 и 1896 гг.). Основные роли: Гамлет, Отелло, Макбет (в одноименных трагедиях Шекспира), Вильгельм Телль, Валленштейн («Вильгельм Телль», «Валленштейн» Ф. Шиллера). Уриель Акоста («Уриель Акоста» К. Гуцкова) и др. [↑](#endnote-ref-93)
128. Л. Барнай впоследствии с большим теплом вспоминал о С. А. Юрьеве: «Какой это был удивительно чудный человек! Такого можно встретить только в России. Я до сих пор как бы вижу его перед собой, с его спускающимися до плеч седыми волосами и длинной раздвоенной бородой… Внимание, которое оказывал мне этот чудный, добрый, высокообразованный человек, его дружба, которой он дарил меня до самой своей смерти, принадлежат к лучшим и радостным воспоминаниям моей жизни» (Л. Барнай. Отрывки из {577} воспоминаний. «Библиотека театра и искусства», 1905, кн. 2, стр. 37 – 38). [↑](#endnote-ref-94)
129. А. И. Сумбатов. Отношение Сергея Андреевича Юрьева к сцене за последние три года его жизни. В кн.: В память С. А. Юрьева. М., 1891, стр. 193, 194. [↑](#endnote-ref-95)
130. В. Г. Белинский. Литературные мечтания. — В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. I. М., Изд‑во АН СССР, 1953, стр. 79, 80. [↑](#endnote-ref-96)
131. *Хохлов Павел Акинфиевич* (1854 – 1919) — оперный певец (баритон). В 1880 – 1900 гг. — на сцене московского Большого театра. [↑](#endnote-ref-97)
132. *Савина Мария Гавриловна* (1854 – 1915) — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в Минске в 1869 г. Затем выступала в Орле, Казани, Саратове и других провинциальных городах. С 1874 г. — в петербургском Александринском театре. Один из организаторов и первый председатель Русского театрального общества, входила в число инициаторов Первого съезда сценических деятелей, основатель убежища для престарелых актеров — ныне Дом ветеранов сцены. С 1912 по 1914 г. — директор Театральной школы имени А. С. Суворина. Выступления М. Г. Савиной в Москве на сцене московского Малого театра проходили с 22 по 25 января 1891 г. [↑](#endnote-ref-98)
133. «*Симфония*» — комедия в 4 д. М. И. Чайковского. [↑](#endnote-ref-99)
134. «*Цепи*» — драма в 4 д. А. И. Южина-Сумбатова. [↑](#endnote-ref-100)
135. «*Надо разводиться*» — комедия в 3 д. В. Сарду и Э. де Нажака (перевод В. А. Крылова). [↑](#endnote-ref-101)
136. «*Женя*» — этюд с натуры в I д. П. П. Гнедича. [↑](#endnote-ref-102)
137. *Давыдов Владимир Николаевич* (Иван Николаевич Горелов, 1849 – 1925) — драматический актер, народный артист РСФСР. Сценическую подгодготовку получил у И. В. Самарина. С 1867 по 1880 г. — на провинциальной сцене. Несколько лет выступал в труппе П. М. Медведева. В 1880 – 1924 гг. (с перерывом) — на сцене петроградского Театра академической драмы (б. Александринский). В 1886 – 1888 гг. — в московском частном театре Ф. А. Корша. Последний год жизни — в московском академическом Малом театре. С 1888 г. преподавал сценическое искусство на Драматических курсах московского Театрального училища. В. Н. Давыдов — автор воспоминаний (В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. Л.‑М., «Искусство», 1962). [↑](#endnote-ref-103)
138. Общество русских драматических писателей и оперных композиторов возникло по инициативе А. Н. Островского и театрального критика В. И. Родиславского. Начало свою деятельность в ноябре 1870 г. Устав общества был утвержден министерством внутренних дел в 1874 г. Первый председатель общества — А. Н. Островский. После смерти А. Н. Островского, с 1886 г. председателем общества был Н. А. Чаев, затем С. А. Юрьев, А. А. Майков и др. Общество было создано с целью охраны авторских прав драматургов и композиторов. [↑](#endnote-ref-104)
139. А. Н. Островский. К московскому обществу. — А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1952, стр. 180. [↑](#endnote-ref-105)
140. А. Н. Островский. Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время. — А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12. стр. 121 – 123. [↑](#endnote-ref-106)
141. Параллельно с драматургической деятельностью А. Н. Островский отдавал много времени (особенно во вторую половину жизни) {578} организационно-творческой работе в театре. В 1865 г. А. Н. Островский принимал ближайшее участие в создании московского Артистического кружка, на сцене которого выступал как режиссер многих своих пьес. В 1870 г. по инициативе А. Н. Островского создается Общество русских драматических писателей и оперных композиторов. В 1881 г. А. Н. Островский привлекается в состав комиссии по реформе императорских театров. Прямой результат работы комиссии — отмена монополии казенных театров в 1882 г. Ряд статей А. Н. Островского посвящен вопросу создания частного театра в Москве: «Записка о положении драматического искусства в России в настоящее время» (1881), «Проект товарищества по созданию “Русского театра в Москве”» (1883), «К московскому обществу» (1883). Озабоченный состоянием театрального образования в России, он посвящает и этому вопросу статьи: «О театральных школах» (1881 – 1882), «Дополнительная записка о театральных школах» (проект программы школы, 1882) и др. В январе 1886 г. А. Н. Островский вступил в должность начальника репертуарной части дирекции московских императорских театров (фактически А. Н. Островский — первый художественный руководитель московских театров), но неожиданная смерть в июне 1886 г. прерывает его деятельность. [↑](#endnote-ref-107)
142. *Бренко (Левенсон) Анна Алексеевна* (1849 – 1939) — драматическая актриса и театральный деятель, заслуженная артистка РСФСР. Окончила московские Педагогические курсы. В 1878 – 1882 гг. — актриса московского Малого театра. В 1879 г. организовала в Москве труппу с участием любителей; спектакли шли под общим названием «Вольные выступления артистов». В 1880 г. основала первый частный театр, официально именовавшийся «Драматический театр А. А. Бренко в доме Малкиеля», но более известный под названием Пушкинский театр. Театр открыл свой первый сезон 9 сентября 1880 г. комедией Н. В. Гоголя «Ревизор». К работе в театре были привлечены драматурги А. Н. Островский, А. Ф. Писемский, А. А. Потехин, Д. В. Аверкиев, П. Д. Боборыкин и др. Вопросами репертуара ведал художественный совет, состоявший из М. И. Писарева, В. Н. Андреева-Бурлака и А. А. Бренко. «Пушкинский театр никогда не гонялся за количеством репертуара, — писала в своих воспоминаниях А. Я. Глама-Мещерская. — Пьесы у нас долго сохранялись в репертуаре, ибо самый их выбор производился тщательно, с большим знанием дела, но без сугубого расчета на театральную кассу… Пушкинский театр всегда имел свое собственное лицо. Правда, он был далек от массового зрителя и обслуживал преимущественно московскую интеллигенцию: московская профессура, врачи, художники, артисты и учащаяся молодежь составляли основные кадры его посетителей… Центр тяжести всех постановок постоянно переносился не столько на актера, сколько на ансамбль всего актерского коллектива. Нередко большие актеры выступали в маленьких ролях… Пушкинский театр в этом отношении вступил на новую, еще не проторенную тропу и был новатором, опередившим требования зрителя своего времени… Я перевидела много театральных антреприз, но другой такой, как была “антреприза” Бренко, я не встречала. Это было подлинное товарищество актеров, прикрытое лишь флагом антрепризы» (А. Я. Глама-Мещерская. Воспоминания. М.‑Л., «Искусство», 1937, стр. 164 – 167). Финансовые трудности и разорение мужа А. А. Бренко Малкиеля привели театр к краху. Значение {579} театра А. А. Бренко в развитии русского театрального искусства было отмечено в приветствии ЦК Рабиса в день 50‑летия А. А. Бренко: «Вы были в первом ряду борцов за раскрепощение русского театра в Москве от монополии на него императорского двора. Ваш Пушкинский театр на Тверской был первым вольным театром после периода долгого гнета казенной монополии. И важна не та блестящая по тому времени труппа, которая украшала его, важен самый факт в поступательном развитии театрального искусства и его экономики» («Жизнь искусства», 1924, № 42, стр. 4). После закрытия Пушкинского театра (1882) А. А. Бренко занималась педагогической деятельностью в Киеве и Петербурге. В 1885 – 1887 гг. — актриса петербургского Александринского театра. В 1900 г. руководила кружками рабочей самодеятельности в Москве. В 1915 г. возглавила Рабочий театр при московских Пречистенских курсах, который в годы гражданской войны обслуживал части Красной Армии, после 1920‑х гг. — Рабочую студию при Московском городском отделе народного образования. [↑](#endnote-ref-108)
143. *Писарев Модест Иванович* (1844 – 1905) — драматический актер, педагог, театральный деятель. Муж П. А. Стрепетовой (1850 – 1903). Профессиональную сценическую деятельность начал в провинции в 1867 г. В 1872 г. выступал в Народном театре на Политехнической выставке в Москве, затем актер московского Общедоступного театра Ф. М. Урусова и С. В. Танеева. В 1876 г. играл на сцене театра Артистического кружка в Москве. С 1880 по 1882 г. — актер, режиссер и член художественного совета московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр). В 1882 г. — актер московского частного театра Ф. А. Корша. В 1882 – 1883 гг. вместе с актером В. Н. Андреевым-Бурлаком возглавил Товарищество русских актеров. С 1883 г. служил в московском частном Театре М. В. Лентовского. С 1885 г. — в петербургском Александринском театре. В 1883 – 1893 гг. преподавал на Драматических курсах петербургского Театрального училища. Подготовил к печати и был редактором первого полного собрания сочинений А. Н. Островского (Спб., «Просвещение», 1904 – 1905). Лучшие роли: Арбенин («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Ананий («Горькая судьбина» А. Ф. Писемского), в пьесах А. Н. Островского — Краснов («Грех да беда на кого не живет»), Большов («Свои люди — сочтемся!»), Геннадий Несчастливцев («Лес») и др. П. А. Стрепетова вспоминала впоследствии: «… прямым божеством был для него Островский, о котором он говорил всегда с необычайным энтузиазмом» (П. А. Стрепетова. Минувшие дни. Л.‑М., «Искусство», 1959, стр. 182). Роль Несчастливцева была одной из значительных в репертуаре М. И. Писарева. По словам М. Морозова, «сила исполнения Писаревым этой роли заключалась прежде всего в том, что он играл не просто донкихотствующего чудака… не просто рыцаря провинциальной актерской богемы, типичного представителя вымиравшего племени ходульных провинциальных “трагиков”… но выдающегося значительного человека. Тяжелая мрачная действительность обрушилась на этого человека, придавила его. Ему душно в обступающем его со всех сторон дремучем “лесу”…» (М. Морозов. Модест Иванович Писарев. М.‑Л., «Искусство», 1949, стр. 34, 35). С большим успехом играл Писарев и роль Анания в драме А. Ф. Писемского {580} «Горькая судьбина», где долгие годы его партнершей была П. А. Стрепетова — Лизаветта. [↑](#endnote-ref-109)
144. *Андреев-Бурлак (Андреев) Василий Николаевич* (1843 – 1888) — драматический актер. Профессиональную сценическую деятельность начал в Ростове-на-Дону в 1868 г., позже выступал во многих городах России. В 1880 г. — актер и член художественного совета в московском частном театре А. А. Бренко (Пушкинский театр). После закрытия театра в 1882 г. некоторое время служил в московском частном театре Ф. А. Корша. В 1882 г. вместе с М. И. Писаревым создал Товарищество русских актеров, просуществовавшее с перерывами несколько лет. Затем снова играл в провинции. Лучшие роли: Аркадий Счастливцев («Лес» А. Н. Островского), капитан Копейкин («Мертвые души» по поэме Н. В. Гоголя), Недыхляев («Кручина» И. В. Шпажинского), Иудушка Головлев («Господа Головлевы» по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина) и др. Современники высоко ценили мастерство В. Н. Андреева-Бурлака и как рассказчика; Л. Н. Толстой, как известно, написал «Крейцерову сонату» специально для исполнения ее с эстрады В. Н. Андреевым-Бурлаком. Народный артист РСФСР Б. А. Горин-Горяинов в своих воспоминаниях писал о В. Н. Андрееве-Бурлаке: «… его имя буквально гремело, несмотря на сравнительно короткую жизнь, и служило синонимом гениальности много лет спустя после его смерти. Было много артистов одаренных неизмеримо более, нежели Бурлак, но мало было таких, чья искренность изливалась бы с такой полнотою прямо от сердца. Бурлак был… часто небрежен и всегда неровен в исполнении, но он был мастером гениальных мазков, внезапно рождавшихся и также внезапно исчезавших, проявлявшихся совершенно стихийно, независимо от воли артиста, единственно в силу минутного порыва» (Б. А. Горин-Горяинов. Актеры. Л.‑М., «Искусство», 1947, стр. 40, 41). [↑](#endnote-ref-110)
145. *Иванов-Козельский Митрофан Трофимович* (1850 – 1898) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в провинции. В 1870‑х гг. — актер московского Общедоступного театра Ф. М. Урусова и С. В. Танеева, позже возвращается в провинцию: выступал в театрах Астрахани, Саратова, Казани, Киева и др. Дебютировал на сцене петербургского Александринского театра, но принят не был. Нередко гастролировал в Москве. В 1882 г. — актер московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр), затем — театра Ф. А. Корша. Впоследствии снова играл на сценах провинциальных театров. Лучшие роли: Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Жадов, Краснов («Доходное место», «Грех да беда на кого не живет» А. Н. Островского), Гамлет («Гамлет» У. Шекспира), Фердинанд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера) и др. «Масса чувства, искренности и огня, которые он вносил в свое исполнение, — писал позднее Т. Н. Селиванов, — заразительно действовала на чуткие молодые сердца. Идеалы добра и чести, протест против общественных зол… имели в лице М. Т. такого горячего воплотителя, что невольно молодежь сливала роль с артистом, и в нашем воображении М. Т. был олицетворением всего молодого, живого, передового, правдивого, обиженного и страдающего» (Т. Н. Селиванов. Воспоминания о М. Т. Козельском. «Театр и искусство», 1898, № 25, стр. 458). [↑](#endnote-ref-111)
146. *Солонин Петр Федорович* — драматический актер. В 1884 – 1891 гг. (с перерывами) — актер московского частного театра {581} Ф. А. Корша. Основные роли: Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Митя, Грунцов («Бедность не порок», «Трудовой хлеб» А. Н. Островского), Вилицкий («Холостяк» И. С. Тургенева), Ведров («Старые грехи» П. М. Невежина), Зеленов («Соколы и вороны» А. И. Южина-Сумбатова и Вл. И. Немировича-Данченко) и др. [↑](#endnote-ref-112)
147. *Градов-Соколов Леонид Иванович* (1846 – 1890) — драматический актер. Окончил петербургское Театральное училище в 1865 г. С того же года — актер Александринского театра. С 1867 по 1880 г. выступал в провинции. В 1880 – 1882 гг. — снова на сцене Александринского театра. С 1882 по 1890 г. — вначале в московском частном театре А. А. Бренко (Пушкинский театр), затем — в театре Ф. А. Корша. Последние годы жизни — на сцене московского частного театра Е. Н. Горевой. Основные роли: Репетилов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Осип («Ревизор» Н. В. Гоголя), Расплюев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Любим Торцов («Бедность не порок» А. Н. Островского), Штопнов («Соколы и вороны» А. И. Южина-Сумбатова и Вл. И. Немировича-Данченко) и др. В провинции пользовался особенным успехом как исполнитель комических куплетов и рассказов. [↑](#endnote-ref-113)
148. *Стрепетова Пелагея Антиповна* (1850 – 1903) — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в Рыбинске в 1865 г. Затем выступала в Симбирске, Самаре, Казани и других городах. В 1873 г. — в московском Общедоступном театре Ф. М. Урусова и С. В. Танеева. В 1880 – 1881 гг. — актриса московского частного театра А. А. Бревко (Пушкинский театр), с 1881 по 1890 г. — петербургского Александринского театра, затем снова в провинции (Казань, Харьков, Ростов и др.). В 1895 – 1896 гг. — в петербургском Малом (Суворинском) театре. В сезоне 1899/900 г. — в петербургском Александринском театре. Лучшие роли: Аннушка и Евгения («На бойком месте» А. Н. Островского), Марья Андреевна, Кручинина («Бедная невеста», «Без вины виноватые» А. Н. Островского), Матрена («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), Аннета («Семейные расчеты» Н. Н. Куликова), — Степанида («Около денег» А. А. Потехина) и др. Наиболее значительными актерскими достижениями П. А. Стрепетовой являлись роли Лизаветты («Горькая судьбина» А. Ф. Писемского) и Катерины («Гроза» А. Н. Островского). А. Н. Островский писал о П. А. Стрепетовой: «Как природный талант это явление редкое, феноменальное… Болезненная, бедная физическими силами, неправильно сложенная, она из сценических средств имеет только гибкий, послушный голос и дивной выразительности глаза… Ее среда — женщины низшего и среднего класса общества; ее пафос — простые, сильные страсти; ее торжество — проявление в женщине природных инстинктов, стихийных сил, которые в цельных, непосредственных натурах мгновенно преображают весь организм и дают ему именно те формы звука и жеста, которые… так неоценно дороги всем, осчастливленным чувством изящного» (А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1952, стр. 213, 214). «Мочаловым в юбке» называли П. А. Стрепетову современники. «Она всегда играла нервами, — отмечал режиссер Е. П. Карпов. — Страстно и глубоко переживала она все те чувства, которыми жило, страдало и радовалось действующее лицо драмы… В ее игре часто недоставало внешнего искусства, но всегда блистало {582} то высокое художественное воплощение в написанное автором лицо, которое заставляет зрителя глубоко верить в каждое слово артистки, переживать с ней все ужасы душевной драмы… Кто раз видел Стрепетову на сцене, кто пережил с ней минуты высокого душевного подъема, тот никогда не забудет этого» (Е. Карпов. О Стрепетовой. «Театр и искусство», 1903, № 42, стр. 769). [↑](#endnote-ref-114)
149. *Глама-Мещерская (Барышева) Александра Яковлевна* (1859 – 1942) — драматическая актриса и педагог. Окончила драматическое отделение Московской консерватории (ученица В. В. Самойловой и И. В. Самарина). В 1878 г. дебютировала в петербургском Александринском театре, но не осталась в нем, а уехала в провинцию. В 1880 г. вступила в труппу московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр). После закрытия театра в 1882 г. принимала участие в поездке по городам Дона и Поволжья первого Товарищества русских актеров под руководством М. И. Писарева и В. Н. Андреева-Бурлака. С 1882 по 1892 г. (с перерывами) — в московских частных театрах Ф. А. Корша и М. В. Лентовского. Сезон 1892/93 г. — в Киеве и антрепризе Н. Н. Соловцова. В 1895 г. — актриса петербургского Малого (Суворинского) театра. В 1896 г. оставила сцену. С 1896 г. по 1926 г. занималась педагогической работой: сначала в собственной студии, затем в Театральней школе имени А. С. Суворина, в советское время — в Техникуме экранного искусства. Лучшие роли: Софья («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Нина («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Аксюша («Лес» А. Н. Островского), Варя («Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), Елецкая («Вечер в Сорренто» И. С. Тургенева), Офелия («Гамлет» У. Шекспира), Юдифь («Уриель Акоста» К. Гуцкова) и др. Глама-Мещерская — автор воспоминаний (А. Я. Глама-Мещерская. Воспоминания. М.‑Л., «Искусство», 1937). [↑](#endnote-ref-115)
150. *Рыбчинская (Дмитревская) Наталья Дмитриевна* — драматическая актриса. В 1883 – 1889 гг. — актриса московского частного театра Ф. А. Корша. Лучшие роли: Софья («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Елецкая («Вечер в Сорренто» И. С. Тургенева), Попова, Саша («Медведь», «Иванов» А. П. Чехова) и др. Выдающийся русский актер В. Н. Давыдов, игравший с Н. Д. Рыбчинской в Одессе, писал о ней: «Меня очень порадовала встреча с Рыбчинской… которая приехала в Одессу с репутацией одной из лучших ingénue comique. Играть с ней было легко, приятно. В ней было то, что я всегда высоко ставил в комедийной артистке: изящество, игривость при подкупающей простоте» (В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. Л.‑М., «Искусство», 1962, стр. 200). [↑](#endnote-ref-116)
151. *Волгина (фон Миллер) Софья Петровна* (1854 – 1918) — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в 1878 г. в московском Малом театре. В 1880 – 1882 гг. — актриса московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр), с 1883 по 1885 г. московского частного театра Ф. А. Корша. В 1901 г. дебютировала на сцене петербургского Александринского театра в роли Гурмыжской («Лес» А. Н. Островского), но принята не была. Все последующие годы играла в провинции, где приобрела значительную известность. Критик А. В. Амфитеатров писал о ней: «Благодаря своей исключительной красоте и довольно ярко сквозившему, сквозь красоту эту, женскому темпераменту, Волгина имела настоящий, хороший успех во многих ролях, содержание которых совпадало с ее собственным {583} “я”… В лице ее сошла в могилу чуть ли не последняя знаменитость старой театральной провинции. Своего рода Геннадий Демьянович Несчастливцев в юбке» (А. Амфитеатров. Некролог С. П. Волгиной. «Театр и искусство», 1918, № 24 – 25, стр. 250). [↑](#endnote-ref-117)
152. *Красовская (Бурназова) Елизавета Фоминична* (1822 – 1898) — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в Рыбинске, затем выступала в других приволжских городах. В 1880 – 1882 гг. — актриса московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр), в 1882 – 1898 гг. — московского частного театра Ф. А. Корша. Лучшие роли: Фекла Ивановна («Женитьба» Н. В. Гоголя) и в пьесах А. Н. Островского — Кабаниха («Гроза»), Улита («Лес»), Манефа («На всякого мудреца довольно простоты»), Кукушкина («Доходное место») и др. [↑](#endnote-ref-118)
153. *Кудрина Наталья Николаевна* — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в провинции. С 1880 г. — на сцене московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр). В 1883 – 1894 гг. — в театре Ф. А. Корша. Затем возвратилась на сцену провинциальных театров. [↑](#endnote-ref-119)
154. *Немирова-Ральф Анастасия Антоновна* (1853 – 1928) — драматическая актриса, заслуженная артистка РСФСР. Сценическую деятельность начала в провинции. В 1880 – 1882 гг. — актриса московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр), с 1900 по 1928 г. — ленинградского Театра академической драмы (б. Александринский). Основные роли: Атуева («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Мамаева, Огудалова, Тугина («На всякого мудреца довольно простоты», «Бесприданница», «Последняя жертва» А. Н. Островского), Лидия («Блуждающие огни» Л. Н. Антропова), Анна Павловна («Живой труп» Л. Н. Толстого) и др. [↑](#endnote-ref-120)
155. Артистический кружок был открыт 14 ноября 1865 г. Его основателями являлись А. Н. Островский, Н. Г. Рубинштейн, В. Ф. Одоевский. В задачи кружка входило исполнение и обсуждение новых произведений, воспитание молодых актеров, развитие эстетических вкусов публики, оказание материальной помощи нуждающимся актерам и т. д. Членами Артистического кружка были актеры, писатели, музыканты, любители. С чтением своих произведений на собраниях кружка выступали А. Н. Островский, И. Ф. Горбунов, А. Ф. Писемский. Вначале театральные представления Артистического кружка носили название «семейных вечеров», что давало возможность обойти монополию императорских театров. С 1867 г. Артистический кружок стал давать платные спектакли, сначала закрытые, только для членов кружка, а с 1868 г. — публичные. Так был создан театр Артистического кружка. Им руководили А. Н. Островский и П. М. Садовский. Старшиной-распорядителем был актер московского Малого театра Н. Е. Вильде. Здесь начали свою сценическую деятельность М. П. Садовский и О. О. Садовская. В состав труппы входили В. А. Макшеев, С. П. Волгина, Н. К. Милославский, А. И. Шуберт и др. В театре Артистического кружка московская публика впервые познакомилась с П. А. Стрепетовой и Н. Х. Рыбаковым. Театр Артистического кружка был фактически первым частным театром в Москве. В 1879 г. при театре были открыты Драматические курсы. Артистический кружок просуществовал до 1883 г. [↑](#endnote-ref-121)
156. {584} *Садовская Ольга Осиповна* (1850 – 1919) — драматическая актриса. Жена М. П. Садовского (1847 – 1910). С 1867 г. по 1876 г. выступала на сцене театра московского Артистического кружка, затем в театре М. В. Лентовского. С 1881 г. — актриса московского Малого театра. Лучшие ее роли — в пьесах А. Н. Островского: Глафира Фирсовна («Последняя жертва»), Домна Пантелевна («Таланты и поклонники»), Анфуса Тихоновна («Волки и овцы»), Улита («Лес»), Кукушкина («Доходное место»), Устинья Наумовна («Свои люди — сочтемся!»), Анна Ивановна («Бедность не порок») и др. Кроме того, с успехом исполняла роли: старухи Хлестовой («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Пошлепкиной («Ревизор» Н. В. Гоголя), Матрены («Власть тьмы» Л. Н. Толстого) и др. Последняя созданная ею роль — Захаровна («Старик» М. Горького). Целый ряд современных драматургов специально писали для О. О. Садовской роли старух в своих пьесах (Вл. И. Немирович-Данченко, А. И. Южин-Сумбатов, П. М. Невежин и др.). По замечанию С. Н. Дурылина, О. О. Садовская, исполняя роли комических старух, «играла не амплуа, а роль; но и это не точно: у нее не было роли, которая оставалась ролью, хотя и чрезвычайно удачной, а не превращалась бы в живое лицо, в характер, в образ, полный жизненных наблюдений. Сыграв всех свах в репертуаре Островского, переиграв едва ли не всех комических старух репертуара 80‑х, 90‑х и 900‑х годов, Садовская ни разу не сыграла “комической старухи”, а всегда выходила на сцену живым человеком, с неповторимым жизненным дыханием, с подлинной теплотой чувств, со всей достоверностью “человеческого” в этом человеке, принадлежащем к определенному сословию и житейской среде, стоящем на конкретной исторической почве» (С. Дурылин. Ольга Осиповна Садовская. М.‑Л., «Искусство», 1947, стр. 38, 39). Замечательный мастер русской речи, О. О. Садовская «искала характеры персонажей Островского, Гоголя, Л. Толстого прежде всего в их речи и лепила свои речевые образы с таким совершенством, что по одному колкому словечку или ленивому, сонному словцу узнавался весь характер, познавался весь жизненный обиход данного лица» (там же, стр. 27). Самую высокую оценку исполнения роли Домны Пантелевны в пьесе «Таланты и поклонники» дал сам А. Н. Островский. Он «находил, что О. О. Садовская играет во всех его пьесах восхитительно, а Негину (Домну Пантелевну) — играет идеально». [↑](#endnote-ref-122)
157. *Макшеев (Мамонов) Владимир Александрович* (1843 – 1901) — драматический актер. Сценическую деятельность начал на сцене театра московского Артистического кружка. В 1870 г. — в труппе П. М. Медведева в Казани. Затем выступал в Народном театре на Политехнической выставке в Москве, в Общедоступном театре Ф. М. Урусова и С. В. Танеева. С 1874 г. — актер московского Малого театра. Лучшие роли: Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя), Расплюев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Большов («Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского) и др. По словам рецензента «Театра и искусства», «… что бы он ни играл, — его исполнением обеспечивалось роли чрезвычайно внимательное, вдумчивое… отношение к изображаемому образу — жизненность и характерность… Будет ли то мелкий чиновник Островского, Городничий {585} Гоголя, Расплюев Сухово-Кобылина, мужик Писемского или Льва Толстого, разночинец или полуинтеллигент из современной пьесы — удавались и удаются Макшееву великолепно, и в своей жанровой внешней оболочке, и в своем внутреннем душевном содержании; по преимуществу комик, комик яркий, но мягкий, всегда памятующий, что мера в искусстве — все, артист умеет быть трогательным, и иногда в его юморе чувствуется большая горечь» («Театр и искусство», 1899, № 48, стр. 860). [↑](#endnote-ref-123)
158. *Рассказов Александр Андреевич* (1833 – 1902) — драматический актер. Окончил московское Театральное училище в 1850 г. Затем выступал на сценах провинциальных театров. С 1850 по 1863 г. — актер московского Малого театра, затем снова в провинции: служил некоторое время в труппе П. М. Медведева в Казани, позднее держал антрепризу в Поволжье. С 1880 г. выступал на частных сценах Москвы. Лучшие роли: Лев Гурыч Синичкин («Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского), в пьесах А. Н. Островского — Бальзаминов («Праздничный сон — до обеда»), Афоня («Грех да беда на кого не живет»), Белогубов («Доходное место»), Непутевый («На бойком месте»), Митрич («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), Оргонт, Журден («Проделки Скапена», «Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера) и др. [↑](#endnote-ref-124)
159. Первый спектакль драмы в 5 д. А. Н. Островского «Гроза» на сцене московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр) состоялся 29 ноября 1880 г. [↑](#endnote-ref-125)
160. Первый спектакль драмы в 4 д. А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет» на сцене московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр) состоялся 2 октября 1880 г. [↑](#endnote-ref-126)
161. Первый спектакль комедии в 5 д. А. Н. Островского «Лес» на сцене московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр) состоялся 18 сентября 1880 г. [↑](#endnote-ref-127)
162. Первый спектакль драмы в 4 д. А. Ф. Писемского «Горькая судьбина» на сцене московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр) состоялся 19 января 1881 г. [↑](#endnote-ref-128)
163. «*Иудушка*» — «сцены из комедии в 5 д., составленной из сатиры М. Салтыкова-Щедрина “Господа Головлевы” Н. Н. Куликовым». Первый спектакль на сцене московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр) состоялся 10 ноября 1880 г. [↑](#endnote-ref-129)
164. *Корш Федор Адамович* (1852 – 1924?) — антрепренер. На основе закрытого в 1882 г. театра А. А. Бренко (Пушкинский театр) создал свой театр — Русский драматический театр (впоследствии театр Ф. А. Корша). Открытие театра состоялось 30 августа 1882 г. спектаклем «Ревизор» Н. В. Гоголя. В разное время на его сцене выступали крупные актеры столичных и провинциальных театров: В. Н. Давыдов, П. А. Стрепетова, П. Н. Орленев, И. П. Киселевский, Н. П. Рощин-Инсаров, Л. М. Леонидов и др. В 1918 г. театр Ф. А. Корша перешел к новому владельцу и носил название московский Театр комедии (б. Корша). В 1926 г. был включен в сеть государственных театров под названием Московский драматический театр (б. Корша). В 1932 г. был закрыт. Помещение театра было передано филиалу Московского Художественного академического театра имени М. Горького. [↑](#endnote-ref-130)
165. А. Я. Глама-Мещерская. Воспоминания. М.‑Л., «Искусство», 1937, стр. 205, 206. [↑](#endnote-ref-131)
166. {586} *Бахрушин Алексей Александрович* (1865 – 1929) — театральный деятель, основатель театрального музея в Москве (ныне Центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина). [↑](#endnote-ref-132)
167. П. М. Невежин. Воспоминания об А. Н. Островском. «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. 6, стр. 19, 20. [↑](#endnote-ref-133)
168. А. Я. Глама-Мещерская. Воспоминания, стр. 210. [↑](#endnote-ref-134)
169. «*Майорша*» — драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Исполнялась Товариществом драматических актеров, руководимым В. Н. Андреевым-Бурлаком и М. И. Писаревым, на сцене московского частного театра Ф. А. Корша 29 апреля 1888 г. «Записки сумасшедшего» — повесть Н. В. Гоголя — В. Н. Андреев-Бурлак исполнил в театре Ф. А. Корша 28 апреля 1888 г. [↑](#endnote-ref-135)
170. *Поссарт (Possart) Эрнст* (1841 – 1921) — немецкий драматический актер и режиссер. Сценическую деятельность начал в 1861 г. в Бреслау. С 1864 г. — актер, с 1872 г. — режиссер и директор Мюнхенского придворного театра. В 1886 – 1892 гг. гастролировал по странам Европы и Америки. В Россию приезжал несколько раз в период с 1884 по 1914 г. Лучшие роли: Шейлок («Венецианский купец» У. Шекспира), Натан («Натан Мудрый» Г. Лессинга), Мефистофель («Фауст» В. Гете), Зихель («Друг Фритц» Эркманн-Шатриана), консул Берник («Столпы общества» Г. Ибсена), адвокат Берендт («Банкротство» Б. Бьёрнсона) и др. [↑](#endnote-ref-136)
171. Первый спектакль комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль» на сцене московского частного театра Ф. А. Корша состоялся 24 сентября 1882 г. [↑](#endnote-ref-137)
172. *Шмидтгоф Анатолий Максимилианович* (? – 1907) — драматический актер. С 1885 по 1893 г. — актер московского частного театра Ф. А. Корша. [↑](#endnote-ref-138)
173. *Вязовский (Анучин) Федор Петрович* (1854 – 1902?) — драматический актер. В 1880 – 1882 гг. — в московском частном театре А. А. Бренко (Пушкинский театр). С 1882 по 1902 г. — в московском частном театре Ф. А. Корша. [↑](#endnote-ref-139)
174. *Бороздина Зинаида Петровна* (? – 1889) — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в провинции в 1864 г. Затем служила в московских частных театрах: в 1880 – 1882 гг. — в театре А. А. Бренко (Пушкинский театр), в 1882 – 1889 гг. — в театре Ф. А. Корша. Лучшие роли: Простакова («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Анна Андреевна («Ревизор» Н. В. Гоголя), Зинаида Савишна («Иванов» А. П. Чехова) и др. [↑](#endnote-ref-140)
175. *Киселевский Иван Платонович* (1839 – 1898) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в провинции в 1871 г., затем выступал на частных сценах Петербурга. С 1879 г. — актер петербургского Александринского театра, в 1885 – 1888 гг. — московского частного театра Ф. А. Корша. В 1889 г. возвратился на сцену Александринского театра. В 1891 – 1893 гг. — снова в театре Ф. А. Корша. С 1894 по 1898 г. — в Киеве в антрепризе Н. Н. Соловцова. Лучшие роли: Скалозуб («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Кречинский («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Геннадий Несчастливцев, Телятьев («Лес», «Бешеные деньги» А. Н. Островского), Опольев («Старый барин» А. И. Пальма) и др. «И. П. Киселевский был “старый барин” актерского мира, — писал о нем театральный критик А. Р. Кугель. — Все, начиная его удивительным бархатным голосом, продолжая манерами, фигурой и кончая {587} слегка иронической улыбкой — все было барское, родовитое, стародворянское. Он не играл эти роли, а жил, просто жил в них, нисколько не подгоняя себя к изображаемому типу От того он был так неподражаемо хорош в ролях Диковского, Телятьева и пр.» (А. Кугель. И. П. Киселевский. «Театр и искусство», 1898, № 17, стр. 329, 330). [↑](#endnote-ref-141)
176. *Рощин-Инсаров (Пашенный) Николай Петрович* (1861 – 1899) — драматический актер. Сценическую деятельность начал на московской любительской сцене в 1881 г. В сезоне 1883/84 г. — в Астрахани в труппе П. М. Медведева. В 1884 – 1889 гг. — актер московского частного театра Ф. А. Корша. В 1889 – 1891 гг. — в московских частных театрах Е. Н. Горевой и М. М. Абрамовой. С 1891 по 1894 г. выступал в провинции. С 1895 г. — в Киеве в антрепризе Н. Н. Соловцова. Лучшие роли: Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Кречинский («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Борис Годунов («Царь Борис» А. К. Толстого), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского), Агишин («Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), Тригорин, Иванов («Чайка», «Иванов» А. П. Чехова), Тюрянинов («Соколы и вороны» А. И. Южина-Сумбатова и Вл. И. Немировича-Данченко), Арказанов («Арказановы» А. И. Южина-Сумбатова) и др. [↑](#endnote-ref-142)
177. *Шувалов (Егоров) Иван Михайлович* (1865 – 1905) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1880‑х гг. в Костроме в антрепризе А. А. Рассказова. В 1886 – 1888 гг. — актер московского частного театра Ф. А. Корша. В последующие годы снова в провинции: 1897 – 1899 гг. — в Харькове, 1899 – 1900 гг. в Ростове-на-Дону в труппе Н. Н. Синельникова, 1900 – 1902 гг. — в Киеве в антрепризе Н. Н. Соловцова. Сезон 1902/03 г. — в петербургском Александринском театре. Затем снова в провинции. Лучшие роли: Молчалин («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Войницкий, Вершинин, Тригорин («Дядя Ваня», «Три сестры», «Чайка» А. П. Чехова), Лир («Король Лир» У. Шекспира), Карл Моор («Разбойники» Ф. Шиллера), доктор Штокман, консул Берник («Враг народа», «Столпы общества» Г. Ибсена) и др. [↑](#endnote-ref-143)
178. *Петипа Мариус Мариусович* (1854 – 1919?) — драматический актер, сын выдающегося танцовщика и балетмейстера М. И. Петипа (1822 – 1910). Сценическую деятельность начал в провинции. В 1875 – 1887 гг. — актер петербургского Александринского театра, в 1888 – 1889 гг. — московского частного театра Ф. А. Корша. Затем выступал на сценах провинциальных театров. С 1915 г. — в московском Камерном театре. Лучшие роли: Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Незнамов («Без вины виноватые» А. Н. Островского) и др. [↑](#endnote-ref-144)
179. *Самойлов-Мичурин Николай Аркадьевич* (1861? – 1898) — драматический актер. Брат народной артистки СССР В. А. Мичуриной-Самойловой (1870 – 1948). Сценическую деятельность начал на любительской сцене в Петербурге. В сезоне 1883/84 г. — актер московского частного театра Ф. А. Корша. Позднее служил в московских частных театрах Е. Н. Горевой и М. М. Абрамовой. В последние годы жизни выступал в провинции — Харькове, Ростове, Астрахани и др. Лучшие роли: Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Арбенин («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Паратов («Бесприданница» {588} А. Н. Островского), Макс Холмин («Блуждающие огни» Л. Н. Антропова), Арман Дюваль («Дама с камелиями» А. Дюма-сына) и др. [↑](#endnote-ref-145)
180. *Самойлов Павел Васильевич* (1866 – 1931) — драматический актер, заслуженный артист РСФСР. Сын В. В. Самойлова (1813 – 1887). Сценическую деятельность начал в 1888 г. в Петербурге. Затем выступал главным образом в провинции. В 1891 – 1893 гг. — в московском частном театре Ф. А. Корша. В 1900 – 1904 гг. — на сцене петербургского Александринского театра. С 1904 г. — в петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской. В 1908 г. — в петербургском Новом театре Л. Б. Яворской. Далее следует долгий период работы в провинции: Харьков, Саратов, Екатеринослав (Днепропетровск) и др. В 1920 – 1924 гг. — актер петроградского Театра академической драмы (б. Александринский). В последние годы жизни выступал в различных городах страны. Лучшие роли: Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Жадов, Незнамов («Доходное место», «Без вины виноватые» А. Н. Островского), Протасов («Живой труп» Л. Н. Толстого), Фердинанд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Освальд («Привидения» Г. Ибсена) и др. «По общему складу своего дарования, — подчеркивал П. Губер в журнале “Жизнь искусства”, — Самойлов есть актер по преимуществу русский, один из последних представителей классического бытового театра середины XIX века, неподражаемый исполнитель ролей русских талантливых неудачников с романтической складкой. Замечательно, что эту нотку романтизма он умеет сообщить даже героям… Островского. Сухо и рассудочно задуманный Грибоедовым Чацкий также получил в исполнении Самойлова романтическую интерпретацию, столь подходящую ко всему историческому окружению этого типа. Но лучше всего удаются нашему артисту те роли, в которых он может, не вступая в борьбу с драматургом, выявить психологические особенности позднего русского романтизма» (П. Губер. Самойлов на сцене. «Жизнь искусства», 1923, № 12, стр. 13, 14). [↑](#endnote-ref-146)
181. *Медведев Петр Михайлович* (1837 – 1906) — драматический актер, режиссер и антрепренер. Окончил московское Театральное училище. Служил актером в провинции, затем держал антрепризы в Орле, Саратове, Самаре, Казани и других городах. В 1889 – 1890 гг. — актер московского частного театра Ф. А. Корша. В 1890 – 1893 гг. — главный режиссер петербургского Александринского театра. В 1893 – 1906 гг. — актер того же театра. Лучшие роли: Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя), Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Любим Торцов («Бедность не порок» А. Н. Островского) и др. «Но была область, где Медведев не знал соперников, — писал в журнале “Театр и искусство” критик А. Р. Кугель, — это мольеровские роли. Медведев играл мольеровских героев… с тонким юмором и наивной убежденностью. Он верил в Сганареля и сливался с ним. В “Хоть тресни, а женись” Медведев был великолепен. Впечатление оставлял он долгое, неизгладимое. Казалось, что поднимался задний занавес, и где-то на втором плане, среди дорогих гобеленов, выдвигались в неярком освещении люди XVII века и оживали перед нами» (А. Кугель. Театральные заметки. «Театр и искусство», 1906, № 6, стр. 94). Медведев — автор воспоминаний, {589} ярко характеризующих театральный быт провинции 60‑х и 70‑х гг. (П. М. Медведев. Воспоминания. Л., «Academia», 1929). [↑](#endnote-ref-147)
182. *Людвигов (Маевский) Людвиг Казимирович* — драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1870‑х гг. в провинции как опереточный и водевильный актер. В 1889 – 1894 гг. — актер московского частного театра Ф. А. Корша. Впоследствии — актер и режиссер в провинции. [↑](#endnote-ref-148)
183. *Светлов Николай Васильевич* (1851 – 1909) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в провинции. В 1885 – 1907 гг. (с перерывами) — актер московского частного театра Ф. А. Корша. [↑](#endnote-ref-149)
184. *Яковлев Кондрат Николаевич* (1864 – 1928) — драматический актер, заслуженный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в провинции. В 1890 – 1895 гг. — актер московского частного театра Ф. А. Корша, в 1895 – 1898 гг. — Товарищества драматических актеров, возглавляемого М. М. Бородаем в Казани, с 1898 по 1906 г. — петербургского Малого (Суворинского) театра, с 1906 г. — петербургского Александринского театра. Лучшие роли: Расплюев («Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина), Синичкин («Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского), Телемахов («Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева), Журден («Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера) и др. Наиболее значительным актерским достижением К. Н. Яковлева является роль Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании» (по роману Ф. М. Достоевского), впервые сыгранная им на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра. Критик А. М. Брянский писал в некрологе К. Н. Яковлева: «Он умел быть потрясающим Порфирием Петровичем, страшен он был Расплюевым в “Смерти Тарелкина”, веселым, наивным и трогательным в Льве Гурыче Синичкине. Он владел полнотою гаммы сценической стихии. Даже в небольших ролях… он поражал необыкновенной цельностью характеристики и украшал роль блестками большого непосредственного таланта… Но во всех ролях, на всем творчестве К. Яковлева, при всех его грубых внешних физических средствах, лежала печать мягкости, необычайной теплоты, простоты… Это качество создавало ту атмосферу сценического обаяния, в которой творчество и мастерство художника воспринимается особенно сильно и западает особенно глубоко» (А. Брянский. Умер Кондрат Яковлев. «Рабочий и театр», 1928, № 36, стр. 8, 9). См. о К. Н. Яковлеве [заметку Ю. М. Юрьева в разделе «Письма, беседы, статьи, заметки»](Записки.%20Т.%202.rtf#_Toc280810289) во втором томе данного издания. [↑](#endnote-ref-150)
185. *Сашин (Федоров) Владимир Александрович* (? – 1918) — драматический актер. Сценическую деятельность начал на любительской сцене. С 1891 г. — актер московского частного театра Ф. А. Корша, с 1905 г. — московского Малого театра. Лучшие роли: Жевакин («Женитьба» Н. В. Гоголя), Шмага, Робинзон («Без вины виноватые», «Бесприданница» А. Н. Островского), Клюква («Много шума из ничего» У. Шекспира) и др. [↑](#endnote-ref-151)
186. *Ильинский Александр Корнилович* (? – 1905) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в Москве на любительской сцене. Затем играл в провинции и в московском частном театре Е. Н. Горевой. Сезон 1891/92 г. — актер московского частного театра Ф. А. Корша, с 1892 г. — московского Малого театра. Основные роли: Глумов, Дульчин, Бакин («Бешеные деньги», «Последняя {590} жертва», «Таланты и поклонники» А. Н. Островского), Гаврила Ардалионович («Идиот» по роману Ф. М. Достоевского), Василий Леонидович («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), граф Белоборский («Старый закал» А. И. Южина-Сумбатова), Эдгар («Король Лир» У. Шекспира), Мортимер («Мария Стюарт» Ф. Шиллера), Эрнани («Эрнани» В. Гюго) и др. [↑](#endnote-ref-152)
187. *Соловцов (Федоров) Николай Николаевич* (1856 – 1902) — драматический актер, режиссер, антрепренер. Сценическую деятельность начал в Орле в 1875 г. До 1882 г. выступал на провинциальной сцене. В 1882 – 1883 гг. — актер петербургского Александринского театра. Позднее — в Москве в театре М. В. Лентовского, затем актер и режиссер в Немецком клубе. В 1887 – 1889 гг. — актер и режиссер московского частного театра Ф. А. Корша, в 1889 – 1890 гг. — московского частного театра М. М. Абрамовой. В сезоне 1890/91 г. — в Харькове в Товариществе русских актеров, возглавляемом М. М. Бородаем. В 1891 г. — руководитель организованного им Товарищества драматических актеров в Киеве. С 1893 г. — антрепренер киевского драматического театра, получившего впоследствии название театра Соловцова. С 1900 г. держал одновременно антрепризу в Одессе. Лучшие роли: Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя), Кречинский и Расплюев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Любим Торцов, Геннадий Несчастливцев («Бедность не порок», «Лес» А. Н. Островского), Геншель («Возчик Геншель» Г. Гауптмана) и др. [↑](#endnote-ref-153)
188. *Мартынова Глафира Ивановна* — драматическая актриса. В московском частном театре Ф. А. Корша с 1882 г. [↑](#endnote-ref-154)
189. *Потоцкая Мария Александровна* (1869 – 1940) — драматическая актриса. Окончила драматическое отделение Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества. В 1888 – 1892 гг. — актриса московского частного театра Ф. А. Корша, с 1892 по 1933 г. — ленинградского Академического театра драмы (б. Александринский). Лучшие роли: Лиза («Горе от ума» А. С. Грибоедова), баронесса Штраль («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Липочка, Анна Ивановна («Свои люди — сочтемся!», «Бедность не порок» А. Н. Островского), Антонина («Соколы и вороны» А. И. Южина-Сумбатова и Вл. И. Немировича-Данченко), Ксения Михайловна («Огненный мост» Б. С. Ромашова) и др. [↑](#endnote-ref-155)
190. *Журавлева Юлия Ивановна* — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в 1880 г. на самарской сцене у антрепренера П. И. Новикова. Затем служила в Вильно, Ярославле, Житомире, Варшаве, Нижнем Новгороде и других городах. В 1889 – 1896 гг. — актриса московского частного театра Ф. А. Корша. В 1897 – 1898 гг. — в петербургском Малом (Суворинском) театре. Лучшие роли: Катерина, Марья Андреевна («Гроза», «Бедная невеста» А. Н. Островского) и др. [↑](#endnote-ref-156)
191. *Романовская Анна Яковлевна* — драматическая актриса. На сцене московского частного театра Ф. А. Корша с 1886 по 1887 г. и с 1891 по 1908 г. [↑](#endnote-ref-157)
192. *Яблочкина Александра Александровна* (1866) — драматическая актриса и театральный деятель, народная артистка СССР. Сценическую деятельность начала в Тифлисе в 1885 г. В 1886 – 1888 гг. — актриса московского частного театра А. Ф. Корша, с {591} 1888 г. — московского Малого театра. Лучшие роли: Софья («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Лидия, Гурмыжская («Бешеные деньги», «Лес» А. Н. Островского), Звездинцева («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Богаевская («Варвары» М. Горького), Ксения («Огненный мост» Б. С. Ромашова) и др. С 1915 г. — бессменный председатель Всероссийского театрального общества. А. А. Яблочкина — автор воспоминаний (А. А. Яблочкина. 75 лет в театре М., ВТО, 1960). [↑](#endnote-ref-158)
193. *Яворская (фон Гюббенет) Лидия Борисовна* (1871 – 1921) — драматическая актриса. Окончила Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1893 г. (класс В. Н. Давыдова). С того же года — актриса московского частного театра Ф. А. Корша, с 1895 г. — петербургского Малого (Суворинского) театра. В 1901 г. основала в Петербурге собственный театр — Новый театр (помещался на Мойке, д. 61). В последующие годы выступала в Москве и за границей. Лучшие роли: Катрин Юбше («Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро), Мелиссинда («Принцесса Грёза» Э. Ростана), Заза («Заза» П. Бертона и Ш. Симона) и др. [↑](#endnote-ref-159)
194. *Миронова Валентина Алексеевна* (1873 – 1919) — драматическая актриса. Окончила Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1892 г. С того же года — актриса петербургского Александринского театра. В 1894 – 1899 гг. — актриса московского частного театра Ф. А. Корша, с 1901 г. — петербургского Малого (Суворинского) театра. Основные роли: Вера Николаевна («Вера Мирцева» Л. Н. Урванцова), Варвара Павловна («Губернская Клеопатра» В. В. Туношенского), Джиованна («Монна Ванна» М. Метерлинка), Заза («Заза» П. Бертона и Ш. Симона), Ева («Золотая Ева» Ф. Шентана и Ф. Коппель-Эльфельда) и др. «Богато одаренная, владея певучим голосом и великолепной дикцией, — писал журнал “Бирюч” в некрологе Мироновой, — Миронова внешне подкупала зрителя, чаровала его изяществом своих движений, простотой читки и правдивостью переживаний. Но она не вела его за собой, — она сама шла за ним, забывая основное правило искусства, не терпящего повторений. Мироновой же в ее репертуаре постоянно приходилось заниматься этим повторением, варьируя в сущности один тип — светской женщины того безвременья, которое вновь переживал вместе с русским обществом и театр… Многому, конечно, мешали и тот антураж, который ее окружал, и тот уклон в сторону “большой публики”, который с течением времени принял Малый театр с его репертуаром, рассчитанным на вкусы золотой середины» («Бирюч», 1919, июнь — август, стр. 189). [↑](#endnote-ref-160)
195. *Голубева Ольга Александровна* (1868 – ?) — драматическая актриса. В 1891 – 1894 гг. училась на Драматических курсах петербургского Театрального училища (класс В. Н. Давыдова) и Драматических курсах московского Театрального училища (класс А. П. Ленского). С 1894 г. выступала в провинции. В 1899 – 1905 гг. — актриса московского частного театра Ф. А. Корша, в 1905 г. — петербургского театра В. Ф. Комиссаржевской. В 1908 г. играла в одесском Драматическом театре, в 1913 г. — в московском Свободном театре К. А. Марджанова, в 1924 – 1928 гг. — актриса ленинградского Театра академической драмы (б. Александринский). Лучшие роли: Катерина, Анна Тихоновна («Гроза», «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского), Ребекка, фру Алвинг («Росмерсхольм», {592} «Привидения» Г. Ибсена), Ганна («Возчик Геншель» Г. Гауптмана) и др. [↑](#endnote-ref-161)
196. *Свободин (Вольф) Павел Матвеевич* (1850 – 1892) — драматический актер. Окончил петербургское Театральное училище. Затем выступал в провинции. С 1882 г. — актер московского частного театра Ф. А. Корша, с 1871 по 1877 и с 1884 по 1892 г. — петербургского Александринского театра. Лучшие роли: Любим Торцов, Аркадий Счастливцев («Бедность не порок», «Лес» А. Н. Островского), Никон («Горькая судьбина», А. Ф. Писемского), Оргонт («Тартюф» Ж.‑Б. Мольера) и др. [↑](#endnote-ref-162)
197. Первый спектакль комедии в 3 д. Н. Н. Николаева (Куликова) «Особое поручение» на сцене московского частного театра Ф. А. Корша состоялся 22 ноября 1885 г. [↑](#endnote-ref-163)
198. Первый спектакль комедии в 5 д. А. Н. Островского «Доходное место» на сцене московского частного театра Ф. А. Корша состоялся 15 августа 1884 г. [↑](#endnote-ref-164)
199. Первый спектакль драмы А. И. Южина-Сумбатова и Вл. И. Немировича-Данченко «Соколы и вороны» на сцене московского частного театра Ф. А. Корша состоялся 8 ноября 1885 г. [↑](#endnote-ref-165)
200. *Немирович-Данченко Владимир Иванович* (1858 – 1943) — писатель, драматург, режиссер, театральный деятель и педагог, народный артист СССР. В 1898 г. создал вместе с К. С. Станиславским Московский Художественно-общедоступный театр (ныне — Московский Художественный академический театр Союза ССР имени М. Горького) и в течение всей своей жизни был бессменным его директором и режиссером. [↑](#endnote-ref-166)
201. *Варламов Константин Александрович* (1848 – 1915) — драматический актер. На сцене Александринского театра с 1875 г. до конца жизни. [↑](#endnote-ref-167)
202. *Потехин Алексей Антипович* (1829 – 1908) — драматург, театральный деятель. Одно время сотрудничал в «Москвитянине», «Современнике» и других журналах. С 1882 г. — начальник репертуарной части дирекции петербургских императорских театров, с 1886 по 1890 г. — начальник труппы и репертуарной части петербургского Александринского театра. [↑](#endnote-ref-168)
203. *Мочалов Павел Степанович* (1800 – 1848) — драматический актер. С 1817 г. — в труппе театра, получившего в 1824 г. название московского Малого театра. Свои лучшие роли создал в произведениях Шекспира (Гамлет, Отелло, Ричард III, король Лир, Ромео) и Шиллера (Карл и Франц Моор, Дон Карлос и др.); исполнял роль Чацкого в первой постановке «Горя от ума» (1831). Игра Мочалова отличалась бурной эмоциональностью, вдохновенностью, «пламенностью». Выразитель революционно-романтических настроений того времени, Мочалов создал образы людей, отстаивающих свое человеческое достоинство, вступающих в борьбу с окружающим их гнетом и бесправием. Вокруг Мочалова, выступавшего против классицистических правил актерского искусства, возникла острая полемика. В защиту Мочалова, против консервативной критики, выступили А. В. Кольцов, Т. Н. Грановский, актер И. В. Самарин и др. Большую роль в пропаганде творчества Мочалова сыграла знаменитая статья В. Г. Белинского «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838). Высокую оценку игре Мочалова дали М. Ю. Лермонтов, А. И. Герцен, Н. В. Гоголь, А. Н. Островский. П. С. Мочалов {593} утвердил прогрессивное, демократическое направление в русском театре. [↑](#endnote-ref-169)
204. *Дальский (Неелов) Мамонт Викторович* (1865 – 1918) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в Вильно в 1886 г. Затем выступал в различных провинциальных городах. В 1889 – 1890 гг. — на сцене московского частного театра Е. Н. Горевой. С 1890 по 1900 г. — актер петербургского Александринского театра. В дальнейшем выступал на частных сценах Петербурга и провинции. Лучшие роли: Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Незнамов («Без вины виноватые» А. Н. Островского), Андрей Белугин («Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), Парфен Рогожин («Идиот» по роману Ф. М. Достоевского), Гамлет, Отелло (одноименные трагедии У. Шекспира), Рюи Блаз («Рюи Блаз» В. Гюго) и др. [↑](#endnote-ref-170)
205. *Ходотов Николай Николаевич* (1878 – 1932) — драматический актер, заслуженный артист РСФСР. Окончил Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1898 г. (класс В. Н. Давыдова). С 1898 по 1929 г. (с перерывами) — актер ленинградского Театра академической драмы (б. Александринский). Занимался педагогической деятельностью: с 1909 по 1911 г. преподавал в Петербурге на частных драматических курсах М. А. Риглер-Воронковой; в 1912 г. открыл свои драматические курсы, просуществовавшие полтора года. Лучшие роли: Треплев («Чайка» А. П. Чехова), князь Мышкин («Идиот» по роману Ф. М. Достоевского), Астров, Трофимов («Дядя Ваня», «Вишневый сад» А. П. Чехова), Протасов («Живой труп» Л. Н. Толстого), Нил («Мещане» М. Горького), Распутин («Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева) и др. Н. Н. Ходотов — автор воспоминаний (Н. Н. Ходотов. Близкое — далекое. Л.‑М., «Искусство», 1962). [↑](#endnote-ref-171)
206. Роль Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» на сцене московского частного театра Ф. А. Корша Н. П. Рощин-Инсаров исполнил впервые 20 октября 1896 г. (играл в очередь с П. Ф. Солониным). Народная артистка СССР А. А. Яблочкина, выступавшая в роли Софьи, писала впоследствии: «У него [Н. П. Рощина] была высокая актерская техника, неподчеркнутая и ненавязчивая. Рощин на сцене всегда был обаятелен и искренен. Он очень хорошо играл Чацкого — роль, которую приготовил под руководством знаменитого исполнителя Чацкого на сцене Малого театра — Ивана Васильевича Самарина» (А. Яблочкина. 75 лет в театре. М., ВТО, 1960, стр. 86). [↑](#endnote-ref-172)
207. «В Гламе-Мещерской подкупает прелестная ровность исполнения, — писал А. Р. Кугель, — какая-то особенная мягкость, которую можно заметить у виртуоза, играющего сотый раз хорошо разученную пьесу… В игре Гламы-Мещерской почти вовсе нет следов “механического трения”, сопровождающего работу. Она играет, не обнаруживая ни малейшего напряжения» (Homo Novus. А. Я. Глама-Мещерская. «Театральный мирок», 1892, № 26, стр. 8, 9). [↑](#endnote-ref-173)
208. Педагогической деятельностью И. В. Самарин занимался с 1862 г. — сначала в московском Театральном училище, а с 1874 г. на драматическом отделении Московской консерватории. «Верный заветам Щепкина, — писал биограф И. В. Самарина М. Рогачевский, — Самарин требовал от молодых артистов простоты и естественности исполнения, искренности чувств, способности к органическому {594} слиянию с образом… То, чего Самарин добивался от своих учеников, можно коротко определить одним словом — переживание. Основы школы переживания заложил еще Щепкин. Впоследствии обосновал… ее главные положения Станиславский… Именно по этому пути Самарин неустанно направлял своих питомцев. Он неоднократно говаривал: “Работать над ролью — значит войти в нее так, чтобы целиком почувствовать и схватить образ поэта, всецело растворить свое "я" в этом образе… Лицо должно действовать под впечатлением переживаний, а не под влиянием случайного слова. Пе‑ре‑жи‑ва‑ния! — вот что должно отражаться на лице!”» (М. Рогачевский. Иван Васильевич Самарин. М., «Искусство», 1948, стр. 56, 57). [↑](#endnote-ref-174)
209. *Крылов* (литературный псевдоним — Александров) *Виктор Александрович* (1838 – 1906) — драматург, журналист и театральный деятель. Управляющий труппой Александринского театра с 1893 по 1896 г. [↑](#endnote-ref-175)
210. *Мясницкий (Барышев) Иван Ильич* (1854 – 1911) — писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-176)
211. «*Сорванец*» — комедия в 3 д. В. А. Крылова. [↑](#endnote-ref-177)
212. *Лешковская Елена Константиновна* (1864 – 1925) — драматическая актриса. Окончила драматическое отделение Музыкально-драматического училища при московском Филармоническом обществе в 1887 г. (ученица О. А. Правдина). С 1888 г. — актриса московского Малого театра. Лучшие роли — в пьесах А. Н. Островского: Глафира («Волки и овцы»), Лидия («Бешеные деньги»), Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты»), Гурмыжская («Лес») и др. «Великим художником и глубоким аналитиком женской души» назвал ее А. И. Южин-Сумбатов в своем письме к В. В. Федорову. «Именно театральности, сценического трафарета не было и в помине в ее созданиях. Она всегда шла от живого образа, и зачастую чуткий свидетель ее творчества с изумлением и восторгом видел, какими трепетными звуками и внутренним перерождением прослаивались ее роли, как сквозь поверхностный налет кокетства той или другой характерности и комедийного блеска проступали черты общеженской души, полной загадочных страданий и тяжелой тоски… Ее нельзя было назвать ни трагической, ни комической, ни характерной артисткой. Она была артисткой женской души — и артисткой огромной высоты» (Письмо А. И. Южина к В. В. Федорову. В кн.: «Александр Иванович Южин-Сумбатов». М., «Искусство», 1951, стр. 528, 529). См. о Е. К. Лешковской [заметку Ю. М. Юрьева в разделе «Письма, беседы, статьи, заметки»](Записки.%20Т.%202.rtf#_Toc280810298) во втором томе данного издания. [↑](#endnote-ref-178)
213. Первый спектакль трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт» (перевод А. А. Шишкова) в московском Малом театре состоялся 14 февраля 1886 г. в бенефис М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-179)
214. «*Эгмонт*» — трагедия в 5 д. В. Гете (перевод В. А. Крылова и П. И. Вейнберга). Первый спектакль на сцене московского Малого театра состоялся 7 февраля 1888 г. в бенефис М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-180)
215. «*Дон Карлос, инфант Испанский*» — трагедия в 5 д. Ф. Шиллера. [↑](#endnote-ref-181)
216. «*Гамлет, принц Датский*» — трагедия в 5 д., 14 к. У. Шекспира (перевод П. П. Гнедича). Первый спектакль по возобновлении на сцене московского Малого театра состоялся 14 октября 1891 г. в бенефис С. В. Яблочкиной. [↑](#endnote-ref-182)
217. {595} Первый спектакль по возобновлении трагедии У. Шекспира «Отелло» (перевод П. И. Вейнберга) на сцене московского Малого театра состоялся 23 февраля 1888 г. в бенефис А. П. Ленского. [↑](#endnote-ref-183)
218. Ю. М. Юрьев имеет в виду трагедию Ф. Шиллера «Орлеанская дева» (перевод В. А. Жуковского). Первый спектакль на сцене московского Малого театра состоялся 29 января 1884 г. в бенефис М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-184)
219. «*Эрнани*» — драма в 5 д. В. Гюго (перевод С. С. Татищева). Первый спектакль на сцене московского Малого театра состоялся 15 ноября 1889 г. в бенефис Ф. П. Горева. [↑](#endnote-ref-185)
220. «*Рюи Блаз*» — драма в 5 д. В. Гюго (перевод Д. Д. Минаева). Первый спектакль на сцене московского Малого театра состоялся 20 февраля 1890 г. в бенефис А. И. Южина-Сумбатова. [↑](#endnote-ref-186)
221. Первый спектакль драмы в 4 д. Г. Ибсена «Северные богатыри» в переводе Н. Мирович (З. И. Ивановой) на сцене московского Малого театра состоялся 14 февраля 1892 г. в бенефис Г. Н. Федотовой. [↑](#endnote-ref-187)
222. *Боборыкин Петр Дмитриевич* (1836 – 1921) — писатель, драматург, публицист, театральный критик. В 1863 – 1865 гг. — издатель журнала «Библиотека для чтения». Несколько лет сотрудничал в «Вестнике Европы». В 1889 – 1890 гг. — руководитель московского частного театра Е. Н. Горевой. Автор книг: «Столицы мира» (М., 1911), «Театральные очерки» (Спб., 1914), «За полвека (Мои воспоминания)» (М.‑Л., 1929). Прочел курс лекций о сценическом искусстве на Драматических курсах московского Театрального училища («Артист», 1891 – 1892, № 17 – 21). [↑](#endnote-ref-188)
223. *Аверкиев Дмитрий Васильевич* (1836 – 1905) — писатель, драматург и театральный критик. Вел отдел театральной летописи в газете «Московские ведомости», помещал театральные статьи и рецензии в петербургских газетах «Голос» и «Новое время». В 1885 – 1886 гг. — издатель журнала «Дневник писателя». В 1878 г. опубликовал сборник статей «О драме» (Спб., 1878). [↑](#endnote-ref-189)
224. *Невежин Петр Михайлович* (1841 – 1919) — писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-190)
225. *Шпажинский Ипполит Васильевич* (1844 – 1917) — писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-191)
226. Первый спектакль комедии в 4 д. А. Н. Островского «Таланты и поклонники» на сцене московского Малого театра состоялся 20 декабря 1881 г. в бенефис Н. И. Музиля. [↑](#endnote-ref-192)
227. Первый спектакль комедии в 5 д. А. Н. Островского «Волки и овцы» на сцене московского Малого театра состоялся 26 декабря 1875 г. в бенефис Н. А. Никулиной. Роли исполняли: Глафира — Н. А. Никулина, Купавина — Г. Н. Федотова, Мурзавецкая — Е. Н. Васильева, Лыняев — И. В. Самарин, Чугунов — С. В. Шумский, Мурзавецкий — М. П. Садовский. [↑](#endnote-ref-193)
228. *Федотов Александр Александрович* (? – 1909) — драматический актер, педагог и театральный критик. Сын Г. Н. Федотовой (1846 – 1925). Сценическую деятельность начал в любительских спектаклях Общества искусства и литературы, основанного К. С. Станиславским. С 1893 г. — актер московского Малого театра. Основные роли: Репетилов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Бобчинский («Ревизор» Н. В. Гоголя), Городулин, Никандр Мухояров («На всякого мудреца довольно простоты», «Правда — хорошо, а {596} счастье лучше» А. Н. Островского), Брауншвагге, Курчин («Старый закал», «Цепи» А. И. Южина-Сумбатова) и др. По словам Н. Е. Эфроса, «… все, чего не хватало в непосредственном даровании, темпераменте, восполнил он упорною и просветленною умом работой… всегда был драгоценен в ансамбле. Всегда играл по лучшим традициям Малого театра» (Н. Эфрос. Из Москвы. «Театр и искусство», 1909, № 7, стр. 132). А. А. Федотов участвовал в работе режиссерского совета московского Малого театра, преподавал на драматическом отделении Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества. Последние годы руководил Драматическими курсами московского Театрального училища. Сотрудничал в журнале «Артист». [↑](#endnote-ref-194)
229. *Рыкалова Надежда Васильевна* (1824 – 1914) — драматическая актриса. С 1846 по 1891 г. — актриса московского Малого театра. Лучшие роли: старуха Хлестова и графиня-бабушка («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Уланбекова, Бальзаминова («Воспитанница», «Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского) и др. Была первой исполнительницей ролей Атуевой («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина) и Кабанихи («Гроза» А. Н. Островского). В 1891 г. уволена с императорской сцены. Свой полувековой бенефис праздновала в московском частном театре Ф. А. Корша в 1895 г. [↑](#endnote-ref-195)
230. *Ярошенко Николай Александрович* (1846 – 1898) — живописец, один из руководителей Товарищества передвижников. Близкий к революционным кругам, Ярошенко создал ряд картин, запечатлевших духовный облик русской передовой молодежи: «Прогрессистка» (1878), «У Литовского замка» (1881), «Старое и молодое» (1881), «Курсистка» (1883) и др. Среди них особое место занимает картина «Студент» (1882), которую и имеет в виду Ю. М. Юрьев, «… яркий социально-типический образ представителя передовой революционно настроенной русской учащейся молодежи конца 70‑х – начала 80‑х годов», — подчеркивает искусствовед В. А. Прытков. И далее: «Характерен уже внешний облик студента-разночинца в потрепанной шляпе и с традиционным пледом, наброшенным на плечи… Энергично засунутые в карман и за борт сюртука руки, наклон головы, вся слегка подавшаяся вперед и словно притаившаяся за углом дома фигура студента создает впечатление скрытности и готовности к действию. Низко надвинутая на лоб шляпа, настороженно и зорко глядящие из-под ее широких полей глаза усиливают атмосферу конспирации, окружающую студента… В чертах лица с большим орлиным носом и твердым подбородком, в пристальном взгляде студента, во всем его облике чувствуются ум, решительность, большая волевая собранность и выработанная опытом осторожность… Однако между студентом из пьесы А. Н. Островского и студентом Н. А. Ярошенко имеется и весьма серьезное различие… его [Мелузова] борьба с помещичье-чиновнической средой носит чисто просветительный характер. “Я просвещаю, а вы развращаете”, — говорит он Бакину». Студент Н. А. Ярошенко «активный борец за счастье народа, революционер по убеждениям и методам борьбы» (В. А. Прытков. Николай Александрович Ярошенко. М., «Искусство», 1960, стр. 90 – 92). [↑](#endnote-ref-196)
231. *Рыбаков Николай Хрисанфович* (1811 – 1876) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в Курске в 1826 г. Почти всю жизнь играл на провинциальной сцене. (В 1872 г., летом, выступал на сцене московского Народного театра на Политехнической {597} выставке, в 1873 – 1876 гг. — в московском Общедоступном театре Ф. М. Урусова и С. В. Танеева и театре московского Артистического кружка.) Основные роли: Репетилов, Скалозуб, Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Земляника, Ляпкин-Тяпкин, Почтмейстер, Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Любим Торцов, Геннадий Несчастливцев («Бедность не порок», «Лес» А. Н. Островского), Ананий («Горькая судьбина» А. Ф. Писемского), Гамлет, Клавдий, Тень отца («Гамлет» У. Шекспира), Кассио, Отелло («Отелло» У. Шекспира), Карл Моор («Разбойники» Ф. Шиллера) и др. Роль Геннадия Несчастливцева в комедии А. Н. Островского «Лес» Н. Х. Рыбаков исполнил впервые в 1872 г., летом, на сцене московского Народного театра на Политехнической выставке. «Крылатая молва издавна накрепко сплела между собой два славных имени, — писал исследователь творчества Н. Х. Рыбакова А. П. Клинчин, — реальное, но ставшее с годами легендой имя Николая Рыбакова и вымышленное гениальным драматургом, но поныне живущее жизнью бессмертного сценического образа имя Геннадия Несчастливцева. Рыбаков был объявлен жизненным прототипом Несчастливцева, и в этом предположении была заключена и известная доля вымысла и большая доля правды… Оба они, Рыбаков и Несчастливцев — реальный актер и актер-образ — на многие годы стали как бы собирательными типами, высоким обобщением лучших сил русского провинциального актерства… Несчастливцев — это Рыбаков ранней поры его сценической деятельности, это Рыбаков, еще не сыгравший роль Несчастливцева и других героев Островского; это актер-трагик мочаловской школы, пытающийся найти ответ на волнующие его общественные вопросы в героических, но далеких от современной ему русской действительности романтических шиллеровских драмах… Для Рыбакова, как и для Несчастливцева, театр не был местом праздного времяпровождения и источником добывания легких доходов. Оба они были актерами-подвижниками… превратившими свое искусство в одну из форм общественного служения. И эта специфически русская, национальная первооснова творчества роднила между собой образ, созданный Островским, с его знаменитым исполнителем» (А. Клинчин. Николай Хрисанфович Рыбаков. М., «Искусство», 1952, стр. 113 – 115). [↑](#endnote-ref-197)
232. «*Плоды просвещения*» — комедия в 4 д. Л. Н. Толстого. Роль Звездинцева К. Н. Рыбаков исполнял со дня первого спектакля (9 сентября 1892 г.). [↑](#endnote-ref-198)
233. «*Кручина*» — драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Роль Ревякина К. Н. Рыбаков исполнял со дня первого спектакля (29 ноября 1893 г.). [↑](#endnote-ref-199)
234. *Кин (Kean) Эдмунд* (1789 – 1833) — английский драматический актер, крупнейший представитель английского сценического романтизма. Искусство Кина отличалось большой эмоциональностью, но исполнение его было неровным — взлеты вдохновения сменялись падением. Свои лучшие роли создал в трагедиях Шекспира Гамлет, Отелло, Лир, Ричард III и др. [↑](#endnote-ref-200)
235. На сцене московского Малого театра роль Городничего В. А. Макшеев исполнил впервые в возобновленной постановке Малого театра 30 августа 1883 г. Московские газеты положительно отозвались об исполнении В. А. Макшеевым этой роли: «Городничий г. Макшеева очень своеобразен и подкупает этой своеобразностью» {598} («Московские ведомости», 1883, 23 сентября, стр. 3). «Со времени покойного М. С. Щепкина не было лучшего исполнителя роли Городничего, чем г. Макшеев» («Русский курьер», 1883, 31 августа, стр. 3). [↑](#endnote-ref-201)
236. *Уралов (Коньков) Илья Матвеевич* (1847 – 1920) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в провинции, на Украине. Несколько лет играл в Петербурге в театре В. Ф. Комиссаржевской. С 1901 г. — актер Московского Художественного театра, с 1911 г. — в петербургском Александринском театре. Лучшие роли: Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя), Дикой («Гроза» А. Н. Островского), Петр I («Ассамблея» П. П. Гнедича), Чепурной («Дети солнца» М. Горького) и др. Роль Городничего И. М. Уралов сыграл впервые на сцене Московского Художественного театра в 1908 г. Н. Е. Эфрос подчеркивал: «Г‑н Уралов… определенно талантливый актер… Он и ярко выразителен, и художественно чуток. Он чует в каждом гоголевском слове живую жизнь. У него — тонкий слух, он чувствует, больше чувствует, чем сознательно понимает, все оттенки. У него — большая свежесть. Отсутствует шаблон. Такое впечатление, что не знает он никаких “традиций” роли Городничего, что никогда никого в этой роли не видел. Смело, открыто подошел к роли и взял ее такой, как почувствовал. И многое в его исполнении было отлично, — по-новому верно, оригинально» (Н. Эфрос. Из Москвы. «Театр и искусство», 1908, № 52, стр. 942). Впоследствии И. М. Уралов выступал в этой роли и на сцене петербургского Александринского театра. Народный артист РСФСР Я. О. Малютин позднее писал о своеобразном подходе к решению образа Городничего В. Н. Давыдова и И. М. Уралова. «Давыдов рисовал Антона Антоныча как прожженного пройдоху, мягко стелющего, искушенного в притворстве, знающего все тонкости лакейского обхождения с начальством. Его Городничий был особенно выразителен в сценах, где присущее ему природное хамство и грубость укрощены служебной необходимостью… Давыдовские “апарте” в разговоре с Хлестаковым, произносимые с видом блаженной простоты, — “О господи ты боже, какой сердитый!” или “О, тонкая штучка! Эк куда метнул!”, “А вот посмотрим, как пойдет дело после фриштика да бутылки толстобрюшки”, — стали прямо-таки классическими по своей остроте и выразительности. Зато гораздо меньше удавались Давыдову те сцены, в которых выплескивалась наружу истинная сущность Городничего, в особенности сцена с купцами. Тут Давыдову решительно не хватало необузданности, грубой силы и своего рода широты характера. Слишком уж был он в этих сценах округл, мягок, даже интеллигентен. Краска, которая должна была быть в образе вспомогательной, оказывалась главной. То же самое можно было бы сказать и о заключительном монологе “Чему смеетесь”. Давыдов читал его замечательно, с несравненным мастерством передавал всю гамму переживаний Городничего — от слезной обиды до самого ядовитого сарказма. Но ярость, ничем не сдерживаемая грохочущая ярость в его монологе не звучала. И как раз то, что не выходило у Давыдова, оказалось самым сильным в исполнении Уралова. В сцене с купцами ураловский Городничий буквально сатанел; глаза его наливались кровью, лицо уродовалось диким, кровожадным оскалом, и весь он трясся от потребности измордовать, заклеймить, втоптать в самую что ни на есть грязь проштрафившихся “самоварников”, “архиплутов”, {599} “аршинников”… Это был настоящий разгул административно-полицейской страсти — не оставалось и следа раболепства. Городничий — Уралов поднимался во весь свой огромный рост и превращался в громовержца, власти и силе которого нет предела. Огромное впечатление производило и исполнение Ураловым последнего монолога Городничего. Городничий подходил очень близко к рампе и с такой же силой и яростью, с какой разговаривал с купцами, обрушивался теперь на зрительный зал. Подтекст его монолога был таков, что во всем виноваты одни только зрители — это они его вовремя не предупредили, они бросили его на произвол судьбы, и сейчас, изволите ли видеть, смеются! Мне кажется, что эта внутренняя интонация монолога была на редкость гоголевской — по смыслу и духу, по настроению, по человеческой своей достоверности. Многих городничих видел я на своем веку, но такого, как Уралов, больше видеть не пришлось. Это был настоящий триумф гоголевской, предельно жизненной, жгучей и захватывающей театральности» (Я. О. Малютин. Актеры моего поколения. Л.‑М., «Искусство», 1959, стр. 225, 226). [↑](#endnote-ref-202)
237. В. Н. Давыдов, много лет прослуживший в труппе П. М. Медведева, писал позднее: «Его прозвали собирателем русской сцены, и, действительно, он им и был. Объезжая города, он присматривался к молодежи, брал к себе все, подающее надежду, холил, растил, возился. Он не считался с именем, а приглашал всякого, в ком угадывал талант, и никому дотоле неведомых превращал в актеров с именем на всю провинцию. Медведев, пожалуй, даже не был антрепренером в том смысле, как это принято понимать. Алчные инстинкты эксплуататора ему были совершенно чужды, а страстная любовь к театру и страсть актера заставляли его нередко бросать в дело последние деньги, ставить на карту и личное благополучие. Он смотрел на дело серьезно, не щадил затрат, не выколачивал из своих работников грошей, не жадничал на гонорары, а потому и умер гол как сокол, не оставив капитала, но сохранив у всех, его знавших, память настоящего, большого человека» (В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. Л.‑М., «Искусство», 1962, стр. 92, 93). [↑](#endnote-ref-203)
238. *Синельников Николай Николаевич* (1855 – 1939) — драматический актер, режиссер и театральный деятель, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1873 г. в Харькове в антрепризе А. Н. Дюковой. Затем выступал во многих южных городах России. С 1880 г. — режиссер и антрепренер; держал антрепризы в Воронеже, Новочеркасске и других городах. В 1894 – 1899 гг. — антрепренер ростовского театра В. И. Асмолова. В 1899 – 1909 гг. — режиссер московского частного театра Ф. А. Корша. С 1910 г. антрепренер харьковского городского театра. С 1918 г. — руководитель харьковского Театра русской драмы, периодически работал и в других театрах. Н. Н. Синельников воспитал плеяду талантливых актеров — М. М. Блюменталь-Тамарину, Л. М. Леонидова, М. М. Тарханова, М. М. Климова и др. У него работали В. Ф. Комиссаржевская, В. Н. Давыдов, В. П. Далматов, Ф. П. Горев, С. Л. Кузнецов, Е. И. Тиме и др. О своей работе в провинции Синельников оставил воспоминания — «Шестьдесят лет на сцене» (Харьков, изд. Театра русской драмы, 1935). [↑](#endnote-ref-204)
239. Н. И. Николаев в своей статье, посвященной десятилетней деятельности Н. Н. Соловцова в Киеве, писал: «… периодически {600} засыхавшая смоковница русской драмы в Киеве только под эгидой Н. Н. Соловцова получила достаточно прочное и устойчивое цветение… Ровно и стойко, шаг за шагом, он развивал свое дело, и результаты десятилетней работы налицо: киевская антреприза Н. Н. Соловцова пользуется всероссийской и самой лестной известностью Это не только денежно верное дело, это — хорошая школа правильного театрального хозяйства. Труппа, в которой талантливый, даже просто мало-мальски работоспособный актер мог служить годами, не боясь, что его выгонят в угоду капризным требованиям… естественно, могла располагать хорошим ансамблем. В качестве режиссера труппы Н. Н. Соловцов имел, кроме несомненной опытности, еще и то преимущество, что сам являлся талантливым актером-исполнителем. Его авторитет в качестве руководителя создавался не только тем обстоятельством, что он был фактически хозяином дела, но и, что гораздо важнее, внутренним сознанием актеров» (Н. Николаев. Письма из Киева. «Театр и искусство», 1901, № 44, стр. 797). [↑](#endnote-ref-205)
240. *Собольщиков-Самарин Николай Иванович* (1868 – 1945) — драматический актер, режиссер и театральный деятель, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1884 г. на клубных сценах Петербурга. С 1887 г. работал в провинции. С 1893 по 1896 г. возглавлял Театральное товарищество в Нижнем Новгороде. В 1896 – 1899 гг. — антрепренер нижегородского театра. В дальнейшем держал антрепризу в Астрахани, Саратове, Казани и др. С 1912 по 1916 г. (с перерывами) руководил ростовским Театром драмы. Затем снова работал в Нижнем Новгороде как актер и режиссер, позднее — художественный руководитель горьковского Театра драмы. Н. И. Собольщиков-Самарин — автор воспоминаний (Н. И. Собольщиков-Самарин. Записки. Горький, Книжн. изд., 1960). «Все пятьдесят лет деятельности Н. И. прошли в провинции, несмотря на то, что перед ним всегда были открыты двери столичных театров, — писал о Н. И. Собольщикове-Самарине И. Крути в журнале “Рабис”. Обеспеченному спокойствию академического прозябания в царских “государственных” театрах Собольщиков-Самарин предпочел трудную, сложную и не всегда благодарную работу “на периферии”. Таких “энтузиастов” провинции русский театр знал только двоих: Н. Н. Синельникова и Н. И. Собольщикова-Самарина» (И. Крути. Энтузиаст театра. «Рабис», 1934, № 2, стр. 44). [↑](#endnote-ref-206)
241. *Бородай Михаил Матвеевич* (? – 1930) — театральный деятель и антрепренер. Сценическую деятельность начал в 1870 г. в Полтаве в антрепризе Н. Н. Дюкова в качестве актера на выходные роли. Позже работал кассиром и администратором в труппе известного актера и антрепренера П. М. Медведева в Харькове, Е. Я. Неделина в Таганроге, Г. М. Коврова в Саратове и Воронеже. В 1884 г. организовал Товарищество драматических актеров, в котором фактически был полным хозяином. Товарищество М. М. Бородая проработало восемь сезонов в Харькове, десять сезонов в Екатеринославе (Днепропетровск), затем в Казани, Киеве и др. С 1915 г. М. М. Бородай служил администратором в Иркутском театре. Известная провинциальная актриса О. А. Голубева, игравшая в труппе М. М. Бородая, писала о нем: «Самобытный и интересный человек был Бородай. Вне театра для него не было жизни… Он считался распорядителем Товарищества, но по существу был полновластным директором {601} и хозяином дела… И Бородай вел дело. Вопросом чести было для него собрать лучших актеров, создать интересный репертуар, провести сезон блестяще в художественном отношении и поднести актерам к концу сезона не нормальный рубль на марку, а рубль тридцать копеек, рубль пятьдесят, а иногда и два рубля. Он один ведал всем хозяйством театра и с помощью кассирши вел счетную часть, имел дело с городскими властями и с полицией; он читал все пьесы, сам составлял репертуар, сам раздавал роли; с декоратором обсуждал и выбирал декорации, смотрел все спектакли. Он прекрасно знал всех актеров и умел с ними ладить; знал свойства таланта каждого и, обладая громадным художественным вкусом, умел каждому дать интересную работу и использовать каждого актера в интересах дела» (О. А. Голубева. Воспоминания. В кн.: «Русский провинциальный театр». Л.‑М., «Искусство», 1937, стр. 100, 101). [↑](#endnote-ref-207)
242. *Багров (Топор) Михаил Федорович* (1864 – ?) — драматический актер и антрепренер. Сценическую деятельность начал в 1881 г. в московском частном театре А. А. Бренко (Пушкинский театр). В 1883 – 1898 гг. — актер московского Малого театра. В 1898 – 1901 гг. служил в антрепризе Н. Н. Соловцова в Киеве, затем выступал в других провинциальных городах. Держал антрепризы в Одессе, Киеве и других городах. Режиссер Н. Н. Синельников, прослуживший один сезон в одесской антрепризе М. Ф. Багрова, писал о нем: «У него работать мне было приятно. Сам актер, случайно ставший хозяином, он не походил на антрепренера — купца… На постановки Багров денег не жалел, ради дела шел в долги» (Н. Н. Синельников. Шестьдесят лет на сцене. Харьков, изд. Театра русской драмы, 1935, стр. 253). [↑](#endnote-ref-208)
243. *Никулин Вениамин Иванович* (1866 – 1953) — театральный деятель и антрепренер. С 1890 г. держал антрепризу в различных провинциальных городах России, занимался театрально-просветительной деятельностью. Известный организатор бесплатных спектаклей с лекциями для учащихся, спектаклей для солдат, тюремных чтений произведений русских классиков и т. д. [↑](#endnote-ref-209)
244. «*Уриель Акоста*» — трагедия в 5 д. К. Гуцкова (перевод П. И. Вейнберга). [↑](#endnote-ref-210)
245. «*Тартюф*» — комедия в 5 д. в стихах Ж.‑Б. Мольера (перевод В. С. Лихачева). [↑](#endnote-ref-211)
246. «*Скупой*» — комедия в 5 д. Ж.‑Б. Мольера (перевод В. С. Лихачева). [↑](#endnote-ref-212)
247. *Олдридж (Auldridge) Аира Фредерик* (ок. 1805 – 1867) — негритянский драматический актер. Дебютировал в негритянском театре «Африканская труппа» в Нью-Йорке. Затем выступал в Лондоне, в провинции и много гастролировал по городам Европы. В 1858 г. приезжал в Россию, выступал в Москве, Петербурге и провинциальных городах, исполняя главным образом шекспировский репертуар (Макбет, Лир, Ричард III, Шейлок, Отелло и др.). В. Н. Давыдов, присутствовавший на выступлениях Олдриджа во время его гастролей в Тамбове в 1864 г. и участвовавший вместе с ним в одном из спектаклей провинциальной труппы, писал об исполнении Олдриджем роли Отелло: «Его мимика, жесты были настолько красноречивы, что знания английского языка для понимания игры вовсе не требовалось. Никогда не забуду сцену удушения Дездемоны {602} и следующую за ней сцену духовного просветления. До сих пор помню замечательную мимику его, когда Отелло подходит к ложу Дездемоны, отдергивает занавес и, держа кинжал в руке, освещает светильником лицо спящей Дездемоны. В одно мгновение отражались на его лице и чувство нежнейшей любви, и тяжелые сомнения, отчаяние грусти и ненависть, и гнев… Меня тогда страшно поразила необычайная способность Олдриджа брать то или другое место роли, самую бурную сцену, что называется, с места в карьер. Помню, как во время репетиции последней сильной сцены неожиданно раздался громкий шум за кулисами. Олдридж, рыдавший, казалось, с такою глубокою искренностью, с таким темпераментом, вдруг оборвал сцену и совершенно спокойным тоном, тоном самого обыденного разговора попросил прекратить шум, а затем, когда шум смолк, снова продолжал рыдания, не уступавшие по силе и по искренности только что прерванным. Как гениальный скрипач, он мог брать сразу какой угодно сложный пассаж… Олдриджа многие считали актером “нутра”, как у нас принято говорить, руководствуясь, видимо, тем, что сценическая раздражительность его была чрезвычайно велика. Ходили разговоры, что будто бы эта сценическая раздражительности… доходила до таких размеров, что, забываясь, он ранил играющих с ним актеров и чуть ли не задушил нескольких Дездемон. Все это сказки, до которых большая охотница публика и мелкая пресса. Насколько память моя сохранила игру трагика, должен засвидетельствовать, что искусство Олдриджа носило следы большой подготовительной работы, и способность контроля, о которой я только что говорил, у него была исключительная. Это был великий актер, то есть актер, у которого аналитическая, то есть подготовительная работа гениально сочеталась с синтетической, подлинно творческой, протекающей на глазах публики» (В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом. Л.‑М., «Искусство», 1962, стр. 38 – 40). [↑](#endnote-ref-213)
248. *Серов Валентин Александрович* (1865 – 1911) — художник, сын композитора и музыкального критика А. Н. Серова (1820 – 1871). Портрет М. Н. Ермоловой был написан Серовым зимой 1905 г. по заказу Литературно-художественного кружка. И. Э. Грабарь писал о работе В. А. Серова над портретом М. Н. Ермоловой: «… как изобразить ее в обычном вечернем туалете, а не в театральном костюме, но изобразить так, чтобы было ясно, что перед зрителем стоит прославленная трагическая актриса? Серов нашелся. Он ставит ее в вестибюле Малого театра, на фоне его стены с большим зеркалом и пишет фигуру во весь рост. Как придать позе больше импозантности, той монументальности, что заставляет забыть о буднях, обыденности? Серов вплотную придвигается к Марии. Николаевне, садясь у ее ног на низенькую скамеечку, чтобы видеть всю его фигуру снизу доверху, от чего она вырастает в масштабе, превращаясь в тот образ, который был ему нужен… Перед вами стоит не Ермолова, а сама “Драма”, даже “Трагедия”. Она не на сцене, а всего лишь в вестибюле своего родного театра, но она и здесь законно и прекрасно играет свою роль великой актрисы» (И. Э. Грабарь. Проблема характера в творчестве В. А. Серова. «Ежегодник Института истории искусств», 1954, стр. 152). [↑](#endnote-ref-214)
249. А. И. Южин-Сумбатов. Мария Николаевна Ермолова. В кн.: «Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма». М., «Искусство», 1951, стр. 507. [↑](#endnote-ref-215)
250. {603} А. И. Южин-Сумбатов. Мария Николаевна Ермолова В кн.: «Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма», стр. 494 – 506. [↑](#endnote-ref-216)
251. *Маковский Владимир Егорович* (1846 – 1920) — художник-жанрист, активный деятель Товарищества передвижников, известный своими картинами: «Игра в бабки» (1870), «В приемной у доктора» (1870), «Любители соловьев» (1873), «Варят варенье» (1876), «Друзья-приятели» (1878) и др. [↑](#endnote-ref-217)
252. Историк театра Б. В. Варнеке в книге «Семья Садовских» подчеркивал идейную значимость образа Мелузова, созданного М. П. Садовским: «Внешняя точность следования бытовой правде была только оболочкой характера, в самую душу которого вдумчиво заглянул Михаил Провыч, и его исполнение очень ответственной роли Мелузова потому было так совершенно, что он подошел к образу студента-обличителя с теми самыми чувствами, какие жили в тогдашнем передовом студенчестве. Артист сумел передать чистую, бескорыстную любовь к девушке и глазами молодежи глядел на окружавшее Негину общество, которое ей совсем чуждо и враждебно. Эту свою отчужденность Михаил Провыч передал в мимике и подчеркивал в разводке мест на сцене, всегда держась как можно дальше от всех, кроме Негиной и старого суфлера. Это было продуманное средство показать даже чисто внешним способом деление всех участников пьесы на два враждебных стана, между которыми перемирия нет и быть не может» (Б. Варнеке. Михаил Провыч Садовский. В кн.: «Семья Садовских». М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 111). [↑](#endnote-ref-218)
253. *Парадиз Георг* (1846 – 1901) — немецкий драматический актер и антрепренер. Родился во Франкфурте-на-Майне. В Россию приехал в 1880 г. В 1880 – 1882 гг. — актер немецкой труппы петербургского Михайловского театра. Затем переехал в Москву, где держал антрепризу в Солодовниковском пассаже. В 1886 г. выстроил собственный театр на Никитской, известный под названием театра Парадиза. Г. Парадиз познакомил русскую столичную и провинциальную публику с лучшими европейскими артистами: Э. Росси, Л. Барнаем, Э. Поссартом, С. Бернар и другими, организовывая их гастроли в Петербурге, Москве и крупных провинциальных городах России. [↑](#endnote-ref-219)
254. *Дузе (Duse) Элеонора* (1858 – 1924) — итальянская драматическая актриса. С детства выступала в странствующей труппе своего отца Александра Дузе. С 1874 г. играла в различных труппах. С 1885 г. гастролировала по странам Европы. В Россию приезжала в 1891 и 1908 гг. В 1908 г. оставила сцену. В 1921 г. вернулась в театр, выступая одно время в труппе Э. Цаккони. Впоследствии составила собственную труппу и вновь гастролировала по городам Европы и Америки. Основные роли: Офелия, Джульетта, Клеопатра («Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира), Мирандолина («Трактирщица» К. Гольдони), Электра («Орест» В. Альфиери), Маргарита Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), Адриенна Лекуврер («Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве), Нора, Ребекка, Гедда Габлер, Элида («Кукольный дом», «Росмерсхольм», «Гедда Габлер», «Дочь моря» Г. Ибсена), Магда («Родина» Г. Зудермана), Анна, Франческа («Мертвый город», «Франческа да Римини» Г. Д’Аннунцио) и др. [↑](#endnote-ref-220)
255. *Бернар (Bernhardt) Сара* (1844 – 1923) — французская драматическая актриса. Окончила драматические классы Парижской {604} консерватории в 1862 г. С того же года — актриса Комеди Франсэз. Затем выступала на сцене парижских театров — Одеон, Жимназ, Порт-Сен-Мартен. В 1872 г. вернулась на сцену Комеди Франсэз. С 1880 г. гастролировала по странам Европы и Америки. Выступала в России в 1881, 1892 и 1908 гг. С 1893 г. играла на сцене театра Ренессанс. В 1899 г. приобрела театр на площади Шатле, который с того времени носит название Театра Сары Бернар. Основные роли: Дездемона, Гамлет («Отелло», «Гамлет» У. Шекспира), Заира («Заира» Ф. Вольтера), Федра, Андромаха («Федра», «Андромаха» Ж. Расина), королева, донья Соль («Рюи Блаз», «Эрнани» В. Гюго), Маргарита Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), герцог Рейхштадтский, Мелиссинда («Орленок», «Принцесса Грёза» Э. Ростана), Жоанна, Флория Тоска, княгиня Федора Рамазова («Колдунья», «Тоска», «Федора» В. Сарду) и др. С. Бернар — автор воспоминаний («Мемуары Сары Бернар». Спб., 1908). [↑](#endnote-ref-221)
256. *Режан (Réjane) (Режю) Габриель Шарлотта* (1856 – 1920) — французская драматическая актриса. Окончила драматические классы Парижской консерватории В 1875 г. дебютировала в парижском театре Водевиль. Затем выступала на сцене театров Варьете, Амбегю, Одеон. С 1906 по 1919 г. — в собственном театре — Театре Режан. Гастролировала по городам Европы и Америки. В Россию приезжала в 1899 и 1910 гг. Основные роли: Нора («Кукольный дом» Г. Ибсена), Маргарита Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), Катрин Юбше («Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро), Клотильда («Парижанка» А. Бека), Сафо («Сафо» А. Доде), Эльсбет («Фантазия» А. де Мюссе), Жермини Ласерте («Жермини Ласерте» Э. и Ж. Гонкуров) и др. [↑](#endnote-ref-222)
257. *Росси (Rossi) Эрнесто* (1827 – 1896) — итальянский драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1845 г. в провинции. С 1846 г. в течение ряда лет выступал в труппе выдающегося итальянского актера и политического деятеля Густаво Модена (1803 – 1861). С 1855 г. постоянно гастролировал по городам Европы и Америки. В Россию приезжал в 1877, 1890, 1895 и 1896 гг. Основные роли: Лир, Гамлет, Отелло, Ричард III, Кориолан (одноименные трагедии Шекспира), Сид («Сид» П. Корнеля), Фауст («Фауст» В. Гете), Рюи Блаз («Рюи Блаз» В. Гюго), Кин («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца), Сарданапал («Сарданапал» Дж.‑Г. Байрона), Паоло («Франческа да Римини» С. Пеллико), Карлос, Орест («Филипп II», «Орест» В. Альфиери), Коррадо («Гражданская смерть» П. Джакометти) и др. Последняя роль Э. Росси, над которой он работал около трех лет, — Иоанн Грозный («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого). [↑](#endnote-ref-223)
258. *Мунэ-Сюлли (Mounet-Sully) Жан* (1841 – 1916) — французский драматический актер. Окончил драматические классы Парижской консерватории в 1868 г. В том же году дебютировал в Одеоне. Затем выступал в провинции. С 1872 г. — актер Комеди Франсэз. В 1894 и 1899 гг. гастролировал в России. Основные роли: Лир, Макбет, Гамлет, Отелло (одноименные трагедии У. Шекспира), Оросман («Заира» Ф. Вольтера), Орест, Нерон («Андромаха», «Британник» Ж. Расина), Эрнани, Рюи Блаз, Дидье («Эрнани», «Рюи Блаз», «Марьон Делорм» В. Гюго) и др. [↑](#endnote-ref-224)
259. *Коклен (Coquelin) Бенуа Констан, старший* (1841 – 1909) — французский драматический актер. Окончил драматические классы {605} Парижской консерватории в 1860 г. С 1860 по 1885 г. — актер Комеди Франсэз. С 1886 г. гастролировал по городам Европы и Америки. В Россию приезжал в 1889 и 1892 гг. С 1897 г. — руководитель театра Порт-Сен-Мартен. Основные роли: Маскариль, Журден, Гаспарон, Тартюф («Смешные жеманницы», «Мещанин во дворянстве», «Скупой», «Тартюф» Ж.‑Б. Мольера), Фигаро («Женитьба Фигаро» П. Бомарше), Криспин («Криспин, соперник своего господина» А. Лессажа), дон Сезар де Базан («Испанский дворянин» Ф. Дюмануара и А. Деннери), Тувенан («Дениза» А. Дюма-отца), Лабюссьер («Термидор» В. Сарду), Поль Раймонд («В царстве скуки» Э. Пальерона) и др. Одно из лучших созданий Б. Коклена — роль Сирано де Бержерака в одноименной комедии Э. Ростана Б. Коклен — автор работ: «Искусство и актер», «Искусство произносить монолог», «Искусство актера», изданных на русском языке (Л.‑М., «Искусство», 1937). [↑](#endnote-ref-225)
260. *Коклен (Coquelin) Эрнест Александр, младший* (1848 – 1909) — французский драматический актер. Брат Бенуа Констана Коклена. Окончил драматические классы Парижской консерватории в 1867 г. С того же года — актер театра Одеон. С 1868 по 1875 г. — в Комеди Франсэз. Впоследствии — на сцене театра Жимназ. [↑](#endnote-ref-226)
261. Мейнингенский театр был создан в немецком городе Мейнингене герцогства Саксен-Мейнинген как придворный театр в 1860 г. С 1870 г. театром руководил герцог Георг II. Помощниками его были жена, актриса Эллен Франц, и актер, приглашенный на пост директора театра и главного режиссера — Людвиг Кронегк. Репертуар театра состоял из произведений классиков драматургии: У. Шекспира, Г. Лессинга, Ф. Шиллера, В. Гете, Г. Клейста и др. В 1877 – 1890 гг. театр совершил ряд гастрольных поездок по странам Европы. В Россию театр приезжал в 1885 и 1890 гг., выступая в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе. Постановочные принципы мейнингенцев (утверждение ансамбля, соблюдение исторической достоверности в спектаклях, высокая постановочная культура, тщательная разработка массовых сцен и т. д.) вызвали живой интерес русской публики. Записки К. С. Станиславского относятся к гастролям Мейнингенского театра 1890 г. Станиславский писал: «Их спектакли впервые показали Москве новый род постановки — с исторической верностью эпохе, с народными сценами, с прекрасной внешней формой спектакля, с изумительной дисциплиной и всем строем великолепного праздника искусства… Говорили, что в труппе нет ни одного талантливого актера. Это неправда. Был Барнай, Теллер и другие. Можно не соглашаться вообще с немецким пафосом и манерой игры трагедии. Пусть мейнингенцы не обновили старых, чисто актерских приемов игры. Но было бы неправильно утверждать, что у них все было внешним, все основано на бутафории. Когда Кронегку сказали об этом, он воскликнул: “Я привез им Шекспира, Шиллера, а их заинтересовала лишь мебель. Странный вкус у этой публики!” Кронегк был прав, потому что дух Шиллера и Шекспира жил в этой труппе. Мейнингенский герцог умел чисто режиссерскими, постановочными средствами, без помощи исключительно талантливых артистов показывать в художественной форме многое из творческих замыслов великих поэтов… Режиссер может сделать многое, но далеко не все. Главное — в руках актеров, которым надо помочь, которых надо направить в первую очередь. Об этой помощи актеру, по-видимому, недостаточно заботились мейнингенские {606} режиссеры, и потому режиссер был обречен творить без помощи артистов. Режиссерский план всегда широк и в духовном смысле глубок, но как выполнить его помимо артистов? Приходилось центр тяжести спектакля переносить на самую постановку. Необходимость творить за всех создавала режиссерский деспотизм» (К. С. Станиславский. Собр. соч., т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 129 – 131). [↑](#endnote-ref-227)
262. Мейнингенский театр приезжал в Россию дважды — в 1885 и 1890 гг. Московские гастроли 1885 г. проходили в помещении частного театра М. В. Лентовского с 25 марта по 21 апреля; гастроли 1890 г. — в частном театре Ф. А. Корша с 2 по 20 апреля. В 1885 г. Л. Барнай исполнял роль Антония в трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» только в Петербурге (гастроли проходили в Александринском театре с 10 февраля по 15 марта). В московских гастролях Мейнингенского театра эту роль исполнял В. Феликс. [↑](#endnote-ref-228)
263. «*Кин, или Гений и беспутство*» — комедия в 5 д., 6 к. А. Дюма-отца. [↑](#endnote-ref-229)
264. Впервые Л. Барнай выступал в Москве со своей труппой в 1885 г., перед приездом Мейнингенского театра. Гастроли труппы Л. Барная проходили в театре Г. Парадиза с 10 января по 3 февраля 1885 г. Вторично Л. Барнай приезжал в Москву в 1886 г. Гастроли проходили в частном театре Ф. А. Корша с 2 по 27 марта. Как в 1885 г., так и в 1886 г. трагедии «Коварство и любовь» Ф. Шиллера и «Ромео и Джульетта» У. Шекспира не входили в репертуар труппы Л. Барная. [↑](#endnote-ref-230)
265. С. А. Юрьев посвятил творчеству Л. Барная большую статью (см.: С. А. Юрьев. Л. Барнай. «Театр и жизнь», 1885, № 46 – 48). [↑](#endnote-ref-231)
266. Первый спектакль драматической поэмы В. Гете «Фауст» (перевод Н. А. Холодковского) на сцене Александринского театра с Ю. М. Юрьевым в заглавной роли состоялся 11 февраля 1902 г. [↑](#endnote-ref-232)
267. «Аквариум» принадлежал к так называемым увеселительным заведениям Петербурга. Был открыт Г. Александровым в самом начале 1890‑х гг. на Каменноостровском проспекте (ныне — Кировский проспект. На территории «Аквариума» в настоящее время разместилась киностудия «Ленфильм»). Первоначально в зале театра были расположены в гротах из туфа бассейны, в которых разводились рыбы, ящерицы и пр. Отсюда и название театра — «Аквариум». При театре был устроен сад с рестораном, против которого — эстрада для оркестра, а в глубине сада — летний концертный зал. Программа выступлений в этом зале была преимущественно кафешантанная. Впоследствии сад функционировал только летом, а в самом здании был открыт ресторан с концертным залом. Здесь выступали петербургская, московская и французская оперетта, солисты (А. Д. Вяльцева, В. В. Панина и др.). В первые годы империалистической войны «Аквариум» был закрыт. После Февральской революции 1917 г. превращен в образцовый летний сад, в театральных и концертных залах которого выступали актеры петроградских театров Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов и др. [↑](#endnote-ref-233)
268. Последние гастроли Л. Барная проходили в Петербурге с 10 по 21 декабря 1896 г. в помещении театра «Аквариум». Последний спектакль («Гамлет» У. Шекспира) — в петербургском Александринском театре. Выступление Л. Барная в трагедии К. Гуцкова «Уриель {607} Акоста» на сцене петербургского Мариинского театра состоялось 14 декабря 1896 г. [↑](#endnote-ref-234)
269. Т. Пелнер, критик журнала «Русская мысль», посвятивший творчеству Л. Барная большую статью, писал: «Во-первых, даже в самых неудачных своих ролях Барнай дал ряд блесток, которые должны осветить и объяснить отдельные места в пьесах Шекспира. Во-вторых, он провел перед нашими глазами ряд превосходно задуманных, тонко отделанных и талантливо выполненных сцен, — даже в тех драмах, где ему не удалось создать цельного образа (Гамлет). Наконец, его Отелло и Лир — высокохудожественные произведения искусства, которыми нельзя не восхищаться… От исполнителя шекспировского репертуара мы имеем право требовать серьезного и вдумчивого отношения к созданиям великого английского поэта. Это требование исполняется Барнаем, может быть, даже с излишней щепетильностью: глубоким изучением, знакомством с лучшими коментаторами и серьезной любовью к поэту веет от его исполнения… Неустанной работой, с помощью крупного сценического дарования, он действительно объяснил нам в Шекспире многое» (Т. Полнер. Людвиг Барнай, как комментатор Шекспира. «Русская мысль», 1897, кн. 5, стр. 82, 83). [↑](#endnote-ref-235)
270. Э. Поссарт выступал в Москве не в сезоне 1889/90 г., а в 1891 г. (гастроли проходили в театре Г. Парадиза с 10 марта по 12 апреля). До этого Э. Поссарт приезжал в Москву в 1883, 1884 и 1887 гг. [↑](#endnote-ref-236)
271. «*Натан Мудрый*» — драматическая поэма в 5 д. Г. Лессинга. [↑](#endnote-ref-237)
272. «*Друг Фритц*» — комедия в 3 д. Эркманн-Шатриана. [↑](#endnote-ref-238)
273. «Поссарт был прежде всего блестящим виртуозом-техником, — писал о нем режиссер Ф. Ф. Комиссаржевский, — и эта его исключительная техника дала ему возможность быть если не всегда увлекательным, то интересным на сцене до старости. У Поссарта ум и образованность были художественными руководителями. Он показал, что и технически, без большого внутреннего подъема, можно давать впечатление вдохновения» (Ф. Комиссаржевский. Образованный актер. «Студия», 1911, № 3, стр. 3). К. С. Станиславский, видевший Поссарта не один раз, писал: «В возвышенные моменты изображаемой страсти Поссарт прибегал усиленно к певуче-условной декламации, точно желая ею возместить отсутствие самого душевного порыва. Поэтому его игра в трагедиях хоть и была по-своему красива и умна, но от нее всегда веяло холодом… Зато в комедиях Поссарт был превосходен: исключительная простота, характерность, артистичность, тонкость рисунка… Он был, по-моему, превосходный характерный артист. Ведь и к трагическим ролям он подходил от характерности» (К. С. Станиславский, Собр. соч., т. I, стр. 420, 421). То же писал о нем и русский критик А. Веселовский в журнале «Артист»: «Сколько бы ни брался Поссарт за исполнение таких ролей, как Гамлет, Лир, Акоста, и каких бы удачных результатов он при этом ни достигал, его царство не от этого мира. Широкая область серьезной комедии, наоборот, открывала ему всегда простор для творчества, для яркого воплощения характеров, тонкого разнообразия мимики. Оттого-то и теперь, как и всегда, так хорош был у него Шейлок; оттого так жизненны были Зихель, Натан и Мефистофель, в Ричарде III всего лучше удавалось изображение лицемерия {608} и коварства, а не бурные вспышки гнева и властолюбия…» (А. Веселовский. Поссарт в Москве. «Артист», 1891, № 14, стр. 127). [↑](#endnote-ref-239)
274. Э. Росси выступал в Москве в 1890 г. (гастроли проходили в театре Г. Парадиза с 2 по 28 апреля). Выдвигая на первый план этические и психологические проблемы, Росси рассматривал трагедию Лира как трагедию эгоизма. О своей трактовке этой роли он писал в своей автобиографии: «Я стараюсь в этой сцене [акт I, сцена I] представить… Лира таким, чтобы и публика, и критик могли воскликнуть: эта личность, при всей ее грандиозности, вполне человечна, и вместе с тем об этом человеке, по всей его манере говорить, действовать, можно заранее сказать, что он кончит сумасшествием! — Тут должен быть виден человек, в котором несдержанное и дурно направленное честолюбие приводит к целому ряду странностей. Вот почему это и не должен быть король, входящий на сцену мерным шагом, во всем величии своего королевского достоинства; я, напротив, вхожу скорой, нервной походкой, как нервны и неровны должны быть все его действия» («50 лет артистической деятельности Эрнесто Росси», Спб., 1896, стр. 129 – 130). «Росси спасает психологическую цельность характера Лира, — писал профессор Н. И. Стороженко в журнале “Артист”, — и делает эту сцену больше правдоподобной тем, что здесь уж можно заметить в престарелом короле первые признаки душевного расстройства… при взгляде на игру Росси в этой сцене зрителю невольно приходит в голову, что этот величавый старик уже начинает выживать из ума и что достаточно одного толчка, одного сильного потрясения, чтобы он окончательно рехнулся» (Н. Стороженко. Представления Эрнесто Росси. «Артист», 1890, № 7, стр. 146). [↑](#endnote-ref-240)
275. *Сальвини (Salvini) Томазо* (1829 – 1915) — итальянский драматический актер. Родился в актерской семье. В 1843 г. вместе со своим отцом Д. Сальвини вступил в труппу выдающегося итальянского актера и политического деятеля Густаво Модена (1803 – 1861). Принимал участие в революции 1848 г., служил в войсках Д. Гарибальди. С конца 1850‑х гг. постоянно гастролировал по городам Европы и Америки. В России выступал в 1867, 1882, 1887, 1900 и 1901 гг. Основные роли: Гамлет, Лир, Отелло, Ричард III, Кориолан (одноименные трагедии У. Шекспира), Оросман («Заира» Ф. Вольтера), Максимилиан Пикколимини, Мортимер («Валленштейн», «Мария Стюарт» Ф. Шиллера), Давид, Карлос, Орест, Эгисто («Саул», «Филипп II», «Орест», «Меропа» В. Альфиери), Паоло («Франческа да Римини» С. Пеллико), Коррадо («Гражданская смерть» П. Джакометти), герцог Немурский («Людовик XI» К. Делавиня), Ингомар («Сын лесов» Ф. Гальма) и др. Русская и зарубежная театральная критика сходилась во мнении, что Сальвини был лучшим Отелло своего времени. «Адвокатом Отелло», «лучшим Отелло из мировых актеров», — называл его критик Ю. Соболев в некрологе Т. Сальвини («Рампа и жизнь», 1916, № 52, стр. 8). «… Драгоценнейшая черта огромного таланта Сальвини, — отмечал известный критик А. Р. Кугель, — заключается в необыкновенной ясности, наивности, непосредственности чувств. Наиболее выразителен Сальвини, как известно, в “Отелло”… Это чистая, хрустальная душа, проникнутая насквозь наивностью. Большой ребенок с бронзовым цветом лица, которого легко обмануть, потому что он бесконечно доверчив и на все смотрит честными, открытыми глазами. Натура в высшей степени {609} простая, не тронутая ни венецианской порчей, ни лукавством востока» («Театр и искусство», 1901, № 13, стр. 271). [↑](#endnote-ref-241)
276. *Маджи (Maggi) Андреа* (1850 – 1910) — итальянский драматический актер. Сценическую деятельность начал в Турине в 1872 г. С 1882 г. совершал гастрольные поездки по Европе и Южной Америке. Основные роли: Гамлет, Отелло, Лир (одноименные трагедии У. Шекспира), Сирано («Сирано де Бержерак» Э. Ростана) и др. В России гастролировал весной 1892 г., выступая в Петербурге и Москве. «Игра артиста заслуживала внимания уже тем, — писал критик И. Иванов, — что она проявляла оригинальность и самостоятельность рядом с исполнением величайших представителей современного сценического искусства… Каждая роль, исполненная г‑ном Маджи, обличала серьезное, пристальное изучение, охваченное одною строго продуманной идеей. Единство и гармония характеристики — несомненный признак художественного и психологического изучения поэтических созданий…» Об исполнении роли Отелло И. Иванов писал: «Г‑н Маджи с первой сцены высказал свои симпатии к реальному сценическому искусству; впоследствии оказалось, что эти симпатии слишком фанатичны и переходят иногда границы художественности и простой жизненной правды». Отмечая удачные сцены в роли Отелло (монолог Отелло перед сенатом, сцены с Яго в третьем акте), свидетельствовавшие… «о выдающемся художественном даровании артиста и глубоком проникновении в драматическую жизнь человеческого сердца», И. Иванов в то же время подчеркивал: «… впечатление, произведенное на зрителей третьим актом, к сожалению, ослабевало… и под конец почти рассеялось, приняло совершенно другой характер. Сцена с Дездемоной и послами из Венеции была задумана артистом искусственно, изысканно и механически однообразно… Той же искусственностью и холодом веяло от сцены перед убийством Дездемоны… У артиста будто не хватало страстной отзывчивости на страдания своего героя. Только в последней сцене, в рассказе о приключении с турком, поносившем венецианский сенат, к артисту вернулась сила темперамента и яркость чувства, — вернулись бы и овации публики, если бы г. Маджи в момент смерти Отелло не охладил снова впечатлений. У г. Маджи Отелло умирает необыкновенно жестоко, нож у него долго остается в горле, сцену наполняет страшный хрип… Но артисту этого мало: спустя несколько времени нож выпадает из горла, и Отелло через всю сцену с тем же хрипом бросается к трупу Дездемоны и у ее постели испускает дух. Это не сценический реализм: это картина бойни, обнаженный ужас отвратительнейшего, отталкивающего преступления… Зрелище вышло невыносимое, и оно много повредило успеху первого спектакля. Но, несмотря на явное увлечение артиста “натуральным” исполнением, у публики не могло остаться сомнения в таланте и оригинальной силе г. Маджи» (И. Иванов. Спектакли г. Маджи. «Дневник артиста», 1892, № 1, стр. 28 – 30). [↑](#endnote-ref-242)
277. *Эмануэль (Emanuel) Джиованни* (1848 – 1902) — итальянский драматический актер. Гастролировал в России в 1893 г. Выступал главным образом в шекспировском репертуаре — Гамлет, Лир, Отелло, Шейлок, Ромео. Русская критика отмечала простоту и естественность его исполнения. Рецензент журнала «Театральный мирок» писал о нем: «По стилю своей игры г. Эмануэль ближе всего подходит к стилю игры г‑жи Дузе: так же как и она, он ставит в сценических {610} приемах естественность и простоту выше всего и, подобно тому, как она ищет в каждом изображаемом лице страждущую женщину, так и он ищет прежде всего страдающего человека: ни его Гамлет, ни его Отелло — вовсе не герои, а просто сильно и глубоко страдающие люди, что и делает их в передаче г. Эмануэля необыкновенно симпатичными и понятными каждому» («Театральный мирок», 1893, № 9, стр. 1). [↑](#endnote-ref-243)
278. *Цаккони (Zacconi) Эрмете* (1857 – 1948) — итальянский драматический актер. Гастролировал в России в 1898 г. Основные роли: Гамлет, Лир, Отелло (одноименные трагедии У. Шекспира), Освальд («Привидения» Г. Ибсена), Коррадо («Гражданская смерть» П. Джакометти), Кин («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца), Карл Моретти («Бесчестные» Д. Роветта), Никита («Власть тьмы» Л. Н. Толстого) и др. «Он имеет в виду одно: играть как можно проще, обыденнее, — писал под впечатлением гастролей Э. Цаккони Н. Россов, — как можно ближе к текущей действительной жизни и затрагивать только самые примитивные, самые несложные ощущения человеческой души… внутреннего просветляющего смысла, вернейшего признака творческого таланта — и нет в игре г. Цаккони… он дает только частности так называемой правды, действительности, но высшую правду, которая есть вместе и высшая красота, он не понимает или не хочет понять» (Н. Россов. Гастроли Цаккони. «Театр и искусство», 1898, № 50, стр. 923). [↑](#endnote-ref-244)
279. *Леонидов Леонид Миронович* (1873 – 1941) — драматический актер, народный артист СССР. Сценическую деятельность начал в 1896 г. в Киеве в антрепризе Н. Н. Соловцова. В 1901 – 1903 гг. — актер московского частного театра Ф. А. Корша, с 1903 г. — Московского Художественного театра. Роль Отелло впервые исполнил в 1930 г. «В его Отелло в первых частях трагедии было много нежности, чистоты, самоотверженной и преданной любви, — писал театральный критик П. А. Марков. — … Привязанность и доверие окрашивали и встречу с Дездемоной, и монолог в сенате, и сцены на Кипре… Но он становился грандиозным и величественным, когда Отелло отбрасывал от себя прошлое и преодолевал свои колебания. Пятый акт трагедии не напрасно на одной из репетиций вызывал замечание Станиславского, что здесь Леонидов не ниже Сальвини… Убийство Дездемоны было для Отелло не столько острым и страстным желанием мести и взрывом ревности, сколько непобедимой неизбежностью… Леонидов — Отелло был ее [Дездемоны] справедливым судьей, который должен убить, как ему тяжело это ни было» (П. Марков. Театральные портреты. М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 135, 136). [↑](#endnote-ref-245)
280. Перевод П. И. Вейнберга. [↑](#footnote-ref-37)
281. *Чинтио (Cintio) Джеральдо* (1504 – 1573) — итальянский ученый и писатель. Новелла Дж. Чинтио «Венецианский мавр», основанная на достоверном факте, вошла в его книгу «Сто сказаний» (декада третья, новелла VII) и была впервые издана в Мантуе в 1565 г. [↑](#endnote-ref-246)
282. *Бербедж (Burbage) Ричард* (ок. 1567 – 1619) — английский драматический актер. Сын Джемса Бербеджа (ок. 1530 – 1597) — основателя и главного актера крупнейшего театра елизаветинской эпохи — «Глобус». В деятельности «Глобуса» активнейшее участие принимал актер и драматург Уильям Шекспир (1564 – 1616), в трагедиях которого Р. Бербедж играл роли Гамлета, короля Лира, Отелло, Макбета и др. [↑](#endnote-ref-247)
283. Перевод С. А. Юрьева. [↑](#footnote-ref-38)
284. «*Людовик XI*» — трагедия в 5 д. К. Делавиня. [↑](#endnote-ref-248)
285. {611} *«Семья преступника» («Гражданская смерть»)* — драма в 5 д. П. Джакометти. [↑](#endnote-ref-249)
286. Бенефис Э. Росси состоялся 14 апреля 1890 г., исполнялись первый, второй и третий акты трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта». [↑](#endnote-ref-250)
287. К. С. Станиславский, неоднократно бывавший на представлениях с участием Росси, писал о нем: «Росси удивил меня своей необыкновенной пластикой и ритмичностью. Он не был актером стихийного темперамента, как Сальвини или Мочалов… Это не значит, что Росси не производил впечатления, что у него не было темперамента, выразительности и внутренней силы воздействия. Напротив, все это было у него в большой степени, и мы не раз радовались и плакали с ним вместе в театре… Росси был неотразим, но не этой стихийной силой, а логичностью чувства, последовательностью плана роли, спокойствием его выполнения и уверенностью своего мастерства и воздействия. Когда Росси играл, вы знали, что он вас убедит, потому что искусство его было правдиво». И далее К. С. Станиславский подчеркивал, имея в виду уже немолодого Росси в роли Ромео: «Он был мал ростом, толст, с крашеными усами, с широкими ладонями, морщинистым лицом, но с великолепными глазами — настоящим зеркалом души. И с этими данными, уже стариком, Росси передавал Ромео. Он не мог его играть, но он восхитительно рисовал его внутренний образ. Это был смелый, почти дерзкий рисунок. Например, в сцене у монаха Ромео — Росси от отчаяния и мук катался по полу. И это осмеливался делать старик с круглым брюшком, — и это не было смешно, потому что было нужно для внутреннего рисунка роли, для правильно и интересно намеченной психологической линии» (К. С. Станиславский. Собр. соч., т. I, стр. 62, 63). [↑](#endnote-ref-251)
288. Перевод П. И. Вейнберга. [↑](#footnote-ref-39)
289. *Всероссийское театральное общество* было создано в 1894 г. на основе благотворительного Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям при участии М. Г. Савиной, В. Н. Давыдова, Н. Ф. Сазонова, Е. Н. Жулевой. Первоначальное наименование — Российское театральное общество (РТО). Общество ставило своей целью содействовать развитию театрального дела в России, оказывать материальную помощь нуждающимся и престарелым актерам, осуществлять посредничество при найме актеров на работу и т. д. В 1897 г. был созван Первый съезд сценических деятелей. При Российском театральном обществе были созданы филиальные организации — Союз сценических деятелей, Союз драматических и музыкальных писателей. [↑](#endnote-ref-252)
290. Перевод А. А. Шишкова. [↑](#footnote-ref-40)
291. *… курсы при Малом театре на Неглинной…* — Драматические курсы московского Театрального училища были открыты осенью 1888 г. в результате длительной борьбы за реорганизацию императорских театральных училищ, которую возглавил А. Н. Островский. Обучение на курсах предполагалось трехгодичное: два первых года занятия теоретические, третий год — практика сценического искусства. На курсах было введено преподавание общеобразовательных предметов: истории русской и иностранной литературы, истории драмы, театра и др. К преподаванию были привлечены лучшие силы московской профессуры: П. С. Тихонравов, Н. И. Стороженко, А. Н. Веселовский и др. Успешно окончившие курсы получали аттестат и звание «неклассного художника» (отвечало званию «свободного художника», даваемому консерваторией). Драматические курсы {612} находились в ведении дирекции императорских театров. Академические вопросы разрешались особым советом — конференцией. Московские Драматические курсы были закрыты в 1908 г. Деятельность их возобновилась в 1918 г. по инициативе А. И. Южина-Сумбатова. В 1921 г. преобразованы в Высшие театральные мастерские, с 1938 г. — Театральное училище имени М. С. Щепкина. [↑](#endnote-ref-253)
292. *… Драматические курсы Филармонического общества…* — Ю. М. Юрьев имеет в виду драматическое отделение Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества. Училище было организовано в 1883 г. на базе музыкальной школы П. А. Шостаковского. На драматическом отделении вначале преподавали актеры московского Малого театра А. И. Южин-Сумбатов, М. П. Садовский и др. В 1891 – 1901 гг. отделением руководил Вл. И. Немирович-Данченко. В 1918 г. училище было преобразовано в Музыкально-драматический институт, с 1922 г. Институт театрального искусства, с 1934 г. — Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского (ГИТИС). [↑](#endnote-ref-254)
293. «*Старые счеты*» — комедия в 5 д. П. Д. Боборыкина. Первый спектакль на сцене московского Малого театра состоялся 7 декабря 1883 г. А. И. Южин исполнял роль Вахтерова. [↑](#endnote-ref-255)
294. На сцене петербургского Александринского театра А. П. Ленский пробыл с мая 1882 г. до февраля 1884 г. [↑](#endnote-ref-256)
295. «*Темный бор*» — драма в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Первый спектакль на сцене московского Малого театра состоялся 6 ноября 1884 г. А. И. Южин исполнял роль Василия Кравченко. [↑](#endnote-ref-257)
296. «*Соль супружества*» — шутка в 1 д. Перевод с немецкого В. С. Пенькова. А. И. Южин исполнял роль Валериана Морева. [↑](#endnote-ref-258)
297. Роль Дюнуа в трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева» на сцене московского Малого театра А. И. Южин исполнил впервые 29 января 1883 г. в бенефис М. Н. Ермоловой. Роль Мортимера в трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт» А. И. Южин исполнил впервые не в том же году, а 14 февраля 1886 г., также в бенефис М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-259)
298. «*Смерть Агриппины*» — драма в 5 д., 6 к. В. П. Буренина. Роль Нерона А. И. Южин исполнял со дня первого спектакля (18 октября 1890 г.). [↑](#endnote-ref-260)
299. «*Старая сказка*» — комедия в 4 д. П. П. Гнедича. Первый спектакль на сцене московского Малого театра состоялся 21 сентября 1890 г. А. И. Южин исполнял роль Алымова. [↑](#endnote-ref-261)
300. *Невский (Максимов) Александр Максимович* (1824 – 1904) — драматический актер и театральный педагог. Сценическую деятельность начал в 1873 г. в Нижнем Новгороде. В 1878 – 1882 гг. держал антрепризу в Виленском театре. Затем актер и режиссер в московском театре М. В. Лентовского. С 1882 г. — актер московского Малого театра. С 1883 г. — преподаватель дикции и декламации на драматическом отделении Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества, с 1891 г. — на Драматических курсах московского Театрального училища. [↑](#endnote-ref-262)
301. «*Общество поощрения скуки*» — комедия в 3 д. Э. Памперона (перевод В. А. Крылова). [↑](#endnote-ref-263)
302. *Худолеев Иван Николаевич* — драматический актер. Окончил Драматические курсы московского Театрального училища в 1893 г. С того же года — актер московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-264)
303. {613} *Пчельников Павел Михайлович* (1851 – 1913) — управляющий московской конторой императорских театров и управляющий московским Театральным училищем в 1882 – 1898 гг. [↑](#endnote-ref-265)
304. В Москве существовало Театральное училище, преобразованное из Театральной школы при воспитательном доме в 1806 г. Первоначально Театральное училище готовило артистов балета, оперы и драмы. Специальный драматический класс был открыт только в 1863 г. по инициативе управляющего московской конторой императорских театров Л. Ф. Львова. Преподавателем, был приглашен И. В. Самарин. В 1871 г. драматический класс был закрыт. В 1888 г. начали действовать Драматические курсы московского Театрального училища. В Петербурге Театральное училище было создано в 1779 г. на основе существовавшей с 1738 г. Танцевальной школы, оно готовило артистов балета, оперы, драмы. В связи с созданием в 1862 г. Петербургской консерватории оперный класс перешел туда. В 1888 г. драматический класс петербургского Театрального училища преобразован в Драматические курсы при петербургском Театральном училище. В 1917 – 1918 гг. Драматические курсы и балетные классы при петроградском Театральном училище были реорганизованы и создана Школа русской драмы и Балетная школа (ныне — Ленинградское академическое Хореографическое училище имени А. Я. Вагановой). [↑](#endnote-ref-266)
305. *Мартынов Александр Евстафьевич* (1816 – 1860) — драматический актер. Окончил петербургское Театральное училище. С 1836 г. — актер петербургского Александринского театра. Первое время выступал в водевилях; с появлением на Александринской сцене пьес Н. В. Гоголя, А. В. Сухово-Кобылина, А. Н. Островского создал ряд ярких, замечательных по своей психологической тонкости образов в русском классическом репертуаре: Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Расплюев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Тихон («Гроза» А. Н. Островского) и др. Демократическая и гуманистическая направленность творчества А. Е. Мартынова сыграла огромную роль в утверждении сценического реализма в русском театре. [↑](#endnote-ref-267)
306. *Стрельская (Стуколкина) Варвара Васильевна* (1838? – 1915) — драматическая актриса. Окончила петербургское Театральное училище в 1857 г. и тогда же была принята в труппу Александринского театра. Лучшие роли: Простакова («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Пошлепкина, Фекла Ивановна («Ревизор», «Женитьба» Н. В. Гоголя), Атуева («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), в пьесах А. Н. Островского — Бобылиха («Снегурочка»), Кукушкина («Доходное место»), Домна Пантелевна («Таланты и поклонники») и др. «По-настоящему широко раскрывалась Стрельская в пьесах Островского, — писала позднее народная артистка СССР В. А. Мичурина-Самойлова. — Тоньше и глубже понять Островского, чем понимала она, было невозможно. Она была подлинной “актрисой Островского”. И сама Стрельская особенно любила этот репертуар» (В. А. Мичурина-Самойлова. Шестьдесят лет в искусстве. Л.‑М., «Искусство», 1946, стр. 64, 65). Исключительное актерское обаяние Стрельской отмечали многие критики. «… Стрельская всегда играла самое себя, кого бы она ни изображала, — писал П. Южный. — … и хотя все типы, ею создаваемые, не {614} вполне или даже вовсе не совпадали с задуманными авторами — обаяние таланта актрисы… захватывало зрителя, наполняя его душу восторгом перед необычайной прелестью личности актрисы, покрывавшей роль…» («Театр и искусство», 1915, № 3, стр. 46). [↑](#endnote-ref-268)
307. *Сазонов Николай Федорович* (1843 – 1902) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в провинции под псевдонимом Шувалов. С 1863 г. — актер петербургского Александринского театра. Преподавал на Драматических курсах петербургского Театрального училища в 1888 – 1891 гг. Лучшие роли: Гольцев, Митя («Шутники», «Бедность не порок» А. Н. Островского), Андрей Белугин («Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), Тартюф («Тартюф» Ж.‑Б. Мольера), Фигаро («Свадьба Фигаро» П. Бомарше) и др. После 1880‑х гг. играл Репетилова («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Чичикова («Мертвые души» по поэме Н. В. Гоголя), Тарелкина («Дело» А. В. Сухово-Кобылина) и др. «… Сазонов — большой, очень большой актер… — писал рецензент журнала “Театр и искусство” в некрологе Н. Ф. Сазонова. — В тех самых ролях, в которых мне приходилось видеть Сазонова, я перевидел десятки актеров. Многие из них были, пожалуй, талантливее Сазонова. Некоторые из них давали такие вспышки темперамента, которых Сазонов был лишен… Его игра не была вдохновенным творчеством гения, но зато была мастерством самой высокой пробы. Каждая роль у него была сделана до мельчайших подробностей, сделана правдиво, в духе жизни и наблюдения, истины и авторского замысла, сделана так, что ничто характерное не пропадало и ни одна деталь не ускользала. И самый чуткий зритель не мог отличить, где у Сазонова кончалась работа и где начиналось вдохновение художника… Это был… в высшей степени добросовестный работник, интеллигентный актер, воспитавший себя на правде жизни и никогда не лгавший на сцене. И именно упорное стремление к правде исполнения выработало из него замечательно чуткого, прекрасного актера… Вообще, это был актер, которого смело можно было поставить в образец всем преступающим порог театра. Можно играть вдохновеннее, ярче, но нельзя играть честнее, правдивее, проще, с истинно художественною экономией средств» (В. Линский. Н. Ф. Сазонов. «Театр и искусство», 1903, № 1, стр. 5). [↑](#endnote-ref-269)
308. *Шаповаленко (Болотников) Николай Петрович* (1860 – 1923) — драматический актер. С 1880 г. — актер петербургского Александринского театра. Основные роли: Кутейкин («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Добчинский («Ревизор» Н. В. Гоголя), в пьесах А. Н. Островского — Петр, Счастливцев («Лес»), Разлюляев, Коршунов и Любим Торцов («Бедность не порок»), Робинзон («Бесприданница») и др. Много играл в водевилях: «Дочь русского актера» П. И. Григорьева, «Простушка и воспитанная» Д. Т. Ленского, «Ворона в павлиньих перьях» Н. Н. Куликова, «Степик и Манюрочка» Н. Н. Евреинова, «Чашка чаю» М. Вальдена и А. Кайзера и др. «Артист простак, артист старого классического водевиля, артист искреннего веселья, — писал о Н. П. Шаповаленко Н. Н. Ходотов. — … создатель таких ролей, как повар в “Плодах просвещения”, исполняемых им с такими тонкими нюансами и психологическими деталями, или Нароков — в “Талантах и поклонниках”, Коршунов в “Бедность не порок”, не говоря уж об Аркашке Счастливцеве, где ему равного по исполнению я никогда не слыхал и не видел и, вероятно, {615} не увижу. Я хочу сказать, что Н. П. был по духу творчества родным племянником тети Вари Стрельской и дяди Кости Варламова» (Н. Н. Ходотов. Из воспоминаний о Николае Петровиче Шаповаленко. «Жизнь искусства», 1923, № 45, стр. 6, 7). [↑](#endnote-ref-270)
309. *Аполлонский Роман Борисович* (1865 – 1928) — драматический актер. Окончил балетное отделение петербургского Театрального училища в 1881 г. С того же года — на сцене петербургского Александринского театра. После 1917 г. Р. Б. Аполлонский заведовал художественной частью б. Александринского театра, был членом директории и управляющим театром до 1920 г. Лучшие роли: Паратов («Бесприданница» А. Н. Островского), Протасов («Живой труп» Л. Н. Толстого), Тарелкин («Дело» А. В. Сухово-Кобылина), профессор Сторицын, Тот («Профессор Сторицын», «Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева) и др. В начале сценической деятельности Р. Б. Аполлонский выступал в ролях: Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Гамлет («Гамлет» У. Шекспира), Фердинанд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера) и др. [↑](#endnote-ref-271)
310. *Шаховской Александр Александрович* (1777 – 1846) — поэт, драматург, театральный деятель и педагог. С 1802 г. — член Театрального комитета при дирекции императорских театров. До 1826 г. возглавлял Петербургскую драматическую труппу. Среди учеников Шаховского были Е. С. Семенова, Я. Г. Брянский, Н. И. Сосницкий и др. [↑](#endnote-ref-272)
311. *Михайловский Владимир Александрович* (? – 1920) — инспектор московского Театрального училища, историк театра, театральный критик. Последние годы жизни занимал должность хранителя Театрального музея имени А. А. Бахрушина в Москве. [↑](#endnote-ref-273)
312. Театральный критик И. Иванов дал в журнале «Артист» следующую оценку исполнения Ю. М. Юрьевым роли Торольфа «… Роль Сигурда в исполнении г‑на Южина стояла на уровне драмы и можно только пожалеть, что из остальных исполнителей только весьма немногие приблизились к этому уровню. На первом месте мы должны упомянуть о г. Юрьеве. Начинающий артист, состоящий еще учеником Театральной школы, прекрасно исполнил роль Торольфа, сына Эрнульфа. Сцена на пиру весьма много выиграла от искренности и неподдельной страстности, с какими г. Юрьев держал речь своего юного героя в защиту отца» (Ив. Иванов. «Северные богатыри», драма Ибсена. «Артист», 1892, № 20, стр. 115). [↑](#endnote-ref-274)
313. *Рахманинов Сергей Васильевич* (1873 – 1943) — композитор, пианист и дирижер. В 1897 – 1898 гг. — дирижер Русской частной оперы С. И. Мамонтова, в 1904 – 1906 гг. — московского Большого театра. С 1907 г. концертировал по России и за границей. Автор опер «Алеко» (1892), «Франческа да Римини» (1904), «Скупой рыцарь» (1904), а также многочисленных симфонических, инструментальных, камерных и вокальных произведений. С 1917 г. жил в Соединенных Штатах Америки. [↑](#endnote-ref-275)
314. «*Веер*» — комедия в 3 д. К. Гольдони. По сведениям «Ежегодника императорских театров», роль графа Роккамарино исполнял ученик И. Н. Худолеев («Ежегодник императорских театров», 1892 – 1893, стр. 372). [↑](#endnote-ref-276)
315. «*Новобрачные*» — комедия в 2 д. Б. Бьёрнсона. По сведениям «Ежегодника императорских театров», Ю. М. Юрьев исполнял роль {616} Акселя (зять Амтманна) («Ежегодник императорских театров», 1892 – 1893, стр. 372). [↑](#endnote-ref-277)
316. «*На бойком месте*» — комедия в 3 д. А. Н. Островского. По сведениям «Ежегодника императорских театров», Ю. М. Юрьев не участвовал в спектакле «На бойком месте» («Ежегодник императорских театров», 1892 – 1893, стр. 372). [↑](#endnote-ref-278)
317. «*Граф де Ризоор*» — драма в 5 д., 7 к. В. Сарду (перевод Н. Ф. Арбенина). Первый спектакль на сцене московского Малого театра состоялся 16 октября 1892 г. в бенефис А. П. Ленского. [↑](#endnote-ref-279)
318. *Горбунов Иван Федорович* (1831 – 1895) — драматический актер, рассказчик и писатель. Сценическую деятельность начал в Москве в 1853 г. на любительской сцене. С 1854 г. — актер московского Малого театра, с 1856 г. — петербургского Александринского театра. Основные роли — в пьесах Островского: Кудряш («Гроза»), Афоня («Грех да беда на кого не живет»), Подхалюзин («Свои люди — сочтемся!»), Ипполит («Не все коту масленица») и др. Прославился И. Ф. Горбунов, главным образом, как автор и исполнитель «Сцен из народного быта». Со своими, часто импровизированными, рассказами И. Ф. Горбунов выступал в дивертисментах и антрактах, широко практиковавшихся на сцене Александринского театра в 60‑х и 70‑х гг. прошлого столетия, на различных литературно-художественных вечерах. Гастролировал по многим городам России. «Иногда он изображал в лицах целиком судоговорение окружного суда, — вспоминал позднее П. П. Гнедич, — с чтением обвинительного акта, допросом свидетелей, речью прокурора и защитника, совещанием присяжных. И это была тонкая сатира; все персонажи, до последнего свидетеля и дежурного жандарма, стояли перед слушателями, как живые. И судил их великий художник, клеймя их недостатки, заставляя смешные стороны их портретов выступать на первый план; но судил он их “неумытно”, — спокойно зря на правых и виновных, не ведая ни жалости, ни гнева» (П. П. Гнедич. И. Ф. Горбунов. «Нива», 1896, № 2, стр. 42). Рассказы И. Ф. Горбунова, его работы по истории русского театра («Очерки из истории театра», «Первые русские комедианты» и др.) вошли в Собрание сочинений И. Ф. Горбунова (т. 1 – 4, Спб., 1904 – 1910). [↑](#endnote-ref-280)
319. *Жулева Екатерина Николаевна* (1830 – 1905) — драматическая актриса. Окончила петербургское Театральное училище. С 1847 г. — актриса петербургского Александринского театра. Основные роли: старуха Хлестова («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Атуева («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Анна Андреевна («Ревизор» Н. В. Гоголя), Мурзавецкая, Уланбекова («Волки и овцы», «Воспитанница» А. Н. Островского), боярыня Манелфа Дмитриевна («Посадник» А. К. Толстого), Доброхотова («Темный бор» Вл. И. Немировича-Данченко), Гертруда («Гамлет» У. Шекспира), Клавдия («Эмилия Галотти» Г. Лессинга), Агриппина («Нерон» Ж. Расина) и др. «Это была барыня-аристократка в точном смысле этого слова, — подчеркивал журнал “Театр и искусство”, — такого благородства в тоне и манерах не было ни у одной исполнительницы ролей ее амплуа, игравших и до и после Екатерины Николаевны. Едва ли мы преувеличим, если назовем Е. Н. родоначальницей всех русских театральных гранд-дам. У нее учились, ей подражали. Да и не мудрено — Е. Н. значительную часть своей жизни (после выхода замуж за генерала Небольсина) вращалась в {617} том обществе, куда до того русская актриса, взросшая из крепостного права, не допускалась… Отсюда образовалась из Ж. та представительная гранд-дам, какой нет решительно ни на одной из драматических сцен России. Бытовой репертуар совершенно миновал Ж.; все попытки ее изображать купчих и мещанок оканчивались неудачно. Во всем репертуаре Островского у нее была выдающаяся роль Марфы в “Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском”» («Театр и искусство», 1905, № 27, стр. 428). [↑](#endnote-ref-281)
320. *Васильева Надежда Сергеевна* (1852 – 1920) — драматическая актриса, театральный деятель и педагог. Дочь актеров московского Малого театра С. В. Васильева и Е. Н. Васильевой. В 1870 – 1878 гг. — актриса московского Малого театра, в 1878 – 1897 и с 1902 г. — петербургского Александринского. В 1883 – 1889 гг. — член Петербургского отделения Литературно-театрального комитета при дирекции императорских театров. В 1888 – 1892 гг. преподавала на Драматических курсах петербургского Театрального училища. Лучшие роли: Лиза и Софья («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Анна Андреевна («Ревизор» Н. В. Гоголя), Снегурочка, Гурмыжская («Снегурочка», «Лес» А. Н. Островского), Верочка («Месяц в деревне» И. С. Тургенева), Анисья («Власть тьмы» Л. Н. Толстого) и др. Н. С. Васильева — один из создателей Музея академических театров в Петрограде и первый его директор. [↑](#endnote-ref-282)
321. *Абаринова (Рейхельт) Антонина Ивановна* (1842 – 1901) — драматическая и оперная актриса (контральто, впоследствии меццо-сопрано). Сценическую деятельность начала как оперная певица; выступала на сценах Москвы, Одессы, Тифлиса и за границей (Генуя). С 1872 г. — актриса петербургского Александринского театра. Вначале А. И. Абаринова выступала на сцене Александринского театра исключительно в оперетте, а также в опере на сцене Мариинского театра. В 1878 г. вернулась на Александринскую сцену как драматическая актриса. Лучшие роли: Наталья Дмитриевна («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Гурмыжская («Лес» А. Н. Островского), Звездинцева («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Калитина («Дворянское гнездо» по роману И. С. Тургенева), Шамраева («Чайка» А. П. Чехова) и др. [↑](#endnote-ref-283)
322. *Левкеева Елизавета Ивановна* (1851 – 1904) — драматическая актриса. Окончила петербургское Театральное училище в 1871 г. и была принята на сцену петербургского Александринского театра. Е. И. Левкеева дебютировала в роли Варвары («Гроза» А. Н. Островского). Как отмечал хроникер русского театра А. И. Вольф, Е. И. Левкеева «по свойству ее дарования самой судьбой была предназначена для ролей сдобных купеческих дочек» (А. Вольф. Хроника петербургских театров, т. 3. Спб., 1884, стр. 49). А. Н. Островский высоко ценил талант Е. И. Левкеевой и лично поручил ей роль Агнии («Не все коту масленица»). Лучшие роли: жена унтер-офицера, Агафья Тихоновна («Ревизор», «Женитьба» Н. В. Гоголя), Липочка, Ирина Лавровна, Манефа, Улита («Свои люди — сочтемся!», «Последняя жертва», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес» А. Н. Островского), кухарка («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого) и др. [↑](#endnote-ref-284)
323. *Дюжикова Антонина Михайловна* (1853 – 1941?) — драматическая актриса. Окончила петербургское Театральное училище в 1873 г. (ученица П. В. Васильева). С того же года — актриса петербургского {618} Александринского театра. Основные роли: Софья («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Марья Андреевна, Катерина («Бедная невеста», «Гроза» А. Н. Островского), Степанида («Около денег» А. А. Потехина), Офелия, Беатриче («Гамлет», «Много шума из ничего» У. Шекспира), Юдифь («Уриель Акоста» К. Гуцкова) и др. Оставила сцену в 1902 г. [↑](#endnote-ref-285)
324. *Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна* (1866 – 1948) — драматическая актриса, народная артистка СССР. Представительница артистической семьи Самойловых. Сценическую деятельность начала на любительской сцене под руководством своей матери артистки В. В. Самойловой. С 1886 г. — актриса петербургского Александринского театра. Лучшие роли: Гурмыжская («Лес» А. Н. Островского), Наталья Петровна («Месяц в деревне» И. С. Тургенева), Раневская («Вишневый сад» А. П. Чехова), леди Мильфорд («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), мисс Чивлей («Идеальный муж» О. Уайльда) и др. [↑](#endnote-ref-286)
325. Первый спектакль трагедии в 5 д. Ж. Расина «Федра» (перевод М. П. Садовского) на сцене московского Малого театра состоялся 30 января 1890 г. в бенефис М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-287)
326. *Корвин-Круковский Юрий Васильевич* (1861 – 1935) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1882 г. в Ораниенбауме. Затем играл в Гельсингфорсе. С 1886 по 1929 г. — в ленинградском Театре академической драмы (б. Александринский). Лучшие роли: Кречинский («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Вышневский («Доходное место» А. Н. Островского), Гарабурда («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), лорд Кавиршем («Идеальный муж» О. Уайльда) и др. Много работал над историей костюма. Автор эскизов костюмов ко многим спектаклям: «Калигула» А. Дюма-отца, «Холопы» П. П. Гнедича, «Генрих Наваррский» В. Девере, «Равенский боец» Ф. Гальма и др. [↑](#endnote-ref-288)
327. *Чернов (Шварцшильдт) Александр Семенович* (1855? – 1920) — драматический актер. С 1884 по 1908 г. и с 1919 по 1920 г. — на сцене петроградского Театра академической драмы (б. Александринский). Основные роли: Правдин («Недоросль», Д. И. Фонвизина), Платон Михайлович Горич («Горе от ума» А. С. Грибоедова), князь Шуйский, Шереметев («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), Брист («Старый закал» А. И. Южина-Сумбатова), Горацио («Гамлет» У. Шекспира), Вурм («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Негенданк («Воспитатель Флаксман» О. Эрнста) и др. [↑](#endnote-ref-289)
328. *Чайковский Модест Ильич* (1850 – 1916) — драматург, либреттист и переводчик. Брат П. И. Чайковского. Автор трехтомного труда «Жизнь П. И. Чайковского» (Спб., 1900 – 1902). [↑](#endnote-ref-290)
329. *Гнедич Петр Петрович* (1852 – 1927) — русский писатель, драматург, переводчик и театральный деятель. Литературную работу начал в 1877 г. Пьесы П. Гнедича («Холопы», «Старая сказка» и др.) и в его переводах драматические произведения Шекспира, Лопе де Вега и других шли на сценах московских и петербургских театров. С 1885 по 1887 г. читал курс лекций по истории театра в Драматической школе при Русском театральном обществе. В 1888 г. основал и с этого времени был редактором литературно-политического и художественного журнала «Север». В 1890 г. принял участие в организации периодического издания «Ежегодник императорских театров». {619} В 1891 – 1895 гг. — член Литературно-театрального комитета при дирекции императорских театров. В 1893 г. — председатель Литературно-артистического кружка, с 1895 г. художественный руководитель Малого (Суворинского) театра в Петербурге. С 1899 по 1909 г. — управляющий труппой Александринского театра. П. П. Гнедич — автор воспоминаний (П. П. Гнедич. Книга жизни. Л., «Прибой», 1929). [↑](#endnote-ref-291)
330. Приводим текст этого письма:

     [*август 1893 г*.]

     Дорогой Николай Федорович.

     К Вам в театр поступил ученик нашей школы Юрьев, примите его немножко под Ваше крылышко. Вы увидите сами, что этот юноша скорей походит на застенчивую девицу, чем на актера, и я боюсь, что он в театре будет чувствовать себя как на горячих угольях. Дорогой Николай Федорович, немножечко приласкайте, хоть иногда, и посоветуйте, побраните. Он, как Вы увидите, со способностями. Пожалуйста, не заключите из этого, что я уже дошла до тех лет, когда нравятся ангелоподобные юноши, нет, увы, я еще увлекаюсь людьми солидными, а этого юношу я давно знаю и все его семейство.

     Милый Николай Федорович, Вы не откажете мне в моей просьбе.

     Крепко целую Софью Ивановну и жму Вашу руку.

     *М. Ермолова*.

     См. в кн.: «Театральное наследство». М., «Искусство», 1956, стр. 414, 415. [↑](#endnote-ref-292)
331. «*Нарцисс*» — комедия в 1 д. А. П. Сумарокова. В спектакле 30 августа 1893 г. принимали участие П. М. Медведев, Р. Б. Аполлонский, М. М. Читау и др. [↑](#endnote-ref-293)
332. «*Дмитрий Донской*» — трагедия в 5 д. В. А. Озерова. В спектакле 30 августа 1893 г. давалось 5‑е действие трагедии Принимали участие В. П. Далматов, М. А. Красовская и др. [↑](#endnote-ref-294)
333. *Шевченко Михаил Григорьевич* (1860 – 1912) — драматический актер. С 1880 по 1902 г. — актер петербургского Александринского театра. Затем выступал в провинции. С 1910 по 1911 г. — на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра. Лучшие роли: Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Юсов («Доходное место» А. Н. Островского) и др. [↑](#endnote-ref-295)
334. *Никольский Леонид Яковлевич* (1840 – 1920) — драматический актер. С 1887 г. — на сцене петербургского Александринского театра. Основные роли: Стародум («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Коробкин («Ревизор» Н. В. Гоголя), Баранчевский («Не в свои сани не садись» А. Н. Островского), Пехтерьев («Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева), князь Щербатый («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), Сембат («Измена» А. И. Южина-Сумбатова), Тит Марций («Равенский боец» Ф. Гальма) и др. [↑](#endnote-ref-296)
335. *Ремизов Владимир Сергеевич* (? – 1909) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в Петербурге на любительской сцене. С 1882 г. — актер петербургского Александринского театра. Оставил сцену в 1904 г. Основные роли: Вральман («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Лука Лукич Хлопов («Ревизор» Н. В. Гоголя), Досужев, Карп («Доходное место», «Лес» А. Н. Островского) и др. [↑](#endnote-ref-297)
336. {620} *Озаровский Юрий Эрастович* (1869 – 1924) — драматический актер, режиссер, театральный педагог. Окончил Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1892 г. (класс В. Н. Давыдова). В 1892 – 1915 гг. — актер петербургского Александринского театра, с 1915 г. — режиссер московского Драматического театра. В 1889 – 1912 гг. (с перерывами) — преподаватель Драматических курсов петербургского Театрального училища. Среди его учеников Е. И. Тиме, В. Л. Юренева, Б. С. Глаголин и др. Был редактором режиссерского отдела журнала «Театр и искусство» (издатель З. В. Холмская, редактор А. Р. Кугель). Лучшие роли: Митрофанушка («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Молчалин («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Хлестаков, Жевакин («Ревизор», «Женитьба» Н. В. Гоголя), Бек («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Петрищев («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Пьеро («Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера), Огрин («Шут Тантрис» Э. Хардта) и др. Основные режиссерские работы: «Гамлет» У. Шекспира (1900), «Ипполит» Еврипида (1902), «Отец» А. Стриндберга (1904), «Эдип в Колоне» Софокла (1904), «Вишневый сад» А. П. Чехова (1905), «Провинциалка» И. С. Тургенева (1911) и др. [↑](#endnote-ref-298)
337. *Федоров-Юрковский Федор Александрович* (1842 – 1915) — драматический актер и режиссер. С 1864 г. — актер, в 1865 – 1896 гг. режиссер петербургского Александринского театра, затем режиссер петербургского Малого (Суворинского) театра. [↑](#endnote-ref-299)
338. *Ленский (Телепнев-Овчина-Оболенский) Павел Дмитриевич* (1851 – 1910) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в Ярославле. Затем выступал в Казани, Саратове и других городах. С 1890 г. — в петербургском Александринском театре. Лучшие роли: Скалозуб («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Кречинский («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Шуйский («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского) и др. [↑](#endnote-ref-300)
339. *Каратыгин Петр Андреевич* (1805 – 1879) — драматический актер. Брат актера В. А. Каратыгина (1802 – 1853). С 1823 г. — актер петербургского Александринского театра. Каратыгин — автор воспоминаний (П. А. Каратыгин. Записки. Т. 1 – 2. Л., «Academia», 1929 – 1930). [↑](#endnote-ref-301)
340. *Трофимов (Иванов) Александр Трофимович* (1841 – 1885) — драматический актер и драматург. Служил в петербургском Александринском театре. Автор легких комедий и бытовых сценок. [↑](#endnote-ref-302)
341. «Петербургский листок», 1893, 1 сентября, стр. 3. [↑](#endnote-ref-303)
342. «*Чем ушибся, тем и лечись*» — комедия в 3 д., 4 к. А. Морето (перевод в стихах В. А. Крылова немецкой переделки пьесы М. Веста). Первый спектакль на сцене Александринского театра состоялся 6 сентября 1893 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Дон Луи. [↑](#endnote-ref-304)
343. *Гельцер Василий Федорович* (1840 – 1908) — танцовщик, педагог. С 1856 г. — в балетной труппе московского Большого театра. С 1863 г. — солист труппы, в 1894 – 1901 гг. — режиссер балетной труппы. С 1889 г. — преподаватель мимики и пластики на Драматических курсах, с 1898 г. — на балетном отделении московского Театрального училища. Оставил сцену в 1906 г. [↑](#endnote-ref-305)
344. «*Гони любовь в дверь, а она войдет в окно*» — комедия-водевиль в 1 д. Э. Скриба. Переделка с французского П. С. Федорова. Ю. М. Юрьев исполнял роль Верховского (первый раз 9 сентября 1893 г.). [↑](#endnote-ref-306)
345. {621} *Яковлев Степан Иванович* (1870 – 1912) — драматический актер и педагог. Окончил Драматические курсы петербургского Театрального училища (класс В. Н. Давыдова) в 1893 г. С того же года по 1896 г. — актер петербургского Александринского театра, с 1898 по 1902 г. — московского Малого театра. Затем выступал на частных сценах Петербурга. С 1903 г. снова в Александринском театре. Лучшие роли: Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Осип («Ревизор» Н. В. Гоголя), Андрей Белугин («Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), Лопахин («Вишневый сад» А. П. Чехова) и др. С 1906 по 1909 г. преподавал сценическое искусство на Драматических курсах петербургского Театрального училища. [↑](#endnote-ref-307)
346. Первый спектакль драмы в 5 д. А. И. Южина-Сумбатова «Старый закал» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 30 ноября 1895 г. [↑](#endnote-ref-308)
347. *Федотов Александр Филиппович* (1841 – 1895) — драматический актер, режиссер, театральный деятель, педагог и драматург, муж Г. Н. Федотовой (1846 – 1925). Сценическую деятельность начал в Москве на любительской сцене. В 1862 – 1873 гг. — актер московского Малого театра. Основатель, режиссер и один из директоров Народного театра на Политехнической выставке в Москве (1872 г.). Позднее выступал в провинции и на сценах столичных частных театров. С 1882 г. преподавал сценическое искусство в московском Обществе искусства и литературы (А. Ф. Федотов — первый учитель К. С. Станиславского). В 1884 г. основал в Москве Школу драматического искусства. С 1888 по 1892 г. читал историю драмы и театра на Драматических курсах московского Театрального училища. С 1893 г. — актер петербургского Александринского театра. Лучшие роли: Загорецкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Тихон, Силан («Гроза», «Горячее сердце» А. Н. Островского), Звездинцев («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Гарпагон («Скупой» Ж.‑Б. Мольера) и др. [↑](#endnote-ref-309)
348. *Усачев Александр Артемьевич* (1863 – 1937) — драматический актер, заслуженный артист республики. Окончил Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1891 г. (класс Н. Ф. Сазонова). С того же года — актер петербургского Александринского театра. Лучшие роли: Молчалин («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Анучкин, Добчинский («Женитьба», «Ревизор» Н. В. Гоголя), Ломов («Предложение» А. П. Чехова) и др. А. А. Усачев — автор воспоминаний (А. А. Усачев. Повесть об одном актере. Л., Гос. Ак. театра драмы, 1934). [↑](#endnote-ref-310)
349. «*Цена жизни*» — драма в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-311)
350. «*Горячее сердце*» — комедия в 5 д., 6 к. А. Н. Островского. Возобновлена на сцене петербургского Александринского театра 23 сентября 1893 г. Роли исполняли: Курослепов — К. А. Варламов, Курослепова — О. П. Владимирова, Параша — М. Г. Савина и М. А. Потоцкая, Наркис — М. Ф. Тройницкий, приказчик — В. И. Петров, Силан — В. Н. Давыдов, городничий — П. М. Медведев, Хлынов — Н. Ф. Сазонов, Вася — А. С. Панчин, Аристарх — К. П. Шкарин, Сидоренко — С. И. Яковлев, Жигунов — А. П. Петровский, мещане — П. С. Кравотынский, Д. Н. Локтев, Ю. Э. Озаровский. [↑](#endnote-ref-312)
351. {622} *«Власть тьмы», или «Коготок увяз, всей птичке пропасть»* — драма в 5 д. Л. Н. Толстого. Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра состоялся 18 октября 1895 г. Роли исполняли: Петр — А. Ф. Осокин, Анисья — Н. С. Васильева, Акулина — М. Г. Савина, Никита — Н. Ф. Сазонов, Аким — В. Н. Давыдов, Матрена — В. В. Стрельская, Марина — П. Н. Пащенко, Митрич — К. А. Варламов, Марфа — О. М. Пономаревская, сват — К. П. Шкарин, муж Марины — Н. П. Шаповаленко, урядник — А. П. Петровский, извозчик — М. Г. Шевченко, сваха — В. М. Козловская-Шмитова. [↑](#endnote-ref-313)
352. *Петров Василий Иванович* (1870 – ?) — драматический актер. На сцене петербургского Александринского театра с 1892 по 1910 г. С 1902 г. преподавал драматическое искусство на Драматических курсах петербургского Театрального училища. [↑](#endnote-ref-314)
353. *… курсов при Александринском театре*. — Драматические курсы при петербургском Театральном училище были открыты осенью 1888 г., в один год с Драматическими курсами при московском Малом театре и на тех же началах (см. [прим. 252](#_Tosh0005089)). [↑](#endnote-ref-315)
354. «*Вильгельм Телль*» — драма в 5 д., 9 к. Ф. Шиллера (перевод Ф. Б. Миллера. «Приспособление для сцены В. А. Крылова. Музыкальные номера Н. С. Кроткова»). Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра состоялся 4 ноября 1893 г. [↑](#endnote-ref-316)
355. *Д—ов* — по-видимому, Ю. М. Юрьев имеет в виду Домерщикова Платона Павловича, заведующего монтировочной частью Александринского театра в 1882 – 1897 гг. [↑](#endnote-ref-317)
356. Первый спектакль комедии в 5 д. П. Д. Боборыкина «У своих» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 23 ноября 1893 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Кравцова. [↑](#endnote-ref-318)
357. *Погожев Владимир Петрович* (1851 – 1907?) — управляющий петербургской конторой императорских театров в 1882 – 1900 гг. С 1897 по 1900 г. — управляющий делами дирекции императорских театров и петербургской конторой императорских театров. Автор трехтомного труда «Столетие организации императорских московских театров» (Спб., 1906). Вместе с А. Е. Молчановым и К. А. Петровым издал «Архив императорских театров», т. 1 – 3. Спб., 1892. [↑](#endnote-ref-319)
358. «*Дама с камелиями*» — драма в 5 д. А. Дюма-сына. [↑](#endnote-ref-320)
359. Письмо М. Н. Ермоловой Ю. М. Юрьеву (апрель 1894 г., Москва). В кн.: Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследства. Воспоминания современников. М., «Искусство», 1955, стр. 104. [↑](#endnote-ref-321)
360. *Михайловский Николай Константинович* (1842 – 1904) — публицист и литературный критик. Был одним из редакторов журналов «Отечественные записки» и «Русское богатство». Автор ряда работ о творчестве русских и западных писателей. [↑](#endnote-ref-322)
361. . *Репин Илья Ефимович* (1844 – 1930) — художник, выдающийся представитель русского реалистического искусства. К важнейшим работам художника относятся: «Бурлаки на Волге», «Протодьякон», «Царевна Софья», «Не ждали», «Иван Грозный и сын его Иван», «Запорожцы», портреты В. В. Стасова, М. П. Мусоргского, Н. И. Пирогова, П. А. Стрепетовой, Л. Н. Толстого и др. [↑](#endnote-ref-323)
362. *Скабичевский Александр Михайлович* (1838 – 1910) — критик и историк литературы. С 1868 г. сотрудничал в журнале «Отечественные записки», с 1874 г. — в газете «Биржевые ведомости». [↑](#endnote-ref-324)
363. {623} Первый спектакль комедии в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко «Золото» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 2 января 1895 г. [↑](#endnote-ref-325)
364. Первый спектакль драмы в 4 д. Г. Зудермана «Отчий дом» (перевод А. Ф. Крюковского) на сцене петербургского Александринского театра состоялся 16 сентября 1894 г. [↑](#endnote-ref-326)
365. Первый спектакль драматической сцены в 1 д. О. Н. Чюминой «Угасшая искра» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 10 февраля 1894 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Бембо. [↑](#endnote-ref-327)
366. Первый спектакль по возобновлении комедии в 1 д. Ж.‑Б. Мольера «Хоть тресни, а женись» (вольный перевод в стихах Д. Т. Ленского) на сцене петербургского Александринского театра состоялся 4 сентября 1894 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Ликаста. [↑](#endnote-ref-328)
367. Первый спектакль «будничной драмы» в 5 к. В. С. Лихачева «Жизнь Илимова» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 13 апреля 1895 г. [↑](#endnote-ref-329)
368. А. И. Южин-Сумбатов. Из впечатлений и воспоминаний о Ю. М. Юрьеве. В кн.: А. И. Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. М., «Искусство», 1951, стр. 537. [↑](#endnote-ref-330)
369. Первый спектакль драмы А. И. Южина-Сумбатова «Старый закал» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 30 февраля 1895 г. в бенефис Н. Ф. Сазонова. [↑](#endnote-ref-331)
370. *Всеволожский Иван Александрович* (1835 – 1909) — директор императорских театров в 1881 – 1899 гг. [↑](#endnote-ref-332)
371. *Кшесинская Матильда Феликсовна* (1872) — танцовщица. С 1890 г. — в балетной труппе петербургского Мариинского театра. С 1895 г. — первая танцовщица. В 1909 г. выступала в труппе Русского балета С. П. Дягилева. С 1917 г. живет в Париже, занимается педагогической деятельностью. [↑](#endnote-ref-333)
372. *Карсавина Тамара Платоновна* (1885) — танцовщица. С 1902 г. — в балетной труппе петербургского Мариинского театра. С 1907 г. — первая танцовщица. В 1909 г. выступала в труппе Русского балета С. П. Дягилева. С 1917 г. живет в Лондоне. [↑](#endnote-ref-334)
373. *Преображенская Ольга Осиповна* (1871 – 1962) — танцовщица. С 1889 г. — в балетной труппе петербургского Мариинского театра. С 1898 г. — первая танцовщица. С 1917 по 1921 г. занималась педагогической деятельностью. С 1921 г. жила в Берлине, затем в Париже, где открыла свою балетную школу. [↑](#endnote-ref-335)
374. *Павлова Анна Павловна (Матвеевна)* (1881 – 1931) — танцовщица. С 1899 г. — в балетной труппе петербургского Мариинского театра. С 1906 г. — первая танцовщица. С 1907 г. регулярно гастролировала за пределами России. С 1912 г. жила в Лондоне, гастролируя по городам Европы, Азии, Америки и Африки во главе созданной ею балетной труппы. [↑](#endnote-ref-336)
375. *Гердт Павел Андреевич* (1844 – 1917) — танцовщик, педагог. В 1865 – 1916 гг. — солист балетной труппы петербургского Мариинского театра. В 1880 – 1904 гг. преподавал на балетном отделении, с 1888 по 1896 г. — на Драматических курсах петербургского Театрального училища. Оставил сцену в 1916 г. [↑](#endnote-ref-337)
376. *Легат Николай Густавович* (1869 – 1937) — танцовщик и балетмейстер. С 1888 г. — в балетной труппе петербургского Мариинского театра. С начала 1900‑х гг. преподавал на балетном отделении {624} петербургского Театрального училища. Оставил сцену в 1911 г. С 1923 г. жил за границей. В 1929 г. открыл в Лондоне свою балетную школу. *Легат Сергей Густавович* (1875 – 1905) — танцовщик и педагог. С 1894 г. — в балетной труппе петербургского Мариинского театра. С 1898 г. — репетитор балета. С 1904 г. преподавал на балетном отделении петербургского Театрального училища. [↑](#endnote-ref-338)
377. *Фокин Михаил Михайлович* (1880 – 1942) — танцовщик, балетмейстер и педагог. С 1898 г. — в балетной труппе петербургского Мариинского театра. С 1901 г. — преподавал на балетном отделении петербургского Театрального училища. В 1909 г. выступал в труппе Русского балета С. П. Дягилева. С 1910 г. — балетмейстер петербургского Мариинского театра. С 1918 г. жил за границей, гастролировал по городам Европы и Америки. Впоследствии жил в Соединенных Штатах Америки. [↑](#endnote-ref-339)
378. *Леньяни (Legnani) Пьерина* (1863 – 1923) — итальянская балерина. Выступала в России в 1893 – 1901 гг. [↑](#endnote-ref-340)
379. *Цукки (Zucchi) Вирджиния* (1857 – 1930) — итальянская балерина. Выступала в России в 1885 – 1887 гг. [↑](#endnote-ref-341)
380. *Направник Эдуард Францевич* (1839 – 1916) — дирижер и композитор. С 1862 г. — репетитор и органист петербургского Мариинского театра. С 1869 г. — первый капельмейстер петербургского Мариинского театра. С 1869 по 1881 г. дирижировал симфоническими концертами Петербургского отделения Русского музыкального общества. Автор опер: «Нижегородцы» (1868), «Гарольд» (1886), «Дубровский» (1895) и др. [↑](#endnote-ref-342)
381. *Фигнер (Мей) Медея Ивановна* (1860 – 1952) — оперная певица (меццо-сопрано). Жена оперного певца Н. Н. Фигнера (1857 – 1919). В 1877 – 1887 гг. выступала на оперных сценах Италии, Испании, стран Южной Америки. В 1887 – 1912 гг. — солистка петербургского Мариинского театра. С 1923 г. перешла на педагогическую деятельность. [↑](#endnote-ref-343)
382. *Мравина (Мравинская) Евгения Константиновна* (1864 – 1914) — оперная певица (колоратурное сопрано). В 1886 – 1897 гг. солистка петербургского Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-344)
383. *Больска Аделаида Юлиановна* (1864 – 1930) — оперная певица (колоратурное сопрано). В 1889 – 1893 гг. — солистка московского Большого театра (выступала под фамилией Скомпская). В 1893 – 1897 гг. гастролировала за границей. С 1897 по 1918 г. — солистка петербургского Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-345)
384. *Славина Мария Александровна* (1858 – 1949) — оперная певица (меццо-сопрано). С 1877 г. — солистка петербургского Мариинского театра. С 1917 г. жила за границей. [↑](#endnote-ref-346)
385. *Черкасская Мариана Борисовна* — оперная певица. С 1900 по 1918 г. — солистка петербургского Мариинского театра. После 1918 г. жила за границей. [↑](#endnote-ref-347)
386. *Збруева Евгения Ивановна* (1869 – 1936) — оперная артистка (контральто). С 1894 г. — солистка московского Большого театра. В 1905 г. перешла на Мариинскую сцену. [↑](#endnote-ref-348)
387. *Фигнер Николай Николаевич* (1857 – 1919) — оперный певец (тенор). Муж оперной певицы М. И. Фигнер (1860 – 1952). До 1887 г. выступал на сцене оперных театров Европы и Америки. С 1887 по 1907 г. — солист петербургского Мариинского театра. {625} После 1907 г. выступал на сцене частных оперных театров. 1910 – 1915 гг. директор оперной труппы петербургского Народного дома. [↑](#endnote-ref-349)
388. *Яковлев Леонид Георгиевич* (1858 – 1919) — оперный певец (баритон) и режиссер. Сценическую деятельность начал в 1886 г. в Тифлисе в антрепризе И. Е. Питоева. В 1887 – 1906 гг. — солист петербургского Мариинского театра. Оставив сцену, Л. Г. Яковлев держал оперные антрепризы в крупных провинциальных городах. В 1918 г. — режиссер петроградского Театра оперы и балета (б. Мариинский театр). [↑](#endnote-ref-350)
389. *Стравинский Федор Игнатьевич* (1843 – 1902) — оперный певец (бас). В 1873 – 1878 гг. выступал в киевской частной опере И. Я. Сетова. С 1876 г. — солист петербургского Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-351)
390. *Чернов (Эйнгорн) Аркадий Яковлевич* (1858 – 1904) — оперный певец (баритон). Сценическую деятельность начал в Ростове в опереточной труппе Н. И. Новикова. С 1886 г. — солист петербургского Мариинского театра. Оставил сцену в 1900 г. [↑](#endnote-ref-352)
391. *Тартаков Иоаким Викторович* (1860 – 1923) — оперный певец (баритон). Сценическую деятельность начал в провинции. В 1882 – 1884 гг. и в 1894 – 1923 гг. — солист ленинградского Академического театра оперы и балета (б. Мариинский театр). С 1909 по 1923 г. — режиссер. В 1920 – 1923 гг. — профессор Петроградской консерватории. [↑](#endnote-ref-353)
392. *Ершов Иван Васильевич* (1867 – 1943) — оперный певец (тенор). Народный артист СССР. Окончил Петербургскую консерваторию в 1893 г. В 1894 – 1895 гг. выступал на оперной сцене Харькова. С 1895 по 1929 г. — солист ленинградского Академического театра оперы и балета (б. Мариинский театр). В 1916 – 1943 гг. — профессор Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Лучшие роли: Садко, Михаил Туча, Гришка Кутерьма («Садко», «Псковитянка», «Сказание о граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова), Лоэнгрин, Тангейзер («Лоэнгрин», «Тангейзер» Р. Вагнера) и др. «Творчество И. В. Ершова оказало огромное влияние на дальнейшее развитие русского оперно-сценического искусства, — писал в своих воспоминаниях дирижер Д. И. Похитонов, — без преувеличения можно сказать, что Ершов был Шаляпиным среди теноров. Как и Шаляпин, И. В. Ершов объединял в себе все элементы, необходимые в творчестве первоклассного оперного артиста: сильный могучий голос большого диапазона, исключительную чуткость к музыке, громадный темперамент и экспрессию, выразительность и яркость дикции, прекрасную сценическую внешность» (Д. И. Похитонов. Три мастера. «Звезда», 1944, № 7 – 8, стр. 102 – 104). [↑](#endnote-ref-354)
393. Первый спектакль комедии А. Н. Островского «Волки и овцы» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 8 декабря 1875 г. Роли исполняли: Глафира — М. Г. Савина, Мурзавецкая — А. М. Читау, Купавина — В. К. Лядова, Лыняев — Ф. А. Бурдин, Чугунов — К. А. Варламов, Мурзавецкий — Н. Ф. Сазонов. [↑](#endnote-ref-355)
394. *Найденов (Алексеев) Сергей Александрович* (1869 – 1922) — писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-356)
395. «*Шалость*». Из альбома путешественника по Италии — комедия в 3 д. В. А. Крылова. [↑](#endnote-ref-357)
396. {626} «*Баловень*» — комедия в 3 д. В. А. Крылова. [↑](#endnote-ref-358)
397. *Карпов Евтихий Павлович* (1857 – 1926) — режиссер, драматург. Сценическую деятельность начал в Ярославле в антрепризе И. А. Борисовского. В 1892 г. — режиссер петербургского Невского общества для устройства народных развлечений. С 1895 по 1916 г. (с перерывами) — режиссер Малого (Суворинского) театра. С 1896 по 1900 г. и с 1916 по 1922 г. — главный режиссер ленинградского Театра академической драмы (б. Александринский). Последние годы руководил Драматической вольной студией в Ленинграде. [↑](#endnote-ref-359)
398. Первый спектакль драмы в 4 д. Е. П. Карпова «Ранняя осень» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 18 января 1893 г. [↑](#endnote-ref-360)
399. Первый спектакль драмы в 5 д. Е. П. Карпова «Рабочая слободка» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 13 декабря 1891 г. [↑](#endnote-ref-361)
400. «*Мирская вдова*» («Правда и кривда») — «драма из крестьянской жизни» в 4 д. Е. П. Карпова. Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра состоялся 9 октября 1897 г. [↑](#endnote-ref-362)
401. *Молчанов Анатолий Евграфович* (1856 – 1921) — журналист, театральный деятель. Муж М. Г. Савиной (1854 – 1915). В 1887 – 1897 гг. — чиновник особых поручений при директоре императорских театров. В 1897 – 1900 гг. — заведующий монтировочной частью петербургских императорских театров. В 1890 г. был одним из основателей и редактором «Ежегодника императорских театров». Сотрудничал в журналах «Библиограф», «Русская старина», «Исторический вестник» и др. [↑](#endnote-ref-363)
402. В петербургском Малом (Суворинском) театре Е. П. Карпов работал режиссером в 1895 – 1896, 1902 – 1908 и 1914 – 1916 гг. [↑](#endnote-ref-364)
403. *Комиссаржевская Вера Федоровна* (1864 – 1910) — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала на любительской сцене. С 1890 г. — в московском Обществе искусства и литературы. В 1893 – 1894 гг. — в труппе Н. Н. Синельникова в Новочеркасске. В 1894 – 1896 гг. — в антрепризе К. Н. Незлобина в Вильно. С 1896 по 1902 г. — на сцене петербургского Александринского театра. В 1902 – 1904 гг. гастролировала по городам России. В сентябре 1904 г. открыла в Петербурге свой театр — Драматический театр в здании Пассажа (1904 – 1906), более известный под названием театра Комиссаржевской. К руководству и режиссуре были привлечены К. В. Бравич, брат В. Ф. Комиссаржевской — Ф. Ф. Комиссаржевский, А. П. Петровский и др. С осени 1906 г. театр Комиссаржевской переезжает на Офицерскую, 39 и начинает свою деятельность под названием Новый театр (1906 – 1909). Художественное руководство возглавил В. Э. Мейерхольд, с 1908 г. — Н. Н. Евреинов. В 1908 г. В. Ф. Комиссаржевская совершила гастрольную поездку в Америку. В 1909 г., после закрытия театра, В. Ф. Комиссаржевская предприняла большую поездку по городам России, которая была прервана ее смертью. [↑](#endnote-ref-365)
404. Память изменила Ю. М. Юрьеву: роль Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» на сцене петербургского Академического театра он исполнил впервые 28 декабря 1899 г. [↑](#endnote-ref-366)
405. *Дуров Анатолий Леонидович* (1865 – 1916) — цирковой актер и дрессировщик. Приобрел известность в 1880‑х гг. как создатель {627} нового жанра в цирковом искусстве — сатирико-публицистической клоунады. [↑](#endnote-ref-367)
406. «*Сверх комплекта*» — комедия в 4 д. О. Блюменталя и Г. Кадельбурга, переделка А. Ф. Крюковского. Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра состоялся 4 октября 1895 г. [↑](#endnote-ref-368)
407. Память изменила Ю. М. Юрьеву: выступления его в труппе М. М. Бородая в Казани происходили не в 1896, а в 1897 г. (с 18 по 25 мая). [↑](#endnote-ref-369)
408. *Каширин (Благушин) Александр Иванович* — драматический актер. Сценическую деятельность начал в Воронеже в 1881 г. Затем выступал в Ростове-на-Дону, Орле, Екатеринославе (Днепропетровск), Ковно, Гродно, Риге, Баку и других городах. В 1902 – 1904 гг. — актер петербургского Александринского театра, с 1904 г. — театра В. Ф. Комиссаржевской, с 1914 г. — петербургского Малого (Суворинского) театра. [↑](#endnote-ref-370)
409. *Свободина-Барышева Мария Ивановна* — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в провинции в 1858 г. Выступала в Казани, Киеве, Саратове и других городах. Затем служила в московских частных театрах Е. Н. Горевой и Ф. А. Корша (1882 – 1883), позднее — в петербургском Малом (Суворинском) театре. [↑](#endnote-ref-371)
410. *Дубровина (Александрова-Дубровина) Любовь Александровна* (1839 – 1915) — драматическая актриса, дочь провинциальной актрисы А. А. Дубровиной. Выступала на провинциальной сцене. С 1884 г. — в Товариществе драматических актеров М. М. Бородая. [↑](#endnote-ref-372)
411. Интересны отклики местной прессы на выступления молодого Ю. М. Юрьева: «г. Юрьев довольно сносно сыграл Чацкого, — писал один из рецензентов. — Были некоторые недостатки; излишняя торопливость… местами в первом действии, вялость во втором и т. п. Но при всем том видно, что артист прочувствовал и продумал роль» («Волжский вестник», 1897, 22 мая, стр. 3). [↑](#endnote-ref-373)
412. *Арбенин (Гильдебрандт) Николай Федорович* (1863 – 1906) — драматический актер и переводчик. Окончил драматическое отделение Московской консерватории (ученик И. В. Самарина). В 1885 – 1895 гг. — актер московского Малого театра. С 1895 г. — петербургского Александринского театра. Основные роли: Уриель Акоста («Уриель Акоста» К. Гуцкова), дон Фернандо («Дон Фернандо, стойкий принц» П. Кальдерона), граф де Ризоор («Граф де Ризоор» В. Сарду), Лоренцо Медичи («Лорензаччо» А. де Мюссе), Фаон («Сафо» Ф. Грильпарцера) и др. Н. Ф. Арбенин — автор ряда статей по вопросам театра: «Карл Гуцков как драматург», «Артисты и театры современной Италии», «Альфред де Мюссе и Рашель» и др. Арбенин был создателем Союза музыкальных и драматических писателей; ему же принадлежала идея и осуществление созыва Всероссийского съезда драматургов. [↑](#endnote-ref-374)
413. *Панова Глафира Викторовна* (1869 – ?) — драматическая актриса. С 1887 по 1895 г. — в московском Малом театре. С 1896 по 1907 г. — в петербургском Александринском театре. Основные роли: Софья («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Аксюша, Юленька («Лес», «Доходное место» А. Н. Островского), Соня («Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко), Марсела («Собака садовника» Лопе де Вега), Лаура («Бой бабочек» Г. Зудермана), донья Рафаэль («Граф де Ризоор» В. Сарду) и др. [↑](#endnote-ref-375)
414. {628} *Литовцева Нина Николаевна* (1878 – 1956) — драматическая актриса и режиссер. Заслуженная артистка РСФСР. Жена народного артиста СССР В. И. Качалова. С 1901 по 1933 г. — на сцене Московского Художественного академического театра имени М. Горького. Основные роли: Наталья Дмитриевна («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Ирина, Варя, Анна Петровна («Три сестры», «Вишневый сад», «Иванов» А. П. Чехова), Татьяна, Наташа («Мещане», «На дне» М. Горького), госпожа Карено («Драма жизни» К. Гамсуна), Петра («Доктор Штокман» Г. Ибсена) и др. [↑](#endnote-ref-376)
415. *Качалов (Шверубович) Василий Иванович* (1875 – 1948) — драматический актер, народный артист СССР. В 1896 – 1897 гг. — актер петербургского Малого (Суворинского) театра, в 1897 – 1900 гг. служил в Товариществе М. М. Бородая в Казани и Саратове, с 1900 г. — в Московском Художественном театре. [↑](#endnote-ref-377)
416. «*Не так живи, как хочется*» — оригинальная драма в 3 д., 4 к. А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-378)
417. И. Иноземцев. К истории народного театра в России. «Театр и искусство», 1901, № 16, стр. 315, 316. [↑](#endnote-ref-379)
418. «*Снегурочка*» — весенняя сказка в 4 д. с прологом А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-380)
419. Первый спектакль комедии в 4 д. М. И. Чайковского «Предрассудки» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 2 октября 1894 г. [↑](#endnote-ref-381)
420. Ю. М. Юрьев исполнял роль Поля. [↑](#endnote-ref-382)
421. *Давыдов Владимир Львович* (1871 – 1906) — племянник П. И. Чайковского. После смерти П. И. Чайковского купил вместе с его братом М. И. Чайковским дом Петра Ильича в Клину и основал в нем Дом-музей П. И. Чайковского. [↑](#endnote-ref-383)
422. *Ларош Герман Августович* (1845 – 1904) — музыкальный критик. С 1866 г. преподавал в Московской и Петербургской консерваториях теорию и историю музыки. Критическую и литературную деятельность начал с конца 1860‑х гг.: сотрудничал в журналах «Русский вестник», «Современная летопись», «Музыкальный листок», «Музыкальное обозрение» и др. Г. А. Ларош — автор работы «М. Глинка и его значение в русской музыке» (1867), ряда статей, посвященных творчеству П. И. Чайковского, и др. [↑](#endnote-ref-384)
423. «*Пиковая дама*» — опера в 3 д., музыка П. И. Чайковского, либретто М. И. Чайковского по повести А. С. Пушкина. Первый спектакль на сцене петербургского Мариинского театра состоялся 7 декабря 1890 г., на сцене московского Большого театра — 4 ноября 1891 г. [↑](#endnote-ref-385)
424. *Бенкендорф Дмитрий Александрович* (1845 – ?) художник-акварелист. [↑](#endnote-ref-386)
425. *Танеев Сергей Иванович* (1856 – 1915) — композитор, пианист, педагог, музыкальный деятель. С 1878 г. — профессор Московской консерватории, в 1885 – 1889 гг. — ее директор. Основу его музыкального наследия составляют камерно-инструментальные произведения. С. И. Танеев — один из крупнейших ученых в области полифонии. Воспитал ряд выдающихся музыкантов: А. Я. Скрябина, С. В. Рахманинова, З. П. Палиашвили, Н. К. Метнера, И. А. Саца, Р. М. Глиэра и др. [↑](#endnote-ref-387)
426. *Сапельников Василий Львович* (1868 – 1940) — пианист. Много концертировал по России и за границей. С конца 1890‑х гг. — {629} профессор Московской консерватории. С 1920‑х гг. жил за границей. [↑](#endnote-ref-388)
427. *Карцова* — Ю. М. Юрьев имеет в виду *Панаеву-Карцеву Александру Валериановну* (1853 – 1942) — камерная певица (сопрано). Выступала на концертах Филармонического и Русского музыкального обществ. Дебютировала в петербургском Мариинском театре, пела на сцене Итальянской оперы Москвы и Петербурга, но вскоре перешла опять к концертной деятельности. П. И. Чайковский посвятил ей несколько романсов. [↑](#endnote-ref-389)
428. *Зилотти Александр Ильич* (1863 – 1945) — дирижер, пианист, педагог, музыкальный деятель. С 1888 по 1891 г. — профессор Московской консерватории. Среди его учеников — С. В. Рахманинов, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер и др. Дирижировал симфоническими концертами московского Филармонического общества. Основатель лейпцигского Общества Листа (1885). С 1919 г. жил за границей. В 1924 – 1942 гг. преподавал в музыкальной школе Джульярда в Нью-Йорке. [↑](#endnote-ref-390)
429. *Кузнецов Николай Дмитриевич* (1850 – 1930) — художник. С 1895 г. — академик. В 1895 – 1897 гг. руководил мастерской батальной живописи в петербургской Академии художеств, позднее работал в Одессе. Там же в 1893 гг. написал известный портрет П. И. Чайковского. Портрет написан с натуры во время пребывания П. И. Чайковского в Одессе, куда он был приглашен дирижировать своими произведениями в концертах. «Художник, незнакомый с внутренней жизнью Петра Ильича, — писал М. И. Чайковский, — чутьем вдохновения угадал трагизм его настроения этой поры, с глубокой правдой изобразил то, что в слабой степени я в силах передать здесь. Зная, как я знал брата, могу сказать, что лучшего, более верного, более потрясающе жизненного изображения — я не знаю» (М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, т. 3. Москва — Лейпциг, [1902], стр. 599). [↑](#endnote-ref-391)
430. П. И. Чайковский умер 25 октября (6 ноября) 1893 г. [↑](#endnote-ref-392)
431. *Корякин Михаил Михайлович* (1850 – 1897) — оперный певец (бас). С 1878 г. (после непродолжительного пребывания в московском Большом театре) — солист петербургского Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-393)
432. *Серебряков Константин Терентьевич* (1856 – 1919) — оперный певец (бас). С 1887 г. — солист петербургского Мариинского театра. Оставил сцену в 1911 г. [↑](#endnote-ref-394)
433. *Куза Валентина (Ефросинья) Ивановна* (1868 – 1910) — оперная певица (сопрано). С 1894 г. — солистка петербургского Мариинского театра. [↑](#endnote-ref-395)
434. *Никиш (Nikisch) Артур* (1855 – 1922) — венгерский дирижер. С 1878 г. — дирижер Оперного театра в Лейпциге. В 1889 – 1893 гг. руководил симфоническим оркестром в Бостоне. В 1893 – 1895 гг. — дирижер Будапештской оперы. С 1895 г. — главный дирижер Гевенхауза и руководитель симфонического оркестра Берлинской филармонии, с которым совершил ряд гастрольных поездок по городам Европы. А. Никиш неоднократно выступал в России, дирижировал концертами и отдельными спектаклями в петербургском Мариинском и московском Большом театрах. [↑](#endnote-ref-396)
435. *Сахар Яков Фадеевич* (? – 1911) — петербургский нотариус, любитель театра, переводчик, друг многих петербургских актеров. [↑](#endnote-ref-397)
436. {630} В. Н. Давыдов служил в московском частном театре Ф. А. Корша с осени 1886 г. по 1888 г. Вернулся на сцену петербургского Александринского театра Осенью 1888 г. [↑](#endnote-ref-398)
437. «*Дело*» — драма в 5 д. А. В. Сухово-Кобылина. Написанная в 1861 г., пьеса находилась под цензурным запретом двадцать лет. В 1881 г. «Дело» было разрешено к представлению, но, как писал Н. В. Дризен, «весь текст ее пестрит вымарками» (Н. В. Дризен. Драматическая цензура двух эпох. [Пг., 1917] стр. 199). 4 апреля 1882 г. состоялся первый спектакль драмы «Дело» на сцене московского Малого театра, 31 августа 1882 г. — на сцене петербургского Александринского театра. В московском частном театре Ф. А. Корша первое представление состоялось 10 февраля 1887 г. На сцене московского Малого театра, театра Ф. А. Корша и некоторых других театров пьеса шла под заглавием «Отжитое время». [↑](#endnote-ref-399)
438. «*Чужое добро впрок нейдет*» — драма в 4 д. А. А. Потехина. Первый спектакль на сцене московского частного театра Ф. А. Корша с В. Н. Давыдовым в роли Михаилы состоялся 5 октября 1886 г. [↑](#endnote-ref-400)
439. Роль Фамусова И. В. Самарин исполнял с 1864 г. Современник И. В. Самарина критик А. Н. Баженов писал о Самарине — Фамусове: «Г‑н Самарин… был хорош в роли Фамусова. Барственность и важность, не совсем настоящей пробы и более напускные, сказывались у него везде, где это было нужно, и манерой говорить, и осанкой, и поступью, и всеми движениями. Фамусовское умение применяться к обстоятельствам, его способности быстро меняться и ставить себя в различные отношения к разным лицам… нашли себе у исполнителя довольно правдивое и обстоятельное выражение. Шутливый, но не роняющий своего достоинства с Лизой, строгий с дочерью и Молчалиным, сдержанно-ласковый при встрече с Чацким, раздражительный при дальнейших разговорах с ним, заискивающий и вкрадчивый со Скалозубом… Фамусов явился перед нами в исполнении г. Самарина всеми этими сторонами своими, которые делают из него такого живого человека» (А. Н. Баженов. Сочинения и переводы, т. 1. М., 1869, стр. 354, 365). Критик Д. В. Коропчевский считал, что исполнение Самариным роли Фамусова «можно назвать художественной копией великого оригинала, данного Щепкиным. Воспроизведение заключалось не в подражании внешним приемам, жестам и интонациям знаменитого образца, а в заимствовании понимания роли, внутреннего характера исполнения… По внешности Самарин был даже больше московским барином, чем Щепкин в последние, дряхлые годы своей жизни, и выказал большее разнообразие оттенков в репликах и монологах. Сочетание кичливости и угодливости, составляющее сущность характера Фамусова, передавалось им весьма рельефно и правдиво. Сановитый, недалекий и ловкий делец, вполне усвоивший практическую мудрость своей среды, — таким казался Фамусов в исполнении Самарина» (Д. Коропчевский. Иван Васильевич Самарин. «Ежегодник императорских театров», 1896 – 1897, прил. 2, стр. 57, 58). [↑](#endnote-ref-401)
440. *Варламов Александр Егорович* (1801 – 1848) — композитор и педагог, отец К. А. Варламова (1848 – 1915). С 1828 г. — капельмейстер императорских театров. В 1838 г. им были изданы первые романсы, принесшие ему широкое признание. [↑](#endnote-ref-402)
441. *Садовский (Ермилов) Пров Михайлович* (1818 – 1872) — драматический актер. Положил начало знаменитой актерской династии {631} Садовских. Сценическую деятельность начал в провинции. В 1839 г., по ходатайству М. С. Щепкина, был зачислен в труппу московского Малого театра. Лучшие роли создал в русском классическом репертуаре: Осип, Подколесин («Ревизор», «Женитьба» Н. В. Гоголя), Расплюев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Ананий («Горькая судьбина» А. Ф. Писемского) и др. Особенно была близка актерской индивидуальности П. М. Садовского драматургия А. Н. Островского. П. М. Садовский был первым исполнителем многих ролей в пьесах А. Н. Островского (в частности, роли Любима Торцова в комедии «Бедность не порок», написанной драматургом специально для него), своей игрой содействовал утверждению на русской сцене драматургии великого русского писателя, был горячим пропагандистом его творчества. «Двойным именем Островский — Садовский обозначена целая эпоха в русском театре, — писал Н. Е. Эфрос. — … было счастьем и для Островского, и для Садовского, а больше всего для русского театра, что судьба их свела в одну эпоху, поставила как современников, слила два художественных устремления в одно» (Н. Эфрос. Островский и Садовский. В кн.: «Островский». М., РТО, 1923, стр. 28). [↑](#endnote-ref-403)
442. Ю. М. Юрьев ошибся: трагедия У. Шекспира «Венецианский купец» шла в бенефис В. А. Мичуриной-Самойловой 30 января 1897 г. [↑](#endnote-ref-404)
443. Роль Осипа в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» К. А. Варламов играл на сцене петербургского Александринского театра с 1875 г. Впоследствии в этой комедии исполнял также роли Земляники, Ляпкина-Тяпкина и Городничего. [↑](#endnote-ref-405)
444. «*Мертвые души*» — сцены в 8 к. А. А. Потехина и В. А. Крылова по поэме Н. В. Гоголя. Роль Бетрищева К. А. Варламов исполнял со дня первой постановки «Мертвых душ» в петербургском Александринском театре (9 декабря 1892 г.). В предыдущих инсценировках (П. А. Каратыгина, 1877; А. А. Потехина, 1889) исполнял роль Чичикова и роль Собакевича. [↑](#endnote-ref-406)
445. Роль Муромского в комедии А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» К. А. Варламов исполнил впервые на сцене петербургского Александринского театра 22 октября 1893 г. [↑](#endnote-ref-407)
446. Роль Варравина в драме А. В. Сухово-Кобылина «Дело» К. А. Варламов исполнял со дня первой постановки драмы на сцене петербургского Александринского театра (31 августа 1882 г.). [↑](#endnote-ref-408)
447. «*Смерть Пазухина*» — комедия в 4 д. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Роль Фурначева К. А. Варламов исполнял со дня первой постановки комедии на сцене петербургского Александринского театра (2 декабря 1893 г.). [↑](#endnote-ref-409)
448. Роль Сганареля в комедии Ж.‑Б. Мольера «Дон Жуан» К. А. Варламов исполнял со дня первого спектакля по возобновлении на сцене петербургского Александринского театра (9 ноября 1910 г.). [↑](#endnote-ref-410)
449. Роль царя Берендея в весенней сказке А. И. Островского «Снегурочка» К. А. Варламов исполнял со дня первой постановки сказки на сцене петербургского Александринского театра (27 декабря 1900 г.). [↑](#endnote-ref-411)
450. Роль Юсова в комедии А. Н. Островского «Доходное место» К. А. Варламов исполнил впервые на сцене петербургского Александринского театра 22 февраля 1884 г. [↑](#endnote-ref-412)
451. {632} «*Иванов*» — драма в 4 д. А. П. Чехова. Роль Лебедева К. А. Варламов исполнял со дня первой постановки драмы на сцене петербургского Александринского театра (31 января 1889 г.). [↑](#endnote-ref-413)
452. «*Вишневый сад*» — комедия в 4 д. А. П. Чехова. Роль Симеонова-Пищика К. А. Варламов исполнял со дня первой постановки комедии на сцене петербургского Александринского театра (23 сентября 1905 г.). [↑](#endnote-ref-414)
453. «*Новое дело*» — комедия в 4 д. Вл. И. Немировича-Данченко. Роль Столбцова К. А. Варламов исполнял со дня первой постановки комедии на сцене петербургского Александринского театра (5 ноября 1891 г.). [↑](#endnote-ref-415)
454. «*Борцы*» — комедия в 4 д., 5 к. М. И. Чайковского. Роль Галтина К. А. Варламов исполнял со дня первой постановки комедии на сцене петербургского Александринского театра (23 ноября 1898 г.). [↑](#endnote-ref-416)
455. «*Аз и Ферт*» — шутка-водевиль в I д. «Заимствовано с французского П. С. Федоровым». К. А. Варламов исполнял роль Мордашева с 1875 г. [↑](#endnote-ref-417)
456. «*Прежде скончались, потом повенчались*» — «оригинальная шутка-водевиль» в 3 д. Г. М. Максимова. К. А. Варламов исполнял роль Хлыстикова с 1875 г. [↑](#endnote-ref-418)
457. Роль Синичкина в одноименном водевиле Д. Т. Ленского К. А. Варламов исполнил впервые на сцене петербургского Александринского театра 18 марта 1879 г. [↑](#endnote-ref-419)
458. Волковские торжества в ознаменование 150‑летней годовщины рождения русского театра проходили в Ярославле в течение трех дней — с 9 по 11 мая 1900 г. 9 мая шел «Ревизор» Н. В. Гоголя (спектакль петербургского Александринского театра); 10 мая — «Горе от ума» А. С. Грибоедова (спектакль московского Малого театра); 11 мая — 2‑я картина 3‑го действия и 4‑е и 5‑е действия «Грозы» А. Н. Островского (московский Малый театр) и «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина (петербургский Александринский театр). На спектакле присутствовал А. В. Сухово-Кобылин, приглашенный в качестве почетного гостя. [↑](#endnote-ref-420)
459. *Стравинская Инна Александровна* — драматическая актриса, режиссер. Окончила Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1897 г. (класс В. Н. Давыдова). С 1897 по 1923 г. (с перерывом) — на сцене петроградского Театра академической драмы (б. Александринский). Основные роли: Софья («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Марья Антоновна («Ревизор» Н. В. Гоголя), Лидочка («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Бетси («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Саша, Ольга («Иванов», «Три сестры» А. П. Чехова), Лиза, Протасова («Живой труп» Л. Н. Толстого), фрекен Аста Алмерс, Дина Дорф («Маленький Эйолф», «Столпы общества» Г. Ибсена), Марина («Эльга» Г. Гауптмана) и др. Режиссерские работы: «Флорентийская трагедия» О. Уайльда (1918), «Укрощение строптивой» У. Шекспира (1919) и др. [↑](#endnote-ref-421)
460. *Поморцев (Ниротморцев) Юрий Евгеньевич* (1867 – ?) — драматический актер. На сцене Александринского театра с 1900 по 1905 г. С 1908 г. — в петербургском Малом (Суворинском) театре. Основные роли: Цыфиркин («Недоросль» Д. И. Фонвизина), швейцар («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Ляпкин-Тяпкин, Держиморда, жандарм («Ревизор» Н. В. Гоголя), Федор («Свадьба Кречинского» {633} А. В. Сухово-Кобылина), Гаврила, Ераст Громилов («Бесприданница», «Таланты и поклонники» А. Н. Островского), князь Черкасский («Царь Борис» А. К. Толстого), кучер («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Алексей Сыч («Просители» М. Е. Салтыкова-Щедрина), Вотяков, Онуфриев («Старый закал» А. И. Южина-Сумбатова) и др. [↑](#endnote-ref-422)
461. *Шкарин Константин Павлович* (1846? – 1898) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в Петербурге на клубных и загородных сценах. С 1880 г. — актер петербургского Александринского театра. Основные роли: Хлопов, Абдулин («Ревизор» Н. В. Гоголя), Щебнев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Гордей Торцов, Восмибратов («Бедность не порок», «Лес» А. Н. Островского), Иван Петрович («Чужое добро впрок нейдет» А. А. Потехина), сват, первый, третий и шестой мужики («Власть тьмы», «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Ляшенков («Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко) и др. [↑](#endnote-ref-423)
462. «*Царь Борис*» — трагедия в 5 д., 14 к. А. К. Толстого. [↑](#endnote-ref-424)
463. «*Просители*» — «провинциальные сцены» М. Е. Салтыкова-Щедрина. [↑](#endnote-ref-425)
464. «… во всех ролях Усачев проявлял богатейшую художественную фантазию, безукоризненную актерскую технику и подлинный творческий темперамент, — писал С. С. Данилов в журнале “Рабочий и театр”, — такие образы его, как, например, Добчинский в “Ревизоре”, до сих пор остаются в числе лучших достижений русского театра за сто лет сценической истории гениальной комедии Гоголя. Все образы, созданные Усачевым, были театральны в лучшем смысле этого слова и в то же время необычайно жизненны и правдивы. В основе их лежали те принципы русского сценического реализма, которые утверждались мастерами Александринской сцены той поры, когда Усачев начинал свой творческий путь. И этим творческим принципам Усачев остался верен всю свою жизнь… Имя Усачева неотделимо от имени В. Н. Давыдова, К. А. Варламова, М. Г. Савиной, В. В. Стрельской. Вместе с Н. П. Шаповаленко — этим первоклассным исполнителем эпизодических ролей — завершал он замечательный актерский ансамбль старой “Александринки”» (С. Данилов. Мастер эпизодической роли. «Рабочий и театр», 1937, № 3, стр. 60). [↑](#endnote-ref-426)
465. Н. В. Гоголь. Предуведомление для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора». В кн.: Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 4. М., Изд‑во АН СССР, 1951, стр. 112. [↑](#endnote-ref-427)
466. Л. П. Гроссман. Театр Сухово-Кобылина. М.‑Л., ВТО, 1940, стр. 14. [↑](#endnote-ref-428)
467. *Васильев Павел Васильевич* (1832 – 1879) — драматический актер. Окончил московское Театральное училище в 1850 г. До 1860 г. выступал на провинциальной сцене. С 1860 по 1874 г. (с перерывом) — актер петербургского Александринского театра. В 1874 – 1875 гг. — на сцене московского Общедоступного театра. С 1875 г. — снова в провинции. В 1868 – 1874 гг. преподавал в петербургском Театральном училище. Лучшие роли: князь Тугоуховский («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Осип, Кочкарев («Ревизор», «Женитьба» Н. В. Гоголя), Расплюев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Любим Торцов, Тихон, Подхалюзин, Краснов («Бедность не порок», «Гроза», «Свои люди — сочтемся!», «Грех да беда на кого {634} не живет» А. Н. Островского), Ананий («Горькая судьбина» А. Ф. Писемского) и др. На сцене петербургского Александринского театра роль Расплюева в комедии А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» П. В. Васильев исполнил впервые 29 сентября 1872 г. [↑](#endnote-ref-429)
468. Ю. М. Юрьев приводит настоящую цитату, имея, по-видимому, в виду ссылку на «Всемирную иллюстрацию» (1872, № 193, стр. 254), приводимую Л. П. Гроссманом в его книге «Театр Сухово-Кобылина» (стр. 105) и повторенную К. Л. Рудницким в его книге «А. В. Сухово-Кобылин» (М., 1957, стр. 276). Однако данной цитаты в указанном номере «Всемирной иллюстрации» не обнаружено; откуда она — установить не удалось. [↑](#endnote-ref-430)
469. Е. Карпов. Последние дни и смерть артиста Василия Николаевича Андреева-Бурлака. «Театр и искусство», 1913, № 19, стр. 423. [↑](#endnote-ref-431)
470. Эти слова А. В. Сухово-Кобылина приводил в своих «Записных книжках» П. П. Гнедич со слов Е. А. Салиаса — племянника А. В. Сухово-Кобылина («Театр и искусство», 1913, № 14, стр. 327). Дальше П. П. Гнедич приводит мнение самого Салиаса: «Садовский играл гениально, но совсем не то, что задумал автор: Малый театр того времени был театр Охотного ряда. Островский черпал оттуда свое вдохновение. Актеры брали оттуда целиком фигуры того “темного царства”, что доводилось им изображать. Да и публика в то время — была тот же Охотный ряд, наполнявший театр сверху донизу. Садовский не встречался с Расплюевым того типа, что рисовал Александр Васильевич. Ему чужды были типы прожившихся помещиков, которые были не прочь передернуть в карты и попадали постоянно в переделку. Зато ему совершенно ясны были обтрепанные, потертые москвичи, в сальных продранных сюртуках, битые ежедневно по трактирам и игорным притонам. Зрители тоже были скорее знакомы с фигурами этого рода и в Садовском узнали своего старого приятеля». Однако этот рассказ Е. А. Салиаса несколько противоречит дошедшим до нас словам самого А. В. Сухово-Кобылина: в письме к матери, на следующий день после первого спектакля «Свадьбы Кречинского» в московском Малом театре 28 ноября 1855 г., А. В. Сухово-Кобылин писал: «Садовский — Расплюев был превосходен» (Письма А. В. Сухово-Кобылина к родным. «Труды Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина», вып. 3. М., 1934, стр. 243, 244). 21 ноября он записывает в своем дневнике впечатление от репетиции: «Садовский в роли Расплюева уморил всех со смеху — даже суфлер кис со смеху над своим манускриптом» (ЦГАЛИ, ф. 438, ед. хр. 228, л. 41). Через тридцать пять лет после премьеры «Свадьбы Кречинского» А. В. Сухово-Кобылин, по словам современника, «Расплюевым считал идеальным П. М. Садовского, о котором он вообще отзывался с восторгом» («Беседа с автором “Свадьбы Кречинского”». «Театр и жизнь», 1889, № 420, стр. 3). В. Филиппов в своей книге «Школа Садовских» пишет: «Вывод Гнедича… верен: “талантливый актер может сыграть роль совсем не ту, что написал автор”. Потому-то Расплюев Садовского и стал даже в деталях своих классическим, что он был убедительным (даже для автора), ярким, а главное, актер творчески дополнял материал драматурга» (В. Филиппов. Школа Садовских. В кн.: «Семья Садовских». М.‑Л., ВТО, 1939, стр. 58). [↑](#endnote-ref-432)
471. {635} *Кузнецов Степан Леонидович* (1879 – 1932) — драматический актер, народный артист РСФСР. Профессиональную сценическую деятельность начал в 1901 г. в Орле в антрепризе С. И. Томского. Затем выступал в других провинциальных городах. В 1908 – 1910 гг. — актер Московского Художественного театра. Позднее возвратился на провинциальную сцену, играл в Киеве, Одессе, Харькове и других городах. В 1923 – 1925 гг. — актер московского театра имени МГСПС, с 1925 г. — московского академического Малого театра. Лучшие роли: Хлестаков и Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя), Расплюев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), в пьесах А. Н. Островского — Аркадий Счастливцев («Лес»), Хлынов («Горячее сердце»), Робинзон («Бесприданница»), Шмага («Без вины виноватые»), Юсов («Доходное место») и др. Был первым исполнителем роли Шванди («Любовь Яровая» К. А. Тренева). Роль Расплюева С. Л. Кузнецов впервые сыграл в Ташкенте в 1913 г. Неоднократно исполнял ее позднее в московском академическом Малом театре, «… первый набросок роли Расплюева был сделан артистом под впечатлением детских воспоминаний, — писал М. Загорский в своей книге, посвященной творчеству С. Л. Кузнецова, — в центре которых стоял его забитый, унижаемый и несчастный отец. Вот почему, может быть, его Расплюев не только паразит, приживала, обманщик и плут, но и очень жалкий и несчастный человек, помимо намерений самого артиста, вызывающий иногда глубокое сострадание у зрителей» (М. Загорский. Степан Кузнецов. М.‑Л., «Кинопечать», 1927, стр. 18). [↑](#endnote-ref-433)
472. *Горин-Горяинов Борис Анатольевич* (1883 – 1944) — драматический актер, народный артист РСФСР. Сын актера петербургского Александринского театра А. М. Горяинова. Сценическую деятельность начал в 1901 г. Играл в Гатчинском театре, в Василеостровском театре в Петербурге. В 1904 г. — в Киеве в Товариществе драматических актеров М. М. Бородая. В 1906 г. — в петербургском Новом театре Л. Б. Яворской. С 1908 г. — в московском частном театре Ф. А. Корша. С 1911 г. — актер ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринский). Лучшие роли: Репетилов и Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Аркадий Счастливцев («Лес» А. Н. Островского), Фигаро («Женитьба Фигаро» П. Бомарше) и др. Роль Расплюева в комедии «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина играл с Юрьевым — Кречинским в возобновленном в 1936 г. спектакле на сцене ленинградского Академического театра драмы (режиссер Н. В. Петров). «Горин-Горяинов вкладывает много мастерства в свою чрезвычайно благодарную роль, — писал в журнале “Рабочий и театр” театральный критик Л. Малюгин. — Он, правда, ничего не изменил в истолковании этого образа, ни на шаг не отступил от установленных традиций изображать Расплюева этаким театральным шутом, сыплющим острые словечки… Горин-Горяинов очень смешон в Расплюеве, самый мрачный человек не удержится от улыбки, но там, где нужны краски сатирика, артист применяет краски юмориста» (Л. Малюгин. «Свадьба Кречинского». «Рабочий и театр», 1936, № 21, стр. 15). Б. А. Горин-Горяинов — автор книг-воспоминаний: «Мой театральный опыт» (Л., изд. Ак. театра драмы, 1939), «Актеры» (Л.‑М., «Искусство», 1947). [↑](#endnote-ref-434)
473. {636} *Ильинский Игорь Владимирович (1901)* — драматический актер, народный артист СССР. Сценическую деятельность начал в московском театре имени В. Ф. Комиссаржевской. В 1920 – 1935 гг. — актер московского театра имени Вс. Мейерхольда, с 1938 г. — московского академического Малого театра. Лучшие роли: Хлестаков и Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя), Расплюев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Шмага, Аркадий Счастливцев («Без вины виноватые», «Лес» А. Н. Островского), Аким («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), Присыпкин («Клоп» В. В. Маяковского) и др. Роль Расплюева играл с Юрьевым — Кречинским в Театре имени Вс. Мейерхольда (1933 г., сценическая обработка текста и постановка Вс. Э. Мейерхольда). «Юрьев и Ильинский, — писал критик Н. Оружейников в журнале “Рабис”, — в равной мере играют не происшествия, а события, они следят не за орфографией, а за синтаксисом. Когда Юрьев обращается к Кречинскому, он видит его острее других исполнителей, потому что светская, салонная трактовка этой фигуры уже актерской индивидуальности, не дает возможности развернуться темпераменту художника, требующему четких и ясных контуров образа. В этом случае классицизм приходит на помощь реализму. Ильинский оберегает Расплюева от бытовщины, ибо не может следовать щепкинской или давыдовской мягкости. И его эксцентрика, разрывая натуралистическую ткань образа, неожиданно приближается к классицизму Юрьева. В то же время оба актера свободно входят в реалистическую композицию Мейерхольда» (Н. Оружейников. С позиций реализма. «Рабис», 1933, № 5 – 6, стр. 43). Сам И. В. Ильинский с большим удовлетворением вспоминал о своей совместной работе с Ю. М. Юрьевым в «Свадьбе Кречинского»: «Я очень хорошо себя чувствовал в Расплюеве рядом с Ю. М. Юрьевым — Кречинским. В его Кречинском было что-то настоящее, убедительное как для зрителей, так и для партнера. Хорошо было актеру Расплюеву находиться за его спиной или рядом с этим настоящим Кречинским» (И. Ильинский. Сам о себе. М., «Искусство», 1961, стр. 243). [↑](#endnote-ref-435)
474. Московская Русская частная опера арендовала Солодовниковский театр с 1896 г. [↑](#endnote-ref-436)
475. А. М. Брянский. Владимир Николаевич Давыдов. Л.‑М., «Искусство», 1939, стр. 110. [↑](#endnote-ref-437)
476. Роль Лаэрта в трагедии У. Шекспира «Гамлет» Ю. М. Юрьев исполнил впервые 19 ноября 1893 г. на сцене петербургского Александринского театра. [↑](#endnote-ref-438)
477. Первый спектакль драмы Ф. Шиллера «Дон Карлос» на сцене московского частного театра Е. Н. Горевой состоялся 8 сентября 1889 г. Роль Дон Карлоса на сцене этого театра М. В. Дальский исполнил впервые 24 сентября 1889 г. [↑](#endnote-ref-439)
478. М. В. Дальский был зачислен в труппу петербургского Александринского театра 1 августа 1890 г. [↑](#endnote-ref-440)
479. «*Чародейка*» («Нижегородское предание») — трагедия в 5 д. И. В. Шпажинского. [↑](#endnote-ref-441)
480. *Тамберлик (Tamberlick) Энрико* (1820 – 1889) — итальянский певец (тенор). Неоднократно гастролировал в России. [↑](#endnote-ref-442)
481. «*Темная сила*» — драма в 5 д. И. В. Шпажинского. Роль Леонида Р. Б. Аполлонский исполнял на сцене петербургского Александринского театра со дня первого спектакля (31 октября 1895 г.). [↑](#endnote-ref-443)
482. {637} В комедии Вл. И. Немировича-Данченко «Золото» Р. Б. Аполлонский исполнял роль Алексея Шелковкина (первый спектакль 2 января 1895 г.). [↑](#endnote-ref-444)
483. «*Идиот*» — драма в 5 д. В. А. Крылова и С. Сутугина по одноименному роману Ф. М. Достоевского. Роль князя Мышкина Р. Б. Аполлонский исполнял на сцене петербургского Александринского театра со дня первого спектакля (4 ноября 1899 г.). [↑](#endnote-ref-445)
484. Народный артист РСФСР Я. О. Малютин в своих воспоминаниях писал об Аполлонском в роли Чацкого: «… Юрьев между прочим указывает, что роль Чацкого ему не удавалась. Не удалась она прежде всего потому, что Аполлонский совершенно не понял “общественного значения” этого образа, низвел бунтаря и вольнодумца, человека высоких гражданских убеждений до уровня весьма банального героя-любовника. В этом своем высказывании Юрий Михайлович не только точно определил причину неудачи Аполлонского в роли Чацкого, но и отметил самую слабую сторону таланта и артистической личности своего многолетнего товарища по сцене. Не в одной только роли Чацкого, но и в большинстве других своих ролей Роман Борисович оставался актером, органически чуждым какой бы то ни было общественной, социальной проблематике. Большой мир был закрыт для него шорами аристократизма, надменного пренебрежения простыми людьми, и поэтому смысл созданных им образов всегда замыкался в крайне ограниченном кругу жизненных представлений и проблем». И далее: «… он рожден был для успеха и только для успеха. Однако, несмотря на все это, настоящего и безоговорочного признания он так и не дождался. Думаю, что дело было тут не в степени его актерской одаренности, а в серьезных изъянах его мировоззрения, сковывавших его мышление, мешавших ему приблизиться вплотную к самым важным, самым жгучим, самым беспокойным вопросам времени. Холодок, окружавший его героев, возникал не от отсутствия у него настоящего сценического темперамента, а оттого, что он всегда оставался белоручкой, всегда отделял себя от людей, которых изображал, словно боялся, что безоговорочное перевоплощение принизит его, бросит тень на его личную репутацию» (Я. О. Малютин. Актеры моего поколения. Л.‑М., «Искусство», 1959, стр. 238 – 240.). [↑](#endnote-ref-446)
485. Театральный критик А. Р. Кугель вспоминал впоследствии о Дальском: «Он мне нравился как Чацкий, — не потому, что это был психологически верный Чацкий… — но потому, что протест бунтующего духа, дерзкий вызов обществу, надменное превосходство личности над всяким хоровым началом — это и был сам Мамонт Дальский, персонально… Если Чацкий бунт — то Дальский был превосходный Чацкий» (А. Кугель. Театральные портреты. Пг. — М., «Петроград», 1923, стр. 172, 173). [↑](#endnote-ref-447)
486. Роль Тарелкина в драме А. В. Сухово-Кобылина «Дело» («Отжитое время») на сцене петербургского Александринского театра Р. Б. Аполлонский исполнил впервые 3 сентября 1903 г. (до него эту роль играл Н. Ф. Сазонов). Я. О. Малютин подчеркивает в своих воспоминаниях: «Впервые испробовал он себя в роли, где совершенно не нужны были ни очарование его благозвучного, бархатного голоса, ни великолепный его сценический шарм, ни картинная красота его великолепного лица. И, несмотря на это, именно в ней, в этой роли, Аполлонский впервые и по-настоящему потряс зрительный {638} зал — потряс остротой и силой психологической наблюдательности, пониманием таких сторон человеческого характера, с которыми никогда раньше ему не приходилось соприкасаться» (Я. О. Малютин. Актеры моего поколения, стр. 241). [↑](#endnote-ref-448)
487. Первый спектакль драмы в 4 д. Л. Н. Андреева «Профессор Сторицын» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 14 декабря 1912 г. [↑](#endnote-ref-449)
488. Первый спектакль драмы в 6 д., 12 к. Л. Н. Толстого «Живой труп» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 28 сентября 1911 г. [↑](#endnote-ref-450)
489. Гастроли артистов петербургского Александринского театра в Москве проходили с 5 по 11 мая 1916 г. в московском Малом театре. Сравнивая постановку пьесы Л. Н. Андреева «Профессор Сторицын» в Александринском театре и Малом театре, московская пресса отдавала предпочтение петербургской постановке. «Драма бледно и вяло сыгранная Малым театром — неожиданно проходит с большим успехом, — писал Ю. В. Соболев. — Особенно удался образ самого профессора г. Аполлонскому, игравшему эту роль мастерски и нашедшему так много чувства для изображения человека, красивая душа которого гибнет в борьбе с пошлостью» (Ю. Соболев. Леонид Андреев у александринцев. «Театр», 1916, № 1848, стр. 4). [↑](#endnote-ref-451)
490. *Горева (Воронина) Елизавета Николаевна* (1857 – 1917) — драматическая актриса, театральный деятель. Жена артиста Ф. П. Горева (1851 – 1910). Сценическую деятельность начала в провинции, играла в Одессе, Таганроге, Керчи, Вильно, Харькове, Казани и других городах. Выступала в петербургских загородных театрах. Трижды дебютировала на петербургской Александринской сцене, но принята не была. Часто выступала в Москве в театре Г. Парадиза. В 1889 г. основала собственный театр в Москве (он открылся 2 сентября 1889 г. драмой А. Н. Островского «Гроза»). В качестве художественного руководителя был приглашен П. Д. Боборыкин, который поставил спектакли «Эрнани» В. Гюго и «Гроза» А. Н. Островского. В театре Е. Н. Горевой начали свою сценическую деятельность известные впоследствии актеры М. В. Дальский и Н. П. Россов. Театр просуществовал до 1891 г. В 1895 г. Е. Н. Горева была принята на петербургскую Александринскую сцену, но через год ушла оттуда и продолжала выступать в провинциальных театрах. Основные роли: Мария Стюарт («Мария Стюарт» Ф. Шиллера), Адриенна Лекуврер («Адриенна Лекуврер» Э. Скриба и Э. Легуве), Маргарита Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына) и др. «… самый темперамент Горевой, который отрицать нельзя, — по словам А. Р. Кугеля — сценически не был воспитан — вернее, был сценической ее практикой исковеркан… он был связан, подавлен шаблоном будто бы классического (провинциально-классического) образца. Шаблон этот пренебрегал искренними движениями чувства и переживаниями, и потому, с течением времени, темперамент терял гибкость и чувствительность» (А. Кугель. Е. Н. Горева. В кн.: А. Кугель. Театральные портреты, стр. 72). [↑](#endnote-ref-452)
491. *Константинов Дмитрий Федорович* — драматический актер. С 1889 по 1891 г. — на сцене московского частного театра Е. Н. Горевой, в 1896 – 1900 гг. — в театре Ф. А. Корша. [↑](#endnote-ref-453)
492. {639} *Стрельский (Третьяков) Михаил Кузьмич* (1844 – 1902) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1864 г. С 1865 по 1870 г. — на сцене московского Малого театра. Сезон 1870/71 г. — в петербургском Александринском театре. С 1889 по 1891 г. — в московском частном театре Е. Н. Горевой. Впоследствии выступал на провинциальной сцене. [↑](#endnote-ref-454)
493. *Варравин Михаил Михайлович* (1850 – ?) — драматический актер. Сценическую деятельность начал на любительской сцене в Москве в конце 1870‑х гг. Затем выступал в провинции. С 1889 по 1891 г. — на сцене московского частного театра Е. Н. Горевой. В 1895 – 1908 гг. — актер московского Малого театра. Основные роли: Абдулин («Ревизор» Н. В. Гоголя), Карпачов («Нахлебник» И. С. Тургенева), кучер («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Брызгин («Старый закал» А. И. Южина-Сумбатова), Клеомен, граф Варвик («Зимняя сказка», «Ричард III» У. Шекспира), граф Бельевр («Мария Стюарт» Ф. Шиллера) и др. [↑](#endnote-ref-455)
494. *Анненкова-Бернар Анна Павловна* (1864 – ?) — драматическая актриса и писательница. Сценическую деятельность начала в провинции в 1889 г. Выступала в театрах многих городов России: Казань, Астрахань, Оренбург, Самара и др. Также служила в частных театрах Москвы. В 1890 – 1893 гг. — актриса петербургского Александринского театра. С 1893 г. вернулась снова на провинциальную сцену. Основные роли: Нина («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Аксюша, Аннушка, Негина («Лес», «На бойком месте», «Таланты и поклонники» А. Н. Островского), Ольга («Цепи» А. И. Южина-Сумбатова), Людмила («Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко), королева («Дон Карлос» Ф. Шиллера), Юдифь («Уриель Акоста» К. Гуцкова) и др. [↑](#endnote-ref-456)
495. *Лола (Гвоздикова) Ольга Дмитриевна* (1860 – 1906) — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в 1878 г. в провинции. В 1880 – 1882 гг. — актриса московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр). В 1882 – 1885 гг. — петербургского Александринского театра. С 1885 г. выступала на частных сценах Петербурга, Москвы и в провинции. [↑](#endnote-ref-457)
496. *Соломко Сергей Сергеевич* (1855 – 1928) — художник. [↑](#endnote-ref-458)
497. Перевод М. М. Достоевского с добавлениями и исправлениями Ф. Д. Батюшкова. [↑](#footnote-ref-41)
498. «Не живи Дальский в безалаберных условиях русской жизни… — подчеркивал Э. М. Бескин в некрологе М. В. Дальского, — будь он ближе к источникам театральной культуры, конечно, его имя стояло бы рядом с Сальвини, Росси, Кайнцом, Цаккони и др.» (Эм. Бескин. Листки. «Театральная газета», 1918, № 24, стр. 12 – 14). [↑](#endnote-ref-459)
499. «В труппе Александринского театра он не уживался, — писал А. Р. Кугель, — его считали надменным, нахальным, дерзким. Да, все это было. Но я его знавал и видел нередко очень простым, очень мягким и очень податливым. К нему надо было уметь подойти. К нему, однако, никто за всю жизнь его не сумел подойти и раздуть огромные возможности этой далеко не ординарной личности» (А. Кугель. Театральные портреты, стр. 172). [↑](#endnote-ref-460)
500. Тяготение В. П. Далматова к трагическому репертуару отмечал и режиссер петербургского Александринского театра Е. П. Карпов: «Но В. П. Далматов, прекрасно играя любовников-фатов, будучи неподражаемым исполнителем пошляков, — так сказать, — поэтом высокой пошлости, — не любил этих ролей. Его романтически настроенная {640} душа рвалась к трагедии… И, мне думается, что В. П. Далматов не ошибался в своем призвании. В его душе несомненно жили не только высокодраматические, но и трагические чувства и настроения. Отсутствие правильной школы, недостатки, которыми он заразился в молодых годах в провинции, — ложный пафос, приподнятость тона, громогласность и отсюда неясность произношения мешали В. П. Далматову завоевать славу актера трагедии. Но иногда, в моменты высокого подъема творчества, ему удавалось и в трагических ролях достигать высокого совершенства» (Е. Карпов. Актер-романтик. «Театр и искусство», 1912, № 8, стр. 179). «Одна из ролей его — Иоанн Грозный, которую он играл много раз, — писал А. Р. Кугель, — была на высоте возможного совершенства. Такого значительного по уму, серьезности, выдержанности Иоанна я не видал на сцене — не исключая и Росси» (А. Кугель. В. П. Далматов. «Театр и искусство», 1912, № 8, стр. 177). [↑](#endnote-ref-461)
501. «Я в своей памяти ношу до сих пор Дальского, — писал театральный критик Э. М. Бескин в “Театральной газете”, — когда он в своих провинциальных скитаниях, среди безвкуснейших декораций… стоял один на сцене и читал Гамлета… Озарением актера, волшебством живой силы души его сверкал и играл бриллиант подлинного Шекспира, подлинного театра, подлинной трагедии…» (Эм. Бескин. Листки. «Театральная газета», 1918, № 24, стр. 12 – 14). [↑](#endnote-ref-462)
502. Перевод П. П. Гнедича. [↑](#footnote-ref-42)
503. Ю. М. Юрьев имеет в виду статью В. Г. Белинского «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». В кн.: В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. II. М., Изд‑во АН СССР, 1953. [↑](#endnote-ref-463)
504. Ф. М. Достоевский. Идиот. В кн.: Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 6. М., Гослитиздат, 1957, стр. 5. [↑](#endnote-ref-464)
505. Ф. М. Достоевский. Идиот. Там же, стр. 231, 232. [↑](#endnote-ref-465)
506. *Волконский Сергей Михайлович* (1860 – 1937?) — директор императорских театров с 1899 по 1901 г. Автор ряда статей и книг по эстетике и театральному искусству: «Художественное наслаждение и художественное творчество» (1892), «Человек на сцене», «Разговоры», «Художественные отклики», «Выразительный человек» (1912), «Законы живой речи и правила чтения» (1920) и др. [↑](#endnote-ref-466)
507. «Без вины виноватые» в сезоне 1899/900 г. шли два раза: 17 и 30 ноября. [↑](#endnote-ref-467)
508. *Климентова-Муромцева Мария Николаевна* (1856 – 1946) — оперная певица (сопрано). С 1880 г. — в оперной труппе московского Большого театра. Была первой исполнительницей партии Татьяны в первой постановке оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в Московской консерватории в 1879 г. В начале 90‑х гг. перешла на педагогическую деятельность. [↑](#endnote-ref-468)
509. *Хворостов Иван Алексеевич* — драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1885 г. на частных сценах Петербурга. Затем выступал в провинции. С 1897 г. — актер петербургского Малого (Суворинского) театра. [↑](#endnote-ref-469)
510. *Долина (Саюшкина, по мужу Горленко) Мария Ивановна* (1866 – 1919) — оперная певица (контральто). С 1886 г. — в оперной труппе петербургского Мариинского театра. С 1904 г. занималась только педагогической деятельностью. [↑](#endnote-ref-470)
511. *Шаляпин Федор Иванович* (1873 – 1938) — зачислен в труппу петербургского Мариинского театра 1 февраля 1895 г. [↑](#endnote-ref-471)
512. {641} «*Фауст*» — опера в 4 д., 8 к. с прологом. Музыка Ш. Гуно, либретто Ж. Барбье и М. Карре. [↑](#endnote-ref-472)
513. *Палечек Иосиф Иосифович* (1842 – 1915) — оперный певец (бас), режиссер, педагог. В 1870 г. приглашен на петербургскую Мариинскую сцену. Позднее — режиссер Мариинского театра. С 1888 г. — профессор оперного класса Петербургской консерватории. [↑](#endnote-ref-473)
514. «*Псковитянка*» — опера в 4 д., 5 к. Музыка Н. А. Римского-Корсакова на текст одноименной драмы Л. А. Мея. Первый спектакль на сцене московской Русской частной оперы С. И. Мамонтова состоялся 12 декабря 1896 г. [↑](#endnote-ref-474)
515. *Яковлева Зоя Николаевна* (? – 1908) — писательница, драматург. [↑](#endnote-ref-475)
516. Ф. И. Шаляпин пел на сцене петербургского Мариинского театра с 1895 по 1896 г. Из перечисленных Ю. М. Юрьевым оперных певцов А. Ю. Больска, Е. И. Збруева, А. М. Давыдов и А. П. Антоновский не могли выступать в Мариинском театре в одни годы с Шаляпиным, так как были зачислены в труппу театра после 1896 г. (Больска с 1897 г., Збруева с 1905 г., Давыдов и Антоновский с 1900 г.). [↑](#endnote-ref-476)
517. «*Дубровский*» — опера в 4 д. Музыка Э. Ф. Направника, либретто М. И. Чайковского. Сюжет заимствован из одноименной повести А. С. Пушкина. Ф. И. Шаляпин исполнял партию князя Верейского. [↑](#endnote-ref-477)
518. *Мамонтов Савва Иванович* (1841 – 1919) — драматург, режиссер, театральный деятель. Основатель московской Русской частной оперы. Театр открыл свой первый сезон 9 января 1885 г. оперой А. С. Даргомыжского «Русалка» в помещении московского частного театра Ф. А. Корша. Первоначально театр назывался — Частная оперная труппа Н. С. Кроткова (Н. С. Кротков исполнял обязанности директора театра). Через два с половиной года театр закрылся и возобновил свою деятельность в 1896 г. в помещении Солодовниковского театра (так называемая Вторая мамонтовская опера). В 1899 г. Русская частная опера С. И. Мамонтова была реорганизована в Товарищество частной оперы. Музыкальным руководителем театра был композитор и дирижер И. М. Ипполитов-Иванов (1859 – 1935). В 1904 г. из-за материальных затруднений Товарищество частной оперы распалось. Основная часть актеров влилась во вновь организуемый в Москве Оперный театр С. И. Зимина. «… Мамонтов… дал могучий толчок культуре русского оперного дела, — писал в своих воспоминаниях К. С. Станиславский, — выдвинул Шаляпина, сделал при его посредстве популярным Мусоргского, забракованного многими знатоками, создал в своем театре огромный успех опере Римского-Корсакова “Садко” и содействовал этим пробуждению его творческой энергии и созданию “Царской невесты” и “Салтана”, написанных для мамонтовской оперы и впервые здесь исполнявшихся. Здесь же, в его театре, где он показал нам ряд прекрасных оперных постановок своей режиссерской работы, мы впервые увидели вместо прежних ремесленных декораций ряд замечательных созданий кисти Васнецова, Поленова, Серова, Коровина, которые вместе с Репиным, Антокольским и другими лучшими русскими художниками того времени почти выросли и, можно сказать, прожили жизнь в доме и семье Мамонтова» (К. С. Станиславский. Моя жизнь {642} в искусстве. В кн.: К. С. Станиславский. Собр. соч. т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 83, 84). [↑](#endnote-ref-478)
519. *Цветова Елена Яковлевна* (1872 – 1929) — оперная певица (сопрано). Сценическую деятельность начала в 1892 г. в киевской частной опере И. П. Прянишникова. С 1896 г. на сцене московской Русской частной оперы С. И. Мамонтова. [↑](#endnote-ref-479)
520. *Любатович Татьяна Спиридоновна* (1859 – 1932) — оперная певица (меццо-сопрано). Сценическую деятельность начала в 1883 г. на оперной сцене Харькова. С 1885 г. — на сцене московской Русской частной оперы С. И. Мамонтова. [↑](#endnote-ref-480)
521. *Петрова-Званцева Вера Николаевна* (1876 – 1944) — оперная певица (меццо-сопрано). Сценическую деятельность начала в 1897 г. на провинциальной сцене. С 1900 г. — на сцене московской Русской частной оперы С. И. Мамонтова. [↑](#endnote-ref-481)
522. *Секар-Рожанский Антон Владиславович* (1863 – 1952) — оперный певец (тенор). Сценическую деятельность начал в Ростове-на-Дону в частной опере Г. М. Черкасова, С 1896 г. — на сцене московской Русской частной оперы С. И. Мамонтова. [↑](#endnote-ref-482)
523. *Оленин Петр Сергеевич* (1874 – 1922) — оперный певец (баритон), режиссер. В 1898 – 1900 гг. выступал на сцене московской Русской частной оперы С. И. Мамонтова. В 1900 – 1903 гг. — на сцене московского Большого театра. С 1904 по 1915 г. — актер и режиссер московского Оперного театра С. И. Зимина. С 1915 г. — снова в московском Большом театре. После 1917 г. — главный режиссер петроградской Академической оперы (б. Мариинский театр). [↑](#endnote-ref-483)
524. *Шевелев Николай Артемьевич* (1874 – 1929) — оперный певец (баритон). С 1898 г. — на сцене московской Русской частной оперы С. И. Мамонтова. С 1904 г. — в московском Оперном театре С. И. Зимина. [↑](#endnote-ref-484)
525. К работе в московской Русской частной опере С. И. Мамонтова были привлечены оба брата Васнецовы: *Васнецов Апполинарий Михайлович* (1856 – 1933) и *Васнецов Виктор Михайлович* (1848 – 1926). Основные работы А. М. Васнецова: «Иван Сусанин» М. И. Глинки (1896), «Хованщина» М. П. Мусоргского (1897), «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (1897) и др. В последующие годы работал в петербургском Мариинском театре, московском Большом театре, московском Оперном театре С. И. Зимина. Основные работы В. М. Васнецова: «Русалка» А. С. Даргомыжского («Подводное царство», 1885), «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (1885), «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова (совместно с К. А. Коровиным, 1896), «Чародейка» П. И. Чайковского (1900). [↑](#endnote-ref-485)
526. *Поленов Василий Дмитриевич* (1844 – 1927) — живописец, театральный художник, народный художник РСФСР. В. Д. Поленов — близкий друг С. И. Мамонтова — принимал деятельное участие в постановках мамонтовского домашнего театра как актер, режиссер и художник. Основные работы в московской Русской частной опере С. И. Мамонтова: «Виндзорские проказницы» О. Николаи (1885), «Орфей и Эвридика» К. Глюка (1897), «Орлеанская дева» П. И. Чайковского (1899) и др. В 1910 г. В. Д. Поленов — основатель Народного театра так называемой Секции содействия фабричным и деревенским театрам при Обществе народных университетов (с 1915 г. — Дом народного просвещения имени В. Д. Поленова). [↑](#endnote-ref-486)
527. {643} В. А. Серов с детства был близок дому С. И. Мамонтова, принимал участие в спектаклях его домашнего театра как актер и художник. В московской Русской частной опере С. И. Мамонтова оформил оперу А. Н. Серова «Юдифь» (1898). [↑](#endnote-ref-487)
528. *Коровин Константин Алексеевич* (1861 – 1939) — живописец и театральный художник. Принимал участие в работе домашнего театра С. И. Мамонтова. Основные работы в московской Русской частной опере С. И. Мамонтова: «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова (совместно с В. М. Васнецовым, 1896), «Хованщина» М. П. Мусоргского (совместно с С. В. Малютиным по эскизам А. М. Васнецова, 1897), «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (совместно с С. В. Малютиным по эскизам А. М. Васнецова, 1897), «Орфей и Эвридика» К. Глюка (совместно с С. В. Малютиным по эскизам В. Д. Поленова, 1898) и др. [↑](#endnote-ref-488)
529. *Врубель Михаил Александрович* (1856 – 1910) — живописец, график, театральный художник. Основные работы в московской Русской частной опере С. И. Мамонтова: занавес «Италия» (1891), «Моцарт и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова (1898), «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова (1899), «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова (1900) и др. [↑](#endnote-ref-489)
530. *Малютин Сергей Васильевич* (1889 – 1937) — живописец, театральный художник. Основные работы в московской Русской частной опере С. И. Мамонтова: «Самсон и Далила» К. Сен-Санса (1896), «Хованщина» М. П. Мусоргского (совместно с К. А. Коровиным по эскизам А. М. Васнецова, 1897), «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (совместно с К. А. Коровиным по эскизам М. Васнецова, 1897), «Орфей и Эвридика» К. Глюка (совместно с К. А. Коровиным по эскизам В. Д. Поленова, 1898) и др. [↑](#endnote-ref-490)
531. *Ключевский Василий Осипович* (1841 – 1911) — русский историк, профессор Московского университета (1879 – 1911). [↑](#endnote-ref-491)
532. *Амфитеатров Александр Валентинович* (псевдоним — Old gentleman, 1862 – 1938) — журналист, драматург, переводчик, театральный критик. С конца 1880‑х гг. сотрудничал как театральный критик в газетах «Санкт-Петербургские ведомости», «Новое время» и др. Критические статьи А. В. Амфитеатрова собраны в сборниках «Маски Мельпомены» (М., 1911) и «Склоненные ивы» (Спб., 1913) и др. [↑](#endnote-ref-492)
533. *Дорошевич Влас Михайлович* (1864 – 1922) — журналист, театральный критик. Сотрудничал в журнале «Будильник», газетах «Россия» и «Русское слово» (с 1902 г. — редактор). Автор многих острых публицистических фельетонов. Ряд театральных фельетонов М. Дорошевича вошли в книгу: В. М. Дорошевич. Рассказы и очерки. М., «Московский рабочий» 1962. [↑](#endnote-ref-493)
534. «*Юдифь*» — опера в 5 актах. Музыка А. Н. Серова, либретто А. Н. Майкова, К. И. Званцева и И. Д. Лобанова. Первый спектакль на сцене московской Русской частной оперы С. И. Мамонтова состоялся 23 ноября 1898 г. [↑](#endnote-ref-494)
535. *Теляковский Владимир Аркадьевич* (1860 – 1924) — управляющий конторой московских императорских театров (1898 – 1901), затем директор императорских театров (1901 – 1917). Автор книг: «Воспоминания». Пг., «Время», 1924; «Императорские театры и 1905 г.». Л., «Academia», 1926; «Мой сослуживец Шаляпин». Л., «Academia», 1927. [↑](#endnote-ref-495)