

С. Г. КАРА-МУРЗА

МАЛЫЙ  
ТЕАТР

ОЧЕРКИ  
и  
ВПЕЧАТЛЕНИЯ



ИЗДАНИЕ АВТОРА  
МОСКВА

1 2 3 4



С. Г. КАРА-МУРЗА.

# МАЛЫЙ ТЕАТР

ОЧЕРКИ И ВПЕЧАТЛЕНИЯ

1891 — 1924

ПРЕДИСЛОВИЕ.—МАЛЫЙ ТЕАТР.—Н. В. Рыкалова.—  
Н. М. Медведева.—Н. А. Никулина.—О. О. Садовская.—  
Г. Н. Федотова.—М. Н. Ермолова.—Е. К. Лешковская.—  
А. А. Яблочкина.—Н. И. Музиль.—В. А. Макшеев.—О. А.  
Правдин.—М. П. Садовский.—А. П. Ленский.—Ф. П. Го-  
рев.—К. Н. Рыбаков.—А. И. Южин.—Указатель имен.

---

ИЗДАНИЕ АВТОРА  
Москва — 1924.

---

---

*Отпечатано в типографии  
Центросоюза. Москва, Дени-  
совский пер., 30. Тел. 2-29-21.  
„Г л а в л и т“ № 25490.  
Тираж 1.000 экземпляров.*

---

---

## ПРЕДИСЛОВИЕ.

В октябре 1924 г. исполняется сто лет со дня открытия Московского Малого театра. Пишущий эти строки впервые переступил его порог в 1891 г., т.-е. тридцать три года тому назад, и с тех пор был и остается неизменным посетителем спектаклей этого театра. Бывали годы,—целые десятилетия,—когда не пропускалась ни одна премьера. Каждое первое представление новой пьесы,—всегда большое событие в жизни Москвы,—«как свет в ночи», властно и повелительно тянуло в театр. Таким образом, целая треть славного векового существования Малого театра прошла перед его глазами.

Далекий, по своей профессиональной деятельности, не имеющей точек соприкосновения с искусством,—от вопросов литературы и театра, автор, тем не менее, в редких случаях выступал на столбцах ежедневной печати и специальной прессы с отзывами о тех или иных спектаклях, его заинтересовавших. Некоторая часть сценических впечатлений излагалась им в дневниках; нередко ночью, после спектакля, в двух, трех строках торопливо заносилась в записные книжки, а многое-множество их попросту хранилось в благодарной памяти. Попутно с посещением спектакля кое-что читалось о театре, обо всем виденном говорилось и по давней студенческой привычке—дискуссировалось; все значительное и интересное обсуждалось и подвергалось критике.

Ныне, накануне столетнего юбилея театра, подарившего так много сладостных минут, радовавшего и волновавшего, заставлявшего когда-то и смеяться и плакать, захотелось собрать воедино все прекрасные воспоминания прошлого, все, что было говорено, читано и слышано, все, что запало в душу,

---

и сохранилось в памяти; представилось соблазнительным: в процессе приятной работы вновь мысленно пережить прелесть былых очарований, и еще раз испытать в воображении волшебную магию сцены, столь могучей и пленительной в Малом театре.

Для полноты предлагаемых очерков и характеристик, кроме личных впечатлений и воспоминаний автора, использованы обнародованные в свое время печатные материалы. Если читателю, любящему и ценящему Малый театр, эта книга поможет хоть несколько освежить забытые переживания и не надолго перенестись в мир угасших и потускневших от времени настроений, автор будет считать себя совершенно удовлетворенным и вполне вознагражденным за свой труд.

---

## Малый театр.

Сто лет тому назад частный театр Варгина, выстроенный им в Москве недалеко от театра Медокса на Петровке, перешел в ведение казны и в скорости стал именоваться «Малым театром». Его подмосткам суждено было стать образцовой русской сценой, по праву занимавшей в течение всего 19-го века, по согласному отзыву всех критиков, историков и ценителей театра, первое место среди всех прочих российских драматических сцен. В течение целого века Малый театр привлекал к себе и сосредоточивал на своих подмостках все, что данная эпоха давала крупного и ценного в литературном и артистическом мире, насаждал в русском обществе художественные вкусы к подлинной стихии театра, развивал способы понимания и оценки литературных произведений; он способствовал эстетическому постижению жизни путем утверждения благородных методов сценической игры, талантливого воспроизведения мировых шедевров драматургического творчества и толкования заложенных в них идей.

Воздействие Малого театра на свою аудиторию шло всегда в двух направлениях: в чисто эстетическом и в общественном. Творческие силы, присущие коллективу деятелей этого театра, создавали, развивали и совершенствовали из поколения в поколение русское сценическое искусство и в то же время культивировали в сознании общества социальные идеалы, внушали зрителям идеи протеста против всякой общественной неправды, против бытового зла и деспотического гнета, вселяя в них дух борьбы за свободу мысли и труда. Лучшие русские актеры и актрисы всю свою жизнь отдали подмосткам Малого театра. Мочалов, Щепкин и Пров Садовский, Васильева, Колосова, Бороздина,—в первой трети века; Живокини, Самарин.

---

Шумский, Рыкалова, Акимова, Медведева—во второй; Ленский, Южин, Горев, Рыбаков, Садовская, Федотова, Никулина, Ермолова—в последней трети столетия создали и поддерживали славу театра, бросившего столь яркий отблеск на всю историю русского сценического творчества.

Малый театр шел в ногу с ходом развития русской литературы. Как цельный и единый художественный организм, он рос по естественным законам нормального развития, эволюционировал в силу неизбежного для всякого живого организма внутреннего перерождения тканей в сторону планомерных и исторически необходимых мутаций. Он рос вместе с Фонвизиным и Грибоедовым, зрел с Гоголем и Островским, креп и венчался лаврами, играя Пушкина и Шекспира. Его основной репертуар: псевдоклассический и мелодраматический при первых шагах, обусловленных влияниями эпохи, в скорости вступил в полосу романтики и реализма, вовлекших в свою орбиту элементы трагические и комедийные, социальные и философские. Параллельно с тем содержанием, которым определялся характер репертуара, развивались и методы сценического воплощения от мелодрамы и водевиля, через классицизм, к реализму и психологизму. Никогда не впадал, однако. Малый театр лишь в натурализм, не поклонялся фетишу вещей, не отдавался власти аксессуаров и грубо жизненного воспроизведения правды. Высшей точкой эстетических устремлений Малого театра всегда было и остается поныне художественное восприятие мира, и поистине Малый театр должен быть признан лучшим выразителем художественного реализма на русской сцене. Благодаря этому твердому курсу, выработанному коллективным разумом актеров Малого театра, его основоположником Щепкиным, в силу традиций его коллектива, и преимущества его идеалов Малый театр стал представителем определенного эстетического мироощущения, художественным отражением русской жизни, выразителем ее национальной культуры. Таковы были те начала, на коих покоилось эстетическое влияние театра на зрителей.

По линии общественного воспитания своей аудитории Малый театр действовал не менее блестяще. Посредством пьес своего репертуара: «Овечий источник», «Звезда Севильи».



«Эгмонт», Дон-Карлос», «Эрнани», «Рюи-Блаз», (автор двух последних пьес—Виктор Гюго, приславший свое знаменитое обращение к Александру III о прекращении казней), и др. он бросал в зрительный зал семена протеста против гасителей духа и свободы, внушал ему стремления к борьбе за осуществление лучших порывов и мечтаний человечества, диктовал ему ненависть к угнетателям. Монологи Лауренсии зажигали огнем протестующего воодушевления весь театр, декламация Маркиза-Позы воспламеняла и воспитывала целые поколения молодежи.

В глухую пору политической реакции Малый театр был школой, его подмостки—общественной трибуной. Кто не слышал этих ставших банальными фраз: «мы ходили в гимназию и учились в Малом театре». «Малый театр—это второй московский университет, и Ермолова его Татьяна». Это говорилось тогда, когда в Москве был только один университет, и именины его справлялись в Татьянин день. Поговорите со старым московским студентом о Малом театре, и он вам наизусть процитирует навсегда запавшую ему в память знаменитую тираду Белинского: «Возможно ли описать все очарование театра, всю его магическую силу над душой человеческой; о ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если можете». Это писалось о Малом театре. Нет нужды подробно останавливаться на давней, крепкой и дружественной связи Малого театра с Московским университетом—она общеизвестна. «Вся деятельность Малого театра,—пишет проф. Б. В. Варнеке,—получила характер высококультурного дела и всякая постановка новой пьесы превращалась в праздник не только искусства, но и просвещения; Московский Малый театр являлся еще со времени Щепкина естественным продолжением университета». Об этом же можно читать в воспоминаниях Галахова, в дневнике Беклемишева, в записках проф. Рулье, в очерках П. Когана и многих других мемуарах. Ленский, Садовский и Правдин были действительными членами «Общества любителей российской словесности» при московском Университете; Ермолова и Южин и поныне состоят ими. Профессора Н. И. Стороженко, А. Н. Веселовский, Л. М. Лопатин, И. И. Иванов были членами литературного комитета при Малом театре. Проф. П. Н. Саку-

---

лин является и по сей день постоянным референтом на всех торжественных художественно-литературных заседаниях, организуемых Малым театром. Это в настоящее и в ближайшее к нам время; а некогда, Щепкин был в тесной дружбе с профессорами Грановским, Погодиным, Шевыревым и др., с Гоголем, Белинским, Аксаковым и Кетчером, Герценом и Огаревым и многими выдающимися деятелями литературы и общественной сороковых и пятидесятых годов.

В глазах полиции Малый театр был окутан атмосферой неблагонадежности и крамолы и вызывал подозрение. Московский генерал-губернатор, пресловутый Закревский доносил о Малом театре следующее: «к элементам, которые могут послужить неблагонамеренным людям, чтобы произвести переворот в государстве должны быть отнесены, между прочим, и театральные представления». О Щепкине в этом доносе было сказано так: «Актер Щепкин на одном из своих вечеров подал мысль, чтобы авторы писали пьесы, заимствуя сюжеты из сочинений Герцена». Затем было обозначено местожительство Щепкина и прибавлено: «желает переворотов и на все готовый». Ниже мы увидим, что под надзором полиции состоял в свое время также артист Н. И. Музиль.

Наши драматурги, к сожалению, не последовали совету Щепкина, и никто из них не почерпнул сюжета из произведений автора «Былое и Думы», но сам Герцен, как известно, воспользовался одним из устных рассказов Щепкина и написал свою прелестную «Сороку-Воровку». Когда московским общественным деятелям понадобилось послать в Лондон особо уполномоченное лицо для переговоров с Герценом, то таковое было намечено из среды Малого театра. Щепкин принял на себя эту миссию и выехал в Англию. Не его вина, что переговоры приняли нежелательный оборот и неожиданный для самого Щепкина характер.

Мало ли можно привести примеров для характеристики оппозиционности настроения Малого театра. Много позднее, когда Александр II спросил Шумского «есть ли хорошие пьесы»—актер имел смелость ответить: «цензура не пропускает в. в.». Едва ли такой ответ мог способствовать приобретению

---

Шумским репутации смиренного верноподданного своего государя.

За долго до наших дней, за 75 лет до провозглашения начал «производственного искусства» и прославления со сцены героев труда, Щепкин ставил в Малом театре одноактную пьесу «Жакартов станок», любил в ней выступать и проникновенно читал куплеты о труде, заканчивавшиеся такими стихами:

«Честь и слава всем трудам,  
Слава каждой капле пота,  
Честь мозолистым рукам  
Да спорится их работа».

По отзывам современников, эти куплеты неизменно покрывались громом аплодисментов.

Во времена Щепкина в направлениях общественной мысли, как известно, наблюдалось два главных течения: западническое и славянофильское. Примыкал-ли Щепкин, а с ним и Малый театр, на котором лежала глубокая печать Щепкинского мировоззрения к тому или иному направлению. Некоторые биографы склонны думать, что Щепкин считал себя западником. Это не совсем верно: и те и другие были одинаково близки артисту, так же как и философы, эстетика с одной стороны, и социологи, политики с другой—равно привлекали интерес и внимание Щепкина. Особенно рельефно и наглядно, и в то же время оригинально это выразилось на юбилейном обеде, данном москвичами в честь Щепкина. Между многими подарками, сделанными тогда юбиляру, был серебряный поднос, на котором стояли западнический бокал и славянофильский ковш. Во время обеда представители того и другого направления обходили с этим подносом столы, предлагая всем выпить и из бокала, и из ковша—в знак общего единения на празднике искусства.

Небольшой экскурс в область взаимоотношений Малого театра и русской общественности заставил нас вспомнить несколько общеизвестных эпизодов из жизни и деятельности Щепкина, что впрочем, быть может, не безизлишне в виду предстоящего столетнего юбилея его «дома».

Можно различным образом подходить к анализу и оценке работы Малого театра. Можно трактовать ее, как «страницу прошлого, связанного еще с поместной Россией, на стыке ее с Россией купеческих образований». Рассматривать ее, как отражение эволюции русской драмы; видеть в ней «сухую и безжизненную схему мертвящих академических традиций». усматривать объект для «взрыва», с тем, чтобы на его развалинах создать новое искусство завтрашнего дня. Возможен еще длинный ряд других точек зрения и иных подходов. Покойный С. С. Голоушев (Сергей Глаголь) писал о Малом театре с точки зрения художника. Ряд его статей на эту тему напечатан в «Артисте». У В. Г. Сахновского имеется этюд о сцене Малого театра; у Н. Л. Бродского—очерк о зрителе Малого театра. Мы лично подходим к Малому театру, как к театру актера прежде всего, к сцене, на которой актер получает максимальные возможности к проявлению своей индивидуальности, своего творческого я, которая предоставляет каждому истинному таланту полную свободу артистического починка. Это не значит, конечно, что в Малом театре нет единой направляющей силы, единого руководящего начала. Он столько же театр актера, сколько и ансамбля. Еще Щепкин впервые стал проявлять заботу о стройности ансамбля.

«Малый театр, как говорил однажды А. И. Южин, идет к спектаклю соединенным творчеством режиссера и всех участвующих, при чем инициатива каждого талантливой исполнителя не только не гасится, но вызывается всеми силами. Режиссер—равноправный член—*primus inter pares* в ряду главных актеров». Вот почему Малый театр дает ценителю разнообразия актерских индивидуальностей такую широкую возможность изучения великого множества артистических темпераментов, характеров, вкусов и резко очерченных дарований. С подобными намерениями, с такой попыткой постигнуть, познать и определить свойства выдающихся талантов Малого театра, его прекрасных преданий и «сладостных потрясений» написана предлагаемая книга.

\* \* \*

Существует мнение, что как бы различны и многообразны ни были разновидности сценических дарований, на какое

бы количество категорий ни распадалась совокупность художественных темпераментов и артистических свойств,—есть два основных типа сценических талантов, которые определяют характер и способы воспроизведения образов на сцене. Эти два типа: актер концепции и актер экспрессии, применительно к которым ширится и развивается принцип вдохновенного восприятия,—с одной стороны, и метод технического исполнения—с другой, школа субъективного воплощения и теория объективной изобразительности. Каков должен быть актер на сцене, как он должен относиться к переживаниям изображаемого им действующего лица, безразлично или с сочувствием, холодно и объективно, или со всей горячностью искреннего чувства. В своем знаменитом «Парадоксе об актере» Дени Дидро требовал полной безучастности актера к изображаемому им душевному состоянию полагая, что только такое отношение исполнителя к переживаниям действующего лица может служить залогом верной и яркой передачи роли одними только средствами искусства, тонко обдуманнными и умело использованными. Актер не должен перевоплощаться в действующий персонаж, сливаться во-едино с его психологией, он должен вечно помнить, что его назначение—игра, притворство, сокрытие своего истинного облика под личиной другого человека, под маской вымышленного, несуществующего лица, совершенно чуждого ему существа.

Как бы в подтверждение правильности этой теории Дидро, артистка французского театра Арну, столь трогательная на сцене, обычно в моменты самые патетические, в которых заставляла всю зрительную залу плакать или содрогаться, шопотом говорила находящимся с нею на сцене различные глупости. Со стоном падает она, вспоминает ее партнер, без чувств, в объятия любовника, полного отчаяния, партнер кричит в экстазе, а Арну в это время шепчет поддерживающему ее актеру: «Ах дорогой Пило, до чего ты безобразен».

Такова была одна точка зрения. Совсем, однако, иначе мыслил, скажем Щепкин: «один не плачет на сцене,—писал он к актрисе Шуберт—но подделываясь, так сказать, под слезы, заставляет плакать публику; другой заливается горькими слезами, а публика не сочувствует ему; стало, из этого выхо-

лит, что истинного чувства не нужно для драматического искусства, а одно холодное искусство, т. е. одно актерство. Может быть я ошибаюсь, но по моему это не так... Гораздо легче передавать на сцене все механическое, для этого нужен только рассудок,—и он постепенно будет приближаться и к горю, и к радости настолько, насколько подражание может приблизиться к истине. Сочувствующий артист не то... Там надо только подделаться, здесь надо сделаться; от этого и выходит, что первый скорее озадачит публику... Ежели бы вам судьба привела видеть двух артистов,—продолжает Щепкин,—трудящихся добросовестно: одного холодного, умного доведшего притворство до высочайшей степени, другого с душой пламенной, с этой божьей искрой, и ежели они равным образом посвятили себя добросовестному искусству, тогда бы вы увидели все необъятное расстояние между истинным чувством и притворством... Я видел Плесси и Вольнис, и скажу, что видел и то и другое. Первая—почти в цвете лет, с свежими звуками, обладает искусством совершенно, хороша, очень хороша. Вторая—почти в сорок лет, с пострадавшими звуками, но она чувствует, страшно чувствует, и как бедна делается Плесси со всем своим искусством. Я от Вольнис услышал только страдательные звуки, но такие звуки, которые во мне остались на всю жизнь».

Эти выдержки из письма ясно показывают, как радикально расходился Щепкин с Дидро в понимании задач актера. Живи французский энциклопедист во времена Щепкина он несомненно подарил бы все свои симпатии Плесси. Идеалом Щепкина была актриса типа Вольнис, которая до такой степени отжествляла себя с изображаемым лицом, что однажды, как известно, отказалась играть роль Мессалины в пьесе А. Дюма—«Калигула», на том основании, что честная женщина не может изображать распутную жену императора Клавдия, не оскорбляя чувства приличия. Это не помешало, однако, М. Н. Ермоловой, артистке того же темперамента, как и Вольнис, но гораздо более крупной величины, прекрасно исполнить эту роль в пьесе «Аррия и Мессалина», не только не оскорбив никаких приличий, но даже вызвав в зрителях некоторое сочувствие к личности порочной императрицы.

Плесси-чи Вольнис были второстепенными актрисами в труппе Рафаэля Феликса, брата знаменитой Рашель, устраивавшего ее гастроли. Щепкин видел их в феврале 1854 года, когда Рашель со своей труппой играла в Москве. Сравнения, подобно сделанному Щепкиным в целях выяснения отличия одних актеров от других, делались не раз по отношению и к более крупным величинам: головную и виртуозную актрису Клерон сравнивали с актрисой глубоких чувствований Дюмениль, вечно размышляющего Мунэ-Сюлли с непосредственным Сальвини, пламенного Мочалова с картинным Каратыгиным. Эти параллели можно было бы при желании значительно продолжить: Ристори-Рашель, Дюзэ-Сара Бернар, Ермолова-Федотова, Горев-Ленский и т. д.

Мы говорим,—можно было бы,—если бы мы принимали проблему актеру так упрощенно и элементарно, как она ставилась в 18 и 19 веке, в эпоху Дидро и Щепкина. Но за последнее столетие сценическое искусство значительно утончилось, и дифференцировалось в своем существе, и современный зритель, искушенный в разнообразии и многокрасочности сценических впечатлений, избалованный полихромией театральных талантов, сложностью артистических темпераментов, едва ли может воспринимать весь спектр сценических иллюзий, как два основных тона, свести все цвета и стенки радуги к двум простым краскам. Природа не знает явлений в их чистом виде, в каждом из них есть примесь каких-либо иных элементов. Нет стерилизованных феноменов и на сцене. Едва ли теперь можно утверждать, что Иванов—жрец вдохновения, а Петров—мастер виртуозного искусства, что Мюллер—актер интуиции и порыва, а Шмидт—эрудит и технического совершенства. Пожалуй, можно еще говорить о некотором преобладании того или иного элемента над другими, но и только; никак не больше.

Стихия актера трактуется в наше время значительно глубже. Грани между разными темпераментами стираются;— в процессе творчества они переплетаются между собой, отличия становятся иными, они уходят из области отправных точек в плоскость измерения талантливости, характерности, в сферу градации, размера и степени дарований, в круг опреде-

лэний амплуа. Актер ценится не потому, вдохновенный он или виртуозный, непосредственный или аналитик, интуитивный или скрупулезный, а в зависимости от того, талантлив он или бездарен, красочен или однообразен, исполнен живости или сур и схематичен, одушевлен или безжизнен. «Гений может одинаково уживаться говорит Гримм, комментатор Дидро, и с душою самую чувствительною, и с душою самую нечувствительною. Все встречается в этом мире, и неисчерпаемо разнообразие комбинаций».

И если мы всмотримся попристальнее в характеристику актеров о уже установленной, исторически определенной предпосылки об их подходе к роли, мы увидим, что и тут дело обстоит далеко не столь благополучно для сторонников простых схем и однотонных красок. Бернард Шоу как-то писал про английского актера Ирвинга: «У него была, собственно, лишь одна роль, и эта роль Генри Ирвинг». А между тем И. Гаттон, автор книги об Ирвинге, ездивший с ним в Америку утверждает, что Ирвинг во всех своих ролях был разнообразен и неузнаваем. Гаррик, этот «искусственный актер», которого обвиняли в деланности и излишней обдуманности, на которого ссылался Дидро для обоснования своего парадокса,—он писал в своих письмах о своем вдохновении в процессе игры и внезапных творческих порывах на сцене, а однажды, как известно, играя в «Короле Лире», так увлекся ролью, что сорвал с себя парик и бросив его на пол, продолжал монолог— без лировских седин. На что уже твердо установилась репутация Мочалова, как актера минуты, вспышки, безудержного выражения необузданной страсти, огнедышащей лавы.

«Это гений по инстинкту,—писал об нем Шаховской,—попал так выйдет чудо, а не попал, так выйдет дрянь».

«Он искал случая показаться перед публикой во всю ширь своей духовной беспашашности»,—говорит о трагике Фет.

«Он знал,—пишет Герцен,—что придет дух, превращающий его в Гамлета, Лира, Карла Моора, а дух не приходил и оставался актер, дурно знающий роль».

«Когда у Мочалова искра потухает или скрывается под



неплом,—писал П. В. Нащокин,—тогда он играет пренесенно ту самую роль, в которой прежде он был прекрасен».

Казалось бы, что отзывы столь авторитетных ценителей театра незыблемо характеризуют Мочалова, как актера оргиаста, актера творческого экстаза, а вот Белинский, вопреки всем этим утверждениям, как-то писал: «Мочалов обнаруживает больше искусства, нежели истинной натуры».

Такие же недоумения порождает и репутация Каратыгина. Кажется, общепризнанным считается утверждение, что петербургский трагик был антиподом Мочалова. «Каратыгин,—картинно определял его Аполлон Григорьев, разделяющий теорию Дидро,—изящно распланированный сад с чистыми аллеями, роскошными клумбами и бархатными лужайками, природа, подчиненная требованиям искусства,—умытая, подстриженная, выхоленная. Мочалов—лес дремучий: тут и громадная сосна, и плакучая береза, и дуб-великан растут себе в перемежку, сплетаясь и корнями и сучьями, словом,—природа-матушка». Казалось бы не остается места сомнениям относительно дисциплинированности игры этого актера, а, между тем, небезызвестный Рафаил Зотов утверждает, что в игре Каратыгина пламенела горячая страсть, и что однажды он чуть не заколол на сцене своего противника кинжалом.

Какая же цена, после этих противоречий, взаимно друг друга исключаящих свидетельских показаний, установленных характеристикам и ярлыкам, привешенным как в музее на репутациях актеров, с указанием, что сей—актер интуиции, а тот—анализа. один—адепт концепции, а другой экспрессии.

В то же время эти контрверсы современников станут вполне объяснимыми и приемлемыми, если мы согласимся и признаем справедливым то положение, что нет актеров единого плана, неизменного подхода, вечной и постоянной, одной и той же предпосылки. Нет актера только одного вдохновения, без техники и экспрессии, как нет исполнителя (конечно, среди крупных индивидуальностей), исключительно погруженного в анализ, детальное крохоборство и вовсе чуждого творческим порывам и полету воображения на сцене.

Истина, как всегда, посредине. Актер должен быть во всеоружии технического мастерства, достигаемого в результате тщательного изучения роли, ее анализа, усвоения всех средств внешнего выражения и экспрессии, но в то же время он должен чувствовать на сцене, переживать эмоции своего героя, проникнуться им; с той, однако, оговоркой, что на сцене чувствуют не так, как в жизни, а как-то иначе, сквозь призму искусства и эстетики, отдаются переживаниям не с реальностью будней, а с углублением эмоций, проникаются настроением не в тривиальном смысле, а более облагороженно. Сцена—это вовсе не то, что жизнь, у нее свои законы, свои укороченные течения сроков, условный бег часов, своя перспектива, горизонты, особая светотень, своя эстетика и уродства.

«Безобразное на сцене,—пишет тот же Бернард Шоу,—должно быть приятно—неприятным, подобно крайним диссонансам в какой-нибудь симфонии или опере».

И сила актерского таланта заключается в том, чтобы найти это тонкое, столь хрупкое, неподдающееся взвешиванию, почти призрачное соотношение между действительностью и театром. Пожалуй, верно, что «на сцене нужно иметь горячее сердце и холодную голову», как говорил о своем творчестве французский актер Сансон. А актер Молэ говорил: «На театр надо отдавать свое сердце, а голову оставлять про себя». Это уже компромисс между теорией Дидро и взглядами Щепкина. Льюис, известный автор книги о жизни Гете, одним из первых пытавшийся свести трагедию с ее котурн и сделать сценическое искусство зеркалом природы, писал о том, что естественная игра отнюдь не состоит в простоте, но только в отождествлении актера с исполняемой ролью, ибо естественное для Гамлета неестественно для другого героя.

Итак, для каждого персонажа должна найтись у актера своя правда, свой подход, своя естественность и простота. К этим же выводам пришел под конец жизни и сам Щепкин, признавший под старость односторонность и крайность субъективистических воззрений. В письме к П. В. Анненкову от 12 ноября 1853 года, т.е. когда ему уже было 65 лет. Щеп-

кин писал: «Опыт, мышление, и—не стыдись скажу,—какой-то инстинкт, навели меня на прямую дорогу. Да! Действительная жизнь и волнующие страсти, при всей своей верности, должны в искусстве проявляться просветленными, и действительное чувство настолько должно быть допущено, насколько требует идея автора. Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть общий закон всех искусств. И вот вам пример: я сам недавно на старости дал себе урок. Давали «Горе от ума», и в последней сцене, где Чацкий высказывает желчные слова на современные предрассудки и пошлость общества, Самарин очень недурно все это высказал, так что я, в лице Фамусова, одушевился и так усвоил себе мысли Фамусова, что каждое его выражение убеждало меня в его сумасшествии, и я, предавшись вчуже этой мысли, нередко улыбался, глядя на Чацкого, так что, наконец, едва удержался от смеха. Все это было так естественно, что публика, увлеченная, разразилась общим смехом, и сцена от этого пострадала. Я тут увидел, что это с моей стороны ошибка, и что я должен с осторожностью предаваться чувству, а особенно в сцене, где Фамусов не на первом плане. Мы с дочерью составляли обстановку, а все дело было в Чацком».

Ошибка Щепкина заключалась в том, что он засмеялся не сценическим смехом, а будничным, житейским. Можно было бы думать, что это только естественно, и должно показаться тем реальнее, но для Фамусова смех прозвучал фальшиво, и иллюзия сцены погибла. Артист потерял на мгновение меру соотношения между театром и действительностью, т.-е. ту тайну, которой он обладал в течение всей своей сценической работы в совершенстве, и в чем, собственно, и заключались основное свойство и сила его гениальности. Эту меру соотношения, ее секрет, он передал всем своим ученикам и актерам Малого театра, на которых он влиял, и на основах этой игры он положил начала тем традициям художественного реализма, которыми славен театр. И, конечно, Щепкин, а не Мочалов является родоначальником образцовой труппы артистов Малого театра, хотя Мочалов по силе своего творческого полета и по непосредственности таланта был выше Щепкина. За по-

---

следние полвека, пожалуй, только Ермолова и отчасти Горев приближались по типу своего дарования к Мочалову, с той разницей, что Ермолова достигала вершин творчества Мочалова, но никогда не опускалась до тех низин исполнения, до которых падал великий трагик, когда его покидало вдохновение. А Горев никогда не достигал до высоты мочаловского пламенения. Все же остальные актеры Малого театра сильно приближались к Щепкину. И не без основания Малый театр называют «Домом Щепкина», а не «домом Мочалова».

Сценическое искусство, по определению Вольтера, самое прекрасное, но и самое трудное искусство.

Нельзя достаточно объяснить публике,—говорит Альф. Додэ,—сколько усилий, сколько скрытой работы заключается в искусстве актера, с виду столь доступным и легком.

Длительность срока, необходимого для того, чтобы актер вполне овладел своим искусством и стал опытным исполнителем, Тальма определял в 20 лет.

Внимательное наблюдение над актерами Малого театра, пристальное изучение их приемов и методов исполнения даст массу благодарного материала для понимания сущности этого трудного искусства, для проникновения в лабораторию актерской игры, для обнаружения скрытых от глаз зрителя канонов сценического творчества. Ниже в ряде очерков нами делается попытка к овладению психологией актера.

«В сущности мы не знаем не только о тайнах сценического искусства, но и простая биография актера нам неизвестна,—говорит театральный критик Юр. Соболев.—Актерских мемуаров—почти нет; воспоминания же очевидцев и современников затерялись в старых журналах, полуистлевших альманахах, в специальных изданиях,—и это при общей скудости нашей литературы о театре.

Поэтому всяческого внимания заслуживают попытки собрать материалы, позволяющие и рядовому читателю восстановить черты любимых художников сцены».

В последнее время по адресу Малого театра раздавалось немало нареканий самого разнообразного свойства. Упрекали его за несовершенство репертуара, за наличие в нем пьес нич-

тожного характера и низменного содержания, произведений драматургов, не заслуживающих внимания. Мы считаем этот упрек, ни в какой мере не заслуженным Малым театром. В репертуаре театра неизменно держатся пьесы Шекспира, Шиллера, Гете, Мольера, Гюгс, Бомарше, Расина, Лопе-де-Вега, Ибсена, Бьернсона, Фонвизина, Гоголя, Грибоедова, Пушкина, Льва и Алексея Толстых, Тургенева, Островского, Сухово-Кобылина и всех лучших русских драматургов современности. В последние годы, в созвучии с эпохой, театр ставит пьесы революционной идеологии, произведения драматургов сегодняшнего дня. Но если в огромном репертуаре и попадаются иногда неудачные пьесы, то нельзя же это обстоятельство вменять в вину театру: едва ли возможно ограничивать доступ на подмостки Малого театра лишь классикам, нельзя же игнорировать представителей современной драматургии, необходимо давать место и пьесам мимолетного текущего интереса, а иногда произведениям более легкого содержания, дающим возможность отдохнуть и зрителям и актерам.

Однажды ответственный руководитель Малого театра А. И. Южин со свойственной ему исчерпывающей полнотой, с уничтожающим остроумием и предельной меткостью определений дал этим нареканиям надлежащий ответ. «Если бы не давать простора человеческому уму,—заявил он,—то после Софокла и Эврипида уже не видать бы сцены Шекспиру или Лопе-де-Вега: после них Шиллеру и Гете и т. д. Короче, Омар, сжегший Александрийскую библиотеку потому, что если в ней книги повторяют Коран, то они излишни, а если говорят новое — вредны — вряд ли годился бы в директора театра, как его ни расхваливали бы современные ему мушкетеры и правоверные за поджог».

Короче и полнее этой отповеди едва ли можно было бы ответить на неосновательные претензии. Кем-то были пущена крылатая фраза, что золотой век Малого театра позади. Автору этого *mot* не мешало бы помнить слова Достоевского из «Дневника Писателя» о том, что золотой век вообще бывает лишь на фарфоровых чашках. Что же касается значения актеров Малого театра позднейших поколений для со-

временного им искусства, то мы считаем, что влияние Ермоловой и Южина на современников не менее велико, чем воздействие Самарина и Шумского на людей семидесятых годов, Мочалова и Щепкина — тридцатых и сороковых годов прошлого века.

Во время великой французской революции положение театра «Comedie francaise» было печальное: тело его было разодрано на части. Вследствие постановки антиреспубликанских пьес часть труппы, неприязнявшая революции, была арестована и заключена в тюрьму, и лишь мало-по-малу арестованные освобождались и возвращались в труппу. Их спасло от гильотины 9-ое Термидора. Другая часть, во главе с Тальма, ушла в другой театр.

Ничего похожего не испытала труппа Малого театра во время нашей революции. С первого же дня переворота театр примкнул к революционному народу и вот уже семь лет отдает все свои силы и средства на служение его интересам. вследствие чего лучшие и старейшие члены труппы получили звание народных артистов республики, а некоторые — заслуженных.

В заключение хочется сказать несколько слов о публике Малого театра. Премьеры театра всегда собирали наиболее культурное общество своего времени. В антрактах, в партере чувствовалось приподнятое оживление; стоял столь характерный для Малого театра и памятный москвичам какой-то сдержанный гул от обмена мнений, от встреч, приветствий, мимоходом брошенных фраз и замечаний. Все постоянные посетители первых представлений, словно рыцари одного и того же ордена, связанные друг с другом какой-то конспиративной близостью, были знакомы между собой. В партере и в ложах бенуара из премьеры в премьеру, из года в год можно было видеть известных московских профессоров: Н. И. Стороженко, А. Н. Веселовского, Л. М. Лопатина, И. И. Иванова, А. А. Кизеветтора, драматургов: П. Д. Боборыкина, П. М. Певекина, В. А. Александрова, В. Крылова, В. И. Немировича-Данченко, И. И. Мясницкого; популярных психиатров: Н. Н. Баженова, Г. И. Россолимо, В. П. Сербского, Ф. Е. Рыбакова, Ф. А. Усольцева; адвокатов: А. И. Урусова, Н. П. Шубинского,

---

В. П. Преображенского, А. Б. Гольдовского, судейского деятеля Н. В. Давыдова; литераторов: В. А. Гольцева, В. М. Лаврова, М. Н. Ремезова, из «Русской Мысли» В. М. Соболевского, И. Н. Игнатова, А. П. Лукина, В. А. Розенберга из «Русских Ведомостей», Л. Н. Андреева, П. С. Когана, В. М. Фриче, В. И. Шулятикова из марксистского «Курьера»; декадентов и символистов: К. Д. Бальмонта, Б. Я. Брюсова, Ю. К. Балтрушайтиса, С. А. Полякова из «Скорпиона» и «Весов»; газетных критиков: Н. Е. Эфроса, В. М. Дорошевича, С. Флерова (Васильева), Н. П. Кичеева, Н. Н. Вильде, С. С. Голоушева; издателей: И. Д. Сытина, Ф. А. Куманина, М. В. Сабашникова и многих других. Все они вместе составляли некое тесное содружество, верных друзей, ценителей, и поклонников Малого театра, со сцены которого струился в зрительный зал какой-то ток благородных мыслей и смелого слова, прекрасных чувств и свободоискательства, а обратно, из зала на сцену шли флюиды сочувствия, понимания и признательности, как знаки условной дружеской сигнализации.

И поныне атмосфера, господствующая в зрительном зале Малого театра остается такой же, и традиции его, по счастливому сравнению Н. Д. Волкова — не сухая и мертвая схема, а цветущий жезл. Их уловил и оценил даже такой поверхностный наблюдатель русской жизни, как американский писатель Оливер Сейлэр, автор недавно вышедшей в Нью-Йорке книги: «Русский театр во время революции».

---

---

## Н. В. Рыкалова.

Надежда Васильевна Рыкалова называла себя ровесницей Малого театра; она родилась в том же 1824 году, в котором открылся театр и в действительности, была даже на несколько месяцев старше него, так как день ее рождения — 10 июля, а Малый театр впервые поднял свой занавес перед московской публикой 14—27 октября. Все предвещало Н. В. артистическую карьеру: ее родня состояла из актеров; дед Василий Федорович Рыкалов, был выдающимся комиком начала 19-го столетия; отец, Василий Васильевич, по отзывам современников, не столь талантливый, как дед, был все же заметным актером; он был женат на сестре знаменитого комика, Петра Гавриловича Степанова, Аграфене Гавриловне, драматической актрисе московского театра. Крестной матерью Н. В. была знаменитость своего времени: известная артистка Сандунова.

С трех лет девочка постоянно бывала за кулисами. Ее отдали учиться в частный московский пансион фон-дер-Пален, находившийся на Девичьем Поле. Отцовского влияния Н. В. вовсе не испытала. — он умер, когда ей было всего 2 года. Девочка уже в пансионе обнаружила в себе призвание к театру, но мать никак не сочувствовала стремлениям дочери к подмосткам и стала готовить ее к сдаче экзамена в университет на звание домашней учительницы. Выйдя из пансиона, в котором она пробыла 4 года, Н. В., скрепя сердце, принялась за подготовку к педагогическому званию, при чем учителем ее был некий молодой человек, который впоследствии, в эпоху 60—70 годов стал известным публицистом, идеологом реакции и редактором «Московских Ведомостей» —



М. Н. Катков. В 1840 г. Н. В. выдержала испытания в университете по 5 предметам, сдав экзамены у профессоров Т. Н. Грановского и И. И. Давыдова. Свидетельство, полученное из университета, в течение всей жизни Н. В. составляло предмет ее великой гордости и показывалось всем молодым актрисам Малого театра, к которым она благоволила, но особенным умилением всякий раз наполнялась душа Н. В., при воспоминании о проф. Грановском, и о том одобрительном отзыве, которого она удостоилась от «самого Тимофея Николаевича». Пиетет Грановского сохранился у Рыкаловой на всю жизнь.

Аттестат на звание домашней учительницы, полученный хотя бы и из московского университета, конечно, диплом не бог весть на какую ученость, но Надежда Васильевна имела слабость считать себя женщиной, получившей высшее университетское образование, чем неизменно вызывала благодушную иронию своих сослуживцев. Однако, и с таким образованием в середине прошлого столетия актрис было, конечно, немного, и Н. В. несомненно имела некоторое право кичиться своим образовательным цензом. Добившись диплома, Рыкалова поступила гувернанткой в богатую семью С. С. Мельгунова, где прожила два с половиной года, не приобретя никакого вкуса к педагогической деятельности, напротив, все больше и больше укрепляясь в вере в свое сценическое призвание. Вскорости скончалась и мать Н. В. и Рыкалова перешла жить к дяде, Петру Гавриловичу Степанову, под руководством которого стала понемногу готовиться к сцене. Влияние такого превосходного комика, как Степанов, конечно, не могло не оказаться прекрасной театральной школой для Рыкаловой, и первые же шаги ее на сцене доказали, какого опытного и чуткого учителя имела она в лице своего дяди.

Впервые Н. В. выступила на сцене летом 1845 г. в Кускове в помещичьем театре Шереметьева, где Степанов ставил спектакли силами крепостных актеров. Для дебюта в Малом театре были приготовлены роли: Елены Глинской, Марины в драме «Смерть Ляпунова» и Каролины в драме «Отцовское проклятие». 28-го марта 1846 г., великим постом, двадцати двух лет от роду, Н. В. получила закрытый дебют на сцене

Малого театра в роли Елены Глинской; она играла в присутствии Гедеонова, Верстовского и режиссера Беккера и настолько удачно, что через два дня с нею был заключен контракт на 500 руб в год — самый большой оклад того времени. Тотчас же после дебюта Н. В. была командирована в Петербург для ознакомления с представлениями русской, французской и немецкой трупп, игравших там с Пасхи в продолжение всего лета. В августе она вернулась в Москву и впервые уже перед публикой сыграла Елену Глинскую с большим успехом. Близкое, постоянное, почти ежедневное наблюдение в Петербурге трех трупп, из коих две были иностранные, не прошли для юной артистки бесследно: оно углубило игру Рыкаловой и одарило ее тем разнообразием оттенков, которое впоследствии так украшало ее исполнение. Когда в 1847 году в Москву приехал знаменитый петербургский трагик Каратыгин и играл Скопина-Шуйского и Велазария, первые женские роли в этих пьесах были поручены Рыкаловой, и она исполнила их со всем доступным ей драматизмом. Однако, необходимость требует указать, что героические роли не в средствах Рыкаловой, и, когда через шесть лет на сцену Малого театра поступили талантливые Косицкая и Медведева, стало ясно, что Н. В. придется уступить им роли молодых женщин, а самой перейти на другое амплуа, что она и сделала, приняв на себя роли *grande-dame*: а в 1855 г., имея тридцать-один год — она перешла уже на роли старух, в которых обнаружила весь свой недюжинный талант и проявила все богатство присущего ей художественного понимания быта, характеров и житейских отношений. Незаметный и безболезненный переход на роли старух, который является для всякой молодой женщины актом большого самопожертвования — весьма характерен для Рыкаловой. Стремление первенствовать, привлекать к себе исключительное внимание, быть центром всеобщего интереса никогда не было преобладающей чертой характера Рыкаловой, несмотря на то, что она, естественно, могла бы поддаться этой слабости, так как вкусила уже отравы успеха и в течение шести лет почти безраздельно пользовалась расположением зрителей. Главной своею целью Н. В. всегда ставила содействие художествен-

ному ансамблю спектакля и в этом направлении развивала свои силы, нисколько не думая об исключительном отличии от ряда исполнителей.

Первая роль, сыгранная Н. В. на амплуа старух, была роль Атуевой, в «Свадьбе Кречинского», впервые поставленной на сцене Малого театра в 1855 г. в бенефис С. В. Шумского. Затем она переиграла много ролей из репертуара Островского: Уламбековой в «Воспитаннице», Анфисы Карповны в «Старом друге», Бальзаминовой в «Своих собаках» и в «Женитьбе Бальзаминова». В «Грозе» выдающийся успех имела она в роли Кабанихи. Воплощение Рыкаловой этой ярчайшей фигуры темного царства остается до сих пор никем не превзойденным.

В связи с этой ролью Рыкаловой в преданиях Малого театра сохранился следующий рассказ. Когда «Грозу» репетировали, а на репетицию была дана лишь одна неделя, Рыкалова заболела, и прохворала все семь дней. Островский в полном отчаянии написал ей записку, умоляя ее приехать хотя бы на одну репетицию. Рыкалова приехала в субботу вечером, полубольная: ей показали места, и она стала играть настолько просто было в те наивные времена назначение режиссуры. Однако, после первой же фразы Кабанихи Островский зааплодировал, захлопали и все участники репетиции. Так верно, так мастерски был взят тон; автор от страха перешел сразу к восторгу, и суеверный Островский молил лишь об одном, чтобы не говорили об этом самой Рыкаловой, иначе «она испортится». Но Кабаниха не испортилась; менялись Катерины, Никулину-Косицкую сменила Федотова, Федотову Ермолова. Рыкалова неизменно оставалась Кабанихой и при том превосходной.

Для молодого поколения артистов Малого театра Рыкалова была звеном, преемственно связующим его с блестящей эпохой сороковых и пятидесятых годов. Она играла с Мочаловым, Щепкиным, Самойловым, Шумским, Самариным, Мартыновым, Провом Садовским. Со Щепкиным Н. В. играла в первый раз в пьесе «Мирандолина». Увидав ее в этой роли, Тургенев был восхищен ее исполнением и поручил ей

роль «провинциалки» в своей комедии под тем же заглавием.

Рыкалова запросто бывала в доме Щепкина, где встречалась с Гоголем, Герценом, Белинским, Тургеневым, Островским, Кетчером, Сухово-Кобылиным и др. О всех их она знала множество интересных эпизодов и сохранила живые воспоминания, которыми охотно делилась на старости лет со слушателями. Н. В. была живой хроникой Малого театра. Рассказы ее о директоре Кокошкине, о Щепкине, Мочалове, Самарине, Шумском, о нравах и порядках старой театральной школы были необыкновенно интересны, и приходится лишь сожалеть, что своевременно они никем не были записаны.

Мне повезло увидеть Рыкалову на сцене два раза, на заре моего отрочества: в Кабанихе—в «Грозе» и в роли графини-бабушки в «Горе от ума». Увлеченный главными персонажами этих пьес, в первой — Катериной, а во второй — Чацким, каюсь я мало обратил внимания на второстепенные роли, исполненные Н. В., но ясно помню злые и сердитые интонации и сгорбленную фигуру Кабанихи, а также четкую и, для бабушки довольно еще звонкую, речь графини в Грибоедовской комедии.

Свой сорокапятилетний юбилей Н. В. праздновала в 1888 г. в Большом театре, где была поставлена «Царская невеста» Мей, при чем Рыкалова выступила в роли старухи Собакиной; в молодости она в этой пьесе играла Марфу.

Через два года Н. В. пришлось совсем покинуть малую сцену и уйти из любимого театра не по своей воле, не дослужив трех лет до полувекового юбилея. Директором казенных театров был в то время Всеволожский, управляющим московской театральной конторой Пчельников, а режиссером Малого театра — С. А. Чернявский, благодаря настояниям которого Рыкаловой и пришлось расстаться с родными подмостками. Об этом вынужденном уходе заслуженной, но далеко еще не дряхлой артистки тогда много толковали в Москве и приписывали его интригам со стороны режиссера. Помню громовую статью, популярного театрального критика С. Васильева (Флерова), учинившего в своем фельетоне фор-

менный допрос дирекции театров: почему уволили Н. В. Рыкалову после сорока семи лет беспорочной службы, уволили артистку, которая так хорошо сохранилась, несмотря на свои лета, так бодрa и обнаруживает такую силу воли и энергии. «В продолжение своей деятельности, писал С. Васильев, Рыкалова исполнила до 400 различных ролей. Имя ее уже при жизни внесено в летописи русского театра. За что же увольняют ее теперь? За то, что она старушка? Но ведь она и играет старух. Это очень важное амплуа, и г-жа Рыкалова с честью занимает его до настоящего времени. Невыразимо прискорбно читать этот анонс афиши: «прощальный бенефис г-жи Рыкаловой. Печально всякое прощание. Но здесь прощание вынужденное, а не добровольное и это усугубляет острую горечь этого прощания. Каждый задает себе вопрос: да зачем же уволили Н. В. Рыкалову. Зачем заставляют нас прощаться с нею?».

Этими словами заканчивал критик свою горячую статью-протест. Прощальный бенефис был дан Рыкаловой 12 декабря 1891 г. Шли впервые «Плоды просвещения» и 2-ой акт «Грозы». После второго действия Толстовской пьесы началось чествование уходящей артистки. Это чествование среди товарищей носило какой-то грустный характер, — рассказывал покойный инспектор театрального училища В. А. Михайловский. Все хорошо сознавали, что Надежда Васильевна, несмотря на свой преклонный возраст, могла бы еще играть и быть полезной.

И через три года Н. В. действительно доказала свою работоспособность, в которую так верили Васильев, Михайловский и с ними вся театральная Москва, — когда в 1894 г. праздновала свой полудекададный юбилей уже на частной сцене в театре Ф. А. Корша и выступила в роли Муромской в «Свадьбе Кречинского».

После этого спектакля Н. В. больше уже не выступала на сцене, и потянулись долгие годы разлуки с театром, в последнее время омраченные слепотой. Рыкалова 23 года прожила на покое, и умерла от старческой слабости в начале 1914 года, около девяноста лет от роду.

---

5-го января ее хоронили: был морозный день. Гроб, поддерживаемый А. И. Южиным и О. А. Правдиным, вынесли в траурной колеснице, и небольшая процессия тронулась к Ваганьковскому кладбищу, где тело Рыкаловой предано земле.



## Н. М. Медведева.

Почти с первых же дней своего появления на подмостках Малого театра и до самого ухода с них Надежда Михайловна Медведева заставляла говорить о себе и зрителей, и прессу; очень рано она начала пользоваться успехом у публики; участие ее в спектакле всегда обеспечивало повышенный интерес к пьесе, как бы малоценны ни были ее литературные достоинства.

Н. М. была внучкой известного в свое время актера, занимавшего при Екатерине II-ой одно из видных мест в драматической труппе московских театров. Мать ее также популярная актриса Акулина Дмитриевна Медведева. Хотя А. Д. числилась в драматической труппе, но по обычаю того времени, участвовала в операх и в балетных дивертисментах — и везде с выдающимся успехом. Однако, талант даровитой артистки не мог развиваться вполне, так как сценическая карьера А. Д. была очень непродолжительной: слабость здоровья заставила ее довольно рано покинуть сцену. Но под ее руководством образовался и расцвел талант знаменитой дочери ее Надежды Михайловны.

Акулина Дмитриевна помнила еще нашествие французов в 1812 г.; в это время она была ученицей московской театральной школы. В ожидании занятия столицы французами, школа была вывезена из Москвы и отправлена в Кострому, куда переселились также и артисты московских трупп. Благодаря этому, в Костроме открылись спектакли, дававшиеся в доме губернатора: здесь-то и обнаружилось драматическое дарование у воспитанницы Акулины Медве-

девой. Рассказы А. Д. об эпизодах отечественной войны со слов ее самой и Надежды Михайловны долго были живы в стенах Малого театра. Я помню смерть А. Д. Это было летом 1895 года. Я жил на даче на Филиях близ Москвы, когда распространился слух, что в соседней деревне Мазилово умерла столетняя артистка. Это была А. Д. Медведева, которая действительно не дожила десяти месяцев до ста лет.

Много любопытного сообщает о ней и о Надежде Михайловне — Т. Л. Щепкина-Куперник в своем колоритном, полном типичных бытовых московских черт очерке «Из прошлого московского театра» («Русское прошлое», 1923 г. № 5). Единокровный брат Надежды Михайловны, Петр Михайлович Медведев, известный провинциальный актер и антрепренер, а затем режиссер и заслуженный артист государственной петербургской драматической труппы — умер в Петербурге в 1906 году. Н. М. Медведева была принята в театральную школу семи лет. По преданию, когда ее привели в школу, как раз уходила со сцены тогдашняя знаменитость Надежда Решина. Директор посадил малютку на стол и сказал: «ну вот одна Надежда от нас уходит, а другая приходит к нам». И действительно Н. М. надежд его не обманула и стала первоклассной актрисой. В Театральном училище Н. М., как и все его питомцы, первоначально готовилась в балет, сделавшись, благодаря своим выдающимся способностям к танцам, одной из любимейших учениц преподавателя их Ф. Н. Манохина. Но любимая ученица Манохина была в то же время любимицей и С. П. Соловьева, режиссера Малого театра, заведующего драматическими классами театрального училища, давшего московской сцене целую плеяду талантливых артистов. И вот в то время, как один мечтает увидеть свою ученицу крупной звездой в балете и даже чуть не ссорится из-за нее с А. Н. Верстовским, другой пророчески говорит Н. М. в минуту охватившего ее отчаяния: «Вы будете первой актрисой» (Воспоминания С. П. Соловьева. Ежегодник И. Театров). Вмешательство директора театров Гедеонова, в присутствии которого Н. М. исполняла роль Луизы в комедии Скриба «Вся беда, что плохо объяснились», окончательно решило вопрос на какой сцене суждено впредь



подвизаться Н. М. С этого времени ей стали поручать небольшие роли в драмах и комедиях, и, несмотря на их незначительность, Н. М. сумела все-таки в них быть замеченной.

23 октября 1847 г. имя Н. М. Медведевой в первый раз стояло на афише Малого театра в красной строке, так что этот спектакль должен считаться, по справедливости, ее дебютом, для которого она сыграла роль Агнесы в комедии Мольера «Школа женщин». Постановкой пьесы руководил М. С. Щепкин, имевший впоследствии наибольшее влияние на развитие дарования Н. М.; о нем она всегда вспоминала с чувством глубокой благодарности и восторга. Медведева была постоянной гостьей в доме Щепкина, где она встречалась с Грановским, Погодиным, Боткиным, Кетчером и другими представителями науки и литературы того времени. Взгляды этих передовых людей сороковых и пятидесятых годов не могли не оставить следов на общем развитии и росте ее таланта. В мае 1849 года Н. М. была выпущена из театрального училища в драматическую труппу на 240 рублей жалованья в год. Вскорости Н. М. обратила на себя внимание публики в комедии Тургенева «Холостяк» и в драме И. С. Юрьевой-Кони «Шоры и страсть».

Летом 1851 г. Н. М. взяла у дирекции отпуск и уехала для практики в Одессу, где, пользуясь ореолом столичной актрисы, стала играть более непринужденно и смелее. Местная пресса отзывалась о Н. М. с большой похвалой и со свойственной южанам экзальтацией ставила молодое, еще неразвитое и далеко не окрепшее дарование Медведевой наряду с талантом первых европейских драматических актрис того времени. В 1853 году Н. М. вернулась снова на московскую сцену. Далеко не так восторженны, как в Одессе, были отзывы о ее игре в этот период в московской печати. Правда, в 1859 г. какой-то неумеренный поклонник Медведевой, скрывшийся под литерами Ф. Г....кий выпустил небольшую брошюру «Несколько слов о г-же Медведевой и об игре главных артистов московской драматической сцены», в которой расточал молодой артистке необыкновенные похвалы. Эта бестактная брошюра не понравилась самой Медведевой, не без основания усмотревшей в ней плохую услугу, и, по выходе

из печати, она была почти целиком скуплена артисткой и уничтожена; и ныне, как свидетельствует об этом И. И. Лазаревский в своей книге «Среди коллекционеров», составляет большую библиографическую редкость. Достаточно привести несколько отрывков из брошюры Ф. Г.....кого, чтобы убедиться в чрезмерности и рискованности комплиментов его по адресу Медведевой, шокировавших ее скромность, и понять причины недовольства артистки.

«Конечно, г-жа Васильева имеет талант, а г-жи Литвина и Никулина-Косицкая весьма добросовестно исполняют свои роли, за что мы и приносим им искреннюю благодарность», пишет Ф. Г.....кий. «Но среди этих актрис является артистка в полном смысле слова гениальная и вместе с тем трудолюбивая. Она сознает в себе талант, но хочет его еще более развить, что происходит от ее скромности, от ее, так сказать, — несамонадеянности, она иногда утрирует, но эта утрированность происходит от чрезмерного изучения своей роли, от чрезмерного старания добросовестнее исполнить ее. Я говорю о Надежде Михайловне Медведевой. Природа сочувствуя ее великому таланту, даровала г-же Медведевой привлекательную наружность, соединенную с приятным и вместе твердым голосом, с единственною в своем роде интонацией. Начиная с прекрасных черт лица и кончая ее маленькой правильной ножкой, вполне достойной башмачка Сандрильоны, она безукоризненно хороша, стройный ее стан при величавой походке придает ей еще более эффекта. В особенности замечательно выражение ее глаз. В них можно читать любовь и ненависть, мщение и презрение и все различные страсти, одушевляющие ее в различных ролях. Говоря о Надежде Михайловне, как об актрисе, нельзя не упомянуть о ней, как о женщине. Соединяя с природным развитым умом прекрасное образование, она свободно выражается на иностранных языках и, как я слышал, имеет даже дар музыки. При все том она обладает очень добрым сердцем, прекрасным характером и привлекательным обращением, чему могут быть свидетелями все те, которые имеют удовольствие быть с ней лично и коротко знакомыми. Г-жа Медведева живет с своей матушкой скромно, но хорошо и поста-

вляет себе в честь свое благородство, чему доказательством служит то, что она, не будучи в довольстве, не гнушалась давать уроки и заниматься с маленькими детьми, тогда как она уже была на московской сцене».

Таковы были похвалы очарованного, в то же время несколько амикошонски настроенного поклонника Медведевой. В это же время другой театрал, рецензент «Московских Ведомостей» П., писал о Медведевой следующее: «Мы никак не отказывали ей в даровании; у ней прекрасные средства, громкий голос, привлекательная наружность».

Но полемизировавший с П. известный театральный критик А. Н. Баженов энергично возражал ему: «Да разве дарование обуславливается только этими тремя данными. Во всем этом я сам не подумаю отказать г-же Медведевой, но я скажу, что ей недостает живой горячей восприимчивости, душевной теплоты и глубины чувства. Припомните, например, то место первого действия пьесы «Кошка и Мышка», когда Лауретта приказывает Караччиоли выйти вон. Слышалось ли в этом приказании глубоко оскорбленное чувство нежной, чистой девушки. Нет, то была эффектная, грандиозная выходка героини. А отчего так тяжело смотрелось все третье действие. Оттого опять-таки, что Медведева не сумела вложить в свою роль душу живую и обратила ее в сплошную иеремиаду». Даже давая отчет о бенефисном спектакле Медведевой, вздумчивый, серьезный и беспристрастный Баженов ни одним словом, как бы демонстративно, не обмолвился об игре самой бенефициантки, оставившей, очевидно, его совершенно не удовлетворенным. И только в 1964 году в своем журнале «Антракт» Баженов впервые сочувственно отзывается о Н. М. «Медведева очень верно и правдиво передала свою роль (в пьесе «Таня») в первом и в третьем действии. В конце третьего акта с Таней делается болезненный припадок. По этому поводу Баженов пишет: Медведевой он не совсем удался, впрочем, и не мог удасться, тут вина не актрисы, а автора, которому вздумалось заставить заболеть героиню его пьесы в одно мгновение да еще какою болезнью, — чахоткой, зарождающейся в человеке и уничтожающей его постепенно и медленно».

Рассуждения критика по этому поводу довольно любопытны и обличают в нем серьезное и пытливое отношение к сценическому творчеству. «Смерть на сцене, дело очень трудное, говорит Баженов, завести его слишком далеко — ничего нет легче, и Медведева это делала, как делали это впрочем и некоторые знаменитые актрисы, как например, Рашель и Ристори. Если зритель видит на сцене умирающего человека, то его интересуют не те физические страдания, которыми сопровождается процесс смерти, а нравственное просветление, которое доставляет умирающему торжество духа над разлагающимся телом. Поэтому актер, умирающий на сцене, не должен выставлять слишком на вид всегда неприятные для постороннего глаза признаки уничтожающегося физического существования; он, напротив, должен прикрывать их сильными вспышками духовной жизни. Медведева, между тем, по нашему мнению, придавала слишком большое значение внешним признакам предсмертного страдания».

Из этой рецензии видно, что Н. М. уже тогда, в шестидесятых годах, в эпоху господства на сцене идеалистического романтизма и процветания повышенной декламации вступила на путь чисто реалистического исполнения ролей, проникнутого, быть может, и мало эстетичной, но жизненной правдой и подлинными переживаниями.

Как раз в это время на сцене Малого театра с громом и треском воцаряется французская мелодрама, знаменитыми представителями которой на русской сцене являются Самарин и Медведева. Вполне законченное определение тех затруднений, граничащих с нелепостью, с которыми связано исполнение мелодрам, дает в своих записках известный В. И. Родиславский. Несомненно, что искусно с внешней сценической стороны, построенная французская мелодрама заставляет актеров трудиться, но этот труд над положениями самыми неестественными и невозможными представляет актеру задачу подобно той, над разрешением коей трудился почтенный философ Кифа Мокиевич. Ведь тут обыкновенные жесты, приемы, ощущения не годятся — тут нужно придумать необыкновенные выражения, необыкновенную ми-

---

мику, необыкновенные приемы, тут нужно придумать все новое, особенное. И вот актер или актриса начинают придумывать эти новые способы игры для изображения положений, в которых они никогда сами не бывали, ни других не видали и которых едва может осилить их воображение. Однако, автор мелодрамы задает актеру эту задачу и требует от него разрешения. И вот придуманные исполнителем для разрешения подобных задач изысканные вычурные приемы переходят от частого употребления в привычку, делая актера неестественным и рутинным. Исполнение подобных ролей не мало повредило Н. М., не мало отняло у нее правды и естественности и если не в конец погубило ее крупное дарование, то все-таки сильно повлияло на ее физические средства, расшатав ее здоровье и почти совсем лишив голоса.

Были зрители и критики, положительно не усматривавшие в Медведевой признаков какого-либо таланта. Против такой оценки энергично восставал А. И. Урусов, известный театральный критик своего времени: «Решительные приговоры, отрицающие в г-е Медведевой какое бы то ни было дарование, — писал он в 1864 г. в № 1 «Библиотеки для чтения», издаваемой Боборыкиным, — бессмысленны, и самое противоречие этих приговоров говорит только в ее пользу. Медведева одна из замечательных актрис и занимает одно из видных мест в московской труппе. Она дорожит всеми ролями, и репертуар ее очень, очень обширен». Урусов высказывает пожелание, чтобы петербургские актрисы усвоили бы себе некоторые качества Медведевой, и выражает уверенность, что как они, так и публика не отстанутся в накладе. Несправедливые нападки, которым подвергалась Медведева, критик объясняет тем, что имя ее вместе с Самариным постоянно встречалось на афише тогда, когда французская мелодрама неограниченно властвовала на русской сцене. «Она пережила самое тяжкое и бесплодное время московского театра. Только своим собственным трудом могла Медведева разработать в себе свои драматические способности и довести свое дарование до той степени отделки и внешней изящности, которыми она располагает в настоящее время. Она прошла через известковую пустыню мелодрамы и вынесла из это-

го нелегкого испытания столько ненадломленных способностей и еще бодрых сил, что могла не обинуясь повернуть на новую дорогу, на заветный путь «естественности», когда наша сцена повернула круто в эту сторону. Нередко приятно удивляла Медведева — продолжает Урусов — умною и изящною простотой своей игры. Но везде, где должно было говорить чувство, где затрагивалась патетическая струна, обнаруживалась слабая сторона игры артистки. Комические роли, хотя и составляют незначительную часть репертуара Медведевой, но, при помощи отличных внешних средств ее, даются ей гораздо лучше, чем драматические роли.

В 1865 г., когда Н. М. было 34 года, здоровье ее крайне расстроилось и потребовало продолжительного лечения. Ей дан был бессрочный отпуск, и она временно покинула Малый театр. Однако, через полтора года здоровье Н. М. поправилось и в декабре 1866 года она вновь вернулась на сцену, выступив в бенефис Шумского в комедии Чернявского «Гражданский брак», при чем, как видно из отзывов прессы, была очень сочувственно принята публикой. Еще через два года она делает первую попытку перейти на амплуа матерей и пожилых женщин. Начав постепенно сходить со своего прежнего амплуа, Н. М. все-таки с успехом исполняет роли: графини Орсини в «Эмилии Галотти», леди Мильфорд в «Коварстве и любовь», Гермiony в «Зимней сказке» и т. д.

На первом съезде сценических деятелей в Москве Н. М. была единодушно выбрана почетной председательницей, как одна из самых старейших и талантливейших носительниц лучших преданий русского театра.

За 8 месяцев до смерти Н. М. получила звание заслуженной артистки и 20 января 1899 года отпраздновала 50-летие своей артистической деятельности. Чествование происходило в Большом театре и было очень торжественно. Пла трагедия А. Толстого «Царь Борис», в которой Н. М. исполнила роль царицы Марии Феодоровны Нагой. Из множества всякого рода ценных подарков, поднесенных артистке — золотых, серебряных, лавровых и цветочных венков запомнилось оригинальное подношение только что возникшего тогда Художественного театра. Это была памятная книга в

---

обложке, украшенной орнаментом с надписью: «Заветы Надежды Михайловны Медведевой, молодым артистам». В своей приветственной речи В. Ив. Немирович-Данченко просил Н. М. уделить частичку своего времени молодому театру и занести свои неоцененные наставления в этот альбом. «Пусть он останется памятником и источником света для молодых поколений русских сценических деятелей».

Вскоре после своего юбилея Н. М. занемогла и больше уже не появлялась на сцене. Она умерла в Москве 24 сентября 1899 г.—67 лет.—и погребена на Ваганьковском кладбище.

Репертуар Медведевой был самый разнообразный. В него входили трагедия, драма, мелодрама, комедия и даже водевиль, но только без пения. Н. М. никогда не решалась петь на сцене, хотя она не совсем была лишена вокальных средств. Причиной такой робости был следующий случай. В 1846 г. Н. М. выступила в водевиле с пением Коровкина «Новички в любви». По окончании спектакля к ней подошел Верстовский и сказал: «Никогда не смей петь на сцене, чтобы я никогда не слышал твоего пения, так как я считаю твой голос несимпатичным и неприятным». Это замечание столь резко выраженное, так повлияло на Н. М., что она больше никогда не осмеливалась петь в театре, так как авторитет Верстовского для нее был слишком высок. Возможно, что для пения голос Н. М. был действительно непригоден, однако, в драме он звучал прекрасно, был чист, ясен, обладал красивым симпатичным тембром и полнозвучно разносился по всей зале Малого театра, достигая самых отдаленных углов галлерей, откуда я впервые увидел Медведеву и услышал ее речь.

Так же, как Рыкалову я видел Медведеву в гр. Хлестовой в «Горе от ума» и отлично помню эту характерную фигуру старой Москвы. Игра Н. М. была необыкновенно проста и естественна, жизненна и реальна. В ее интонациях не было никакой аффектации, выкриков, подчеркнутых акцентированных моментов. Но эта бесхитростная простота произвела сильное впечатление. Видел я также ее в роли Гурмыжской в «Лесе». Как живой встает сейчас предо мной, виден-

---

ный 30 лет назад, образ этой стареющей помещицы, увядающей красавицы, все еще не желающей расставаться со сладостями любви и продолжающей потихоньку предаваться легкому разврату.

В пьесе Салова «Гусь лапчатый» Н. М. играла роль разорившейся аристократки Шанковой. Это было идеальное воплощение русского аристократизма, в котором все традиционно и дышит следами давно минувшего — речь, внешность и образ мыслей.

Помню Н. М. еще в одной пьесе, в которой она играла старушку, ожидающую в коридоре окружного суда приговора сыну и рассказывающую соседу об обстоятельствах дела. Эта жанровая сцена, целиком взятая с картины какого-нибудь «передвижника», глубоко запечатлелась в памяти.

Медведева была замужем за незначительным актером Гайпуховым, по сцене Охотиным. Семейная жизнь Н. М. была неудачной. Охотин страдал приступами помешательства на почве алкоголизма и кончил жизнь в психиатрической лечебнице. Дочь Н. М. — не унаследовала таланта Медведевой, хотя некоторое время и играла в Художественном театре, уже после смерти матери.

---



## Н. А. Никулина.

Девочкой лет одиннадцати,—рассказывала Надежда Алексеевна Никулина,—повезли меня в театр; давали, помню, водевиль «Ворона в павлиньих перьях» и балет «Жизель». Когда вернулись домой, я несколько дней все представляла видешное в театре: ломала стулья, переворачивала мебель... Называли меня тогда дома: «Надина Картина». И вот один наш знакомый, прикосновенный к театру, увидев мои театральные представления, стал советывать домашним отдать меня в театральное училище. «Из нее что-нибудь выйдет, надо сдать ее в школу»,—говорил он. Мой отец, человек старых взглядов, сначала ни за что не соглашался, но в конце-концов уступил. И из немецкого пансиона Стори, где я воспитывалась, я поступила в театральную школу, сразу в число «средних» учениц. В то время все воспитанницы делились на три категории: младших, средних и старших. В школе тотчас же у меня обнаружили громадные способности к балету. Мы даже как-то танцевали с Г. Н. Федотовой марш на сцене Большого театра в балете «Наяда и Рыбак». Когда мой отец услышал, что из меня хотят сделать балетную артистку, он воспротивился этому и хотел совсем взять меня из школы. Однако, его упростили меня оставить и перевели в драматический отдел. Так началась сценическая работа Никулиной.

Н. А. родилась в Москве, 12 августа 1845 г. в зажиточной купеческой семье. Отец ее торговал готским платьем. В драматическом отделении театральной школы Н. А. пробыла около четырех с половиной лет. Здесь обучала ее сначала первым «азам» театрального дела воспитанница того же училища Анетта Герман. Потом начались занятия под руководством

Варыгиной. В серьез Н. А. училась драматическому искусству у Дмитревского-Демерта, а затем у Самарина. Однако, от пребывания в школе Никулина вынесла очень мало пользы; гораздо больше влияния на юную артистку оказал М. С. Щепкин, всегда приходивший на помощь Н. А. своими ценными советами и практическими указаниями. В семье Щепкина Никулина была принята со всей свойственной великому артисту сердечностью и гостеприимством.

Способности ученицы Никулиной заметил управлявший тогда Московскими театрами Л. Ф. Львов и 6 декабря 1861 г. ей был дан дебют в водевиле «Взаимное обучение». По поводу этого дебюта А. Н. Баженов написал в № 23 «Московских Ведомостей» за 1861 г. такой отзыв: «Никулина, при первом появлении на сцену, несколько оробела, но потом ободлась и держала себя очень мило, без малейшего кокетства, что, признаюсь, мне особенно понравилось в игре ее. Простота, доходящая до наивности, прямота чувства и детская откровенность—вот характеристические черты игры молодой дебютантки».

Вместе с Никулиной дебютировали еще два молодых актера: Семьин и Рябов. Но, видимо, какая-то неведомая рука ведет одаренных людей к славе. В то время, как Никулина приобрела впоследствии всероссийскую популярность, имена Семьиных и Рябова затерялись в неизвестности. После удачного дебюта Н. А. еще полтора года оставалась в школе. За это время она получала 10 рублей ежемесячно «на булавки». Ближайшей подругой Н. А. в школе была Г. Н. Федотова; их поселили в одной комнате и из своекоштных сделали казеннокоштными пансионерками.

В марте 1863 г. Н. А. была выпущена из школы и принята на сцену Малого театра на оклад 600 руб. в год. В ту эпоху лучшие репертуарные роли отдавались признанным корифейкам сцены А. М. Колосовой и А. И. Шуберт; и Н. А. приходилось бездействовать. Никулина тяготилась этим и, между прочим, жаловалась на свое положение И. Ф. Горбунову. Наконец, ей удалось получить роль молодой офицерши в пьесе «Картинка с натуры». Опять Баженов пишет об исполнении Н. А. сочувственный отзыв. «Маленькую роль выпол-

нила Никулина с увлекательной искренностью и простотой. Прежде всего в игре ее приятно бросалось в глаза полнейшее отсутствие всякой манерности и приторного жеманства, чем, обыкновенно, на первых же порах спешат обзавестись молодые артистки. Ничего рутинного, никаких избитых общих мест не было в ее умном исполнении, а детская наивность и бесхитрость сообщали ему какую-то особенную свежесть и живость. Необыкновенно свободно и легко жилось ей в роли изображаемой ею молоденькой женщины, ребяческий мягкий характер которой она так прекрасно поняла и усвоила. С какою ясностью и полнотою передала она все маленькие огорчения, заботы и радости узкой будничной жизни этой молодой женщины. Много задушевности и теплоты было в денежных слезах ее и еще больше откровенности в смехе. Вся роль от начала до конца была полна той милой любезности, которая редко и так хороша на сцене».

Благоприятная рецензия Баженова подняла значение Никулиной в глазах дирекции, и в августе 1863 года ей уже предоставили главную роль в пьесе В. Острогорского «Липочка», напечатанной в «Эпохе» М. М. Достоевского и шедшей первоначально на школьной сцене в постановке Самарина. Это был первый опыт Н. А. в драме. «Глубоко прочувствованная и обдуманная игра Никулиной,—писал в № 1 «Библиотеки для чтения» А. И. Урусов,—заявила о драматических средствах ее таланта, который до того времени блистательно выражался только в комических ролях, по большей части весьма ничтожных. Никулина представляет очень редкое соединение обдуманности и чувства, строгого отношения к каждой роли и отсутствия всякой рутины. В ее игре есть несомненная оригинальность, состоящая в удивительном умении владеть слезами и смехом, переходить от драматического положения к изящному светлому комизму—и при том так просто, так легко и естественно... Веселость и молодой смех Никулиной оживляют ничтожные роли, из которых казалось бы ничего нельзя было извлечь, кроме призрачной пустоты. Ее слезы и тихие рыдания, ее глубокий неподвижный взгляд гнетущего горя, так трогательны своею искренностью, что роль Липочки получает поэтическую тишину, которая не из-

глаживается из памяти». Критик указывает на один лишь недостаток замечательного таланта Никулиной, на неразвитой и плохо разработанный голос, который действительно и впоследствии оставался слабой стороной ее сценических средств.

Ролью Липочки, а также в целом ряде других пьес: «Старшая и младшая», комедии М. Достоевского, «Прежде маменька», Ксерженевского, «Несчастье особого рода», «Соль супружества», «Институтка», Никулина успела уже возбудить общее внимание, когда Островский специально для Н. А. написал пьесу «Шутники» и посвятил ей роль Шурочки. Островский был женат на близкой подруге Н. А., Маше Васильевой, и потому очень участливо относился к Никулинской, которая звала его «папка» за дружеское и заботливое.

12 октября 1864 года «Шутники» были поставлены в бенефис Рассказова, и Н. А. появилась в роли Верочки. О первом представлении этих сцен, как скромно назвал автор свою пьесу, сохранилась заметка К. А. Тарновского в его воспоминаниях, опубликованных в 1887 г. «Мы живо помним представление этой комедии,—пишет драматург:—как сейчас стоит перед нашими глазами Вера в ее беленьком платьице, сетке, сжимающей черную косу, и шелковых митенках на худеньких детских ручках... Это был воистину вечер сценических «крестин» Никулиной. Восторг публики не знал границ. Артистку много раз вызывали и наградили целым ураганом рукоплесканий, а между тем она играла с Васильевой, Шумским и Садовским. Ореол, окружавший эти светила, не затемнил лучей яркой звездочки, вспыхнувшей на горизонте Московского Малого театра».

Существует также ценный отзыв об исполнении Никулиной роли Верочки—А. Н. Плещеева. «Более свежести, правды, искренности нам не случалось встречать в ролях наивной девочки,—писал поэт.—Казалось, что Никулина не играет, но что она такая и есть в самом деле, ни одной фальшивой аффектированной нотки, ни тени рутинности. От всей души приветствуем дарование этой начинающей артистки. Каждая новая роль ее показывает, что она работает над собой, учится думать, а это, право, такая редкость, что невольно порадуешься этому явлению. Мы видели ее несколько ранее

этого спектакля,—продолжает Плещеев,—в комедии Корфа «Браслет», где она играла молоденькую женщину, только-что вышедшую замуж, которая по совету опытной тетеньки, чтобы выпросить у мужа браслет, притворяется, падает в обморок и плачет, а потом, разумеется, в раскаянии падает «к ногам» мужа. Тот, поколебавшись минут с пять, прощает ее. Никулина в сцене, где она колеблется, упасть опять ли ей в обморок или на колена—превосходна.

В том же сезоне Н. А. играет роль Машеньки в «Гувернере» Дьяченко; она удается ей настолько, что сам автор писал в одной из своих критических заметок: «я никогда и не воображал, чтобы можно было так хорошо и правдиво исполнить эту роль».

В виду успеха Никулиной в «Шутниках», Островский стал предоставлять Н. А. лучшие роли в своих новых пьесах: царицы Анны в «Василисе Мелентьевой», Варвары в «Грозе», Нади в «Воспитаннице», Веры в «Дикарке», Мамаевой в «На всякого мудреца довольно простоты», Глафиры в «Волках и овцах» и др.

Особенно хороша была Никулина в «Грозе». Это был уже, как говорит театральный критик П. Россияев, триумф великодушного бытового таланта—бесспорного, независимого; это был уже восход солнышка, которое не заимствует тепла и света, но само наполняет все вокруг. Надо уметь смеяться и надо уметь плакать на сцене; надо было дать почувствовать всем запах Волпи, облик костромской «девы-гулены», с своеобразным духом, с налетом типичной прелести, и веселости, и размахитости, и красочности поволжского раздолья.

За Варварою начинается целая галерея портретов, то жизнерадостных, то обвешанных тихой скорбью, то брызжащих юмором, то неудержимым комизмом. И во всех прелесть и поэзия—от добродушия, от симпатичности. Добродушие и симпатичность пропитали талант Н. А. Никулина брала все непосредственным чутьем. Жизнь кипела, переливалась в каждой черточке, в каждой ее жилке,—писал о Н. А. критик Н. Вильде. Подмостки, что называется, горели под ней.

Начав с водевильных ролей, она играла потом и роли *ingénue comique* и *dramatique*, роли характерные, бытовые,

классические, переходя постепенно к ролям пожилых женщин. Превосходна была Н. А. в Лизе («Горе от ума») и в Мольеровских комедиях: «Тартюф», «Школа мужей», «Ученые женщины» и др. Яркий и характерный отзыв дает об игре Никулиной в этот период журнал «Сезон» за 1887 г. «Появление Н. А. Никулиной в Грибоедовской Лизе еще выше приподняло ее в глазах публики, с видимым интересом следившей за быстрым развитием ее своеобразного таланта. Ряд мольеровских ролей и паж в «Свадьбе Фигаро» завершили первый период сценической деятельности Никулиной: с *амплуа ingénue* она стала медленно и постепенно переходить на роли так называемых «кокеток», обнаруживая с каждой новой ролью все новые и новые стороны своей богато одаренной артистической природы. На смену обаятельной женственности явился увлекательный юмор,—и сколько жизни, огня и увлечения вложила артистка в свои новые роли; не впадая в шарж, и, ни на мгновение не шокируя в зрителе чувства меры. уязвить которое ей было, повидимому, так легко в ролях подобного пьшиба... Второклассные драматурги очень ловко воспользовались «шиком», который она при этом обнаружила, и тотчас же принялись «сочинять» всевозможные драматические фарсы, в которых Никулиной пришлось «создать, один за другим, целый ряд испорченных «двусмысленных» женщин... Чувство меры и врожденная женственность и тут спасли, однако, талантливую артистку от «пересолов»: в ее исполнении «двусмысленные создания» выходили веселы и забавны, но не отвратительны».

Почти аналогичную оценку таланту и игре Никулиной дает «Театр и жизнь». Привыкнув в начале своей сценической карьеры,—пишет в 1886 г. газета,—к изображению хороших сторон женской природы, милой кокетливости, лукавства, девственной грации и нежной заботливости, Никулина мало-помалу стала с немалым искусством изображать таких лиц, в которых эти хорошие стороны находятся в извращенном виде, где врожденное женское кокетство переходит в намеренное кокетничанье, хитрость—в коварство и мнительность, грация в разбитные манеры дурного тона, но рядом с этим олицетворялись и женщины, являющиеся во всеоружии жен-

ской ласки и привлекательности, умения все примирить, на все пролить ясный теплый свет участия и заботливости.

Любопытно отметить, что в 1866 году Никулина поставила в свой бенефис, переделанную из рассказа Диккенса, пьесу «Сверчок домашнего очага», того самого «Сверчка на печи», который, как новость, пленяет в наше время москвичей на сцене Первой студии.

Из позднейших ролей Н. А. памятен карикатурный тип старой девы Степаниды Васильевны в пьесе Федотова «Дети отцов своих». Никулина должна была изображать болтливую, с претензиями на ученость, сварливую, комичную фигуру, которая то и дело бранится такими словами, как «свинья», «скотина» и пр. Попади эта роль не в руки Никулиной, сцены Степаниды вышли бы просто балаганными, но благодаря своему такту и чувству меры, Н. А. спасла роль и создала живое лицо, оставшееся в памяти.

В «Осколках минувшего» Никулина играла драматическую роль забитой, заданной приживалки и сумела в сердце этой жалкой женщины открыть истинный захватывающий драматизм, и из второстепенной фигуры сделать яркий образ из печальной галереи униженных и оскорбленных.

Бесподобна была Н. А., по рассказам современников, в роли Лели в «Блуждающих огнях» Антропова. В этой роли с ней могла сравниться только М. Г. Савина. В «Кручине» Шпагинского Никулина играла Таису Ефимовну—тип из накиши общественного движения,—примазавшуюся к нигилизму. Роль, в передаче Н. А. была полна жизненной правды и художественного реализма. В «Теще» Жоржа Оне в роли м-м Деваренн Н. А. заметно оттеняла элемент материнского чувства, а в сценах с дочерью обнаруживала много сердечности. Артистка давала понять зрителю, что она прежде всего мать, а затем уже глава многочисленных торговых предприятий. В объяснениях с зятем, аристократическим авантюристом, министром торговли, везде, где речь идет о счастье дочери, в словах Н. А. звучала сила воли и убеждения. Великолепна была Никулина в городничихе; невозможно передать весь комизм, всю живость и своеобразную естественность, с какой Никулина произносила реплики пожилой кокетки Марии Андреевны.

Уж одна эта фраза чего стоит: «Так это вы были Брамбеус» (с французским носовым произношением: Brambeus). Разве можно забыть это обращение к Хлестакову при ее первом выходе к нему, фразу—«Ах, какой пассаж». В пьесе испанского драматурга Мазаса «За наследство» Н. А. пришлось изображать также сильно шаржированный тип корыстолюбивой ханжи—Лукрецию, но и здесь артистка, верная всему природному чутью правды и реальности, сумела смягчить слишком карикатурные черты и придать правдоподобие неудачному детищу испанца.

Необходимо отметить одно из ценных отличительных свойств артистического дарования Никулиной—это совершенство мимики, необыкновенную живость и экспрессивность игры лица. В свое время это было замечено еще А. Н. Плещеевым. «Никулина—едва ли не единственная артистка на нашей сцене,—писал поэт,—обладающая мимикой. Черты лица ее, подвижные и выразительные, необыкновенно способны изменяться сообразно изображаемой личности.

В пьесе «Грех да беда на кого не живет» в роли Тани, когда ее допрашивает муж, мимика Никулиной не могла не обратить на себя внимание зрителя. Артистка не форсировала, чтобы придать своему лицу необычайное выражение, не прибегала она также к этой вечной манере актрис-рутинерок тяжело дышать, поднимая грудь; но в чертах ее лица читался весь ужас той внутренней драмы, которая должна была происходить в эту минуту в душе Красновой.

В один из своих бенефисов Н. А. поставила трагедию Д. В. Аверкиева «Ульяна Вяземская». В этой пьесе артистка показала несколько очень драматических моментов. Как трогательна она в сцене,—писал в своей рецензии Антропов,—когда узнает от старого своего слуги, что Юрий убил ее супруга, как трогательно молилась она за него, с какой энергиею и экспрессиею провела она сцену обличения Юрия. В восторге были зрители от исполнения Н. А. роли Куикли в «Виндзорских проказницах», Жильберты из «Фру-фру», Мельяка и Галеви». Комические сцены роли, само собой разумеется, должны были удасться ей: в них артистка была в своей стихии, как рыба в воде, но и драматические элементы роли: сцены



объяснения с мужем после дуэли, сцена смерти были исполнены с редкой выразительностью.

Не удавались Н. А. лишь роли трагического содержания. Артистка комедии, незаменимая исполнительница ролей Островского, Гоголя, Грибоедова, Бомарше, Мольера, комедий Шекспира, Н. А. еще могла передавать драматические переживания своих героинь, но не была в состоянии подняться до трагического пафоса, до воплощения катастрофической коллизии страстей. Для этого ей не доставало прежде всего голоса; ей всегда мешал, свойственный тембру ее речи, оттенок добродушия, от которого она никак не могла отделаться— даже в сильно драматических ролях... Она не возвышала зрителя до «поэзии горя», как писал Тарновский, а вызывала в нем одно лишь непреодолимое желание: чтобы страдания ее как можно скорее кончились и на созданном для улыбки лице снова засветилась радость, то тихая и спокойная, то шаловливая и задорная, но непременно радость... Оттого неудачна была Никулина, напр., в трагедии «Побежденный Рим».

В 1912 г. Н. А. справляла свой 50-летний юбилей, на котором в полной мере обнаружилось, что Никулина была одним из лучших украшений, из столпов образцовой сцены, что она одна из самых выдающихся по таланту и по долготелю своей сценической деятельности артисток, поддерживающих блестящие традиции славного прошлого Малого театра. «Правда и вдохновение,—сказал в своей приветственной речи, обращенной к юбилярше, А. И. Южин,—неизменные ваши спутники; они ярко горят в вашем вене». Ярко запомнился еще один эпизод юбилея. М. Н. Ермолова читала трогательное нежное письмо, полученное от Г. Н. Федотовой: «Дорогая моя подруженька Наденька,—писала Г. Н.,—сегодня в день твоего великого торжества, предо мною оживает наше старое театральное училище, где мы вместе начали работать под руководством нашего незабвенного учителя И. В. Самарина, и где впервые загорелась яркая звездочка—наша Наденька Никулина, восхищавшая сверстниц подруг. Но только мне одной выпало счастье в течение целого полувека быть свидетельницей полного расцвета и блеска твоего мощного и радостного таланта. С неизменной любовью горячо обнимаю

тебя, мой старый товарищ, и желаю тебе силы и здоровья, чтобы с той же энергией продолжать наше любимое дело и бесконечно радовать публику и товарищей своим несравненным талантом. Твоя, всей душой, Гликерия Федотова, а по-старому, по-школьному—Люси». Ермолова, передающая Никулиной привет от Федотовой—это был момент исторический в хронике русского театра.

Для юбилейного спектакля Н. А. выбрала пьесу, скорее сцены из дачной жизни, Персанининой: «Большие и маленькие». Никулина исполняла роль пожилой дамы, ради игры на бирже забывающей свою семью, пренебрегающей ее интересами, и представила колоритную фигуру, жалкую и трогательную в одно и то же время, и весьма характерную для предвоенных настроений азарта и биржевого ажиотажа. В этой роли она дала великолепный образец смеха сквозь слезы и слез сквозь смех.

Такова Н. А. была и в жизни: слезливая и сентиментальная, суетливая и беспомощная, азартная и безвзвешная. В 1900 г. А. И. Урусов писал Никулиной: «Не плачьте, подумайте, сколько людей более несчастливы, чем вы, сколько вы могли еще потерять, а сохранили,—и увидите, что вы еще счастливее многих и осушите слезы. Не стоит плакать, причинять себе новые страдания. Когда можно жить, видеть, слышать, двигаться, пить, есть,—не стоит огорчаться, даже когда всего этого не можешь». Бедный Урусов писал так потому, что сам уже был изнурен неизлечимой болезнью и лишен способности слышать, двигаться и даже ощущать вкус пищи. Никулина любила риск, азарт, любила спорить, при чем, как выразилась однажды Г. Н. Федотова,—«Надя сначала говорит, а потом думает».

Лет десять тому назад с Н. А. сделался удар и с тех пор она на сцене не появлялась. В течение последних лет здоровье артистки то поправлялось, а то вновь ухудшалось. удары повторялись. Два года, предшествующие смерти, она не могла двигаться и испытала расстройство речи. Умерла Никулина летом 1923 года, в самую глухую пору для театра, потому ее смерть прошла мало замеченной. Говорят, в последние мину-

ты перед смертью она бессвязно пробормотала, а затем как-то выкрикнула несколько слов из «Горя от ума».

В чем же заключалась главная заслуга Никулиной перед историей русского театра, чем отличалась ее игра от исполнения ее предшественниц—Колосовой, Васильевой, Шуберт, что нового, какие до того неизвестные методы и приемы внесла она в сокровищницу сценического искусства? Мало сказать, что Н. А. утвердила реалистические способы игры, внесла в свое исполнение жизненную правду, живость игры, бытовую характерность. Она изменила самый подход к театральному искусству, безжалостно выбросив за борт весь аффектированный, ходульный и кричащий антураж мелодрамы, навсегда отвергла искусство патетической декламации, шумной, соблазнительной, катаклической игры, заменив их строгой экономией сценических средств, умеренным употреблением драматических приемов, благородным проявлением чувств, хотя бы обуревающих ее страстно. Она научила зрителей ценить не внешне эффектное, а внутренне значительное, задушевность, простоту и непосредственность, свои врожденные качества. Н. А. подготовила публику своего времени к эстетической зрелости, способной воспринимать тонкую художественность игры, артистический такт и чувство сценической меры. Что бы она ни изображала—задор, лукавство, хитрость, кокетство,—она не позволяла себе ни одного лишнего штриха, ни вольного жеста, ниразу не впадала в рискованные интонации, сохраняя всегда жизненность, здоровый комизм, естественные разговорные тона, прстодушие и добросердечие. В простом здоровом юморе, в совершенстве мимики, в сценической находчивости, в легкой подвижности чувств, в неподражаемом комизме, в светлой жизнерадости заключался природный талант Никулиной, оцененный даже французским историком театра Альфонс Руайе во втором томе его «Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger». Благодушие— вот основная нота в сценическом регистре Никулиной. От него исходят и ее здоровый, чисто-русский смех, прелесть обаятельной игры, большое богатство полутонов и жанровая оригинальность, делающие исполнение Никулиной таким сочным, таким конкретным и выпуклым. В переломе художе-

---

ственных вкусов русской театральной публики, в облагораживании ее сценических симпатий, в эволюции понимания тонкой артистичности и благородной простоты Никулина сыграла решающую, историческую роль. И в этом заключается ее заслуга перед русским театром.

---

## О. О. Садовская.

(Читано в торжественном заседании Малаго театра, посвященном памяти О. О. Садовской, 12 января 1920 г.).

Ольга Осиповна Садовская, едва ли не лучшая бытовая артистка русского театра, выразительница наиболее совершенного, тонкого художественного реализма на сцене, идеальная исполнительница ролей Островского, с ранних лет, через своего мужа Михаила Провича и свекра Прова Михайловича Садовских, личных друзей Островского, была вовлечена в сферу его творчества, срослась и сжилась с его репертуаром и до конца своих дней чувствовала себя в нем, как в родной стихии.

Это было в декабре 1869 года. В Московском артистическом кружке, в исполнении любителей и начинающих актеров, шла пьеса Островского «В чужом пиру похмелье»; в роли Настасьи Панкратовны выступила в первый раз в жизни неведомая дебютантка, молоденькая барышня Ольга Осиповна Лазарева. В этой же пьесе, в тот вечер играл молодой М. П. Садовский; и кто бы мог угадать, что этой паре молодых исполнителей предстоит в будущем, сочетавшись браком, почти полвека быть украшением Малаго театра, связать свою судьбу, имя и артистическую репутацию с творчеством Островского, и господствовать во всех пьесах его репертуара. Нельзя сказать, чтобы О. О. Лазарева была совсем неведома в Москве: ее знали музыкальные круги столицы, как дочь артиста Большого театра, оперного певца О. Л. Лазарева, изредка выступающую в концертах отца.

О. О. родилась в Москве в 1846 г. С ранних лет она обнаруживала большие музыкальные способности и готовилась

отцом в пианистки. Преподавателем ее был небезызвестный в Москве пианист Дробыш. Об отце О. О. сохранились странные рассказы: Лазарев обладал будто-бы теноровым голосом, но пел почему-то басом, хотя иногда исполнял и теноровые партии. В виду этой особенности певца композитор Верстовский специально для него переделал роль Торопки Голована в «Аскольдовой могиле» и приспособил ее таким образом, чтобы певец мог обнаружить в ней всю широту своего голосового диапазона. Опыт оказался удачным, и Верстовский повторил его в опере «Громобой», специально для Лазарева создав смешанную полутеноровую, полубасовую партию Отшельника. И в этой роли певец, по рассказам, был очень хорош. Но не в опере была сила Лазарева; в истории Большого театра он заметного места не занимает; но он пользовался гораздо большей известностью у москвичей, как выдающийся виртуоз на гитаре и как талантливый композитор множества русских песен и романсов, превосходно передаваемых им под собственный аккомпанимент гитары. Многие из них до последнего времени с успехом исполнялись нашими певцами и певицами. О. Л. Лазарев ежегодно давал концерты, и в них с 16 лет выступала в качестве пианистки его дочь Ольга Осиповна. Надо заметить, что юная пианистка, обладая редкими музыкальными способностями, проявившимися очень рано, унаследовала от отца очень хороший слух и приятный, хотя и не сильный голос, в виду чего она некоторое время даже мечтала о карьере певицы, которой изменила совершенно случайно, посвятив себя драматическому театру. Виновником поворота вкуса О. О. был старый приятель ее отца Н. Г. Вильде, заведывавший спектаклями Артистического кружка и пригласивший Ольгу Осиповну принять в них участие.

Московский артистический кружок был организован в 60-х годах прошлого столетия и вырос из вечеров, устраиваемых директором Русского Музыкального Общества Н. Г. Рубинштейном в своей квартире. Этот интереснейший кружок, живший яркой и многообразной жизнью, отличавшийся и светлыми, и темными сторонами, чреватый и романтическими, и трагическими эпизодами на своем пути, изобиловавший азартом и интригами, дуэлями и инсинуациями, но в то же

время не лишенный моментов эстетического энтузиазма и высшего художественного подъема, и, в конце-концов, потерпевший полное банкротство, ждет еще своего историка для того, чтобы определить место и значение Кружка в общественно-культурной жизни Москвы во второй половине прошлого века.

Дебют О. О. в Артистическом кружке обратил на себя внимание москвичей и об ней заговорили, как о подающей хорошие надежды драматической актрисе. С этого момента О. О. стала профессиональной актрисой этого театра, играя на его сцене почти во всех спектаклях роли комических старух и участвуя в модных тогда водевилях с пением: «Ночное», «Простушка и воспитанная», «Званный вечер с итальянцами» и др. В скорости О. О. Лазарева вышла замуж за М. П. Садовского, сына знаменитого комика. В 1870 году, в бенефис своего свекра Прова Михайловича Садовского, она выступила однажды в Малом театре в роли Арины Федоровны в комедии Островского «Не в свои сани не садись», но провела ее не так блестяще, как предполагали. Театральный рецензент «Современной Летописи» в № 3 за 1870 г. отмечает в своей рецензии, что в Малом театре О. О. сконфузилась перед многочисленной публикой и играла несколько вяло; публика принимала ее довольно хлодно, сравнительно с тем, что можно было ожидать. После этого дебюта О. О. вернулась опять в Артистический Кружок, где играла еще в течение 6 лет. В 1876 г. она перешла в театр М. В. Лентовского, на сцене которого оставалась до 1879 года, когда ей снова предложено было дебютировать в Малом театре. Она выступила в трех своих лучших ролях из пьес Островского: Евгении «На бойком месте», Варвары в «Грозе» и Пульхерии Андреевны Гущиной в пьесе «Старый друг лучше новых двух», после чего была принята в труппу Малого театра.

Очень показательно, что все три дебютные роли О. О. выбрала из репертуара Островского, хотя она прекрасно исполняла и роль Пошлепкиной в «Ревизоре» и графини в «Горе от ума», в которой, по выражению одного зрителя, была «движущейся грибоедовской руиной Москвы». Современники передают, что особенно выдающийся успех имела О. О. в роли

Варвары в «Грозе», где она пленяла слушателей не только талантливой игрой, но и прекрасным исполнением русских народных песен.

Сам А. Н. Островский находил, что Садовская играет во всех его пьесах восхитительно, а старуху Непину в «Талантах и поклонниках» — идеально. Не мудрено, что О. О. была так совершенна в пьесах Островского: все условия ее жизни и карьеры складывались для этого чрезвычайно благоприятно. Свекор ее Пров Садовский, личный друг драматурга, был безукоризненным исполнителем и толкователем его пьес; дом его был хранителем живых преданий московского быта, вся его семейная обстановка была напитана атмосферой Москвы, ее старинного жизненного уклада, ее крепкого сословного закала, прочных моральных и психологических устоев. Со стороны своего отца О. О. также восприняла преемственное понимание русского духа и широкой русской природы, находящей исход бушующим в ней страстям и мятущимся чувствам в песне и гитаре. Вспомните, какую большую роль играли они, песня и гитара, в условиях русской жизни в середине прошлого века; невольно вспоминается и трактир Печкина и литературный кофейня Баженова с ее постоянными посетителями Меем, Аполлоном Григорьевым, Третьим Филипповым, где процветала гитара, и бесконечные русские споры, и чувствительная слеза. Вот почва, на которой взросло понимание Садовской творческих мотивов Островского, его идеологии, типов и пафоса.

Москвичка от рождения, О. О. имела возможность лично наблюдать характеры, психологию и внешний облик изображаемых ею типов, а общение с самим Островским в дружеском семейном кругу Садовских дало ей еще больше возможностей для совершенного овладения психикой, повадкой, жестами, интонациями и мимикой своих героинь. О. О. была действительно идеальной воплотительницей женщин Островского, она передавала их душевный строй, их мораль, понятия, степень развития, темперамент, особенности характера... При чем это была далеко не отвлеченная передача души, а вполне конкретное изображение ее в плоти, со всеми реалистическими подробностями внешности, с захватом всех де-



тальных мелочей облика, манер, движений, жестикуляций. Когда несколько лет тому назад в Москву приехал французский писатель Патуе, автор превосходного исследования: «Островский и его театр нравов», он говорил, что днем он бродит по Ордынке, которая одна сохранила свой прежний вид, уцелев обломком старины среди успевшего измениться Замоскворечья, а вечером приходит в Малый театр и слушает чарующую, колоритную русскую речь Садовской в пьесах Островского. Он разыскал уцелевший еще деревянный домик, в котором родился автор «Грозы», и так передавал свои впечатления: «низенькие комнаты с узкими, уже замазанными на зиму, окнами, полузавядшая герань на подоконниках; развешанные тут и там шитые полотенца; клетка с канарейками; самовар на столе—все дышало тем тихим покоем русской обстановки, который так радовал сердце славного писателя, любившего бедный люд».

Блестящей выразительницей этого русского, замоскворецкого, больше того, ордынского настроения была О. О. Садовская в подробностях своего исполнения, но в идеологическом отношении она выходила далеко за пределы теонных рамок бытового жанра и сообщала своим героиням черты общеженские, свойства общечеловеческие. Нельзя не упомянуть отдельно об изумительной речи Садовской; такой всеобъемлющей, полнообразной передачи богатства русского языка, его сочных особенностей, колоритной меткости, своеобразной музыкальности со всеми ее тонкостями, очаровательными нюансами, не было, пожалуй, ни у одной из русских актрис. Такой четкой дикции, ясности произношения, отчетливости фразировки немного на русской сцене. Учитесь русскому языку у московских просвирен,—говорил Пушкин; такой просвирней в театре с идеальной русской речью была О. О. Садовская. Помню я, однажды, много лет назад, в Москву привезли знаменитую сказательницу русских былин Кривополенову. Это оригинальнейшее явление русской деревни. Сказательницы в идеальной точности сохраняют в своей памяти шедевры русского народного эпоса, неграмматные, они преемственно воспринимают их с голоса своих родителей и передают их дальше из уст в уста, из поколения в поколение... Кривополенова

действительно сказывала великодушн, щеголяя всем разнообразным богатством и красотой русской речи; москвичи слушали ее внимательно и с наслаждением, восхищались ею и приговаривали... а все-таки наша Ольга Осиповна Садовская много лучше...

Переводных пьес иностранных авторов Садовская почти что не играла, да и играть ей было бы трудно. «Какой бы костюм она ни надела,—говорит театральный критик В. Волин,—какие бы фразы ею ни произносились, характерные свойства ее типично-русского лица, прекрасные особенности ее московского говора тотчас же нарушили бы всякую сценическую иллюзию, если бы Садовская вздумала изображать немку или француженку. Но в наше время когда так сильно искажение русской речи всевозможными «интеллигентскими» и «quasi-простонародными» новыми словами, в особенности радостно слушать, как говорит Садовская в пьесах Островского».

Каков же пафос артистки? В чем заключается та основная ось, вокруг которой вращаются роли ее репертуара, какова преобладающая нота в душевном строе О. О., из которой она извлекает наиболее волнующие аудиторию звуки? Очень вдумчивая театральная рецензентка Божена Витвицкая определяет их понятием «добро». Каковы бы ни были сценические образы,—говорит она,—создаваемые О. О. Садовской, она всегда подходит к ним с точки зрения «добра» в душе человеческой. Это ее характерная особенность, никогда не переходящая границ реально-художественной правды. Средства, которыми пользуется артистка, необыкновенно просты и выразительны. Вам каждый раз кажется, что О. О. Садовская непосредственно переживает то, что внушает зрителям. Слова идут прямо от сердца. Сколько молодости и свежести у этой заслуженной артистки. Какая у нее женственность и своеобразная грация! Старуха! Какое странное слово для этой артистки, которая заставляет кипеть наше воображение, наполнять наше сердце животворящею радостью искусства».

Когда О. О. однажды предприняла поездку на юг и выступила в Киеве, Харькове и Одессе в пьесах Островского,

местная публика, никогда еще не выдавшая такого виртуозного исполнения, приходила в горячий восторг. Один из киевских критиков писал: «Воспитанная, выросшая на Островском, вся полная культом его, Садовская с исключительной проникновенностью чувствует созданные им образы во всей их бытовой жизненности и с исключительной художественной законченностью воскрешает их на сцене».

Рассмотрим несколько ролей ее бытового репертуара. О. О. была несравненной исполнительницей Домны Пантелеевны в «Талантах и поклонниках». Она исполняла эту роль с удивительным юмором, была полна комизма и до упаду смешила зрителей. Как забыть, например, те застенчивые и вместе с тем горделивые подходы, какими она старается обратить внимание дочери на шаль, подаренную ей Великановым. Но сквозь мечанство, мелкие заботы и необразованность у Домны Пантелеевны-Садовской просвечивает поэзия души, отразившаяся в талантах ее дочери Негинной, которая поворит: «что же мне быть лучше других, что же мне быть укором для других». Среди сцен, полных смеха и шуток, вдруг О. О. трогает зрителя по сердцу, и комическая роль неожиданно обращается к вам своей драматической гранью и становится настоящим апофеозом материнских чувств.

Другой шедевр О. О. — это старуха Незабудкина в «Бедной невесте». В этой роли также комический талант артистки, переплетаемый всегда нежным лирическим чувством, достиг высокого совершенства в выразительности. Сквозь комизм беспомощной, ворчливой и узкой материнской любви Незабудкиной просачивалось опять нежное и искреннее чувство матери. По всей роли щедро рукою таланта рассыпаны поразительные по мягкости черточки, очаровательные подробности: в жестах, мимике, интонациях. При виде О. О. в роли Незабудкиной одному критику пришло на ум охарактеризовать талант Садовской распределением: «Мартынов в юбке».

А Улита в «Лесе», вспомните ее первый выход, походку, которую она прошла через сцену. Прошла и точно что-то вынюхала в доме, так и видишь, что прошла неслышно какая-то язва домашняя.

Или немая сцена чаепития в «Волках и овцах». Никакого фарса, говорит по поводу этой роли Н. Н. Вильде. Жует, пьет, наливает, вздыхает. И кажется, что ты не в театральной зале, а сидишь в провинциальном помещичьем доме рядом с захолустной тетенькой Анфусой Тихоновной. И действительно вся роль О. О. почти состоит из междометий. А между тем эти восклицания Анфусы: «да что уж», «уж я уж» в произнесении Садовской стали знаменитыми, почти классическими.

А как пела О. О. мужицкую песню над колыбелью в «Воеводе». Это была настоящая неприкрашенная деревенская песня, полная захватывающего чувства; от нее веяло подлинным крестьянством, без всякой тени искусственности и наигранности.

В пьесе «Правда хорошо, а счастье лучше» Садовская играла Барабошеву, властную старуху, типичную представительницу «Темного царства», чуть чуть родственную Кабанихе. Но и здесь жесткие краски автора несколько смягчались артисткой, и сквозь желание Барабошевой мудрить над людьми нет-нет да и проглядывало какое-то наивное и доброе начало, а после запугиваний Грознова уж во всю ширь разливалось обычное для Садовской легкое добродушие и наполняло сцену волнами юмора.

Различную оценку, однако, встречает исполнение О. О. роли самой Кабанихи. Здесь мнения значительно расходятся: некоторые находят, что в Кабанихе у Садовской поражала глубоко верная жизни и замыслу автора, черта: убежденность в своей правоте, в непоколебимости охраняемых ею устоев жизни и в отсутствии какого-либо нажима на чертах чего-либо внешне ужасного. В монологе Кабанихи им почудилась даже благодушная снисходительность к непониманию жизни в молодых людях, послышалось какое-то добродушно-охранительное чувство необходимости опеки над ними.. По мнению этих криликов роль Кабанихи для Садовской, всегда на сцене добродушной и псалмой юмора, хотя несколько и неожиданна, но она получила в толковании артистки глубоко интересное осуществление. Лично я присоединяюсь к мнению другой группы ценителей, полагающих,

что роль Кабанихи не удалась О. О. Ипрая Кабаниху, Садовская не сумела передать, как это делала Медведева, глубоких переживаний этой жестокой умной старухи. Садовская дает до мелочей продуманный внешний образ Кабанихи, но мрачные тайники ее души не постигаются ею, конечно, в силу личных особенностей дарования артистки, вследствие присущего всему стрюю ее сценической индивидуальности, элементу, «добра».

О. О. играла почти во всех пьесах Островского и везде с одинаковым внешним совершенством, внутренней значительностью, с высоким художественным реализмом. В «Поздней любви» — Шаблова, в «Свои люди сочтемся» — Устинья Наумовна, в «Старом друге» — Гушина, в «Тяжелых днях» — Настасья Панкратьевна, в «Невольницах» — Марфа, в «Последней жертве» — Глафира Фирсовна, в «Сердце не камень» — Аполлинария Памфиловна, в «Не было ни гроша» — Мигачева и т. д. Целая вереница живых, отчетливых типичных женщин.

Принято думать, что какую-то зловещую, поднимающуюся до трагического ужаса фигуру давала Садовская в роли Матрены во «Власти Тьмы». Такого облика О. О. не могла бы создать по самым основным, только что указанным свойствам своего темперамента, в котором главная стихия — элемент благодушия. Как известно, Толстой смотрел «Власть тьмы» в Малом театре и лучшим исполнением признал игру О. О. в роли Матрены. Об этом свидетельствует Л. Гуревич, дословно записавшая в свое время отзыв автора с его собственных слов («Литература и эстетика» стр. 233). Толстой безусловно хвалил — за понимание его настоящего замысла — только одну артистку Садовскую. «Матрену, сказал он, во все не надо играть злодейкой, какой-то леди Макбет, как думают многие; это обыкновенная старуха, умная, желающая по-своему добра сыну. Ее поступки не есть результат каких-нибудь особенных злодейских свойств ее характера, а просто выражение ее мирозерцания. Она искренно думает, что все то, что удобно и незачем перед другими людьми, устраивает жизненное благополучие, вполне возможно и позволительно. Темные дела делаются по ее мнению, всеми.

без этого невозможна жизнь, и она их не боится». Именно такой простой, жизненной и наивно-бессознательной в своей преступности была Матрена в изображении О. О.

Также колоритна, естественна и правдоподобна была Садовская в другой пьесе Толстого, — в роли кухарки в «Плодах просвещения». Помните эту людскую кухню в подвальном этаже барского дома с узеньким коридорчиком за дверью; группа мужиков за самоваром, грязная посуда у печи, и над всем этим господствует Садовская, бойкая и словоохотливейшая кухарка, с таким характерным, чистокухарочным жестом, поминутно утирая рот. О. О. была до крайности типична в этой роли.

Всегда на высоте, всегда разнообразна и неповторима бывала Садовская в пьесах второстепенных драматургов, тщательно отделявая каждую роль, наполняя ее содержанием интересными подробностями, сдвывая ее в плоть и кровь живого существа, с нервами и темпераментом реальных ощущений. В пьесе Салова «Гусь лапчатый» О. О. играла роль старухи Манефы Петровны, жены самодура-купца Облапошева. С таким увлекательным чувством рассказывала Садовская приживалке о своем горемычном житье-бытье. Каждое слово рассказа доходило до впечатлительности зрителя.

«Мертвых» моментов в роли артистки не бывает, — говорит И. И. Иванов об игре Садовской — пока артистка на сцене: она и не произнося ни слова, продолжает все так же жить окружающим и так же трогать зрителей этой молчаливой жизнью. Там же, где в распоряжении артистки все ресурсы сценической игры, где ей дана действительно драматическая роль, где в ее распоряжении сильная сцена, Садовская умеет производить совершенную иллюзию драмы.

В пьесах Невежина «В родном углу» О. О. играла старую няню Макаровну, такую же схибну как Улита в «Лесе». Кто-то ей подарил фунтик крепкого нюхательного табаку, и она все нюхала да чихала. Как сценический эффект, — со стороны автора этот прием, конечно, дешевый, но в исполнении Садовской Марковна со своими комическими моментами выходила на редкость живой. А когда она советовала своей богатой воспитаннице быть «пострже» с отцом и пригова-

ривала. «а то ты очень млява, все по обходительному, да по чувствительному» — зритель и смеялся и чувствовал настоящую жуть от таких нянькиных советов.

В пьесе Шпажинского «Жертва» О. О. играла старуху Арифу Никитишну Ракитину и была чрезвычайно типична для серенькой провинциальной жизни среднего мещанства. Эта сухая, бессердечная, озлобленная бедностью и вследствие этого лишенная чувства справедливости старуха могла бы выйти в изображении Садовской еще живее, если бы артистка и здесь не старалась найти в Ракитиной моменты добра и хотя бы кажущегося благодушия.

В пьесе Федотова «Дети отцов своих» О. О. играла роль Татьяны Дмитриевны, тетки главного героя, умной, деловой и распорядительной старухи, вершительницы судеб окружающей жизни, где нужно, дающей деньги взаймы, где можно — взятки, интригующей в земстве, командующей на фабрике племянника и т. д. — тип очень характерный для русской жизни конца прошлого века. Артистка сообщила много жизни, разнообразия и характерных черт своей героине, мастерски отделив малейшие частности роли.

Все эти типы, образы и характеры русских женщин, изображенные О. О., нашли прекрасное отражение в следующем стихотворении Н. Н. Вильде, посвященном Садовской:

«Старушка русская, с правдивой русской речью,  
Седая нянюшка с старушечьим чулком,  
Хозяйка, кумушка, сродни замоскворечью,  
В чепце чиновница, салопница с кульком,  
Иль мамка старая, пстатчица безделью  
Что гонит сказками боярышен тоску,  
Крестьянка нищая над нищей колыбелью  
С щемящей песенкой крестьянскому сынку.  
В Москве ль купеческой, в Руси ли до-петровской,  
В платке, повойнике, шлыке былых времен.  
Старушка русская живет для нас в Садовской,  
Спасибо матушка! Спасибо и поклон.

Хочется вспомнить еще несколько ролей Садовской из более близкого нам по времени репертуара. В роли помещи-

цы Валуновой из Сумбатовского «Заката» О. О. воссоздавала целую эпоху с ее бытовым укладом с типичной, обобщенной психологией. Такая же характерная для своей эпохи была О. О. в других пьесах Сумбатова: в «Ирининской общине» и роли Мамасовой, в «Джентльмене» — Рыдлова, в «Старом закале» — Дарья Кировна.

В пьесе С. С. Мамонтова «Неприятель» — в этом маленьком эпизоде из отечественной войны, в которой Садовская с изумительной трогательностью дала тихий и покорный образ старухи—солдатской матери, становясь выразительницей лучших и задушевных чувств простой крестьянки, она выросла до размеров героической фигуры, вровень с Некрасовской «Русской женщиной».

В переделке «Дворянского гнезда» О. О. играла тетку Лизы и сколько в ее исполнении было непритворной нежности, какое проникновение в тургеневский образ, какие живые искренние слезы чувствовались в спазмах убитой горем старухи. В другой тургеневской пьесе в «Завтраке у предводителя» О. О. играла Каурову и давала такой четкий, законченный тип.

Садовская всегда имела так называемую «хорошую прессу»: критика неизменно относилась к ней благожелательно и воздавала ей должное. Да иначе и не могло быть, так как каждое выступление О. О. в новой роли сопровождалось большим художественным успехом, было обдуманно во всех частностях, взвешено до мелочей, разработано до струпулезности. Недаром злободневный поэт Лоло посвятил О. О. следующее четверостишие:

«Ворчун злил, насмешник и незнайка —  
И тот перед тобой всегда склонялся ниц;  
И говорил тебе: твой гений — вне границ.  
Ты в доме Щепкина не гостья, а хозяйка».

Как-то в одной из своих речей Вл. Ив. Немирович-Данченко, говоря об исполнении Садовской роли Авдотьи Степановны в его пьесе «Цена жизни», коснулся темпа в игре О. О. — темпа ее речи, движений, жестов, походки. Проблема темпа — вопрос вообще очень тонкий и специальный. до-



ступный анализу лишь таких глубоких знатоков сцены, как руководитель Художественного театра, одной из главных заслуг которого было применение нового темпа на сцене. Речь Вл. Ив. Немировича-Данченко навела тогда, помню, меня на размышления о темпе игры О. О. и, оставляя в стороне манеру ее движений, особенность ее жестов и похвядки, я задумался над кадансами ее речи. И действительно, вспоминая речь О. О. на сцене, нельзя не удивиться той проникновенности в характер диалога, в построение рассказа, в остроту, резкость и категоричность реплики вкладываемых автором в роли своих персонажей, какую проявляла О. О. Она удивительно умела улавливать малейшие желания автора, самый тончайший нюанс в передаче чувств и настроений его героинь, все намеки, замечания мимоходом, невзначай брошенные слова; все это находилось в произношении, фразировке, дикции О. О. свое самое идеальное выражение, и артистка умела отыскивать для них нужный темп, наиболее подходящий стиль, характерный тембр для голоса и единственно-необходимый тон. Особенно счастлива была находчивость О. О. для бытовых ролей. Едва ли кто так удачно угадывал тайну прелести диалога Островского, ныне почти утраченную, как Садовская. В этом отношении она с полным правом разделяет славу Варламова, Давыдова и Рыбакова.

Здоровый комизм и реальная правда, — вот основы, на которых зиждется значение О. О. в истории русского театра. Садовская одна из немногих артисток, сохранивших секрет обаятельности бодрого и благородного, лишенного всякой грубости и шаржа смеха. Налет нежности ложится на самые комические ее фигуры, и есть в них что-то особенно милое, почти трогательное, какая-то красота наивности, говорит про О. О. один из критиков, исконно русской, вынесенной женщиной сквозь строй всех житейских невзгод, через все тяжкие, обидные удары истории быта.

Эта артистка не знала сценической молодости. Большинство в театре гримируется под юность. Садовская с первых же шагов стала гриммироваться под старость, клала морщины на молодое лицо. И в награду ей дано было сберечь всю юношескую свежесть таланта, всю его искрометность и

---

жизнерадостность до тех реальных морщин, которые провела жизнь.

Чем то мудрым и неизменно значительным веяло от всей деятельности артистки. Чрезвычайно серьезно и почти благоговейно было ее отношение к своему призванию, и своей работе. В одном из альбомов автографов, изданных в пользу жертв войны, я встретил такой афоризм, подписанный Садовской: «Будем делать, что можем, если не можем делать, что хотим». В этой фразе сказалась удивительная скромность артистки, так как счастье ее заключалось именно в том, что она делала не только то, что могла, но и то, что хотела.

О. О. умерла в суровую зиму 1919-го, «голового» года. В январе 1920 г. Малый театр устроил памяти своего ценнейшего сочлена и любимейшей артистки чрезвычайно трогательные и сердечные «праздничные поминки», на которых была выражена вся скорбь об утрате даровитейшей воплощательницы женских образов в лучших созданиях русской драмы.

---

## Г. Н. Федотова.

Яркая и прекрасная, полная высоких сценических оценок жизнь прожита Гликерией Николаевной Федотовой на подмостках Малого театра. Как законченное художественное произведение, как полнообразно завершенное творение искусства, деятельность Федотовой явится перед взором потомства в образе гармонически развивавшегося явления.

Родилась Г. Н. в Орле 10 мая 1846 г. Ни отца, ни матери своих она не помнит. Отец Г. Н. был военным; си погиб в севастопольскую войну. До шести лет девочка росла у дедушки В. И. Покровского, чиновника одного из орловских присутственных мест. Из того далекого времени в памяти артистки сохранились лишь какие-то обрывки... Маленький, чистенький домик дедушки на высоком берегу Оки, около дома сад, в саду сирень и мальвы, огород. Когда Г. Н. осталась круглой сиротой, ее приютила местная помещица Познякова и усыновила ее; с фамилией своей приемной матери Г. Н. в 1852 г. была привезена в Москву, и отдана на воспитание на руки нянюшке Мавре Петровне, которая до конца своей долгой жизни не покидала своей питомицы. Мавра Петровна стала водить девочку в какой-то пансион на Садовой; там будущая Федотова выучила наизусть первое стихотворение «Птичку Божию». А через зиму, по совету главного доктора чернорабочей больницы Х. Ф. Паля, девочку отдали в немецкий пансион, помещавшийся в мезонине дома известного поэта Федора Миллера в Харитоньевском переулке. Учились тут и дети домохозяина: Коля, впоследствии главный доктор воспитательного дома и Вова, будущий профессор москов-

ского университета. Всеволод Федорович Миллер. Это все были друзья девочки Позняковой.

Как известно, Гликерия Николаевна ведет записки своих воспоминаний, связанных с ее блестящей артистической деятельностью. Помимо всего литературного значения, эти записки представляют громадный и ценный исторический материал. По желанию Г. Н. при жизни ее они полностью оглашены не будут. Мы воспользуемся здесь лишь некоторыми выдержками из мемуаров артистки, опубликованными в свое время в печати и относящимися к ранним воспоминаниям о школе и о первых шагах на сцене.

Самую любимую подругу Г. Н. по пансиону, Женни Реймер, внезапно взяли из пансиона и поместили в театральное училище. Эта неожиданная разлука сильно подействовала на Г. Н., она до того затосковала, что даже заболела и стала настойчиво требовать, чтобы ее отдали туда же, куда и Женни. После лета было решено исполнить настойчивое желание девочки. Познякову отдали в театральное училище, куда ее тянула лишь больная привязанность к подруге ее детских игр. Г. Н. исполнилось тогда 10 лет. Таким образом, неведомой Женни Реймер русское сценическое искусство обязано появлением на подмостках первоклассной драматической артистки.

С ранних лет Г. Н. вместе с другими воспитанницами школы стала принимать участие в балете и опере в качестве пажей, крестьянок и пр. Первое сильное сценическое впечатление Федотовой — знаменитая Лебедева в балете «Гитана», второе неизгладимое впечатление — тенор М. П. Владиславлев в операх «Лючия», «Фенелла», «Марта». Случалось ей выступать и в драме. Впервые в Малом театре была занята она в паях в драме «Замок Кавальканти», в которой герсиной была красивая, великолепно одетая в средневековый костюм Надежда Михайловна Медведева. А первая роль со словами — была роль мальчика, поводыря слепого старика, которого играл в свой бенефис И. И. Немчинов. Вскороости Г. Н. пришлось снова выступить в роли правести: мальчика Гриши в пьесе «Русские боярыни 17 века». Ее занимали на

---

выходах, предлагали танцевать разные характерные танцы в дивертисментах.

Но театральные вкусы Федотовой уже ясно обозначились: ее тянуло к драме и отвращал балет. Одной из причин окончательного охлаждения Г. Н. к балету было несчастье с танцовщицей Елисейевой, сгоревшей на ее глазах. На подмостках в искусственной траве были положены трубы с газовыми огоньками. Елисейева что-то задела или не так ступила.—легкие юбочки на ней вспыхнули. В страшных муках унесли несчастную танцовщицу со сцены, а через два дня она скончалась в больнице. На Федотову, свидетельницу всего несчастья, это произвело громадное впечатление и вселило ненависть к балету. Результатом всего этого у Г. Н. явилось твердое решение окончательно перейти в драматический класс В. А. Дмитриевского, что она и сделала, когда ей было 13 лет.

Первая роль, которую Г. Н. разучила с учителем в школе, была роль Елены Глинской; потом два водевили с пением — «Влюбленный брат» и «Тереза». Одновременно с занятиями в классе Г. Н. стали часто занимать в Малом театре в небольших ролях инжению. Едва ли не первой настоящей ролью Г. Н. была роль молодой девушки в драме «Матрос»; при чем ей пришлось здесь играть с самим М. С. Щепкиным, который эту пьесу и роль в ней очень любил. Кроме того, в ту пору Г. Н. играла Софью в «Недерсле», Катю из Тамбова в водевиле «Беда от нежного сердца», в котором публика заставляла ее повторять куплеты. В «Горе от ума» Г. Н. принимала участие с ранних лет, перебивав во всех княжнах, от младшей до старшей; впоследствии перешла на Софью и кончила графиней Хлестовой.

В это же время Г. Н. пришлось сыграть Шекспировскую Джульетту, впрочем только в одной сцене. В Москву приехал на гастроли известный провинциальный трагик Ник. Карл. Милославский, и правший Киша. Каждый актер, играя эту роль, выбирает по своему желанию отрывок из любой пьесы, которую он должен исполнить, представляя сцену на сцене. Милославский выбрал «Ромео и Джульетту». Г. Н. назначили играть Джульетту. «Я с таким страхом приступила к из-

учению этой роли, рассказывает Федотова; а что я испытывала на репетициях, этого я не могу и описать. В особенности меня мучил М. С. Щепкин (он играл в «Кине» суфлера Соломона); когда я начинала репетировать с Милославским свою сцену, он близко подходил ко мне, не спускал с меня глаз и держа всегда в руках свою довольно увесистую дубинку, очень энергично стучал ею, если у меня плохо выходило; а если чуть-чуть его что-нибудь удовлетворяло, он начинал плакать. — это всегда прибавляло бодрости и хоть немного приводило в сознание».

Новый управляющий театрами Леонид Федорович Льюв пригласил для преподавания в драматическом классе Ивана Васильевича Самарина. Ученицы давно уже восхищались им, как изящнейшим актером на роли Жюльен premier, и встретили его приход с радостью. Для испытания Самарин велел всему классу приготовить «Сцену у Фонтана» и ответ Татьяны Онегиной в конце романа. Читая ответ Татьяны Федотова разрыдалась. С ней расплакались и Самарин, и классная начальница и все воспитанницы. В те давние, сентиментальные времена это было возможно. Но, видимо, декламация юной ученицы действительно всех потрясла и дала Самарину надежду сделать из Федотовой, пользуясь свойствами ее нервной натуры настоящую драматическую актрису, и он энергично принялся за занятия.

В короткое время Г. Н. прошла с учителем Офелию, драму «Материнское благословение», комедию «Крестная маманка» и известную «пословицу» Альфреда де-Мюссе «Саргис», в которой ей пришлось изображать кокетливую парижанку. Кроме Самарина, учителями Г. Н. были известные преподаватели своего времени: А. А. Толстопоптов и П. Е. Басистов, преподававший русскую словесность и имевший на учеников и особенно на Федотову большое и благотворное влияние.

В эту же зиму Федотсвой пришлось видеть в Москве знаменитую итальянскую артистку Аделаиду Ристори, оказавшую на нее сильное влияние. «Это мощная артистка, с величественной, благородной и необычайно красивой внешностью, с глубоким контральтовым голосом, — вспоминает Г. Н. Федотова, — с первого появления своего в драме «Юлифь» про-

извела на меня прямо потрясающее впечатление. Как сейчас я вижу огромную сцену Большого театра, великолепную декорацию, изображающую скалистую местность, и ее дивную фигуру на скале, в сером хитоне, с черными короткими локонами: как сейчас слышу мощный голос, радостно возвещавший измученным голодом и жаждою «соттичам: Aqua! Aqua!». Помню я еще особенно ярко исполнение драмы Джакометти «Елизавета». Меня поразили в исполнении Ристори уж очень большое разнообразие интонаций и необыкновенно сильная и рельефная передача всех противоречивых душевных движений, какими наполнена роль героини. Публика поражена была ее игрой: многие даже утверждали, будто ее необыкновенная мимика доходит до того, что одна половина ее лица выражает одно душевное настроение, а другая— другое. Последняя сцена той же драмы, когда одряхлевшая Елизавета умирает, судорожно надевая на себя корону, произвела на меня такое сильное впечатление, что после спектакля я даже представляла ее вместе с моими подругами в нашем дуртуаре подле печки. Фраза Ристори в трагедии «Иоанна Безумная» (которую и мне впоследствии пришлось играть), когда героиня, уже сошедшая с ума, баюкает своего мертвого мужа и шепчет: «dormi, amore mio, dormi»— до сих пор звучит в моих ушах. Такой трагической артистки, так одаренной от природы, обладающей столь высоким искусством, таким необыкновенным благородством и величием, и производящей такое потрясающее и неотразимое впечатление я уже никогда не видала потом. Только тот, кому привелось видеть Томазо Сальвини, современника и чуть не ученика ее, может по его силе судить о мощной, почти мужественной игре великой Ристори». Мы сознательно сделали столь обширную выписку из записок Федотовой в виду того, что игра Ристори глубоко запала в душу русской артистки, и впоследствии она не раз в своем творчестве воспользуется театральными приемами и средствами знаменитой итальянки.

Лето 1861 г. Г. Н. оставалась в школе и занималась приготовлением роли в драме П. Д. Боборыкина «Ребенок», которая готовилась сначала для школьного спектакля. Репетиции шли настолько удачно. Самарин был так доволен игрой Федотовой,

что Львов решил устроить в Малом театре закрытый школьный спектакль и пригласить на него артистов, представителей литературного мира и вообще обычных посетителей и любителей театра, снизу доверху наполнивших Малый театр. Новая актриса, способностями которой начальство хотело похвастаться перед Москвой, имела очень большой успех.

Тотчас же после этого спектакля в Федотовой принял большое участие М. С. Щепкин и сразу охладил ее восторги, сказав ей: «Тебе даны способности, но ты еще ничего не умеешь. Не обращай внимания на этот успех.—все радуются на игру девочки, но если не пойдешь дальше, то этот успех скоро кончится. Данный тебе дар налагает на тебя большую ответственность. Помни это, и работай всю жизнь!» «Я всегда помню завет Мих. Сем.—говорит Г. Н.—и не умею до седых волос ни одной роли сыграть спустя рукава, не оглядев и не обдумав ее со всех сторон. Я часто удивляюсь на молодежь, которая иногда от одной удачной роли начинает слишком верить в себя и старается завоевать себе положение не постоянным тяжелым трудом, а какой-то бесплодной самолюбивой борьбой за роли и необычайной требовательностью».

В январе предстоял бенефис Самарина; он решил поставить «Ребенка» и выпустить Г. Н. публично. Это было в памятный день 8 января 1862 г. Федотова имела громадный успех: ее сильно и помногу вызывали; каждый антракт капельдинеры носили дебютантке, которой не было еще и 16 лет, от разных дам из публики то коробки конфет, то фрукты, то виноград. А Щепкин, стоявший со своей палкой в кулисе, каждый антракт во время вызовов повторял Федотовой: «Хорошо, но помни, что я говорил тебе!» Через неделю взял того же «Ребенка» в бенефис С. В. Шумский.

Нужно отметить, что автор пьесы поставил свою героиню в крайне щекотливое положение: она являлась мстительницей за покойную мать, якобы погибшую от бессердечного отношения к ней мужа, т. е. ее отца. На сцене происходит нечто вроде семейного следствия, уличающего виновность родителя,—ряд томительных и тяжелых сцен, которым зритель должен был верить. Федотовой, однако, удалось вполне преодолеть эту неестественность. По отзывам современников в ее



игре было столько искренности, горячности и задора, что выдуманность принимала образ правдивости.

Вот что писал в № 9 «Библиотеки для чтения» за 1862 г. молодой театральный критик Александр Иванов (А. И. Урусов). «Задолго до спектакля, в некоторых литературных кружках и их органах ходила молва о новом замечательном таланте г-жи Позняковой. Говорили, что такой актрисы еще не было, что она стоит совершенно особняком от всех прочих, и что все, кому дорог русский театр, должны благодарить И. В. Самарина за образование подобного таланта. За несколько дней до спектакля, в одной московской газете явилась статья, нечто вроде дифирамба. Впрочем, это казалось таким только прежде спектакля, но после, когда публика увидела предмет дифирамба, самое восторженное в нем казалось только-только что в пору. С первой же сцены дебютантка овладела публикой. Необыкновенная, невиданная простота и наивность, серьезная реальность и выдержанность игры незаметно увлекли зрителей в тот мир, в котором жила и дышала Верочка. Потрясений, эффектов никаких не последовало. Через несколько минут после появления молодой артистки на подмостках, публика привыкла к ней, как к чему-то знакомому и необычайному. В уме шевелился наивный вопрос, лучшая награда реальному художнику: да можно ли играть иначе? Сцена с учителем в первом действии была сыграна превосходно. Детская веселость и оттенок грусти, глубокой и тревожной—переход от детской беспечности к пониманию грустной действительности—это было превосходно понято и выражено с редкой искренностью и теплотой. Характер Верочки и ход драмы осветились ярким лучом жизни и правды. В третьем действии, когда Верочка узнает от старой тетки о семейных несогласиях, бывших причиною смерти матери, когда в душе ее возникает страшная мысль, что отец ее виноват в смерти горячо любимой матери,—г-жа Познякова с замечательной искренностью чувства и умом, уклонилась от эффектов и выкрикиваний, в которые так легко было бы впасть молодой артистке. Актриса, взрослая на почве мелодрамы, уж, конечно, не преминула бы воспользоваться этой сценой, чтобы доставить зрителям несколько сильных, но очень неприят-

ных нервных ощущений. Публика прекрасно поняла и оценила этот художественный такт. Из среды ее вырвался в первый раз сильный взрыв сознательных рукоплесканий. Публика поняла артистку. Драматизм игры Позняковой, в этой сцене, был проникнут тою глубиною и искренностью чувства, которые составляют характеристическую черту в таланте молодой актрисы. Этот драматизм был в своем роде стиранием. Восторг публики после этой замечательной сцены шел все crescendo. Смерть Верочки, как торжественный аккорд, заключил сцену. Дебютантка была вызвана по-московски, т. е. с вступлением и неисчислимым числом раз. Люди восторженные и молодые, видевшие в новом таланте представительницу молодого поколения на сцене, и вчерашние скептики, все вполне сходились на том, что у Позняковой весьма замечательный талант, и что от этого таланта русская сцена в праве ожидать многого. Дебют молодой актрисы был одним из блистательнейших, которые могут запомнить театры. Все лучшие органы московской журналистики с сочувствием отнеслись к юному таланту, который сразу поставил себя на ту ступень, до которой другие доходят опущью, долгим путем опыта, теории, ошибок и успехов,—а очень многие и вовсе не доходят».

Таков был отзыв юного энтузиаста, еще студента Московского университета А. И. Урусова, отзыв, связавший критика и артистку узами дружбы на всю жизнь. Далекое не столь восторженный отклик нашла Г. Н. в душе другого театрального рецензента А. Н. Баженова. «Познякова,—писал он в № 16 «Московских Ведомостей»,—имела, что называется, большой успех, и публике в роли Верочки очень понравилась; но я все-таки решаюсь возвысить голос и высказать мое личное мнение: может быть и в нем есть доля правды. Да простят мне, что, заинтересовавшись талантом дебютантки и желая ему полного развития, я на этот раз не могу промолчать. Видеть Познякову в роли Верочки для меня, признаюсь, было больше мученьем, нежели удовольствием. Сердце обливалось кровью смотреть, как молодая артистка силилась не уколоться о тернии своей роли. Вся вина, бесспорно, в этих терниях, т. е. в самой роли. Напр., говоря вообще, Позняковой на мой взгляд иногда не доставало детскости и силы чувства, а меж-

ду тем, местами в первых двух действиях и того и другого было у нее очень много: стало быть у Позняковой есть и детскость и горячее искреннее чувство, да она не могла употребить их во зло. В самом деле, что прикажете делать артистке с такими ложными положениями: вдруг, например, автор заставляет своего «ребенка» делать сцену тетке или посылает объясняться с отцом и требовать от него оправдания. Тут по необходимости прибегают к чисто внешним приемам: рука и указательный палец артистки вытягиваются, в голосе слышится искусственное дрожание, в движениях является нечто выказное, и исполнение отзывается деланностью. Что, если рутина незаметно подавит собою все прекрасные данные, и дарование погибнет в зародыше? На ком тогда будет грех? Вопрос, над которым стоит подумать». Начав за-упоксй, автор, однако, кончает свою рецензию во здравие. «Что касается лично до г-жи Позняковой.—пишет Баженов в конце стыва.— то она вполне стоила тех вызовов и рукоплесканий, которыми щедро отблагодарила ее публика.—во-первых, за добросовестный труд, положенный ею на изучение большой роли, а, во-вторых, за те места, в которых она была истинно прекрасна».

Теперь мы, к счастью, знаем что рутина ни в какой мере не подавила собой прекрасных данных артистки, дарование не погибло в зародыше и ни на ком не лежит греха, кроме разве как на критике, не сумевшем распознать прелести расцветающего дарования. В другом месте, в фельетоне под названием «Встреча в сених театра», написанном в форме довольно развязного диалога, Баженов снова возвращается к Позняковой в роли «ребенка» и пишет: «Публика плакала и любопытствовала. Плакали многие скорее всего потому, что им стало жалко смотреть, как молодая начинающая артистка склеветает и не может одолеть неодолимое. Что же касается до любопытства, то оно, в сущности, если добраться до его настоящего смысла, даже несколько оскорбительно для дебютантки. Далее, встречаются в фельетоне такие фразы: «На нее смотрели с такою же пытливостью, с какой смстрят обыкновенно на чижика, посящего воду в наперстке». «У нас непременно крайности. Мухе привольнее летать, чем ползать, мы у нее отрываем крылья, а у кого нет крыльев, то мы их представляем и заставляем летать».

Все эти, лишенные тонкости, намеки и сравнения были направлены против Самарина, будто бы сильно преувеличивающего способности своей юной ученицы. Эти кивки и подмигиванья становились тем пикантнее, что Г. Н. была очень хороша собой. Она не была красавицей.—говорит драматург Невежин, но такое лицо, какое было у нее, привлекательнее всякой красоты. Среднего роста, с хорошим бюстом, белизной лица, с немого приподнятым носиком и большими жгучими темными глазами, Г. Н. невольно приковывала к себе взор.

Во всяком случае, необходимо признать, что юный студент Урусов обнаружил в данном вопросе гораздо больше чутья и вкуса, чем умудренный опытом театральный критик Байенов.

После удачного дебюта Г. Н. ее принял под свое покровительство М. С. Щепкин. На пасху он взял ее из училища к себе, в старинный барский дом с мезонином и большим садом на 3-й Мещанской ул. В первые праздничные дни он посадил ее на дрожки, совершенно придавив своим необыкновенно грузным телом хрупкую фигурку Г. Н., и повез с визитами к своим близким друзьям, чтобы показать им новую, подающую надежды и полюбившуюся ему актрису.—между прочим, к Валентину Коршу, тогдашнему редактору «Московских Ведомостей», и к своему сыну Николаю Михайловичу Щепкину, женатому на Александре Владимировне Станкевич. За издавна знаменитыми обедами Щепкина постоянными гостями бывали А. Н. Афанасьев, известный собиратель русских сказок, Н. Х. Кетчер, переводчик Шекспира и глубокий знаток театра, издатель Белинского К. Т. Солдатенков, друг Тургенева, И. И. Маслов и известный общественный деятель Митрофан Павлович Щепкин. Надежды, возлагаемые на артистические способности Г. Н. всеми окружающими и особенно Щепкиным, этим верховным судьей всех театральных дел и мнений, даже тяготили ее: ведь ей минуло только 16 лет, хотелось и повеселиться и побегать, а Щепкин, бывало, зовет ее в свой кабинет и начинает читать вслух разные старые, очень ему нравящиеся пьесы, которые Г. Н. казались чрезвычайно скучными; заметив на лице слушательницы полное отсутствие интереса, артист прогонял ее, проговорив: «ну, дуга, ступай!»

19 февраля 1863 г., после экзаменов Г. Н. была выпущена в драматическую труппу с жалованьем 900 рублей в год, а 8 апреля того же года состоялась ее свадьба с Александром Филипповичем Федотовым, только-что уволенным из Московского университета за участие в студенческих волнениях и поступившим в Малый театр. Отец Федотова занимал должность судебного следователя при Пресненской части. К венцу невесту повезли из школы. На паперти церкви в Глинищевском пер. ее встретил М. С. Щепкин, благословил, расцеловал и со слезами на глазах напутствовал ее на новую жизнь. Молодые поселились в Глинищевском пер. в доме Обидиной. В мае, по окончании весеннего сезона, Щепкин отправился гастролить в провинцию, а Г. Н. с мужем уехала за границу. Федотovy вернулись в Москву в августе, а в сентябре привезли тело Щепкина, скончавшегося в Крыму. Чтобы не возвращаться более к семейной жизни Г. Н., заметим здесь, что А. Ф. Федотов был актером и драматургом средней руки, выдающихся дарований не обнаружил. Впоследствии он разошелся с Г. Н. и вступил во второй брак. Единственный их сын А. А. Федотов, способный актер Малого театра, умер в 1908 г. Смерть любимого сына крайне подорвала силы Г. Н. и с тех пор она совершенно уединилась и сошла со сцены.

\* \*  
\* \*

Трудоспособность Федотовой оказалась изумительной. Семейные заботы не мешали ее сценической работе, и талант Г. Н. совершенствовался и развивался день ото дня. Новая драматическая *ingenue* вызывала общее восхищение и блестяще оправдывала надежды, возлагавшиеся на нее Щепкиным, Самаринным и др. Но работа ее была тяжела и трудна, не только потому, что она должна была выступать постоянно, играть почти во всех пьесах от Дьяченко до Шекспира, но и потому, что каждой роли она отдавалась целиком и всю свою энергию, весь свой талант вкладывала в изучение роли независимо от ее ценности или ничтожества. И слава росла. Из ролей, исполненных в первый период, следует отметить следующие. В комедии Дьяченко «Институтка» она играла главную роль наивной и трогательной девушки, в которой про-

явила всю свою грацию и ненаигранное чувство настоящей молодости.

Долго и много готовила Г. Н. с Самаринным роль Нины в Лермонтовском «Маскараде». По юности лет она не снимала еще роковой любви замужней женщины, плохо чувствовала эту роль и, конечно, играла ее лишь придерживаясь указаний учителя. Но одна сцена была сильно прочувствована артисткой. Это—сцена на балу, когда Нина за роялем перестает петь романс, прерывая его на полуслове, подавленная ревнивым и внимательным взглядом Арбенина.

В комедии А. Потехина «Мишура» Г. Н. играла хорошую, но трудную роль Дашеньки, кокетливой, живой и сметливой девицы, которую отец, чиновник старых времен, продает своему молодому начальнику. Девушка увлекается молодым бюрократом, он кажется ей идеалом бескорыстия и всяких добродетелей. Но он ей не пара. Об этом знает умная головка, и вначале Дашенька борется со своим чувством. Врожденная веселость, насмешливость, борьба с любовью,—вспоминает об этом спектакле старая писательница А. В. Стерн,—все это было проведено молодой артисткой и тонко, и просто, и изящно. Когда же началась драма, когда вся объятая любовью, страстью, отдавшаяся уже любовнику девушка узнает, что он намерен покинуть их захолустный город и уезжает в столицу.—юная Федотова доходила до потрясающего трагизма. И теперь бледнее, вспоминая тот момент драмы, когда для девушки становится ясно, кому она отдала свою душу, в ушах моих как-будто еще звучит отчаянный вопль. Я вижу весь этот преобразившийся образ.

В любовной драме «Матильда» Федотова играла графиню Сент-Анж, ревнующую своего мужа до иступления. Критика того времени отметила, что у исполнительницы не нашлось столько ревности и злости, сколько требовала их роль графини. Да и откуда могли взяться эти чувства у молодой счастливой женщины, упоенной семейными радостями и сценическим успехом.

Для своего бенефиса в 1864 г. Г. Н. поставила две сцены из «Ромео и Джульетты». К исполнению этой роли Федотовой Баженов отнесся также недоброжелательно. Критик усмотрел в

---

нем искусственное усиление и подчеркивание роли; игра, по его мнению, была заслонена чтением. «Правда, Федотова старалась придать своему чтению некоторую нежность,—писал он в «Антракте»,—с этой целью произносила слова мягко и протяжно, но это отзывалось какою-то искусственностью и было больше нежничанием, чем истинною нежностью. К тому же, чтение это было довольно однообразно».

В Кальдероновской пьесе «Ересь в Англии» Г. Н. играла Анну Бoleyн. На этот раз Баженов нашел возможным признать, что роль была передана очень умно и выразительно. Мы только жалели, добавляет критик, что г-жа Федотова не хочет отстать от привычки выгибаться для чего-то вперед, верхнюю часть корпуса, жеманно вертеть головой, поднимая вверх лицо». Как несходны бывают вкусы. В этом знаменитом Федотовском жесте, в движениях торса, в поворотах головы с подниманием лица к небу, нам всегда чудится нечто шароватильное, что-то соловьиное, а Баженов об этом жалеет.

Нужно признаться, что в первый период работы на сцене Г. Н. далеко не пользовалась тем всеобщим признанием, какого добилась впоследствии. Как утверждает режиссер Д. Л. Иванов многие не любили Федотовой, некоторые даже не вынесли ее «ноющей игры». К числу последних принадлежал, очевидно, и Баженов.

Прошло восемь лет. Г. Н. стала прихварывать, а в 1870 г. это постоянное нездоровье слишком юной матери, изнурившей себя кроме того непрерывным непосильным трудом на сцене, разразилось тяжелым недугом, чуть не сведшим ее в могилу. Еще спустя год или полтора последовало семейное горе—разрыв с мужем—отнявшее последние моральные силы. Г. Н. вновь заболела, была при смерти, наконец, очнулась... но долго еще не могла оправиться ни физически, ни морально... В жизни всякого большого таланта тяжелая драма, личная катастрофа всегда служит к углублению дарования, к более строгому отношению к своему призванию, к пересмотру многих, казалось бы, раз навсегда решенных вопросов. Тоже самое случилось с Г. Н. Как после морального тифа она возродилась к новой жизни, просветела духовно, просветела психически.

Дальнейшие ее дебюты после этого тяжелого периода уже были как бы вторичным ее поступлением на сцену. Здесь-то во второй период деятельности Г. Н. ее громадное дарование стало развертываться перед глазами публики во всю его величину. Какие бы роли она ни играла, она всегда была другой. Передача ролей поражала художественностью отделки, силой и глубиной таланта. Ее манил уже серьезный классический репертуар, увлекали шекспировские женщины. Подготовка ее к классическим ролям могла считаться без всяких преувеличений выдающейся. И русская и иностранная драматическая литература, и серьезная критика о них были настольным ее чтением. Эта начитанность и образованность были громадным подспорьем таланта и сказывались в тончайшей сделке каждой фразы и каждого жеста на сцене. Стоит несколько напрячь память, чтобы перед вами встал целый рой прекрасных, исполненных высокого художественного реализма образов, созданных Г. Н.

Вот Федотова—Катерина в «Грозе»; сколько у артистки было в этой роли настоящего душевного горения. Когда она рассказывает о том, как в куполе церкви видела ангелов и слышала их неземное пение, в ее словах слышится настоящий лирический экстаз, и у зрителя, вовсе не склонного к мистике, возникает религиозное настроение, и, кажется, что Катерина действительно верит, что вот, вот вознесется к облакам. Но весь облик Катерины—он такой земной, такой реальный в своих трепетных ощущениях страсти, что его никак не отличишь от всей среды и обстановки дикой семьи Тихона и от жизни жестокого города Калинова. В Катерине Г. Н. во всем блеске выказывала свое крупное дарование и изумительную школу. Она была и реальной и фантастичной, и земной, и воздушной в то же время. Такова сила таланта. А сцена с Тихоном, которому она признается в измене. Это был порыв героического темперамента. Блуждающий взгляд, истерические движения рук, поднятых вверх—все показывало, что женщина утратила душевное равновесие.

Громадное впечатление в свое время производила Г. Н. в роли Марьицы в «Каширской старине», о которой стали много говорить еще задолго до ее постановки. «Вся Москва» съеха-



лась в этот вечер в Малый театр, однако, ожидания чего-то крупного были сначала обмануты... В первых двух актах героиня драмы Г. Н. Федотова была холодновата. Аплодисменты в обоих антрактах были жидкие, зрители были недовольны, и Самарин сказал, что пьеса почти проваливается. Но начался третий акт и все переменялось! Федотову нельзя было узнать: явился подьем, огонь, оживление. Одновременно поднялось настроение и в зрительном зале, словно вдруг что-то произошло и спасло судьбу пьесы. А за кулисами, по рассказам старых театралов, произошло следующее. В уборную Г. Н. во время антракта собрались актеры и знакомые; в числе их была и С. В. Аверкиева, жена автора пьесы, со слов которой и передают о происшедшем. Артистка жаловалась, что чувствует себя совсем не в ударе, как вдруг распахнулась дверь, и в уборную вбежал А. Ф. Федотов, муж Г. Н. (это было еще до разрыва). Он смотрел из залы и был совершенно разочарован игрой жены. «Лучше бы совсем отказалась играть,—вскричал он взволнованным голосом.—От тебя совсем не этого ждет публика». И вот этим скриком, подействовавшим на Г. Н. пьеса была спасена. Успех артистки шел возрастая, и драма закончилась полным торжеством Федотовой. Пьеса приобрела необычайную популярность; ее приезжали смотреть из провинции целыми семьями. Она до сих пор держится в репертуаре, и все последующие Марьицы стараются сохранить традиции Г. Н. и играть «по-Федотовски».

Необыкновенна величественна была Г. Н. в «Василисе Мелентьевой», с удивительным мастерством и стильностью стелбывая фигуру пышной Василисы, воспроизводя ее плавную походку, закругленные, волнообразные жесты и гордые речи.

В роли Отрадиной в «Без вины виноватых» Г. Н. заставляла плакать весь зал. Трудно с чем-нибудь сравнить ту первую силу,—говорит А. А. Кизеветтер,—с которой Федотова веда эту роль. Не было зрителя, который бы не прослезился, и в течение всего акта вслед за артисткой не испытывал все нарастающую тревогу; словно какой-то ток душевного трепета протягивался между сценой и зрителем и все взвинчивал и взвинчивал чувства зрителя последовательными беспокойными нервными толчками, а завершительное обращение Отра-

диной к любовнику со словами: «Ну, теперь вы совсем свободны» приобретало потрясающую силу; и какими разнообразными чувствами была насыщена эта фраза в устах артистки; и стечение, и негодование, и убийственное презрение, и острая тоска—все сплеталось здесь в общий клубок и словно молнией освещало тот душевный ад, который в эту минуту должен был гореть в брошенной любовнице.

Глубину и нежность материнского чувства Г. Н. прекрасно передавала в посредственной пьесе Шнапкинского «Водворот», в которой она играла жену Крушевского. Столько тревоги, любви и заботливости проявляла артистка в сцене с доктором, вызванным лечить ее больного ребенка. Такой ясностью и правдой дышали ее отрывочные вопросы, растерянность, боязнь и недоумение любящей матери.

И рядом с этими русскими, надрывными и драматическими ролями как изумительно разнообразна и виртуозна была Федотова в иностранном репертуаре, в шекспировских ролях. Сколько темперамента, огня и неукротимой подвижности проявляла Г. Н. в роли Катарини в «Укрощении строптивой». Как орлица налетала она на Бланку в своем безудержном сумасбродстве и взбалтавленной гневности. И сколько силы, вихря, горячности и движения было у артистки в воплощении этого бессмертного шекспировского образа. Нужно было бы соединить кисти Уистлера и Малявина, чтобы запечатлеть на полотне этот ураганный огонь молодого, порывистого и страстного темперамента. Это был вполне законченный тип взбалмошной и сумасбродной женщины, умышленно скрывающей трепет любви под маской непокорного, бунтующего задора. Кто не помнит Г. Н. в сверкающих яркими вспышками сценических фейерверков, диалогах с А. П. Ленским, вступавшим в роли Петруччио в неподражаемую по своему ксизму пикировку с Катарининой. А когда в конце комедии уже укрощенная, приведенная в кротость и смирение Катарина являлась к обеду на зов Петруччио и перед его друзьями Люченцио, Гортензио и другими демонстрирует свою женскую и супружескую покорность, сколько по-истине беспредельного благодушия, веселости, беззаботного подчинения воле Петруччио было выражено на лице Федотовой-Катарини, в радостных

интонациях ее речей и в вызывающих движениях ее самодвольной походки.

Редко удается артистам перекинуть в зрительный зал через рампу тот дух своеобразного комизма и тяжеловатого британского юмора, которыми насыщены шекспировские комедии. Особенно трудно бывает насмешить современного искусственного зрителя в «Виндзорских проказницах». Но Федотовой и здесь в роли мистрисс Пэдж удавалось внушить зрительному залу веру в возможность такого ребячливого беспредметного веселья и увлечь современного театрала теми примитивными проказами, мистификациями и переодеваниями, посредством которых мистрисс Пэдж в виндзорском парке отводит душу над Фальстафом.

В высокой комедии под'ем чувств у Г. Н., по выражению Кизеветтера, «бурлил и сверкал яркими переливами». Кто из видевших Федотову в «Много шуму из ничего» забудет кокетливый задор, под личиной которого Беатриче скрывает свою любовь к Бенедикту. Артистка словно подхватывала зрителя на крылья своего бурного одушевления и сверкающие острооты и веселые колкости, которыми Беатриче поминутно жалит своего возлюбленного, закручивались в какой-то вихрь, неукротимый, ошеломляющий своей непосредственной силой. Отнимите эту силу бурного одушевления и ослепительного блеска и от всей роли осталась бы одна мертвенная схема, хотя бы и тщательно продуманная и обработанная. Но в том-то и дело, что Федотова вкладывала в свои тщательно разработанные схемы огонь заразительного одушевления и схема одухотворялась яркою жизнью, которая захватывала зрителя, завладевала его сердцем, заставляла его трепетать от эстетического восторга. Счастливое умение изображать, не претворяясь самой, помогало Федотовой с легкостью одолевать условности и фальш старинного элементарного комического представления, в которое не может попросту уверовать осложненная новейшим искусством душа современного сценического художника.

Но если старинной комедии талант Федотовой отдавался с компромиссом, то в трагедии он расправлял свои крылья во всю мощь и обнаруживал всю необ'ятную ширину своего

сценического юбката. Незабываем образ Федотовой-королевы Елизаветы в «Марии Стюарт». В ее королеве не было парада, не было величавой позы, торжественной фразы и придворного жеста; не чувствовалось показного величия напыщенной и гордой повелительницы страны, но вы чувствовали, что за блистательным королевским одеянием бьется живое женское сердце, клокочет дух женщины, простой смертной, доступной человеческим переживаниям. И в этой роли, наряду с великолепным мастерством, с тонкой обработкой подробностей, Федотова обнаружила и глубину сценического чувствования и высокий культ роли в смысле вдумчивого и проникновенного воссоздания сценического образа шиллеровской героини.

А когда нужно было проявить настоящую холодную мощь женщины-мстительницы, и могучую силу страстной ненависти, Г. Н. умела обнаружить в Медее такой ледяной ужас и такое величие сарказма, какого, по словам современников, не находила в себе даже великая Ристори. В этой трагической роли Г. Н. дарила слушателя удивительным богатством интонаций: сквозь страстную мольбу безумно любящей женщины слышались в голосе Медеи больно хватающие за сердце стоны нежной матери, виделись настоящие слезы на глазах артистки, потрясенной до глубины души; а в третьем действии перед зрителями была уже не отвергнутая любовница; она выступала с требованиями как законная жена, как львица-мать, оберегающая детенышей, как гордая дочь честной страны и, наконец, как женщина, ратующая за свои общечеловеческие права. Ролью Медеи Г. Н. проникалась до конца, страстно и болезненно и, как свидетельствует Д. Л. Иванов, после каждого представления трагедии она чувствовала себя несколько дней серьезно нездоровой.

Очень памятна мне постановка «Аррии и Мессалины». Федотова играла Аррию, а Ермшлова Мессалину и, когда Г. Н. обращалась к Южину со словами упрека: «сын Аррии—любовник Мессалины», то буква «р» так вибрировала в устах артистки, словно Аррия потрясала своего сына не словами, а острием рапиры. Это сравнение Легуве мне приходит в голову сейчас, когда я вспоминаю Федотову в роли пламенеющей гне-

вом патрицианки. Г. Н. играла эту роль с замечательной красотой и силой, давала величественный и мощный тип истинной патрицианки, а в сцене самоубийства создавала потрясающую по героизму картину.

Для роли Леди Макбет Г. Н. усвоила себе совершенно особую, жуткую манеру декламации, чем достигла действительного воплощения образа этой женщины-демона. В минуту высшего напряжения своей энергии, когда она чувствует первые терзания совести своего мужа, Федотова наводила ужас, и в ее дрожащем тоне, в ее роковых движениях уже предугадывалась будущая сцена сомнамбулизма, в которой вылилось все подавленное замаскированное горе надменной женщины; в сцене искушения мужа, в сцене пира, где артистка великолепно ведет двойную игру, оставаясь любезной хозяйкой,— сначала тревожно прислушивается к разговору мужа с убийцей, потом всем сердцем стремится успокоить его, и тем, как говорит проф. И. И. Иванов, передает зрителям чувствуемое над собой дыхание великого творца, дыхание, которое создавало из ее игры именно те образы, какие взлетелины гением поэта.

В свой юбилейный бенефис в 1887 г. Г. Н. поставила «Антония и Клеопатру». Зрители того времени рассказывают, что она была так обольстительна в роли египетской царицы, что действительно верилось в неограниченную власть, достигнутую ею над Антоном, что она могла довести его до решения наложить на себя руки должным известием о самоубийстве и прельстить своей красотой даже Октавиана.

Впервые на русской сцене Федотова сыграла Ибсена: роль Юрдис в «Северных богатырях». К таким героическим образам всегда лежала душа артистки. В сущности это—тип, родственник тем русским героиням, которых играла Г. Н. в бытовом репертуаре, но поставленный в крупную раму эпической истории, в центре событий богатырского размаха и больших страстей. Смиренная и тихая жизнь под скромной кровлей кроткого и будничного мужа и рядом с ней беспокойные мечты о мечах и обаяниях—создали те условия, в которых борется мятущаяся душа Юрдис. И Федотова сотворила из этой северной героини, столь близкой ее русскому духу, не-

забываемый драматический образ королевы моря, полной стихийного энтузиазма и стремительной, вдохновенной силы. Сколько было разнообразных переливов в страстных речах Иордис. Они то блистали и горели неукротимой жаждой захватывающих дух ощущений, то сияли ровным, но упорным светом глубочайших чувств, какие только доступны испытанию женщины.

К вершинам драматических достижений Федотовой нужно отнести исполнение Г. Н. роли Волумнии, матери Кориолана, которая даже в прекрасной галлерее женских типов, показанных Федотовой, является выдающимся образцом театрального творчества. Каким истинно демократическим и благородным пафосом дышала речь Г. Н., обращенная к Кориолану, когда мать просила своего сына выйти к народу и принести повинную. Словно подлинная патрицианка, во всем величии своего материнского благородства и в ореоле почти неземной святости стояла Федотова-Волумния перед Кориоланом, когда он, изгоняемый из отечества, прощаясь с матерью, пал перед ней на колени. А каким глубоким горем, не гневом, а негодующей тоской звучала и откликалась в сердцах зрителей фраза Волумнии, брошенная в лицо Кориолану: «должно быть ты родился от вольской матери, а не от римлянки».

Мы приводили уже несколько рецензий критиков и современников об игре Г. Н. Укажем еще на некоторые отзывы: «Это вот какая актриса,—говорил однажды экспансивный А. Ф. Писемский, во всеуслышание, в партере Малого театра, собрав вокруг себя группы зрителей.—Помяните меня, сойдет сна со сцены—и другой Федотовой не будет. Я объездил всю Европу, только-что переглядел все театры и видел тамошние знаменитости. Ни в Берлине, ни в Париже, нигде во всей Европе теперь такой другой актрисы, как она, не найдешь. Есть не плохие, пожалуй, даже очень хорошие есть; но такой другой, по полноте чувств, в целом мире нет. Потому и говорю: и она сойдет со сцены—уж другой такой не дождемся. По полноте чувств! По полноте чувств...—несколько раз повторял автор «Горькой судьбины».

К этой удачной характеристике Писемского В. Е. Ермилов прибавляет еще одно определение: «полноту понимания»,

ибо ею только можно объяснить изумительную целостность и планомерность в сделке воспроизводимых ею образов.

А. А. Кизеветтер усматривает в игре Федотовой другую черту: «внутреннюю убежденность» ее творчества, неизменно проходящую через все ее сценические создания, и драматические, и комические, и составляющую истинную душу ее искусства.

«Наконец, исполнилось заветное желание Белинского,— писал А. И. Урусов на своей фотографической карточке, подаренной Г. Н. Федотовой.—вы показали торжественное примирение простоты с высочайшим идеалом искусства». У Г. Н. хранится небольшая книжечка, переплетенная в зеленую шелковую материю, в которой сброшированы оттиски из «Библиотеки для чтения», содержащие в себе критические отзывы Урусова о Федотовой. На первых страницах этой книжечки рукой автора написано посвящение, в котором, между прочим читаем следующие строки: «Первый побудительный мотив, который заставил меня взяться за перо и испытать счастье журнальной статьей,—были вы. С вами неразрывно связаны мои глубокие симпатии к русской сцене, все лучшие надежды на светлое будущее, которое вы ей готовите. Ваше имя было знамя, под которым я выступил, и с вашей легкой руки стал я трудиться на том литературном поприще, которое в настоящую минуту дает мне случай выразить вам мое полное сочувствие вашему прекрасному дарованию».

Интересные подробности о личности Федотовой находим в воспоминаниях П. М. Невежина. Г. Н.—истинный фанатик сцены. Она всегда смотрела на свою профессию, как на высокую миссию. На сцене она была диктатором. Один видный провинциальный актер, репетируя с Г. Н., выказал небрежность и не знал роли. Федотова как орлица налетела на него: «Милостивый государь,—вызывающе говорила она.—Не забывайте, где вы, помните, что это Малый театр». Провинцившийся молча выслушал выговор, так как знал, что возражения напрасны, они только приведут к тому, что у него отберут роль и удалят из пьесы. Федотова воела не только с собратями, ее боялся и режиссер Чернявский, а уж про авторов и говорить нечего. Г. Н.

ни с кем не церемонилась; но на нее никто не сердился и не обижался,—так велико было обаяние этой прекрасной артистки. Участие Федотовой в пьесе было наслаждением. Все подтягивались, все чувствовали присутствие силы и мощной руки. Драматурги стносились к ней с большим почтением, но побаивались. Ее отношения к авторам были двойственны. К написавшему пьесу по ее вкусу она относилась обаятельно, если же она исполняла роль «по обязанности», у нее появлялся деликатно-официальный тон. А однажды она получила пьесу с явным букетом порнографии. Тут уже Федотова не выдержала характера, бросила всякий деликатный и официальный тон и грозно закричала, а рукопись полетела на пол.

Когда наступило время серьезно подумать о переходе с молодых ролей на пожилых женщин и Г. Н. увидела, что ее значение, как молодой артистки, кончается, она объявила: «еду учиться играть старух». Затем она взяла двухгодичный отпуск, собрала труппу и отправилась гастролировать в провинцию. Эти гастроли Федотовой по провинции повсеместно сопровождались громадным успехом, восторженными овациями и обращались в триумф артистки. Из московской любимицы Г. Н. превратилась во всероссийскую знаменитость. Целыми массами завоевывала она себе поклонников и поклонниц. Везде публика с необычайным одушевлением волновалась и увлекалась в день ее гастролей и дождем цветов забрасывала ее при выходе на сцену. Но дорого обходились артистке эти триумфы, она везла с собой в провинцию самые лучшие, самые большие, но и самые трудные и изнурительнейшие роли своего репертуара. К этому надо добавить и образ жизни во время гастрольных спектаклей—бессонные ночи после затянувшегося представления, усердные репетиции с утра, вечный успех и ни минуты покоя.

Без устали трудилась и играла Г. Н. вплоть до 1905 года. Весной этого года она заболела, должна была покинуть сцену и поселилась в своем имении на берегу Оки. Вскоре на нее обрушилось большое горе—смерть сына, окончательно сразившее артистку. Летом Г. Н. ездила лечиться на юг России и пользовалась целебными грязями на берегу Черного моря в



Саках, близ г. Евпатории; но и здесь, больная, она не оставляла своего любимого искусства. Сначала она самостоятельно совершенно не могла передвигаться; ее возили в креслах. На второй год лечения ей была сделана операция, выпрямление в коленном суставе обеих ног и в локте правой руки. Операция дала настолько хорошие результаты, что Г. Н. получила возможность ходить без посторонней помощи. Вместе со способностью ходить опять явилась бодрость духа и подъем жизненных сил. Федотова начала устраивать в залах лечебницы бесплатно и без всяких особых объявлений чтения драматических пьес, привлекавшие множество публики. Сначала ею была прочитана «Гроза», потом «Без вины виноватые».

Слушателей собиралось до 300 человек, да обстановка была несколько необычна,—рассказывает один из слушателей, П. Сиверцев.—Зал, так называемая «потельня» Сажской грязелечебницы, битком набит публикой. Впереди два-три ряда стульев, остальное—больничные кровати, и все это облеплено лежащими и служащими лечебницы; кое-где меж рядов вдвинуты кресла на колесах, в ксих в различных позах находятся больные, не могущие ходить, да вместо сцены простой столик, за которым тоже в колесных креслах сидит Г. Н. Два стакана с микроокислительными букетами и две стearиновых свечи украшают стол. Все внимательно слушают пьесу, особенно те, что лежат в креслах. Признание Кручининой вызывает слезы. Амплодисентам не было конца. В 9 часов вечера публика расходилась; укрывались в плащи, пледы, одеяла, платки. Застучали трости, палки, костыли, последними из зала выезжали кресла с больными и одно за другим, потянулись гуськом к гостинице по аллеям парка. Невиданный театральный разезд».

Так всюду, куда бы ни забрасывала судьба Г. Н., она вносила в окружающую среду радость и душевное тепло, свет мысли и сердечный уют. Поправившись, Г. Н. вновь переехала в Москву, где живет и поныне безвыездно в известном всей театральной Москве домике на Плющихе.

В последний раз появилась Федотова на сцене Малого театра 8 января 1912 г., когда справляла свой 50-летний юбилей и выступила в роли царицы Марфы. Чествование откры-

лось приветствием от Малого театра, которое читал А. И. Южин. Приветствие это, в котором подробно перечислялись заслуги юбилярши перед Малым театром и искусством, заканчивалось следующими словами: «Ваш недуг—это почетные раны настоящего бойца, бесстрашно отдавшего всю свою жизнь на большое и светлое дело. И им, этим ранам, наш низкий поклон от Малого театра». После А. И. Южина прерываемым от слез голосом читала приветствие от труппы М. Н. Ермолова. Затем перед юбиляршей появился П. Д. Боборыкин. Старый писатель в трогательной речи приветствовал юбиляршу, 50 лет тому назад дебютировавшую в его пьесе «Ребенок». П. Д. Боборыкину был поднесен лавровый венок с надписью: 8-е января 1862 г. «Ребенок»—воспитанница Познякова—8 января 1912 г. Гликерия Федотова». Была получена телеграмма от Московского университета, прочитан адрес от Высших Женских Курсов. С. И. Мамонтов, приветствуя Г. Н., сообщил, что группа москвичей учредила стипендию ее имени при филологическом факультете Московского университета, питомцем которого был сын Г. Н. покойный А. А. Федотов. Юбилярша была крайне растрогана и в своем кратком слове пожелала своим товарищам по театру прежде всего неустанно трудиться для достижения высокого совершенства на сцене.

\* \*  
\*\*

Театральный труд Федотовой представляет собою выдающийся сценический подвиг, на котором талант артистки положил печать всех лучших свойств и самых прекрасных душевных черт его носительницы. Была ли Г. Н. артисткой непосредственного вдохновения или актрисой художественного опыта, крицей интуитивных чувствований или служительницей технически совершенного искусства? Virtuозность художественного мастерства,—вот первенствующая линия в творчестве Федотовой; умение—всегда преобладает в ее исполнении над непосредственным бессознательным процессом, а законченность отделки утончает сырые природные силы предугаданного нутряного творчества. Но было бы ошибочно отрицать в сценических созданиях Г. Н. элементы настоящего

---

вдохновения, наличие душевного экстаза, признаки яркого внутреннего огня, как было бы неправильно не видеть в творчестве Ермоловой рядом с горячим пламенением души следов вдумчивой внешней отделки и черт чисто театрального—технического труда. Ценности природы никогда не рождаются в чистом беспримесном виде, и когда мы говорим, что Федотова—адепт виртуозного искусства и сценической техники, мы разумеем, что эти свойства главенствуют в даровании Федотовой над элементами чувства и пафоса. Уменье гармонично сочетать в своих созданиях эти, в различных соотношениях отпущенные природой дары, и составляет тайну обаяния Федотовой и делает из нее величайшую драматическую силу.

Голос Федотовой—это чарующая музыка души. Лучшего голосового аппарата трудно пожелать для драматической сцены. И Г. Н. пользовалась им с таким совершенством, что достигала почти вершин вокальной выразительности. Она с одинаковым превосходством извлекала из него и мягкие эггические ноты почти сентиментальной доброты, и страстные, томные звуки знойной романтики, пряной любви, и могучие крики кипящего гневом негодования. Иногда в голосе Федотовой звучал такой надрыв и тяжелый душевный стон, что тембр его словно бороздил вас по сердцу, как режущий алмаз. А порой, в нежных лирических диалогах и в особенности в конце монологов давал глубокое замирание и волновал слушателя касаясь забытых, меланхолических струн его души. Федотова с одинаковым художественным правдоподобием откликается на приподнятые, мятые чувства и отзывается на мелкую чувствительность настоящим лиризмом души, задегающим у зрителя ответное сочувствие.

Сценическая слава Г. Н. достигла своего апогея в восьмидесятых годах, и на эту эпоху падают наиболее ясные и прозрачные, самые совершенные художественные образы, созданные Федотовой. И в образе женщины конца прошлого века, в характере типов Крамского и портретов Ренина, в старомодных платьях тогдашних фасонов из мастерской, в ту пору известной Миангуа, перейдет Федотова в историю русского театра, как одно из самых блистательных дарований.

Отрадина в «Без вины виноватые», Чебоксарова в «Бе-

шенных деньгах», Мурзавецкая в «Волках и овцах», Шелковкина в «Золоте», Волынцева в «Цених», Звездинцева в «Плодах просвещения», Готовцева во «Второй молодости»—когда начинаете думать об этом длинном ряде женских типов, созданных Федотовой, то вы не можете не подивиться тому богатству красок, разнообразию характеров, полноте выразительности и обилию различных интонаций, какие Г. Н. умела находить в своей душе для воплощения на сцене этих русских женщин. Женщины Островского, Толстого, Потехина, Невежина, Сумбатова, Немировича-Данченко—все они находили в Федотовой нужный материал и нужную почву для воссоздания на сцене. Русская женщина последней трети прошлого века, погруженная в безверие и скептицизм, скучающая и томная, но с явным присутствием бессильного бунта в душе, страстная, но сдержанная, пассивная, но с неугасимой жаждой подвига и со смутными порывами к героизму. Такова Федотова в своих лучших русских ролях, с женственной внешностью, с прекрасным вдохновенным лицом, с ласкающими нотами забирающегося в душу, полного лиризма голоса. И какие бы терзания души, какие бы страсти и муки ни выносила Федотова на сцену, ее исполнение всегда оставалось художественно-реальным, перенесенным здоровой простотой и глубокой правдой переживаний.

Однако, отдавая много сил и красот своего творчества бытовому русскому репертуару, Г. Н. всегда чувствовала тяготение к героическим ролям и романтическим образам иностранной драматургии. Она с радостью, доступной только артистке-художнице, бралась за роли шекспировского театра, за героинь Шиллера, Ибсена, Кальдерона и др. Едва ли не больше всех русских актрис Федотова содействовала укреплению Шекспира на русской сцене.

В истории Малого театра был один эпизод и-наивный, и детский, но в то же время и печальный, во всяком случае очень характерный. Он относится к эпохе конкуренции двух превосходных актрис—Ермоловой и Федотовой. Робкое, сдержанное соревнование двух премьерш на сцене откликнулось в зрительном зале страстной и шумливой борьбой. И партер, и особенно верхи расколотлись на две непримиримых партии:

---

---

на приверженцев Ермоловой и поклонников Федотовой. Эта пламенная борьба своего рода рыцарей алой и белой розы доходила до невероятных крайностей. Когда казалось, что триумфы Федотовой превосходят свачии по адресу Ермоловой, поклонники последней свистали Федотовой, доводя ее до обмороков и истерик; и наоборот успехи Ермоловой вызывали эксцессы со стороны приверженцев Федотовой. Находились и такие фанатики, которые грозились разрешить соревнование оружием. У одного студента товарищи отобрали револьвер, с которым он ждал Федотову у подъезда Малого театра. Этот случай оглашен в печати очевидцем, скрывшим свое имя под псевдонимом Plato («Театр и Искусство» 1907 г., № 12). Безумец не понимал, что соревнование двух выдающихся служительниц Мельпомены чисто внешнее, только кажущееся, что Ермолова и Федотова—лишь два различных типа,—как у античного божества—одного и того же высшего театрального искусства.

---

---

## М. Н. Ермолова.

(Читано в заседании Ученой Комиссии при музее Старой Москвы  
26 июня 1924 г.).

«Говорить о Ермоловой, это значит повторять то, что десятками лет о ней говорилось и писалось; кто в России не знаком с этим именем? О ней написаны целые книги. Исключительный успех всего Малого театра связан с именем М. Н. Ермоловой, артистки исключительно громадного таланта и редкой скромности». Этими словами снял с себя В. А. Теляковский необходимость отвести достойное место в мемуарах директора театра великой артистке.

Конечно, имя Ермоловой знакомо всей грамотной России, любимо всеми ценителями театра, известно на Западе (хотя почему-то в немецкой «Золотой книге театра» названа Савина и нет Ермоловой). Верно и то, что об артистке существует целая литература, в которой быть может изложено все, что можно сказать об ее игре. Но всякий, хотя бы мельчайший штрих к портрету исполнительницы «Жанны д'Арк», каждая деталь в исполнении Ермоловой роли Марии Стюарт, Негинной или Федры, замеченная современником, дает лишнюю подробность к характеристике гениальной артистки и способствует сохранению ее сценического облика для потомства во всей его полноте. А помимо того, так приятно воскрешать в своем воображении вереницу очаровательных образов, созданных на подмостках Ермоловой, восстановить в памяти перипетии ее жизни и пути творчества, пересмотреть мнения и отзывы, высказанные когда-то ценителями и поклонниками ее изумительного таланта.

---

Мария Николаевна Ермолова родилась,—как значится в ее служебном деле,—3 июля 1853 года где-то у церкви Благовещения на Тверской. Фамилия Ермоловых не новость в списке состоящих на службе при московских театрах; они служили и в драме, и в балете, и по суфлерской, и по капельдинерской части. В двадцатых годах один из Ермоловых, Алексей состоял помощником гардеробмейстера, дети его также кормились около театра, кто третье-разрядным драматическим актером, кто кордебалетным танцовщиком. А один из сыновей, Николай, отец будущей властительницы сердец, был определен вторым суфлером специально для водевилей с пением. Иногда, однако, очень редко, Ермолову приходилось вылезать из душной суфлерской раковины и играть в каком-нибудь водевиле, заменяя внезапно заболевшего исполнителя.

Вследствие постоянной нужды, неудачной карьеры и обиженного самолюбия Николай Алексеевич Ермолов был всегда раздражителен, угрюм и суров, почему и детство М. Н. было безрадостным. Ее детские годы протекли в убогой обстановке унылого подвала в доме просвирни Воиновой, у Спаса на Песках в Каретном ряду. «Прибавьте к этому,—говорит лучший, восторженный и добросовестнейший биограф М. Н., покойный Н. Е. Эфрос, в разное время написавший три монографии об артистке,—прибавьте к этому тоскливую картину бедного кладбища, которая открывалась ее грустным глазам, когда она смотрела в подслеповатое окошко; прибавьте прогулки и игры среди подгнивших крестов и выветрившихся плит со смытыми дождем надписями, среди призраков смерти. Каким скорбным настроением должно было все это отдаваться в чуткой детской душе, не отогреваемой родительскими ласками, не знающей дружбы сверстниц». В этих условиях детской жизни усматривает биограф первый и истинный корень той глубокой грусти, с которой уже никогда не расставалась артистка, которую принесла с собою и на сцену, как одно из основных свойств своей артистической природы; этой грусти М. Н. дала исход в исполнении самых разнообразных ролей. окрасила ею большинство своих сценических созданий.

В произведениях Н. Г. Помяловского часто упоминается термин «Кладбищенство», пущенный в оборот самим автором..

Им он определяет свое детство, всю свою биографию и сущность принесенного им в литературу настроения. Как известно, писатель родился на Охте, на погосте и все свои нежные годы провел на Охтенском кладбище, пробродив среди могил и крестов. Таким же «кладбищенством» отмечено и детство и отрочество нашей артистки.

«Ермолова прежде всего артистка элегических настроений,—говорит Эфрос,—впоследствии рядом с ними зазвучат с чрезвычайной силой сначала героический энтузиазм, потом трагический пафос, но никогда не заглушат их совсем, и образы, главное содержание которых грусть, тоска; они всегда будут прекрасно, неподражаемо удаваться нашей артистке».

Отец сделал из М. Н. существо замкнутое, ушедшее в себя, до болезненности застенчивое и глубоко скорбное, но М. Н. чтит в своей душе благоговейную память о нем, ибо несомненно он передал дочери по наследству громадную память, любовь к прекрасному, художественное чутье и, возможно, даже самый талант. В доме Ермоловых только и говорили о подмостках, только и интересовались, что театром, ролями, актерами; очень рано девочка попала в театр. Не раз простаивала она спектакли за кулисами, притаившись где-нибудь у декорации, не раз смотрела пьесу из суфлерской будки.

Есть прекрасный рисунок Пастернака, изображающий кусок сцены со стороны кулис, суфлерскую будку, и в ней суфлера,—и рядом с ним девочку лет 7—8. Это Н. А. Ермолов и его дочь. Художнику отлично удалось схватить широко раскрытые глаза девочки, жадно впитывшейся взором в сцену и в то же время нежно и боязливо прильнувшей к отцовской руке. В чертах лица девочки уловлено и сходство с будущей артисткой. Оригинал этого рисунка хранится в театральном музее им. А. А. Бахрушина.

Девяти лет М. Н. по протекции и на средства И. В. Самарина была принята в театральную школу, но Ермолова с первых же дней не влюбила ее: центр тяжести школьного преподавания был в балетных упражнениях, к которым у унылой и неграциозной девочки никак не лежало сердце и она почувствовала к ним в буквальном смысле отвращение. Девочка испытывала страстное влечение к театру, ненаходившее



ь школе никакого удовлетворения. Но она верила в свою звезду и в осуществление своих горделивых мечтаний; в ней жила непоколебимая уверенность, что она будет драматической актрисой и не какой-нибудь, а первой актрисой, и в Малом театре. Страсть к театру находила себе некоторый выход в детских играх, в представлении импровизированных драм. Очевидно, в этих игрушечных спектаклях М. Н. уже обнаруживала некоторый артистический темперамент, потому что девочки-подростки, участвовавшие в играх «Машеньки», сразу почувствовали это и восхищались Ермоловой. Впоследствии одна из этих подруг, сразу оценивших талант М. Н., а именно Семенова, сыграла решающую роль в карьере Ермоловой.

Девочке не было еще и четырнадцати лет, когда отец ее, понимавший, что в груди его дочери теплится искра настоящего таланта, попробовал выдвинуть дочь. В 1886 году умер главный суфлер Малого театра и Н. А. Ермолов был назначен на его место. По театральной табели о рангах ему полагалось четверть бенефиса. Ермолов остановился на «Виндзорских проказницах» и водевиле Ленского «Жених на расхват». В роли водевильной Фаншетты он выпустил свою дочь. И неудачно. Выступление не имело успеха: куплеты «о стариках, вышедших из границ» ни в какой мере не могли быть понятны 14-летней девочке, а потому и не заинтересовали слушателей. Однако, отец не смутился неудачей своей дочери и, собравшись с храбростью, повел свою дочь к Ив. Вас. Самарину и попросил его заняться с девушкой. Ученица была лишена миловидности, с угловатыми манерами, с грубоватым голосом. Нехорошее впечатление произвела Ермолова на Самарина; он нехотя стал заниматься с нею и после трех-четырех уроков отослал ученицу домой, откровенно признавшись отцу, что никогда не выйдет из нее актриса, ее будущность, — это плясать «у воды».

Не один только Самарин оказался неспособным увидеть в юной Ермоловой признаки трепетного и нервного драматического дарования. Увидевший М. Н. впервые на сцене Боборыкин не сумел заметить в ней ничего иного, кроме того, что она ходит «животом вперед». А рецензент «Русских Ведомостей» в № от 4 января 1870 года писал: «Не надежды, а сожа-

ления возбуждают в нас дебютантки, подобные г-же Ермоловой». Любопытно в то же время отметить, что все трое: Самарин, Боборыкин и критик «Русских Ведомостей» сразу, с первого же дебюта ученицы Позняковой сумели распознать в ней зачатки блестящего таланта будущей Федотовой.

Однако, случай, как это часто бывает, пришел на помощь талантливой девушке. Н. М. Медведева решила поставить в свой бенефис драму Лессинга «Эмилия Галотти». Роль графини Орсини должна была играть она сама, а роль Эмилии была поручена Федотовой, которая внезапно заболела. Бенефициантка вынуждена была искать для Эмилии другую исполнительницу. Одна из школьных подруг М. Н., упомянутая выше, Семенова, посоветовала Медведевой отдать Эмилию Ермоловой, и Медведева для того, чтобы спасти бенефис, скрепя сердце, послала роль суфлеру Ермоловой. Эффект получился неожиданный и большой.

Когда Ермолова, на речетиции, выбежала из-за кулис на маленькую сценку,—рассказывала впоследствии Н. М. Медведева,—и своим низким грудным голосом, в котором чувствовались слезы волнения, проговорила лишь первые слова Эмилии: «Слава богу, слава богу»,—мурашки забегали у меня по спине. Я вся вздрогнула. Тут было что-то особенное, сразу сказался громадный сценический темперамент. Многие были очень плохо: и не совсем верно понято, и по-детски наивно, и некрасиво; особенно же жесты. Руки, например, совсем не слушались. Но здесь было главное: талант, сила. И я сразу поняла, что судьба направила меня в верную сторону и столкнула с настоящей актрисой. Мне не пришлось раскаиваться, что я обратила внимание на слова девочки Семеновой и послала роль суфлерской дочери.

Едва Ермолова произнесла первую фразу,—рассказывали очевидцы,—зал согласился аплодисментами. С каждым актом успех возрастал. М. Н. играла нервами и возбуждение ее к последнему акту достигло кульминационного пункта. Когда умирающая Ермолова-Эмилия упала на пол, она уже не могла сдержаться... И «труп»,—как острит потом Живокини,—бился в страшной лихорадке. По окончании пьесы Ермолову вызывали 12 раз. Такой дебют,—говорит биограф

артистки,—бывает раз в столетие, а то и реже»... Ночью, уже сидя в постели, М. Н. заносила в свой дневник: «30 января 1870 года. День этот вписан в историю моей жизни такими же крупными буквами, как вот эти цифры, которые я сейчас написала. Я счастлива, нет—я счастливейший человек в мире. Сбылось то, о чем я пять дней назад не смела и мечтать. Я думала, что меня вызовут один раз. Меня вызывали двенадцать раз».

Всех особенно поразил голос артистки: низкий, густой, почти баритонального тембра и большой силы, с мощными, из груди идущими и отдающимися в сердце нотами. К впечатлению, произведенному голосом, присоединилось и впечатление от чрезвычайной простоты и искренности игры, от громадного нервного подъема.

Первым отозвался на дебют Ермоловой рецензент «Русской Летописи» А. К-ч (№ 6 за 1870 г.). «Юность, привлекательная наружность и рядом с этим простота внешнего выражения самых напряженных чувств, волновавших душу молодой девушки, все это приковывало к молодой девушке и слух и зрение. В порывистом, лихорадочном рассказе об оскорбительных преследованиях принца Ермолова заставила нас забыть сцену. Истинный жар, простота и искренность исполнения в самых трудных местах выкупали недостатки. Но говоря о первых успехах нашей дебютантки,—продолжает вдумчивый и зоркий рецензент,—невольно страшиться за ее будущее. Что из нее выйдет потом? Мы ничего не желали бы так сильно, как если бы и через 10 лет вы сыграли с такой же правдой сцену Эм. Галотти с ее матерью, как исполняли ее в этот вечер; чтобы тот же искренний жар горел в ваших глазах и вызывал в необработанном еще голосе те подчас говорящие сердцу тона, какие мы слышали в этот памятный для нас вечер. Берегите же эту дорогую искру таланта и вдохновения и, при помощи труда, смело идите с нею вперед по тернистому пути русского артиста».

Другой рецензент в «Московских Ведомостях» (№ 26, за 1870 г.) писал: «Да, залогов для будущего много, что г-жа Ермолова сделается замечательно артисткой, если серьезно посвятит себя искусству, будет учиться много и постоянно».

Действительно, артистке предстояло много учиться и поработать над собой, прежде всего в отношении общего образования и развития. Идеальный кругозор ее был весьма тесен.

Но через несколько месяцев после дебюта Ермолова попала в совершенно особые, не похожие на прежние условия жизни: закипела умственная работа, началась юношеская идейная буря, и девушка вышла из нее с новым мирозерцанием, с надолго определившимися общественными идеалами и умственными симпатиями. М. Н. попала в кружок студенческой молодежи, увлекавшейся идеями шестидесятых годов. Там шли нескончаемые горячие споры, юность мечтала о самосовершенствовании и стремилась перестроить окружающую жизнь на новых началах. Связующим звеном со студенчеством была подруга М. Н. по театральной школе, ныне покойная В. Р. Топольская. Она также жила в Каретном ряду у церкви Спаса, в глубине церковного двора в подвальном этаже деревянного дома, как раз за домиком с мезонином, где жил Н. А. Ермолов с женой и тремя дочерьми, из которых старшая была Мария Николаевна. Ермолова с первых же шагов на сцене завоевала симпатии чуткой университетской молодежи и вскоре стала кумиром московского студенчества. Но попасть к ней молодым людям было почти невозможно. Отец не долюбливал их и не принимал у себя. Встречи происходили у Топольской, у которой М. Н. бывала ежедневно, а иногда забегала к ней и по два раза в день. Вскоре квартира Топольской стала местом постоянных встреч передового университетского юношества и театральной молодежи. Ведь между московским университетом и Малым театром всегда существовала многообразная связь; верхи его зрительного зала постоянно были переполнены студентами, так же, как партер профессорами. Квартира Топольской так же была в ту пору одним из своеобразных звеньев этой духовной связи.

Наряду с увлечением общественными идеалами у Ермоловой идет усиленная работа над совершенствованием ее сценических средств. М. Н. стлочно сознает, что ей недостает грации и нет нужной для подмостков пластики, что жесты ее угловаты, мимика однообразна, голос лишен гибкости, интонации монотонны. И артистка простаивает часами перед зерка-

лом, «ломает,—как говорит биограф,—себя», вырабатывает в себе пластичность, красоту движений и поз. Изоощряет свою мимическую игру, развивает голосовые средства. Но нужно играть; совершенствование артиста достигается лишь путем личного опыта на сцене, а ей несколько лет подряд ничего не дают играть. Ее выпускают почти в бессловесных ролях в пустейших комедиях, поручают какую-нибудь Машеньку в «Рабстве мужей», Машеньку в «Бель-этаже и подвале» и опять Машеньку в «Курьере». Выпускают на сцену для того, чтобы целый акт на глазах у публики причесывать ей волосы и т. д. Так продолжается несколько лет. В год раз на долю артистки выпадает какая-нибудь интересная роль, кое-как скрашивающая унылое течение сезона: в 1870 году ей удается сыграть роль помещанной Марфы в «Царской невесте» Мея, в 71 г.—Наранси-Сибирячки. в 72 г.—Фадетты в «Сверчке домашнего очага».

В 1874 году случай снова приотворяет двери славы перед М. Н. Ермоловой. Опять болезнь Г. Н. Федотовой дает возможность молодой артистке, томящейся от бездействия, сыграть Катерину в «Грозе». При воплощении этой героини, воспетой Добролюбовым, М. Н. дает полный простор своим освободительным увлечениям, воспринятым от студенчества и вкладывает в исполнение роли много глубокого гражданского чувства и идейного всодушевления. С роли Катерины началось соревнование между Ермоловой и Федотовой, вернее, между их почитателями, особенно в студенчестве. Университетская молодежь раскололась на две группы: «ермоловцев» и «федотовцев». Катерину играла и Федотова, и М. Н. Интерес конкуренции заключался в том, кого больше вызовут. Рекорд был побит Ермоловой: ее однажды вызвали 17 раз, а затем студенты распрягли карету артистки и повезли ее по Петровке, но на половине дороги были остановлены полицией и многие попали в часть («Театр и Искусство» 1907 г., № 12).

К счастью, М. Н. встречала на своем пути не только студентов, которые кроме своих восторгов и пылкой любви к свободе ничего не могли ей дать.—но и профессоров, имевших на нее большое идейное влияние. Первой встречей М. Н. с лицом из мира науки было знакомство с известным шекспиристом

Н. И. Стороженко. «Когда после долговременного пребывания за границей я возвратился в 1874 году в Москву,—вспоминает в своих мемуарах Стороженко,—М. Н. считалась уже во мнении знатоков восходящей звездой на сцене Малого театра; осенью этого года я видел ее впервые в роли Елены Григорьевны в пьесе Н. А. Потехина «Злоба дня» и был поражен простотой, естественностью и задушевностью ее игры». Через одну общую знакомую Стороженко просил позволения ей представиться и скоро сделался довольно частым посетителем скромного деревянного домика у Спаса в Каретном ряду. М. Н. показалась молодому профессору натурой впечатлительной, отзывчивой и страстно жаждавшей знания. «Главным предметом наших бесед,—говорит Стороженко,—был, конечно, театр и литература. Хорошо помню, как однажды М. Н. просила меня дать ей что-нибудь прочесть по теории сценического искусства. Я принес ей книжку Тальма «Reflections sur l'art théâtral», и неизданный перевод первой половины Гамбургской драматургии Лессинга. Первую она очень тщательно проштудировала. Требование Тальма, чтоб актер обладал повышенной, граничащей с экзальтацией чувствительностью, ибо только тогда он получит способность проникаться трагическими чувствами и страстями, как своими собственными,—казалось ей глубоко справедливым и, возвращая книжку мне, она сказала, что всякий актер должен знать ее наизусть». Сама М. Н. действительно знала все заветы великого французского трагика почти наизусть. Впоследствии дружеские отношения М. Н. со Стороженко сохранились на всю жизнь, вплоть до его смерти.

Другая счастливая встреча, оказавшая влияние на развитие таланта Ермоловой и оставившая глубокий след во всей последующей работе ее на сцене,—знакомство с известным критиком, переводчиком и, что важнее всего, энтузиастом театрального искусства—С. А. Юрьевым. Он познакомил ее с испанской драматургией, внушил ей любовь к театру Лопе-де-Вега и предложил ей сыграть роль Лауренсии в «Овечьем источнике», которую М. Н. исполнила в свой бенефис 8 марта 1876 года, и которая поистине обессмертила исполнительницу и создала эпоху театра. О воплощении одной этой роли Ермо-

ловой существует целая литература; я приведу здесь только некоторые из отзывов современников.

«С высоты сцены Малого театра,—говорит А. А. Кизеветтер,—из уст великой артистки, как искра в пороховую массу, брошен был сгнетный, призывный монолог Лауренсии, этой пламенной молодой испанки, которая—вся буря, вся—негодующая страсть—врывается на сходку крестьян родного села и призывает их к восстанию против местного феодального тирана, угнетающего народ своим жестоким произволом. Потрясающее действие этого монолога в устах Ермоловой не поддается описанию. Здесь каждое слово было подобно электрической искре. Словно раскаленное железо обжигали душу зрителя язвительно-негодующие упреки Лауренсии, обличающей односельчан в овечьей робости и нерешительности и, как мощные звуки набата, разносились по зале призывы к борьбе против насилия, призывы, все проникнутые трепетом огненной страсти. И когда по окончании этого монолога, Шумский, исполнявший роль отца Лауренсии, восклицал: «иду на лютого тирана Командора», то это был ответ, в котором сливался, как в общем порыве, весь многоголовый зал, потрясенный неизъяснимым восторгом. Так в роли Лауренсии раскрылась титаническая сила страстного порыва, которым пламенела душа нашей артистки».

Почти однородное содержание свидетельства об игре и успехе Ермоловой мы имеем в записях Стороженко, который писал: «Бывшим на этом спектакле до сих пор памятно то глубокое, потрясающее впечатление, которое произвели и пьеса, и игра М. Н. В знаменитой сцене третьего акта, когда Лауренсия, бледная, с распущенными волосами, дрожащая от стыда и негодования, прибегает на площадь и сильной речью возбуждает народ к восстанию против губернатора, восторг публики дошел до энтузиазма. Нигде игра М. Н. не достигала такой трагической силы, как в роли Лауренсии—может быть потому, что в этой роли вылилась вполне страстная любовь к свободе и не менее страстная ненависть к тирании, которая охватила собою юную душу артистки. Словно электрическая цепь соединила на этот раз сердце артистки с сердцами тысячи зрителей, и они слились с ним в одном чувстве».

Исполнение М. Н. роли Лауренсии нашло отражение и в беллетристике. В романе «Восьмидесятники» А. В. Амфи-атрова находим такой диалог между техником Буретом и Лидией Мурузовой.

— Да ведь Ермолова-то—актриса?—спрашивает Лидия.

— Нет-с, не актриса,—говорит Бурет.

— Здравствуйте.

— Хоть прощайте.

— На сцене играет—и не актриса.

— Да как играет, что играет... Ермолова—великая русская женская душа... да-с. Общественная идея воплощенная... да-с. Трагическая муза, а не актриса... Когда в «Овечьем источнике» она перед народом... растоптанная-то... изнасилованная... к восстанию призывает... а... помните... а. Она там внизу, на сцене, хмурится, да стихи свои читает... А мы в райке уже не режем—стонем, навзрыд воем. Да, плачут люди. Друг друга обнимают. Ага, настоящее-то слово услышали... Барышни платками машут, мы пледы распустили... Из театра шли—вплоть до самой Немецкой «Утес» пели, городские только дорогу давай. Да-с. Вот это впечатление, это театр. Пьесу с репертуара дирекция при полных сборах сняла... понимаете? А вы о ней—«актриса».

Успех Ермоловой обострялся тем более, что монологи Лауренсии падали на живую восприимчивую почву наэлектризованной аудитории. Это была эпоха романтически настроенного революционного народничества, период хождения интеллигенции в народ, и поэтому пламенные призывы героини Лопе-де-Вега находили в слушателях горячий отклик, а Ермолова стала в этой пьесе символом и выразительницей общественного настроения.

Сложную задачу пришлось разрешить Ермоловой в Жанне д'Арк; здесь нужно было в одном образе воплотить и скромную смиренную пастушку из Дом-Реми и грозную карающую посланницу судьбы. И эту задачу М. Н. выполнила блестяще, соединив нежный, непосредственный лиризм кроткой деревенской девушки с героическим энтузиазмом и драматическим пафосом стмеченной роком героини, идущей на свершение великого подвига. Кто не помнит последнего монолога в прологе



поэмы: «Прощайте вы поля, холмы родные, уютно-мирный, ясный дол прости». Сколько экспрессии было в характерном, за душу хватающем, голосе М. Н., когда она декламировала эти незабываемые шиллеровские стихи. Сколько переливов интонаций, перехода от нежности к решительности, от энергии к страху, от надежды к отчаянию. И, наконец, каким пафосом и вдохновением звучали последние строки, когда Жанна бледная, трепетная, с сияющими глазами, отбросив колебания и сомнения, решительно идет на подвиг и говорит: «се битвы клич. Полки с полками стали, взвились всени, и трубы зазвучали». Необыкновенно реальна и поэтична Ермолова и в сценах «земных», в моментах, когда драма перемещается из германских высот в будничную человеческую сферу: когда Жанна влюбляется в Лионеля, нарушает обет и становится вновь просто пастушкой, обыкновенной дочерью французского крестьянина. Вихрь земных увлечений увлекает ее, и она начинает говорить слова любви и любовного отчаяния. Здесь в этих сценах М. Н.—герсиня прекрасной романтической драмы, ведущая свою роль со всем присущим ей лиризмом и трогательной нежностью. Сама Ермолова считает, что у нее перед русской сценой—только одна заслуга, только одна хорошо сыгранная роль—Жанна д'Арк. «Сама не зная почему,—говорила М. Н.,—может быть это и неверно, но исполнение этой роли считаю заслугой, повторяю вам, единственною».

Начав обзор деятельности М. Н. с ролей иностранного репертуара, мы продолжим воскрешать в своей памяти созданных Ермоловой героинь европейской литературы, а затем перейдем к образам русской драматургии. М. Н. пришлось изображать в Малом театре Марию Стюарт в двух различных образах: в знаменитой драме Шиллера и в пьесе Бьернстjerne-Бьерисона «Мария Шотландская». И как различны были эти две королевы, соответственно с замыслами авторов и с той обстановкой, в которой они поставлены драматургами. В шиллеровской Марии Стюарт артистка изумительно передает драматическое столкновение чувств, борющихся в ее душе. В знаменитой сцене свидания двух королей Ермолова потрясает зрителя внезапной сменой временной душевной придал-

ленности, взрывом негодующей страсти. В начале диалога Мария принуждает себя унизиться перед Елизаветой, унизиться до коленопреклонения, до мольбы о пощаде, и чье сердце не растворялось жалостью перед трогательным образом жертвы, который создает тут Ермолова. Но подождите: через минуту эта жертва превратится в львицу. Настает момент, когда Мария не выдержала унижения и забыв о самосохранении, начинает бичевать свою соперницу. Что совершается тут с Ермоловой? Негодующий вскрик вдруг потрясает залу театра, и кто из слышавших этот вскрик забудет его? И тотчас вслед за тем слова бешеного пнева, нарастая и нарастая, несутся, точно поток раскаленной лавы. Эта могучая стихия бушует, стихия, вырвавшаяся из груди той, которая только-что униженно преклоняла колени перед торжествующей соперницей.

В пьесе Бьерсона—Мария Стюарт, веселая легкомысленная красавица, переживающая весь блеск, весь захватывающий угар молодости. Она всех затмевает очарованием своей улыбки, грацией движений, сиянием женственности, зритель видит ее прежде всего в разгаре танцев. Она ищет смеха везде, в каждой встрече, в каждом разговоре. Королева только минутами просыпается в кокетке и насмешнице. И Ермолова дала в этой роли целый букет чисто женских ощущений, взглядов, жестов, движений и интонаций. Ее Мария Стюарт—женщина, то равнодушная, то иронизирующая, то негодующая, то рыдающая. Чрезвычайно интересно было следить за столь различным толкованием одного и того же образа шотландской королевы, даваемым артисткой по воле двух разных авторов.

Для одного из своих бенефисов М. Н. избрала роль Сафо в пьесе австрийского поэта Грильпарцера. Эту роль в Вене, как известно, блестяще исполняла знаменитая Софья Шредер. Не менее прекрасно воплотила образ греческой поэтессы на московской сцене М. Н. В высокой степени эффектна была сцена, когда Сафо, влюбленная в цветущего красотой Фаона, готова отказаться от славы, отрывающей ее ради честолюбия от ярких радостей и счастья среди простых людей, и снимает с головы лавровый венок, дарованный ей от имени всей Эллады, но тем более ее тяготящий. Этой сцене, проведенной с возвышенной поэтичностью, Ермолова придала изящную, чисто-

классическую красоту. А когда Сафо заподозрила в любви Фаона к ее сопернице Мелитте, ее речь звучала таким сдержанным горем, напряженным страхом и в то же время неуловимым предчувствием наступающей беды, что зритель ясно чувствовал и горе, и безысходную тоску, переживаемую страстной поэтессой любви, дочерью южного солнца. В своем стихотворении, посвященном М. Н. Ермоловой, Т. М. Щепкина-Куперник писала:

... Она свела на землю к нам  
«И показала нам овоих видений смены  
«Иоанны грозный лик, и нежность Имогены,  
«И Сафо, равную богам».

Довольно схожи с личной драмой Сафос страдания героини Расиновской трагедии Федра, и Ермолова их так же изображала с захватывающим драматизмом и в то же время с удивительным чувством меры, столь необходимым для того, чтобы ложно-классическая пьеса французского драматурга не превратилась в ходульную мелодраму. Сцена признания в преступной любви к Ипполиту была исполнена М. Н. с пламенным воодушевлением; а сознание того, что она отвергнута им ради другой, подняло в сердце не столько афинской царицы, сколько просто любящей женщины, бурю негодования. Знаменитая сцена ревности была разыграна М. Н. с потрясающим драматизмом. Восбуждаемую картину свиданий любовников Ермолова рассказывала в шумных раскатах голоса, с нервными судорогами, беспощадно растравляя свою внутреннюю рану, стараясь проникнуть в самую бездну терзающего ее факта.

В ореоле страданий и самоотверженной, незаслуженно-позитивной любви выступила М. Н. в роли Имогены в Шекспировском «Цимбелине». Ее судьба в пьесе полна драматизма и психологического содержания, и М. Н. извлекла из роли этой малопопулярной шекспировской героини все, что дал ей гений английского драматурга. Она воплощает в драме идеал нежной красоты и женской нравственной стойкости. Силы и яркости было исполнено отчаяние Ермоловой при виде жестокого заблуждения любимого мужа. Ее страдания дышали на-

стоящими чувствами женокой души. В словах, обращенных Имогеной к Пизаньо после злополучного письма Постума, звучала неиссякаемая способность женщины все прощать любимому человеку.

Впечатление величавости и даже грандиозности производила Ермолова в пьесе В. Гюго «Эрнани»; Донна-Соль—олицетворение необычайной любви и гордости. Как любящая женщина, она готова идти за Эрнани на эшафот, как гордая испанка, она способна говорить с королем языком своего волюбленного. Донна-Соль, как и другие герои и героини драмы, задумана Гюго в колоссальном стиле и Ермолова действительно удивляла, производила грандиозное, поражающее впечатление в точном плане задуманных автором гигантских пропорций. Весь пафос роли был взвинчен, чувства ошеломляющие, монологи отличались монументальностью.

Заговорив о В. Гюго, вспоминаешь подражателя Гюго, французского драматурга Пароди, автора пьесы «Побежденный Рим». В этой пьесе две эффектных женских роли: слепой Постумии и ее дочери весталки Оптимии. Когда-то Сара Бернар с большим успехом играла роль Постумии, убивающей в пылом порыве материнской любви свою дочь, согрешившую весталку. В девяностых годах на Малой сцене Постумию играла Федотова, а Опимию Ермолова. Само собой разумеется, что исполнение было «концертное». Едва ли сама пьеса посредственного французского писателя заслуживала такого вдохновения двух великих русских актрис. Прошло 25 лет и Ермоловой захотелось «поменяться ролями» и сыграть Постумию; и она исполнила это с необыкновенным драматическим напряжением с торжественным «страдальчеством» на челе; весталку Опимию отлично сыграла Пашенная.

Такое же гармоничное, воистину музыкальное впечатление производила игра Федотовой и Ермоловой в трагедии Адольфа Вильбранта «Аррия и Мессалина». Аррию играла Федотова, Мессалину—М. Н. В изображении Ермоловой порочная жена Цезаря Клавдия выходила значительно очищенной и опоэтизированной. М. Н. старалась выдвинуть вперед лучшие качества своей героини и затушевывать грубо-чувственную сторону ее любви к сыну Аррии юному Марку; артистка

делала свою Мессалину глубоко симпатичной и заставляла зрителей искренне сочувствовать ее горю. Чрезвычайно драматична была сцена между Ермоловой и Федотовой, когда Мессалина хочет поцеловать в последний раз труп Марка: Аррия не позволяет ей осквернить сына прикосновением и смело бросает ей в лицо свое беспредельное презрение. В этот момент с Мессалины спадает все женственное, в ней просыпается зверь и становится на дыбы. В порыве гнева Мессалина грозит Аррии, что смерть Марка не останется одним ее горем, что скоро к нему присоединится и другое, еще более тяжкое. Этот бешеный скачок Ермоловой из одного настроения в другое был настолько неожидан, резок и потрясающ, что производил ошеломляющее впечатление. Казалось, что измученная, затравленная, потрясенная от горя женщина ищет исхода своим страданиям и находит ее в отповеди по адресу Аррии.

Однажды для своего бенефисного спектакля М. Н. выбрала пьесу австрийского драматурга, подражающего Шиллеру, Фридриха Гальма: «Равеннский боец». В этой пьесе Ермолова играла Туснельду, вдову славного тевтобургского героя, плененную римлянами и гордо выносящую свой плен: из сына ее Тумелика, насильно отданного в школу бойцов, римляне сделали гладиатора, полузверя, обреченного когда-нибудь умереть на арене цирка, для пстехи цезаря и Рима. Вот Калигула велел Тумелику выступить на арене. Туснельда всячески увещевает своего сына не подчиняться приказу цезаря и не идти в цирк. Но Тумелик, сын германского героя Арминия, потерял уже всякое подобие и облик человека, превратился в скотоподобное существо и низко пал. Когда Туснельда убеждается, что все ее доводы напрасны и увещевания бесполезны, она решается убить сына, а затем покончить и со своей жизнью. Она уже поднимает над спящим Тумеликом меч, но чувство материнской любви берет верх и меч падает из рук Туснельды. Эта сцена была исполнена М. Н. потрясающе. Голос, позы, жесты, выражение лица, в котором можно было прочесть и горе, и нежность, и стыд за свое малодушие, были безукоризненны, несбыкновенно убедительны и психологически правдоподобны. Но вот Тумелика уже ведут в

кирк. То, чего не могла Туснельда свершить над спящим сыном, она делает сейчас. Артистка метнулась в сторону, схватила меч, в каком-то экстазе обогнула сцену, подбежала к Тумелику и убила сына. Совершив сыноубийство, она застыла в немом оцепенении, в неподвижной позе. Эта трагическая сцена была кульминационным пунктом пьесы и достигала наивысшего напряжения. По зрительной зале пробежала волна судорожного движения и публику охватило заражающее чувство какого-то героического экстаза.

Увидав Ермолову в героических ролях, Д. С. Мерераковский написал артистке письмо, в котором говорил, что ей суждено возродить классицизм на русской сцене и предлагал сыграть Антигону.

В пьесе Сарду «Граф-де-Ризоор» М. Н. снова играла испанку Долорес, жену графа, обманывающую его со своим любовником Карлоо. Эта любовно-супружеская драма переплетена с эпизодом восстания Нидерландов. Пожилой граф — пылкий патриот; сначала Долорес ревнует его к постоянным патриотическим заботам, а потом жажда страсти берет верх и она становится любовницей Карлос. В конце концов она опускается морально до вероломства, предает своего мужа и оказывается жертвой своего любовника, который становится ее палачом. Все психологические перипетии этой трескучей французской драмы были переданы Ермоловой с удивительной мимикой и экспрессией в голосе, и М. Н. лишней раз доказала, что она умеет свои выступления в самых посредственных ролях превращать в праздник сценического искусства.

В драме Франсуа Коппе «Якобиты» М. Н. играла простодушную девушку из захолустной шотландской долины, несчастную в любви, любящую свою родину и отдающуюся принцу Карлу-Стюарту. В момент отплытия принца от берегов Шотландии Мария умирает, произнося благословляющую речь. Эта искусственная, мелодраматическая, уснащенная дешевыми эффектами роль, также была недостойна таланта Ермоловой, но М. Н. и из нея сделала маленький шедевр, показав страстную и драматическую игру, обнаружив реальные и правдивые страдания опозоренной, но всепрощающей женщины.

Однажды Ермоловой пришлось выступать в еще более нелепой, трескучей и фальшивой пьесе испанского драматурга Леопольдо Мазаса «За наследство». В этой дребедени М. Н. пришлось играть роль нищей, когда-то ухаживавшей за больным страдающим тифом богачом, вследствие чего он оставил ее семилетней девочке три миллиона в наследство. Но разлученная с матерью девочка не желает признавать в ней свою родительницу, и нищая закаляется кинжалом. Даже из этой вымышленной, неправдоподобной и раздражительной фигуры М. Н. сделала живое лицо и создала трогательный образ.

Хорошо помнят, вероятно, читатели М. Н. в пьесе «Теща», переделанной из романа Жоржа Онэ «Серг Панин». В этой пьесе М. Н. блестяще играла роль Жанны, смелой, деятельной, активной натуры, устраивающей свое личное счастье. Обнаруживая в характере своей героини некоторую злобность, почти демоничность, М. Н. вносила в роль много тонкой элгантности и ослепительного блеска.

Из пьес Зудермана помню М. Н. в «Родине», где она играла Магду, такую свободолюбивую, самостоятельную и непреклонную поборницу прав личности против патриархального гнета семьи. Вы помните ее, эту независимую дочь упрямого старика Швартца, которая не захотела выйти замуж за человека нелюбимого, но навязываемого отцом, ушла из дому, поступила в консерваторию и стала знаменитой артисткой. Русским эта фигура кажется пресноватой и наивной и, думается, что автор ломится в открытые двери, доказывая права девушки на самостоятельную личную жизнь. Но для немцев, очевидно, еще требовалась известная аргументация. В сценах Магды с фон-Келлером М. Н. поднималась до грозного пафоса, была великолепна в объяснениях с отцом и не имела на себе никакого налета каботинства, когда приехала на родину известной артисткой. Вся роль была обработана Ермоловой до мельчайших подробностей, почему и получилась из схемы живая фигура.

Никогда не лежала душа М. Н. лишь к героям Ибсена, о чем, конечно, нельзя не пожалеть; ибо кто, как не Ермолова, могла бы в совершенстве воплотить образы трепетных и нерв-

ных, овеванных угрюмой поэзией севера, полных страстного протеста и героизма, ибсеновских женщин. Рассказывают, что как-то между директором Художественного театра Вл. Ив. Немировичем-Данченко и М. Н. Ермоловой произошел такой разговор:

— Если бы меня назначили управляющим Малым театром,—сказал Немирович,—я в первый же день послал бы вам роли в —«Гедде Габлер». «Женщине с моря» и «Привидениях».

— А на следующий день получили бы мое прошение об отставке, будто бы шутя ответила М. Н.

Однажды М. Н. совсем было согласилась играть «Женщину с моря», но через несколько репетиций взяла свое согласие обратно. Отказалась также играть Ребекку в «Росмерсгольме». Тем не менее она исполнила роль Эллы Ренттейм в «Джоне Габриеле Боркмане», и исполнила, конечно, прекрасно. Этот опыт как-будто переломил отношение М. Н. к Ибсену, и артистка еще превосходнее, чем Эллу Ренттейм, сыграла в «Привидениях» фру-Альвинг, выразительницу чисто революционного мирозерцания в сфере морали. Когда фру Альвинг-Ермолова вступала в спор с пастором Мандерсом, решаясь протестовать против «долга и идеала», угасающих светлую радость жизни,—в голосе артистки звучала такая сила убежденности, веры и правоты, как-будто она действительно и в жизни исповедует религию эгоизма и пребывает в ницшеанских настроениях. Высокой степени художественного реализма достигла игра М. Н. в моменты, когда фру Альвинг впервые угадывает правду про сына и понимает, что у Освальда начинается разжижение мозга, когда она готова решиться на отравление сына, только бы спасти его от ужаса безумия, но со словами «нет, нет» отбрасывает яд. Такая ситуация уже была однажды пережита Ермоловой, когда она в роли Туснельды стояла с ножом над спящим сыном Тумеликом. Но здесь, в пьесе Ибсена, в обстановке современности, игра М. Н. была полна еще более потрясающего напряженного драматизма.

Много еще ролей европейского репертуара исполнила в Малом театре М. Н.; было бы невозможно их все перечислить,



напомним лишь превосходную игру Ермоловой в роли Эстреллы в «Звезде Севильи», Гермионы в «Зимней сказке», в «Офелии», в «Беате», в Зудермановской пьесе «Да здравствует жизнь», Юдифи в «Уриель Акоста», и перейдем к рассмотрению образов русской драматической литературы, воплощенных М. Н. на сцене.

Кстати: по поводу этой последней роли вспомнился один театралный эпизод. Выйдя в первый спектакль на сцену в роли Юдифи, дочери благочестивого еврея Манассе, Ермолова имела на шее небольшой черный крест. На эту несообразность было указано артистке на следующий же день путем «письма в редакцию» одной московской газеты. Любопытно, что этого не заметили не только игравшие с М. Н. актеры, но даже и режиссер. Подобный же lapsus был допускаем и в другой роли, правда, уже не по вине артистки и режиссера, а переводчика пьесы. В последнем акте «Марии Стюарт» все исполнительницы этой роли выходили с венком из роз, благодаря неправильному переводу слова «Rosen-Kranz». А. И. Урусов указал М. Н., что это слово означает «четки» и Ермолова впервые стала появляться с ними, но без этого нелепого розового венка.

И в русских ролях, также, как и в иностранных, на первых порах громче и слышнее всего звучала в исполнении М. Н. нота протеста против несправедливого и грубого общественного уклада. Впитавшая в себя лучшие идеалы своей эпохи, М. Н., по определению П. А. Маркова устремила свой взгляд в лицо народу и стала на сцене выразительницей его прав на свободу. Ермолова—актриса единственной темы,—говорит критик,—в своем исполнении она преодолевает автора, растворяет автора в самой себе и сообщает ему свою тему. И эта тема—свобода. Вот почему она так верно отразила облик русской национальной героини и явилась лучшим воплощением образа русской национальной трагедии.

С искренним волнением современники вспоминают до сих пор игру Ермоловой в роли Наденьки Мурановой («Не ко двору»), народной учительницы, сильной, светлой и смелой русской девушки, восстающей против всяких форм рабства, требующей осуществления человеческих прав.

Еще одна такая «школьно-педагогическая» роль М. Н. в жанре передвижников хорошо памятна старым театрам: Любина в «На пороге к делу». Среди прочих воспоминаний об этой роли сохранилась такая запись уже упоминаемого нами восьмидесятника Бурста, восторгающегося «народницей» Ермоловой: «Нет, вы погодите! «На пороге к делу»! А? Когда она в сельскую школу входит? Да черти меня загрызи! Я сам готов все бросить, и в село учителем пойти! Потому что вижу перед собой живой общественный идеал, и сейчас у меня глаза чешутся, и рука лезет в карман за платком...»

В пределах типичной характерности и бытовой окраски образа хотела оставаться М. Н. в комедии Боборыкина «Собою» в роли Бурмистровой, миллионерши-раскольницы, воспитанной в нравах Рогожского кладбища. Но и здесь, в этом образе женщины, словно пришедшей из колоритного раскольничьего романа Мельникова-Печерского, М. Н. стала во власть психологических переживаний и вышла из рамок местно-бытовой жанровой картины.

Много раз приходилось М. Н. умирать на сцене, но ни в одной роли артистка не передавала эту картину смерти так просто, жизненно и реально, как в Суворинской Татьяне Репиной. Вот на какие размышления наводит правдивость ермоловской игры в этой роли галантного историка театра Н. В. Дризена: «Говорить о простоте игры, указывая на Ермолову,—пишет он в книге «Сорок лет театра»,—похоже на то, что отрицать современную скульптуру, ссылаясь на Канову, Торвальдсена и пр. Гений творит новые формы и обыкновенно делает шедевры из того материала, который у других пропадает зря».

Почти во всех ролях современного русского репертуара М. Н. приходилось переростать роль, выходить из узких рамок предоставленного ей автором материала, углублять его содержание, расширять психологию; артистке было тесно в корсете этого, если можно так выразиться, «партикулярного» репертуара конца прошлого века. И этим переростом роли определяется весь характер изображения М. Н. героинь русских драматургов девятых годов. Откровенно признается в этой своеобразной особенности Вл. Ив. Немирович-Данченко. «По

моему. — говорит он. — у Ермоловой был один очень большой недостаток для пьес современных ей авторов: она силой своего огромного таланта так глубоко захватывала образ, что те рамки, в которые пьеса по своей концепции ставила этот образ, оказывались узкими, маленькими. Потому ли, что жизнь, которую мы рисовали в своих пьесах, была мельче ее таланта или вернее потому, что мы брали в своем творчестве жизнь мельче, чем Ермолова в своем, пьеса, если можно так выразиться, «трещала по швам» от силы ее таланта.

Такова была Ермолова, например, в роли Настасьи Езграфовны Гладимовой, в пьесе Невежина «Непогрешимый», первой, мятущейся натурой, угнетаемой пустотой жизни, без всякого основания уходящей от любимого мужа к нелюбимому человеку. В исполнении Ермоловой Гладимова получилась значительная, страстная и ищущая женщина. Когда она спрашивала мужа: «Что мне делать, что? Не будь же таким черствым, устрой меня. Моя душа болит, я себя не понимаю... Я не довольна жизнью, в моей душе разлад, я боюсь себя...» в голосе М. Н. звучали ноты отчаяния, в глазах горели недобрые огоньки, и руки дрожали и ломались в неподдельных страданиях. А когда она умоляла мужа и друга отказаться от дуэли, она, благодаря всему исключительному артистическому темпераменту, громадной силе и искренности тона переросла роль и производила незабываемое впечатление.

Такую же мятущуюся, неудовлетворенную и беспокойную женщину создала М. Н. в пьесе Бобсыркина «У своих», в роли Анны Двоетуровой. Смутно вспоминается содержание пьесы, переполненной разговорами о духовном завещании помещика, о каком-то шантаже, замышляемом подпольным адвокатом посредством каких-то подюжных векселей, но ясно помнится М. Н. в роли Анны, уехавшей от недалекого и бесхарактерного мужа в поисках новой жизни и новой правды в Америку и вернувшейся оттуда за получением наследства. И в этой роли артистка показала всю тонкость своей душевной организации, трепетность и чуткость своих нервов, углубив и осложнив содержание довольно сумбурной роли.

Были годы, когда драматурги писали пьесы специально для Ермоловой, как за несколько лет до них писали для Фе-

дстовой. И стоило М. Н. заинтересоваться каким-нибудь житейским ползжением и со свойственной ей яркостью и силой разработать его, как все драматурги на перебой друг перед другом клали в основу своих пьес ту же обстановку. Только этим можно объяснить, что М. Н. пришлось сыграть множество ролей жен, уходящих от своих мужей. Я уже указал на две такие пьесы, вспоминаются еще и еще.

Вот пьеса В. Александрова «Спорный вопрос». В ней так же М. Н. изображала женщину честную и сильную духом, не умеющую останавливаться на полпути, не желающую двойтаться. Ее муж — делец высшей пробы, практик и удачник, но она не может мириться с прозой такого мещанского благополучия и уходит от мужа. Отношения супругов ясны, но спорным является вопрос о ребенке, кто из родителей имеет на него больше прав: мать или отец. Автор пьесы решает вопрос в пользу матери. Но зрителю не нужно вовсе решения драматурга. Достаточно видеть Ермолову в роли матери, ее страстную речь, пламенный взор и горячее воодушевление, чтобы отдать дитя в руки этой женщины. Но решение это, конечно, чисто субъективное, и возможно, что при виде иной матери, в исполнении другой актрисы развязка пьесы показалась бы недостаточно мотивированной.

Наиболее значительным и интересным было исполнение М. Н. из ролей этой группы — роли Демуриной в превосходной пьесе Вл. Ив. Немировича-Данченко «Цена жизни». Здесь Ермолова дала образ полный романтики и лиризма, перемежающихся со страстью и драматизмом. Сцена, когда Демурин ночью читает письмо покончившего самоубийством Морского, принадлежит к числу наилучших достижений Ермоловой в театре и должна быть отнесена к разряду наивысших охватов роли, достигнутых артисткой в лучших образах европейского репертуара.

В пьесе Шпагинского «Жертва» М. Н. опять пришлось играть жену, (Валентину Борисовну Ракитину), ушедшую от своего скромного мужа, идеалиста и созерцателя. Валентина — бывшая гувернантка, умная и энергичная женщина, уходит к деятельному и предприимчивому юноше с бодрой, активной душой — Судьбищеву. Муж, не будучи в силах

---

перенести удара, — тошится. Все тонкие оттенки чувства страдающей и любящей женщины были переданы М. Н. с удивительной правдивостью и глубиной.

В пьесе Модеста Чайковского «Предрассудки» М. Н. играла с редкостным вдохновением. Ее захватила роль оскорбленной матери, обиженной в своих лучших чувствах. Ермолова играла в пьесе Дарью Алексеевну Белову, оставшуюся после смерти своего незаконного мужа нищей, с ребенком на руках. Но энергичная женщина не пала духом; она открывает мастерскую, достигает обеспеченного положения и дает дочери отличное образование. Однако, дело кончается тем, что дочь гонит от себя всем для нее пожертвовавшую мать. М. Н. в этой пьесе прекрасно одухотворила намеренный автором образ и захватила зрителей, полную правды картиною душевных страданий матери. В этой роли у артистки есть длинный монолог, в котором она открывает дочери тайну своего прошлого и причины своей незаконной связи с ее отцом. Это целая повесть, которую артистка рассказывает с таким разнообразием, с таким живым чувством и жизненными интонациями, что зритель переживает вместе с ней все намечаемые в рассказе фазисы ее жизни. В свое время критика признала этот монолог истинным шедевром сценического искусства.

В другой пьесе Модеста Чайковского «Симфония» М. Н. блестяще сыграла роль невицы Елены Протич, соблазняющей неопытного юношу Ладогина. Эта роль выпадает из плана пьес только что нами рассмотренных. Она несколько сходна по ситуации с ролью Мессалины, увлекающей Марка, и в ее исполнении снова ярко сказалась замечательная особенность творчества М. Н. — идеализировать своих героинь, представлять их лучше, чем они суть в действительности; этот метод привлечения симпатии, известный у римлян под именем *captatio benevolentiae* был усвоен М. Н. до конца и успешно применяем артисткой в течение всей ее деятельности. Театральные рецензенты неоднократно сравнивали два воплощения роли Елены Протич — Ермоловой и Савиной, и действительно такая параллель очень соблазнительна. В то время как Ермолова любит Ладогина чистой,

как бы материнской любовью, Савина обожает его как куртизанка, с жаром и страстью; в ее игре было много ослепительных штрихов кокетства, между тем как у М. Н. было больше женственности, мягкости и неги. Можно было думать, что Елена Ермоловой полюбила Ладсгина первой любовью, а Елена Савиной привязалась к нему своей последней старостью. Ермолова по своему обычаю защищала Протич, Савина обвиняла ее. Отсюда, из этого сопоставления критика приходила к общим и, нужно сказать, небезостроумным выводом о том, что Ермолова вообще адвокатствует в своих героинях, в то время как Савина прокурорствует: у М. Н. уклон оптимистический, у Савиной — пессимистический; М. Н. — вся снисходительность, Савина — вся беспощадность.

Нельзя не согласиться с тем, что в каждую свою роль М. Н. действительно стремится вложить как можно больше задушевности, гуманности и теплоты, и поэтому она находит оправдание и даже идеализирует не только Елену Протич и Мессалину, но даже и леди Макбет.

М. Н. была замужем за известным адвокатом Н. П. Шубинским, впоследствии членом Государственной Думы. Адвокатская семья! Почтительно острил когда-то В. М. Дрошевич — муж Шубинской, защитник; жена Ермолова — защитница. Кого бы ни играла Ермолова — она защищала, и выиграла куда больше, куда труднее процессов, чем муж.

Очень своеобразна и колоритна была М. Н. в пьесе Е. Гославского «Расплата», в которой играла интересную и характерную роль Берты — еврейки из культурного круга. Здесь повторилась та же история, что и в Елене Протич: Берта проявляет совершенно безумную, стремительную и беззаветную страсть и рядом со страстью обнаруживает огненную, смертную ненависть; а М. Н. чрезвычайно типичная по внешности, в рыжих волосах, пленяла зрителя женственностью, сердечностью и всепрощением, свойственным жертвенной и благородной девичьей любви.

Как одну из последних по времени ролей М. Н. укажу на «Зейнаб» в пьесе А. И. Сумбатова «Измена». «Зейнаб» —

это, как остроумно выразился один зритель, — Конрад Валленрод под чадрую. И действительно Ермолова восприняла эту роль как крупную героическую фигуру и развернула в ней всю силу своего драматического темперамента, всю красоту и силу своего стихийного таланта.

С чувством некоей внутренней тревоги я должен сказать несколько слов об изображении М. Н. женщин Островского и не без робости вынужден признаться, что не в них ценность и очарование ермоловского творчества на сцене, что Ермолова — не актриса Островского. Правда, она была трогательна в «Грозе», прекрасна в Негиной из «Талантов и поклонников», кротка в Евлампии из «Невольниц», полна самоотверженной любви в Тугиной из «Последней жертвы», исполнена тихого, застенчивого чувства в Вере Филипповне («Сердце не камень»), симпатична в своих страданиях в роли Кручиньиной («Без вины виноватые»), простодушно-невинна в роли провинциальной помещицы Купавиной в «Волках и овцах», но ни в одной из этих ролей не чувствовалось того беззаветного ермоловского окрыления, того вихревого полета чувств и горячего энтузиазма, которыми определяется содержание игры М. Н. в ролях Жанны д'Арк, Лауренции, Марии Стюарт, Федры, Сафо и др. близких сердцу архаички героинь. Те густые наслоения быта, которые лежат на образах Островского и тяжелые колоритные подробности житейского уклада, составляющие одно из драгоценнейших свойств его драматургии, тяготили нашу артистку; они приземляли ее вдохновение и налагали путы на полет творческой фантазии, на психологическое парение в сферах патетики и романтизма. Вот почему я полагаю, что воплощение ролей Островского не характеризует вершин сценического творчества Ермоловой.

Так как Ермолова была прежде всего героической актрисой, говорит Немирович-Данченко, то, конечно, настоящий простор ее таланта был, главным образом, в пьесах так называемого «классического» репертуара, преимущественно героического, скажем мы. Если взять двух основоположников славы Малого театра Мочалова и Щепкина, как выразителей двух различных категорий сценических темпераментов, —

к кому ближе М. Н.? Преобладающие голоса критики склоняются к тому, что Ермолова продолжает мочаловские традиции, в то время как Федотова — преемница Щепкинских начал. Главная сила Ермоловой, пишет профессор Б. В. Варнеке, таится в неизмеримой глубине драматического чувства, стихийно захватывающего зрителя и заставляющего забывать не особенно приятный тембр голоса артистки. На русской сцене есть артистки и красивее Ермоловой и искуснее ее в отделке деталей и замысловатых приемов игры. Но нет артистки, которая бы более ее была наделена силой темперамента и обилием чувства. Это придает Ермоловой значение мировой артистки и ставит ее на один уровень с Ристори и Дузе. Не удивительно, что при таких свойствах своего заражающего темперамента Ермолова создает редкую преданность себе публики, среди которой царит настоящий ее культ. По силе влияния на зрительный зал Ермолова может сравниться с одним только Мочаловым.

Два слова о культе Ермоловой. Культ — это, сказано, конечно, сильно. Но подражание артистке, ее вкусам, ее дикции, манере говорить, одеваться и т. д. наблюдалось не только среди актрис, но и в обществе, среди дам. Актер Лоренс в своей интересной «Психологии театральной жизни» упоминает об одной актрисе, которая не только на сцене, но и в жизни имитировала М. Н. Плещеевское стихотворение «Дружно гребите вперед, против течения», Некрасовское «Идет, гудет зеленый шум», и «Песнь о рубашке» Томаса Гуда, которые с таким неподдельным, я бы сказал, революционным энтузиазмом, декламировала М. Н. с эстрады на студенческих вечерах, молодежь, и особенно, курсистки, подражая голосу и дикции Ермоловой, повторяли без конца.

Одно время среди московских модниц считалось шиком и хорошим тоном душить запахом «Дафнэ» — «любимых духов Марии Николаевны»; иначе, как Марией Николаевной не называли в Москве артистку, и, несмотря на десятки тысяч других женщин с тем же именем и отчеством, все знали, что речь идет о Ермоловой. Некоторые дамы вставляли у себя в будуарах розовая стекла как в кабинете Ермоловой.

«Ермолова, вдохновенная и до дна правдивая, говорит



Н. Е. Эфрос, — самая прямая наследница Мочалова. Нп-тому так не близка, как ему; носительница мочаловской тра-диции и типичная актриса Малого театра. Ей чужда об'ек-тивность творчества, она непременно лирична, в каждом ее исполнении — неразтворенный, чисто ермоловский остаток, иногда очень большой. Каждая, ею изображаемая женщи-на — немного, а то и много. Ермолова. Наконец самое со-держание, самый характер и тон этого остатка, этого «ли-ризма» — довольно схожие у обоих, у Мочалова и Ермоло-вой. Это — большая и благородная скорбность. Только у Мочалова она с уклоном в безнадежность, с пафосом отчая-ния, у Ермоловой с уклоном в пафос веры, что «верх над конечным возьмет бесконечное», что последняя и неизменно-ная победа — добру. Скорбящая Ермолова — верит.

Диаметрально-противоположное этому взгляду Н. Е. Эфроса мнение мы находим в интересном этюде Ф. А. Степ-цуна о В. Ф. Комиссаржевской и М. Н. Ермоловой. «Завер-шая роль, Ермолова каждый раз, как бы перетывая в нее всю себя без остатка, как бы снова и снова исчерпывает себя в ней. Благодаря этому она всегда достигает полного еди-нения с исполняемым образом, и окончательно уничтожается дуализм творца и его творения. Как все классические ве-ликие образы искусства, так и сценические воплощения Ер-моловой живут всегда лишь собственной жизнью, а никогда не заимствованною жизнью своих творцов. А потому вели-кое мастерство и совершенство игры измеряется прежде всего тем, что при всей индивидуальной обособленности своего ис-полнения, она, как жизненная потенция, никогда не присут-ствует в своих сценических созданиях. А это и значит, что вне вызванных Ермоловой к жизни созданий совершенно нет их создательницы — артистки Ермоловой. Дарование Марии Николаевны ставит нас только в жизненное отноше-ние к великим произведениям искусства, к великим судь-бам Марии Стюарт, Орлеанской Девы, Волумнии, Кручини-ной, фру Альвинг и других, но при этом она сама как бы остается для нас совершеннo вне своей личной, жизни и судьбы. Ермоловой для нас раз навсегда нет».

С этим смелым, парадоксальным утверждением об уни-

чтожении дуализма создателя и его создания можно было бы пожалуй согласиться и с радостью принять аналогию между сценическими творениями и произведениями скульптуры, живописи и поэзии, шедеврами музыки и зодчества, если бы все героини, воплощаемые актрисой, не были бы созданы одним голосовым аппаратом, одной мимикой, одним и тем же горением глаз, движениями тела, вибрацией речи и т. д., словом одной и той же личностью, а поскольку это так, едва ли можно говорить о переливании себя артисткой в роль без остатка и о полном единении с исполняемым образом. Вот почему нам кажется, что в данном вопросе Эфрос ближе к истине, чем Степун.

На преданность М. Н. мочаловским традициям указывает в своей прекрасной характеристике и А. Н. Юзин: «она не уклонилась, пишет он, от завета великого Мочалова, который первый в своем Гамлете неизбежно и навеки освятил право русского актера переводить образцы мирового творчества на русскую душу, как писатели переводят их на русский язык. Могущественная сила Ермоловой в том, что, изображая страдания Марии Стюарт, вдохновение Жанны д'Арк, страсть Федры, горе королевы Маргариты, патриотизм Коржиканки. — всего не перечить. — она проявляла ту «всечеловечность», которая кроется в корнях русской жизни. Не воротник Марии Стюарт, не черные волосы Бетрелии нужны нам на русской сцене, нам нужно то, что в их сердцах, в их внутреннем мире постигала русская артистка и сблизила со своим народом, со своей страной. Гений Ермоловой внес в русскую жизнь много света. Прав, ни один присяжный вспоминая Ермолову в ее народных ролях, объяснил себе психологию бабы, восстававшей бунтом за зачумленного теленка, и отпускал ее с миром; ни одна учительница в дымной угарной избе отдыхала, вспоминая Ермолову в ее простых и героических ролях, и с новой силой бралась на утро за свое дело. У многих светлело на душе при воспоминании о звуках ее голоса, родных, простых и глубоких. Ни малейшая тень фальши и ложной театральщины не омрачает ее артистического образа. Она национальна, глубока и сильна своей правдой».

Такою же как у Мочалова неровность игры усматривает у Ермоловой С. Броневский (Бояну). «Если верно, говорит он, что сам по себе талант уже располагает нужными для себя формами, то нельзя не признать, что лучший русский талант владеет этими формами только отчасти; пример этому Мочалов, М. Н. Ермолова, которая так удивительно неровна в своем исполнении».

Такого же содержания, как у Эфроса, характеристика М. Н., сделанная профессором И. И. Ивановым. «Ермолова всегда, особенно во вторую половину ее сценической деятельности, когда талант развернулся уже во всю свою ширь, — тяготела к ролям героического характера, в которых нужен могучий подъем духовных сил; и эти роли удаются ей особенно хорошо. Артистке нужно чувство, поднимающееся до пафоса и проникнутое идеализмом, нужно возвышенное страдание, в котором эгоистические личные элементы отсутствовали далеко назад, и впереди всего стояло альтруистическое начало, боль за других и за идею».

Такого же порядка и отзыв С. В. Яблоновского о М. Н. Сравнивая Ермолову с другими актрисами, он говорит: «Стройная, гордая, чистая и прекрасная — она совсем не походила на тех, кого я видел до сих пор. Те ходили по земле, а эта словно проносилась там, высоко наверху, легким воздушным видением; те говорили и по-земному звучали их земные голоса, а у этой из груди неслись мелодические звуки, точно некая арфа, и вдруг эти звуки, оставаясь все такими же гармоническими, получали окраску, которой не может дать никакой музыкальный инструмент, которую рождает только благородный человеческий дух: окраску гордого, святого протеста против цепей и неволи».

Много глубже и значительнее характеристика Ермоловой, сделанная профессором А. А. Кизеветтером. «Сочетание безмерно трогательной нежности с безмерной мощью трагической страсти, говорит он, составило лучший алмаз в победном венце Ермоловой в героических ролях ее репертуара. Возводя своих трагических героинь на высоту нравственного величия, и нравственной мощи, Ермолова в то же время всегда умеет сделать их близкими нам, умеет их оче-

ловечить, показав с такой нежной грацией, что и этим героям доступны и знакомы слабости человеческого сердца, что они люди, и ничто человеческое им не чуждо». Центральный принцип художественного мировоззрения Ермоловой критик определяет следующим образом: не существует непереходимой грани между героическим и будничным, героическое и будничное в жизни человеческой различаются не качественно, а лишь количественно. В героическом Ермолова неизменно оттеняет общечеловеческую стихию, которая делает героя близким и дорогим каждому из нас, а в любом будничном человеческом существе она всегда намечает так или иначе возможного потенциально героя.

Мочаловские «мощные вспышки» и «молнии вдохновения», отмечает в сценическом портрете Ермоловой также А. В. Амфитеатров. Она играет, по словам критика, не человеческие символы ходящих в мире идей, она — изобразительница действительности; ее создания — живые люди, плоть и кровь; из них состоит общество; мы встречаем их каждый день дома, на улице, в гостях; они сидят рядом с нами в театре, аплодируя себе самим, проходящим как в зеркале на сцене. Этот прямолинейный реализм таланта создан в Ермоловой, конечно, прежде всего природными данными и склонностями; затем повлияла на нее эпоха, что развивала ее могучее дарование — семидесятые годы; и, наконец, — третий фактор — Малый театр, который дал Ермоловой свою школу, а взамен взял у нее всю жизнь.

В другом месте, касаясь частной жизни артистки и ее необычайной скромности, тот же писатель дает такое очень верное определение личности М. Н. «Спектакль, репетиция, театральная уборная и комната в овоей квартире, где она учила роли, — вот почти вся жизнь Ермоловой, вся ее карьера. Искусство имеет своих монахов и монахинь, и, конечно, в числе их Мария Николаевна, одна из самых святых. Она весь век просидела в келье, отрываясь от своего художественного аскетизма, лишь когда призывали помощь ее нужде ближнего, а в особенности братия науки и искусства, бедствующее студенчество, голод и холод недостаточной интеллигенции. Блестящих карьер в искусстве много, но

карьера Ермоловской выделяется из всех их какою-то особою пуританскою чистотой. Это — наредкость, исключительно благородная карьера без пятнышка, какое-то почти небывалое служение делу без лиц, без протекций, скорее на зло, и в пику всем протекциям».

Чрезвычайно ценны признания и впечатления от игры М. Н. лучшего театрального критика наших дней А. Р. Кугеля. Слова «хорошо», «прекрасно», «художественно» совершенно бессильны передать впечатление, говорит он об исполнении Ермоловой роли Леди Макбет. Это не те слова, и вообще я не знаю, какие тут нужны слова. Я бы сказал разве: была истина. Или еще лучше, было полное обладание минутой, полное проникновение в сущность — как будто рентгеновские лучи проникли через непроницаемые, твердые, непрозрачные предметы и волшебством открыли секрет потустороннего мира. Вот Ермолова смотрит на руку, разглядывая на ней чудящиеся ей пятна крови. Она смотрит, и мне кажется, что я вижу эту кровь доброго Дункана, размазанную на руке и выплывшую, фиолетовую по краям с желтыми ободками. Совершенно так, как индусский факир бросает вверх палку, а вы видите змею, — так эта белая, чистая, красивая и благородная рука Ермоловой, набеленная и напудренная, представляется вам выпачканной кровью и грязью. Сколько времени длится это навождение — не сумею сказать. Это и очень долго, если судить по силе внушения, и очень коротко, потому что ненасыщенная душа хочет еще продолжения. В голосе артистки, в ровном, мягком, мощном и грудном голосе критику почудился свет — иначе я не могу выразить своего впечатления, говорит он. Представьте, вообразите голос, который не только звучит, но и светится, голос, которого звуки вылетают, как бы окруженные золотыми светящимися ободками, что сцена и зрительная зала кажутся вдруг наполненными, переполненными, пронизанными светом и яркими лучами. Игра Ермоловой — это совершенная простота, как у Пушкина, отличающаяся тем, что как будто иначе сказать нельзя, а между тем, никто никогда еще так не выражал своей мысли. Простота эта — совершеннейшая и потому незаметная для глаза техника Ермоловой мог-

ли сложиться только как результат ряда последовательных отслаблений в душе ее правдивых, всегда искренних сценических переживаний».

Совершенно особняком стоит своеобразный, несколько развязный и вносящий диссонанс в общий согласный хор мнений критики о Ермоловой. — отзыв Дорошевича, полагающего, что М. Н. слишком опростилась для трагедии, что ее героини были опрошенные Мария Стюарт, Жанна д'Арк, опрошенная Сафо. Как опростилась тогда русская живопись. — передвижники, — как опростилась русская литература, — Мамин-Сибиряк, Глеб Успенский. К числу недостатков М. Н. критик относит то, что Ермолова всегда страдает еще до поднятия занавеса. В первом акте она всегда — словно уж прочитала пятый. Поднимается занавес. На сцене Ермолова варит варенье. Еще никакой грозы, бури и в помине нет. Спокойная молодая девушка ведет ясную жизнь. Ее спрашивают, из чего варите варенье? Ермолова отвечает: — из вишни. Но как! Можно подумать, что молодая девушка варит варенье из собственной печени. Откуда же взялось это страдание до занавеса? Дорошевич пытается объяснить его следующим образом. Ермолова — трагическая актриса. А ей в это время «опрощения», опрощения литературы, опрощения искусства, приходилось играть драму. К колоссальному, «американскому» паровозу прицепляли вагончики трамвая. Избыток трагизма искал себе выхода, и она видела глубокие страдания души даже там, где их еще не было.

Как хотите, а этот отзыв талантливого памфлетиста основан на недоразумении, и в нем кроется крупное прстивождение. Ведь если Ермолова драматизировала самые будничные положения и усматривала душевные муки там, где их вовсе нет, зачем же было ей приглушать нафос настоящей трагедии и упрощать столь благодарный материал, как героические чувства Марии Стюарт, Жанны д'Арк и Сафо. Казалось, при своей неудовлетворенности и драматическом голоде, она должна была бы еще более подчеркнуть их трагизм и усилить его еще более роковыми настроениями и переживаниями, а не снижать его.

Любопытно, между прочим, отметить, что по этому же по-

воду существует резко противоположное мнению Дорошевича наблюдение Кизеветтера. «Посмотрите на Ермолову, пишет он, в сильной драматической роли. Вот ее первое появление в начале пьесы, когда до драматического конфликта еще далеко. И Ермолова никогда ни гримом, ни выражением лица, ни тоном не привлекает к драматической героине ярлык роковой обреченности. Никогда не появится она на сцену сразу с печалью трагического рока на челе, с этой вывеской, которая заранее говорит зрителю: «будь внимателен, перед тобою — главная героиня грядущей драмы», подобно тому, как перед патентованными ландшафтами Швейцарии непременно вывешивается надпись: «прекрасный вид».

Кизеветтер, несомненно, ближе к действительности, чем Дорошевич, но и он, мне кажется, не совсем прав. Равнодействующая проходит где-то между ними. В одном из писем Чехова есть такое указание драматургу: если в первом акте у тебя на стене висит ружье, то в последнем оно должно выстрелить. Переместив составные части этого постулата, можно бы сказать: если в последнем акте у тебя будет выстрел, то в первом ты должен показать ружье; не навязывать его, не подчеркивать его наличие, а только показать его мимоходом и невзначай, как намек на возможное будущее. Ибо драматическое произведение есть замкнутое в самом себе целое, в котором начало и конец есть лишь части единого стержня, а все эпизоды его связаны между собой одной основной цепью фабулы. В нем не должно быть ничего неожиданного. Все перипетии драмы должны иметь свои логические причины, а конфликты последнего акта планомерно вырастать из мелких зерен диалога и отдельных реплик начала пьесы. Такие надписи, как «прекрасный вид», конечно, раздражают альпиниста, но не грех, если будет написано «путь на Юнгфрау» и турист подготовится к величию и красоте ожидающего его пейзажа. Не беда, если артистка с первого же акта Жанны Д'Арк даст почувствовать зрителю, что в скромной поселянке из Дем-Реми уже имеются силы и средства будущей спасительницы Франции. Конечно, все зависит от художественного такта, чувства меры и гения артист-

ки, и степень убедительности наличия таких возможностей будет зависеть лишь от способа игры и тех методов, которыми будет осуществляться их сценическая передача.

Ценнейшее замечание по этому вопросу находим в записках Федотовой: «Я только впоследствии поняла, пишет Г. Н., что только великие артисты способны с первых слов своей роли слить правильно начало с концом, что собственно и необходимо передавать в каждой роли». И Ермолова обладала этой способностью в высокой степени.

Как играла М. Н. в последние, революционные годы, на склоне седьмого десятка лет? После некоторого перерыва М. Н. выступила в Малом театре в декабре 1921 года в «Холопах» Гнедича. Прекрасную оценку этого выступления дал театральный критик М. Загорский. Игра Ермоловой в 1921 г., говорит он, уже не игра, интонации уже не интонации, а жесты уже не жесты. Это одновременно и ниже игры и выше игры, это одновременно и ослабление техники и преодоление вообще всяческой техники, это одновременно и ослабление актерского материала и просветление его в бестелесности и душевной прозрачности. Это не театр, но это и не жизнь. Какой-то особый мир пришедшего к своим истокам искусства, в котором тихая успокоенность от долгой, очень долгой жизни граничит с мудростью окончательно найденной правды.

М. Н. Ермолова теперь почти не «играет» в обычном смысле этого слова, но она не остается на сцене и той Ермоловой, которую теперь знают в жизни. Нет, она не «нажимает» в ударных местах, не подчеркивает интонаций там, где она подчеркивала их десять лет тому назад, почти не пользуется жестом, ее физический материал почти бездейственен. Но когда она говорит «неужели», так казалось бы просто, тихо и просветленно, то вы чувствуете, что перед тем, я не знаю когда, может быть, месяц, два, один год, два года тому назад, она отбросила от себя тысячу интонаций этого «неужели», более впечатляющих и волнующих, но в какой-то части искусственных, актерских, вызываемых особым умением талантливого актера вызвать изнутри, когда нужно, какую угодно вибрацию «переживаний». Вот она делает слабое дви-



жение рукой и вы чувствуете, что более сильный и выразительный жест она сейчас сочла бы для себя недопустимой фальшью, ибо в ее теперешнем плане искусства — мудрости нет места ничему подчеркнутому, яркому, внешнему.

Да, это был удивительный вечер. Я не знаю, хорошо это или плохо, конец ли это искусству актера или это уже вне театра и вне искусства, но я знаю, что М. Н. Ермолова в этот спектакль, 25 декабря 1921 г. победила какой-то величайший соблазн и утвердила величайшую правду».

Я привел мнения и отзывы о Ермоловой двух десятков зрителей и критиков. Что можно еще сказать нового и невысказанного об игре великой артистки? Кажется все уже сказано, проанализировано, определено и подвергнуто оценке. К чему открывать прекрасное, но давно уже открытое Средиземное море. Однако, каждая эпоха видит в вечных явлениях искусства нечто свое и близкое себе. Я бы сказал, что наше время увидит в драматическом даровании Ермоловой еще одно свойство — способность пропаганды. Самое существо таланта М. Н. заключало в себе умение пропагандировать, хранило в себе некое агитаторское начало. В гении Ермоловой было что-то митинговое. Как талантливый оратор, она умела схематизировать драматическое положение, временно оголить вопрос, подлежащий разрешению от всех приходящих обстоятельств. Она беспощадно отбрасывала в сторону все ненужные детали, загромождающие подробности, и приковывала внимание зрителя лишь на главном мотиве роли, взяв за исходную точку ее основной момент пьесы, ее сердцевину, и делала тезу ясной и простой, доступной чувству и пониманию всякого слушателя. Она улавливала главный тонус роли и из него выводила лейтмотив, проносимый ею сквозь всю пьесу нетронутым и ни в какой мере не искаженным. В игре М. Н. всегда было упрощение, но не трагедии, как думает Дорошевич, а упрощение сложности и разнообразия красок, множества тонов, выражаясь языком ученых, она «симплифицировала полихромью», сводила многокрасочность лишь к некоторым необходимым тонам. В ее образах была простота и безыскусственность женских лиц на портретах итальянских мастеров дорафаэлевской эпохи. Не нрав Ам.

фитеатров, думая, что ермоловские героини это те лица, которых мы видим вокруг нас в повседневной жизни: это можно сказать об образах Савиной и Федотовой, но не Ермоловой и Комиссаржевской. Они, конечно, одеты в плоть и кровь реальной жизни, но по существу это схемы. М. Н. по природе своей враждебна быту; вот почему Островский — не ее романа. Шиллер — вот цель ее романтических устремлений. Она не любит жанра, его мелких подробностей, жирных пятен фламандского сора: ее вдохновение возносится ввысь, как ракета, по одной прямой линии, свободная от груза земли для того, чтобы в конце своего пути разрешиться каскадом разнообразных сверкающих огней и озарить небо заревом сияния. Психология в исполнении Ермоловой всегда преобладает над бытом и характерностью: песни духа звучат для артистки более внятно, чем голос плоти. Вот почему воспоминания об игре Ермоловой будут живы дотопе, доколе будут существовать вечные запросы души, независимо от временных и переходящих условий быта.

В мае 1920 года Малый театр праздновал 50-летний юбилей М. Н. Ермоловой. Это был памятный и небывалый по грандиозности устроенных ей манифестаций артистический праздник. Все московские театры в полном составе своих трупп, со своими стягами при участии тысячных толп молодежи подшли к дому М. Н. на Тверском бульваре и оттуда сопровождали артистку до самого Малого театра, где у подъезда выстроилась и ждала ее вся труппа «Щепкинского дома» и вся публика переполнившая зрительный зал. По пути в театр Марии Николаевне устраивались на улицах непрерывные импровизированные овации со стороны московского населения. Чествование артистки в Малом театре началось в три часа дня и окончилось в три часа ночи. Столь горячих, искренних и задушевных поздравлений, такого пламенного воодушевления, охватившего всех участников праздника и самое юбиляршу энтузиазма еще не видывала театральная Россия. Несмотря на свои 67 лет М. Н. в этот день была бодрa, воодушевлена и прекрасна как в день своего первого дебюта в незабвенной «Эмилии Галютти», пятьдесят лет тому назад.

---

---

Совет Народный Комиссаров особой грамотой присвоил М. Н. Ермоловой звание Народной артистки Республики, а Московский Совет предоставил ей целый ряд жилищных льгот, и других имущественных привилегий.

---

---

## Е. К. Лешковская.

Юной девушкой, по окончании курса одной из московских женских гимназий Елена Константиновна Лешковская поступила на драматические курсы филармонического училища. Здесь она обучалась сначала в классе дикции и декламации у артиста Малого театра А. М. Невского, а затем перешла в класс практических занятий О. А. Правдина. Весной 1887 г. она кончает курс и осенью дебютирует на сцене московского Малого театра в драме Виктора Крылова «Семья», а с 1-го января 1888 года вступает в состав труппы.

Первая роль артистки была в комедии Крылова «Шалость». Здесь, несмотря на участие таких артистов, как М. П. Садовский и Н. М. Медведева, юная дебютантка не теряется, а сразу обращает на себя внимание публики, почувствовавшей в ней веяние несомненного таланта. Ей много аплодируют. Театральная критика ее замечает и предсказывает хорошую сценическую будущность. Помимо таланта, газеты отмечают прекрасные сценические данные артистки.

С осени 1888 года Е. К. стала появляться на сцене все чаще и чаще, постепенно завоевывая симпатии московской публики и становясь ее любимицей. Всю сценическую деятельность Лешковской близко наблюдавший ее В. А. Михайловский подразделяет на три периода. Первый, — непродолжительный, когда она выступала в ролях драматических; второй — самый большой, полный расцвета ее таланта, — выступление в ролях обольстительных кокеток и хищных женщин, и третий, — когда Е. К. перешла на характерные роли.

Артистка долгое время не могла найти надлежащего пути

для своего творчества, играла не те роли, которые присущи ее дарованию. Благодаря своему таланту, она, конечно, не портила их, но и не давала тех ярких красок, которые могла бы показать в ролях своего амплуа. Обладая громадным дарованием комической актрисы, она в первое время выступала только в драматических ролях, где ее исполнение далеко не отличалось той яркостью и красочностью, какими сверкала игра Е. К. в последующих ролях. Необходимо указать, что театральная критика с начала работы Лешковской относилась к ней в достаточной степени предубежденно, и потребовалось много времени прежде чем С. В. Васильев-Флеров признал, что Лешковская играет необыкновенно умно. «Она прямо доставляет удовольствие необыкновенной выдержанностью и обдуманностью своей игры. Это мастерское создание очень умной и вдумчивой артистки». Не сразу И. И. Иванов признал, что в «Волках и овцах» Лешковская дала ряд сцен живых, тщательно и с любовью изученных артисткой. Сцены с Лыняевым — безупречны, они выходили вполне естественно, без малейшего шаржа и это не были только обрывки роли, удачные подробности — из этих частных слагался целый характер образа». И далеко не в начале карьеры Лешковской А. Р. Кугель со свойственной ему талантливостью и меткостью определений указал, что «Е. К. в совершенстве владеет орудиями женского обаяния, что она купает свои роли в аромате женственности»; и прошло много лет, прежде чем А. В. Амфитеатров пришел к выводу, что «Лешковская первая из современных русских актрис комедии, что она почти единственная актриса, умеющая пользоваться чувственным элементом на сцене прилично, изящно и сильно».

А с начала деятельности Е. К. анонимный критик журнала «Артист», давая отзыв об игре Е. К. в роли Лидии в «Бешеных деньгах», писал: «Общего облика Лидии не получалось. Г-же Лешковской не хватало того изящества, тонкости, кокетства, светской легкости, той атмосферы изящной простоты, в которой росла Лидия». Любопытно, что критик так сурово оценивает исполнение Лешковской именно в той роли, которую она, по общему признанию всех истинных цени-

телей театра, играет с неподражаемой грацией, редкостной красотой и чарующей легкостью. Тот же И. И. Иванов в «Артисте» находил, что в роли Ольги в «Жизни» И. Н. Поталенко Лешковская производит смутное впечатление, психологически совершенно неверно передавая изображаемое лицо. В исполнении роли Леди Доры в «Якобитах», Франсуа Коппе, тот же критик усмотрел лишь бесцветное однообразие сценической техники и отсутствие оригинальности. Оценивая игру Лешковской в драме испанского драматурга Леопольда Мазас «За наследство», критик, скрывший свое имя за литерой N. писал: «Лешковская пыталась изобразить живое лицо в роли Анжелики, но все ее старания остались тщетными». Правда, в этой неудаче критик винит больше автора пьесы, оказавшего решительное препятствие артистке в задуманном ею деле, но все же, как видите, на первых порах критика принимала молодую артистку далеко недружелюбно.

Слава пришла не сразу. Медленно, с годами Лешковская завоевала свое признание и добилась всероссийской известности. Один из ранних успехов испытала Е. К. в роли Нюты в «Цепях», А. И. Сумбатова. Весело щебетала она с М. Н. Ермоловой в гимназическом платье с белым передником в первом акте и чувством глубокой тоски были проникнуты ее слова в разговоре с отцом в третьем действии, когда она узнала, что отец скрывает от нее имя ее настоящей матери. Подлинную, ненаигранную юность почувствовали зрители в игре Лешковской, полной искренних девичьих переживаний, несколько угловатых еще отроческих манер, но таких естественных и живых интонаций.

Умную, но прозаическую, сухую и чрезвычайно практичную девушку пришлось изображать Е. К. в роли Веры в «Разладе» В. Крылова. Здесь уже обнаружили первые признаки того, что артистке суждено развернуть в будущем целый альбом женских портретов с властной, чуть-чуть демонической натурой, сильной волей, энергическим характером, в которых так неподражаемо прекрасна Лешковская.

В роли Марфиньки в «Девичьем переполохе» артистка проявила много юмора, живого беззаботного комизма, была заразительно весела и обаятельно грациозна. Зрительный

зал был властно охвачен силой этой живой непринужденной веселости, струившейся от игры Лешковской.

В полном блеске комическое дарование Е. К. проявилось также в роли Любочки в «Перекасти поле» П. Гнедича, протенькой безыскусственной барышни, влюбляющей в себя идейного толстолица. Пустой образ легкомысленной девицы артистка превратила, благодаря тонкой артистической разработке деталей, в яркий жизненный тип.

Плодом вдохновенного художественного творчества явилась в исполнении Е. К. роль Глафиры в «Волках и овцах». вошедшая в постоянный репертуар артистки. Эту роль Лешковская играла бесподобно. Театральная Москва еще до этого времени не забыла первого появления Глафиры Алексеевны — Лешковской в первом действии. Вот она стоит перед Мурзавецкой в черном монашеском одеянии, покорная с опущенными глазами. Сколько смирения, даже какой-то святости слышится в ее словах, обращенных к Мурзавецкой, когда та советует ей не закидывать глаз на Лыньева. «Мои мечты другие, матушка,—говорит она тихим голосом,—моя мечта—келья. Я о земном не думаю». И зритель, глядя на нее в эту минуту, действительно верил ей, что цель ее жизни— в монастыре. Но вот она же псявляется перед вами во втором действии в квартире Купавиной. Какая перемена! Куда девалось монашеское одеяние, а с ним и кроткое смирение. Глафира уже какая-то вакханка с горящими глазами, с жадной жизни и наслаждений. В этом волшебном перевоплощении одного лица в другое, в феерической перемене облика вы не могли заметить ни одного грубого штриха, ни намек на шарж. А сцена оболыщения Глафирой Лыньева—с каким неподражаемым мастерством, с каким виртуозным совершенством она проводила этот эпизод. В ярко-красном платье, с открытой шеей, сидя на скамье, сладострастно склонившись к млеющему Лыньеву, хищно уловляя неисправимого холостяка в свои сети—Лешковская была слищцетворением со-блазна. Сцена эта слищком рискованна: в ней много чувственного элемента, который на сцене всегда груб, и нужно много такта, чтобы смягчить его и не оскорбить вашего эстетического чувства. Е. К. всегда выходила с честью из таких положений, ни в какой мере не шокируя зрителя.

А. В. Амфитеатров, которому в Вологде, «в глуши, во мраке заточения», в бытность его в ссылке выпал случай увидеть Лешковскую в Глафире,—занес в свой дневник следующие строки: «Две Глафиры в России: в Москве—Лешковская, в Петербурге—Савина, обе совершенные, каждая в своем роде. Мне лично более нравится Глафира Лешковской: проще она, русской барышни в ней больше, яснее ее чувствуешь, как чужающую натуру, а «интриганка» в ней глубоко спрятана. У Савиной именно французская ударность празрительно тонко и подробно отделанной роли выставляет Глафиру немножко черезчур уж постоянною, подчеркнутую мерзавкою—столь предумышленною и наглядною, что, пожалуй, и Лыняев разглядит. Яркого веселья больше у Савиной, юмористических светотеней—у Лешковской. Затем: у последней никогда не было соперниц по изображению «затаенного темперамента и скрытой чувственности». Насмешливый темперамент ее грешниц тлеет тихим красным углем под золою и вдруг озарит весь театр ярким намеком, и опять спрячется и опять тлеет; зритель никогда о нем не забывает, но никогда он не утомляет зрителя назойливостью, не мозолит глаз». Роль Глафиры несбыкновенно сложная и трудная: в ней переплетаются и лицемерие, и кокетство, и властность натуры. Все это разнообразие черт характера своей героини Лешковская передавала с большой художественной правдивостью. Она не упустила ни одного штриха, нужного для обрисовки характера. Роль Глафиры несомненно являлась крупнейшим созданием даровитой актрисы.

Очень картина и живописна была Лешковская в роли жены боярина Коптева в «Венецйском истукане», П. П. Гнедича, своей величавой походкой и широкими жестами; она отлично носила стильный старорусский костюм 17 века, звонко и отчетливо с чувством собственного достоинства чеканила каждое слово своей роли и была очень эффектна во вкусе старославянских былинных красавиц, словно сошедшая с колоритного полотна Константина Маковского.

С беззаботной живостью, с обольстительным очарованием была исполнена Е. К. роль Лидии в «Бешеных днягах», поставленных в ее бенефис. Столькю непринужденной



легкости, красоты и изящества было вложено артисткой в образ Лидии, очевидно, любимую ее роль. И грусть, и ирония, и тоска, и самопрезрение и много еще как-будто бы различных уничтожающих друг друга чувств слышалось в меланхоличном, полном душевного надрыва, но неотразимого очарования голосе Лешковской.

У немецкого сатирического поэта Сафира есть одно отличное стихотворение, шутка в разговорной форме: «Selbststudien und Declamationsprobe», в которой поэт спрашивает у комической актрисы, желающей перейти на драматические роли,—знает ли она, сколько гласных в драме? Удивленная таким вопросом, актриса отвечает, что их пять; но поэт уверяет ее, что она жестоко ошибается, что их гораздо и гораздо больше, что их сто девяносто. Есть, говорит он, семнадцать «о» острых и семнадцать тупых, девятнадцать «а» ясных и девятнадцать же глухих, шестнадцать «и» печальных и шестнадцать веселых и т. д. Актриса начинает пробовать букву «и» в слове «du» (ты), в котором эта гласная в различных случаях должна различно произноситься. Стыдливо говорит «du» невеста своему жениху, свободнее и мягче молодая жена своему молодому мужу в первый день их супружеской жизни, иначе та же жена тому же мужу произносит это «du», когда угрожает ему чем, или сердится на него и т. д.

Е. К. Лешковская владеет секретом множества самых разнообразных интонаций, которыми можно произнести одно и то же слово, в совершенстве. Все оттенки звуков покорствуют ее голосовому аппарату, и доведись Сафировскому поэту экзаменовать Е. К., она блестяще выдержала бы испытание и удовлетворила его в полной мере.

В популярной драме Шпагинского «Кручина» Е. К. играла роль Манички Недыхляевой, чувствительной и черствой, нервной и скаредной в одно и то же время. Мелочность и душевное убожество этой фигуры переплетается странным образом с каким-то романтизмом, со стремлением к сильному чувству. Исполнение этой роли было признано прессой безукоризненным, столько же правдивым и верным жизни, сколько и красивым, удачным как по стройности и законченности целого, так и по остроумию и изяществу де-

талей. На общем фоне мелкой, пошлой чувственности, неспособной подняться до страсти, автором намечен ряд теней, и Лешковская искусно передает каждую из них, но так, что они ни на минуту не заглушают совсем основного тона. Некоторые слишком резкие у автора моменты, например, сцены с Таисой из-за какой-то материи, ссоры из-за сахара, становятся в исполнении Е. К. не такими кричащими и делаются вполне жизненными и правдоподобными.

В пьесе «Золото», Вл. Ив. Немировича-Данченко, Е. К. выступила в роли Лидии Михайловны, пустой и взбалмошной женщины, пламенно любимой своим мужем. И опять, благодаря своей виртуозной сценической технике и художественному мастерству, Е. К. превратила свою роль в шедевр, и сделала ее гораздо значительнее, чем она рисуется в пьесе.

Несколько тусклым вспоминается образ Лешковской в роли Альмы в «Чести», Зудермана, испорченной и развращенной девушки. Очевидно, русская артистка мало чувствует прелесть женских фигур этого довольно пресного немецкого драматурга и не проникается настроением его грубоватых героинь. По совести сказать, наш театр мало от этого и потерял.

Зато с необыкновенным темпераментом, со сверкающей иттривостью и неподдельным весельем играла Е. К. шекспировскую роль Катерины в «Укрощении строптивой». Это был какой-то гейзер грациозной подвижности, воздушной легкости, сверкающего веселья, прекрасной непосредственности. Простота и изящество исполнения, чувство меры и дар юмора, присущие Е. К., делают ее игру чарующе женственной.

Как живой встает образ Е. К. в роли Лебедкиной в «Поздней любви» Островского. Когда молодая, разбитная, беззаботная вдовушка, соблазняющая из своекорыстных целей молодого человека, появлялась на сцене в модной шляпе, в ротонде, обворожительная, красивая и пускала в ход все чары своего кокетства, чтобы увлечь Николая, она очаровывала и увлекала своим талантом весь зрительный зал.

Истинная сфера Лешковской, конечно, ампула *grande-coquette* и характерные роли. Область изящного комизма более близка ее артистической индивидуальности, чем область

драмы. Тем не менее Е. К. всегда в душе тяготела и к драматическим страдательным ролям, время от времени возвращалась к ним и передавала их искренно и правдиво. Помню ее в двух ролях этого жанра: в Лизе из «Дворянского гнезда», переделанного для сцены П. И. Вейнбергом, и в малоизвестной пьесе Гославского «Подорожник», где она играла красивую добродетельную гувернантку, которую автор сравнивает с подорожником, растущим на окраине дороги и подвергающимся бурям и непогодам повседневной жизни. В обеих пьесах игра Е. К. была умная, выдержанная и обдуманная. Конечно, голос ее звучал тем же волнующим тембром, интонации были прекрасны и разнообразны, но не было той виртуозности в отделке ролей, той обольстительной изысканности и милой грациозности, которые сообщают другим ролям Лешковской столько интимной женственности и симпатии.

Была такая пустынькая комедия Персианиновой «Пустоцвет», в которой Е. К. играла Дорочку, стареющую великосветскую деву, предающуюся флирту. Душа презрительная, истертая опытом житейским, озленная, беспредельная и при всем совершенстве своем в привычке играть и повелевать людьми. все-таки бесхарактерная,—говорит по поводу этой роли Амфи-театров,—передается Лешковской со всем изяществом и остро-тою ее насмешливого, скептического юмора; а мягкая задушевность, участливость к своей героине, так свойственная артисткам московской реалистической школы вообще, снимают с Дарьи Владимировны черты, положенные автором чересчур грубо, подчеркнутые с цинической злостью. Е. К. проявляла в этой роли удивительное чувство меры, сознательности и ответственности театрального творчества, удивительное спокойствие и уверенность ясной сценической живописи. Лешковская не сатирическая художница: она теплая умная и мористка, проверяющая свою веселую, смешную работу с улыбкой грустною, как тона ее голоса. Эта задушевность, это умение наполнить теплою, искреннею женственностью самый неблагоприятный остов спасает,—сильною помощью Лешковской—даже самые неудачные пьесы, в роде «Мисс Гобс» Джерома К. Джерома. Так мягко и красиво передает она пробуждение нежного чувства в надменной, медленно смиряемой душе.

Недостаточно сильно чувствуя немецкую женщину, Е. К. отлично передает женские черты других национальностей. Яркую и блестящую игру показывала Лешковская в роли Сюзанны в «Женитьбе Фигаро». Отдельные фразы ее—были настоящие жемчужины. Исполнение было полно юности, красоты и блеска, заразной веселости, изящного кокетства и милого лукавства субретки.

В «Очаге», Октава Мирбо, Е. К. играла Терезу Куртан, шикарную парижанку, кокетку душой и поведением. Роль была исполнена с громадным техническим мастерством, пронизана вкусом и правдой, но в то же время освещена большой иронией.

Помню Е. К. в пьесе «Равенский боец» Фр. Гальма. Она играла роль грешницы, молодой цветочницы Лициски. Сколько было в ней женственности, привлекательности и обаяния! С греческой прической, в античном костюме, Е. К. словно была вырвана с одной из картин Альма-Тадема.

И, наконец, апогея своего достигла игра Лешковской в роли леди Марльборо в «Стакане воды». Ее диалоги с А. И. Южиным в этой пьесе незабываемы. Страдание в голосе, за сердце хватающие tremolo, по выражению А. Р. Кугеля, очаровательно царапают душу, когда под ее диалогом, как под снегом, бежит кипучая вода былых страданий. Лешковская своим прекрасным голосом, не умеющим скрывать следов надрыва, и своими жестами передавала движения души своей леди. А сколько тревоги и беспомощного недоумения было в мимике и в голосе артистки, когда Болинброк своим рассказом возбуждал ревность и беспокойство Марльборо.

Можно было бы продолжить перечень образов иностранных женщин, созданных Лешковской на сцене Малого театра, припомнить роль графини Клары в «Неверной», Донны-Дианы в комедии Морето, Гертруды в пьесе Седерберга «Любовь—все»; особенно этой последней, в которой такой грустью золотого осеннего увяданья, такой красивой усталостью веяло от образа, созданного Лешковской. В антракте зрители сравнивали Е. К. с Элеонорой Дузе и в этом, по совести, не было особенного преувеличения. Но и приведенных ролей достаточно, чтобы убедиться, сколько разнообразия, психологиче-

ского понимания и национальной колоритности вносила Е. К. в создаваемые ею типы.

Хочется сказать еще два слова об исполнении Лешковской ролей, лишенных обаяния, женственности и красоты. В них Е. К. была значительно слабее. Подобно тому, как трудно, почти невозможно, убить в цветах естественного, присущего им аромата, так Е. К. не могла стрепиться от собственных ей женственных качеств.

Помню ее в «Жертве» Шпажинского в роли Фроси, горбатой, некрасивой, нервной, озлобленной девушки. Лешковская плакала на сцене и вызывала кое у кого слезы в зрительном зале, а у большинства зрителей ответное сочувствие, но все это было не то. Того электрического тока, который исходил от других ролей Е. К., не было. Нытье и тихая пассивная грусть—не стихия артистки. Сила и могущество Лешковской в ее сарказме и иронии, в лирическом смехе, в блестящем искрометном диалоге.

Нас пленяет в Е. К. благородная простота игры, уживающаяся с виртуозностью в отделке ролей, с обольстительной избыточностью и разнообразием интонаций; ее сценическое кокетство всегда грациозно, полно непринужденной женственности. У нее счастливая наружность, изящные природные данные и та внутренняя молодость, которая озаряет истинные таланты. Искусство Лешковской—это зрелое и умное сценическое творчество. У нее ленивая грация манер, и целый арсенал жестов, нежных и манящих («полукруглых» по определению А. Р. Кутеля) и в то же время трогательно пассивных и страдательных. В ее грустно-насмешливом голосе, со всегдашней капризной вибрацией есть какой-то надрыв, настолько драматический, насколько это нужно, чтобы очаровать, не вызывая печали и меланхолии, но в то же время в нем всегда слышатся тонкие, чуть уловимые юмористические нотки. В образах Лешковской, ласковых и беспомощных и одновременно капризно-неуравновешенных, волнуют зрителя все многообразные оттенки доступных женщине настроений.

К сожалению, в последние 15 лет Е. К. выступала на сцене сравнительно редко: она серьезно захворала и принуждена была на некоторое время покинуть театр. 16 января

1913 г. она справляла свой 25-тилетний юбилей, но необыкновенная скромность, присущая Е. К., заставила ее отказаться от публичного чествования. Шла «Ассамблея» П. П. Гнедича, в которой бенефициантка блестяще играла роль Пехтеревой. В сверкающем парчевом платье, в кокошнике, осыпанном драгоценными камнями, с властным выражением лица Е. К. была несбыточно величественна и живописна. Чествование юбилярши было организовано после второго акта за спущенным занавесом. Но публика, услышавшая аплодисменты, доносившиеся в зрительный зал из-за кулис, присоединила к ним свои овации и настоятельно требовала поднятия занавеса, мешавшего ей видеть праздник любимой артистки. Занавес подняли, и зрители долго и горячо приветствовали юбиляршу. От Г. Н. Федотовой Е. К. был поднесен золотой венок. Заведующий труппой А. И. Южин так охарактеризовал личность Е. К. Лешковской. «В ее даровании,—сказал он,—столько самых разнообразных и тончайших оттенков изумительной красоты, что множество из них еще не проникло в широкие массы публики по множеству причин. Но мы, ее товарищи, знаем еще такую сторону ее художественной личности, которая недоступна для публики: Е. К. огромная моральная сила в нашей среде. Ее отношение к нашему дорогому делу Малого театра и к товарищам полны такой простоты и такой искренней и преданной любви, которое отрицает всякое стремление в ней к личной славе и успеху. Она действительно беззаветно служит искусству и Малому театру всеми своими богатыми силами и всем своим сердцем. В ней один из самых крупных внутренних рычагов, которыми движется работа Малого театра по его тяжелому пути. Талант ее блещет перед всеми, но этой стороной она особенно близка и дорога нам, как дорога своей сердечностью и добротой ко всем членам нашей труппы, говоря словами Островского, «без различия степеней и талантов».

Этот отзыв артиста и драматурга, товарища и постоянного партнера Е. К. по репертуару, дает исчерпывающую характеристику того отношения артистки к театру и к своему призванию, которое не может быть известно публике, ибо скрыто от взоров зрителей и доступно лишь наблюдению ее сотрудников по сценической работе.

## А. А. Яблочкина.

Александра Александровна Яблочкина, недавно справившая 35-летний юбилей своей сценической деятельности так же, как и некоторые другие выдающиеся актрисы Малого театра, происходит из артистической семьи.

Ее прадед и дед, отец и мать служили сцене. Прадед был дирижером оркестра в эпоху Екатерины второй, дед был дирижером в балете. Отец А. А. Яблочкин, артист и исключительно талантливый режиссер, был главным руководителем Александринского театра в Петербурге, некоторое время работал в Тифлисском театре, недолго у Корша. Он пробовал себя также и на поприще драматургии: первой его пьесой была трехактная комедия-водевиль «Курьезные похождения», поставленная в первый раз в Тифлисе в бенсефис автора.

Мать А. А., Серафима Васильевна, рожденная Ссрокина, играла сначала в петербургском казенном театре, а впоследствии в Малом в Москве. Выдающимся дарованием она не отличалась, но в прессе того времени можно встретить сочувственные отзывы об исполнении С. В. Яблочкиной ролей Екатерины в «Грозе», Лидочки в «Свадьбе Кречинского», Марьицы в «Каширской старине» и пр. Не без успеха выступала она в «Провинциалке» Тургенева. Зато ярким и интересным талантом обладала единородная сестра А. А., дочь Яблочкина от первого брака с Анной Степановной Медведевой—Е. А. Яблочкина. Семнадцатилетней девушкой она дебютировала на казенной сцене в Петербурге и сразу очаровала зрителей в ролях молодых девушек; в таланте ее одинаково ярки были элементы лиризма, мечтательности и трогательности, что да-

вало артистке возможность производить сильное впечатление в мелодрамах, а также черты задора, юмора и веселья, которые блестяще проявлялись в ролях Верочки в «Шутниках». Полины в «Доходном месте», Лизы в «Горе от ума».

Через два года после поступления Е. А. Яблочкиной на Александринскую сцену, в 1871 г., отец ее, снявший антрепризу в Тифлисе, увез туда Е. А. в разгар ее шумных успехов, и казенный театр лишился выдающейся, промелькнувшей ярким метеором артистки. В это время явилась на Александринскую сцену другая артистка—художница М. Г. Савина, которая и заменила Яблочкину, получив все ее роли. Е. А. Яблочкина же на всю жизнь осталась в провинции, перейдя с годами на роли комических старух, в которых ее талант проявлялся так же всесторонне, как и в ролях энженю. Она кончила свои дни в убежище Русского общества для престарелых артистов и умерла в 1912 году от рака в горле.

Александра Александровна Яблочкина унаследовала свое изящное, ровное и спокойное сценическое дарование, вероятно, от отца. Она родилась и воспитывалась в Петербурге. Ее учителя П. И. Вейнберг и В. П. Острогорский пробудили и укрепили в ней любовь к литературе и театру. 16 лет А. А. переехала в Москву и здесь начала заниматься под руководством Г. Н. Федотовой, от которой усвоила благородные приемы игры и тонкую сценическую технику. Однажды Яблочкину назначили участвовать в выходе в «Мессалине». Однако, отец запретил ей идти на выход, взял из школы и стал заниматься с дочерью сам. Его уроки, несомненно, были весьма плодотворны для молодой артистки.

Весной 1886 г. Островский, бывший тогда заведующим репертуарной частью Малого театра и начальником театрального училища, устроил пробу молодым силам. А. А. участвовала на пробе, сыграла акт из «Горя от ума» и акт из «Грозы». Островский остался очень доволен Яблочкиной и хотел принять ее в свой класс, но, спустя несколько месяцев, умер. Осенью, узнав об успехе пробного выступления А. А., ее пригласил в свою труппу Ф. А. Корш на амплуа энженю. Здесь она дебютировала в «Горе от ума» в роли Софьи, которую исполняла затем в Малом театре в продолжение почти 20 лет.



---

Через два года А. А. перешла от Корша в Малый театр по настоянию В. Н. Давыдова и совету старинного друга семьи Яблочкиных, известного эстета и театрального энтузиаста С. А. Юрьева.

На Малой сцене А. А. также дебютировала в роли Софьи с большим успехом. С неменьшим одобрением было принято публикой исполнение А. А. роли Беатриче в «Много шума из ничего». В подготовке этой роли А. А. помогал А. П. Ленский. Пресса отметила в игре Яблочкиной влияние Федотовой. Сочувственно отозвался критик Кичеев, написавший «Яблоко от яблони недалеко падает». И это было совершенно правильно. Хотя в классе Федотовой Яблочкина регулярно занималась только несколько месяцев, но в продолжение всей своей последующей работы А. А. пользовалась ее советами и руководствовалась ее указаниями. Многие роли своего репертуара А. А. получила после М. Н. Ермоловой, напр., Офелию, Корделию, Дездемону, Анну в «Ричарде», «Таланты и поклонники», «Цену жизни», «Светит да не греет».

Легко представить себе волнение и робость А. А., когда ей приходилось впервые заменять гениальную артистку; тем не менее со всеми этими ролями Яблочкина справлялась прекрасно. Первое время А. А. держали на водевиллях. Своей техникой она обязана именно тому, что переиграла множество всякого рода водевилей и комедий. Яблочкина придерживается того мнения, что современная театральная молодежь поступает неправильно, сразу начиная свою деятельность с больших, серьезных ролей. Это напрасно. Необходимо сначала приобрести живость, свободу движений и жеста, технику, а это все дается, по мнению А. А., только водевилем. С течением времени с водевилей А. А. перешла исключительно на роли выдержанных, воспитанных, англазированных барышень. Роль Эммы Леопольдовны в «Джентльмене» А. И. Сумбатова явилась поворотом на роли coquette.

Когда в Москву приезжал Томазо Сальвини, Яблочкина играла с ним Дездемону, при чем в диалогах с Отелло переходила на итальянский язык, что, по замечанию Н. В. Дризеня («Сорок лет театра»), было, пожалуй, и излишне, ибо произношение итальянских фраз все равно было русское. Но

Сальвини остался очень доволен игрой А. А. и весьма ее хвалил. А. А. играла с итальянским трагиком в оба его приезда. Артист был необычайно внимателен к Яблочкиной и уезжая оказал, что если ему придется еще раз приехать в Москву, то он выступит в «Самсоне и Далиле», при чем Далилу должна будет играть А. А. Однако, желанию Сальвини не суждено было сбыться: знаменитый артист в скорости навсегда покинул сцену и больше в Россию не приезжал.

Естественно, что при наличии таких артисток, как Ермолова, Федотова, Никулина, А. А. в молодые годы приходилось выступать не особенно часто, и она месяцами оставалась без работы. Но у молодой Яблочкиной, вообще чрезвычайно серьезно относящейся к своему призванию, было одно очень ценное свойство. В свободное от службы время она разучивала интересные ее роли. Особенно летом после однотонной работы зимнего сезона, она усваивала 8—10 новых ролей и уезжала на гастроли. Таким образом, вне своего репертуара в Малом театре она выучила сотни ролей, из которых многие не были сыграны ею никогда. При этом А. А. выучивает свои роли на зубок, и часто воюет с суфлерами, только мешающими ей. Такая работа над усвоением ролей явилась для А. А. огромной и полезной школой. К. Н. Рыбаков часто шутил над А. А., говоря, что пьеса еще не роздана, а Яблочкина знает ее уже наизусть.

6 февраля 1914 года А. А. праздновала в Малом театре свой двадцатипятилетний юбилей и выступила в «Василисе Мелентьевой». Первоначально Яблочкина собиралась поставить «Чайку» Чехова, предполагая играть роль Аркадиной. Одно время руководителей Малого театра сильно упрекали в том, что на сценовой сцене не ставится Чехов, что казенный театр игнорирует автора «Дяди Вани». И Яблочкина решила пробить брешь. Ей хотелось связать свой юбилей с первой постановкой Чехова в Малом театре. Труппа встретила эту мысль с восторгом. Дирекция пошла ей навстречу. Но наследники Чехова отказали А. А. в своем согласии на постановку пьесы. Они вспомнили провал «Чайки» в Петербурге, намекнули на обиду, нанесенную Чехову неодобрительным отношением, проявленным Литературным Комитетом Малого

театра к представленному им «Дяде Ване», указали на тесную связь, существующую между Чеховым и Художественным театром и согласия не дали. Этот отказ очень огорчил А. А., но делать было нечего. В те поры авторские права собственности ревниво охранялись за наследниками писателей.

Роли, разученные Яблочкиной вне репертуара Малого театра, она играла в своих провинциальных гастролях. А. А. исколесила всю Россию: юг, запад, Кавказ, Сибирь, и провинция знает ее, пожалуй, не меньше, чем Москва. Из провинции она получала множество приглашений уйти с Малой сцены. Звали к себе Соловцов, Андреев-Бурлак; Вл. Ник. Давыдов приглашал перейти в Петербург. Надо сказать правду: бывали тяжелые времена, случалось сидеть без работы, получать грюппи. Но ни одно из этих предложений, никакие большие оклады не пересилили ни любви А. А. к Малому театру, ни сознания чести играть на его сцене. Однажды только Яблочкина взяла отпуск на два месяца среди сезона и уехала гастролировать к Грекову, в Одессу, где играла с Ивановым-Козельским, Чарским и имела большой успех. Здесь опять все окружающие уговаривали А. А. оставить Малый театр, но безуспешно.

Семьи у Яблочкиной нет. «Мой дом, моя семья,—говорит сама А. А.—это Малый театр. Жизнь проходила все время мимо меня. Я жила только на сцене и только для сцены. И когда уходит кто-нибудь с этой сцены, как ушли уже многие: Н. М. Медведева, Н. И. Музиль, А. П. Ленский, Ф. П. Горев, М. П. Садовский,—с ними уходит как бы часть меня самой». Девизом А. А. служат слова Негинной из «Талантов и поклонников»: «Я актриса... Мне бы только на сцене быть. Разве я могу без театра жить...»

15 февраля 1924 года А. А. справила свой 35-летний юбилей, выступив и блестяще сыграв роль обольстительной, но хитрой интриганки в веселой скрибовской комедии «Дамская война». Этот юбилейный спектакль Яблочкиной воочию обнаружил те горячие симпатии, какими пользуется А. А. у всей театральной Москвы, в широких кругах зрителей, у знатоков и ценителей искусства.

Яблочкина преимущественно артистка высокой комедии,

---

но она прекрасна и в драматических ролях. Ее дарование горит спокойным, ровным светом, без особенно ярких вспышек, но и чуждое болезненных мерцаний. Это бодрый и здоровый талант, сторонящийся надломов и истерики, в меру углубленный в психологические переживания, избегающий потрясающих эффектов, подчеркнутой экспрессии, гипертрофированной страсти. В исполнении А. А. не чувствуется горячности, нет даже особенной теплоты, но это холодок, присущий мрамору, благородной скульптуре. Не даром кто-то назвал Яблочкину весталкой Малого театра. Игра А. А. ласкает и зрение и слух зрителя. У нее мягкая речь, музыкальный голос, чистая дикция, пластичность движений и жестов, красивые линии. Что бы она ни играла: графиню в «Женитьбе Фигаро», Коринкину в «Без вины виноватые», леди Гилтерн в «Идеальном муже»—ее исполнение подкупает своей простотой; сценические эффекты, к которым она должна прибегать в силу требований автора и сценария, смягчаются сдержанной умеренностью и оттого становятся жизненнее и реальнее, чувство меры в высокой степени присуще А. А. Оттого большинство созданных ею образов: Королевы Елизаветы в «Марии Стюарт», Дездемоны в «Отелло», леди Анны в «Ричарде III», Ксении в «Царе Борисе», полны ясного, такого прозрачного чувства, подчас тонкого лиризма, чуждого вскриков, исполненного одной лишь правды внутреннего переживания.

Вспоминается ряд ролей: Варвара Сулимарская в «Каптелянском меде», Зимина в «Светлой личности», Эмма Леопольдовна в «Джентльмене», Юлия в «Идеальной жене», Лаура в «Каменном госте» и др., в которых Яблочкина блистала такой хорошей театральностью, порой отличным светским лоском, всегда полная сценической грации, драматического такта и психологической убедительности. В истории Малого театра А. А. Яблочкина останется, как ее верная дочь, отдавшая его сцене всю свою душу, свое дарование и жизнь.

---

## Н. И. Музиль.

Николай Игнатьевич Музиль не принадлежал к кругу первоклассных дарований Малого театра, и не числился в рядах его блистательных светил, но были роли, в которых артист захватывал зрителей, бывал великолепен, неподражаем. В нем не было глубокого драматического темперамента. большими дефектами страдал его голос, но артист отличался большой наблюдательностью, художественной передачей разнообразных жанровых деталей роли и умелой обрисовкой общих контуров изображаемой фигуры. За эти качества его ценил высоко А. Н. Островский, предоставивший, после смерти Прова Садовского, почти все премьеры своих пьес для бенефисных спектаклей Музиля. Н. И. был проникнут искренней, пламенной любовью к театру, относился ко всем его вопросам и интересам с величайшей бережностью и уважением: он встречал на пути своей артистической карьеры большие трудности и много препятствий, но преодолевал их с упорством и энергией, достойными удивления. Не обладая крупным сценическим талантом, Н. И. выработал из себя большого актера и стал одним из наиболее значительных выразителей художественного реализма на сцене.

Н. И. родился в 1841 году в Москве, на Чесменке, где у его отца (по происхождению чеха) была суконная фабрика. Восемью лет от роду мальчика отдали на воспитание в пансион Стори, откуда через три года перевели в 1-ю московскую гимназию, также пансионером. Здесь-то впервые зародилась и, благодаря благоприятным обстоятельствам, стала все более и более развиваться в нем любовь к театру. В этой гимназии

издавна процветали литературные и театральные традиции, и ученические спектакли были в большом почете. Руководителем их в пятидесятых годах был такой знаток театра и литературы, как Аполлон Григорьев. Под его режиссерством Музиль впервые принял участие в гимназическом спектакле, очень понравился зрителям и удостоился похвалы режиссера. Кроме Музиля, в пьесе участвовал еще ученик А. Нилус. впоследствии известный артист петербургского драматического театра—А. А. Нильский. Ободренные похвалами такого компетентного в деле искусства лица, как Ап. Григорьев, Нилус и Музиль решили серьезно посвятить себя театру и перейти в школу драматического искусства. Нилус свое намерение выполнил, а Музилю осуществить его не удалось, и он вынужден был по независящим от него обстоятельствам покинуть гимназию и переехать в Екатеринослав, где вместо театра поступил в телеграфисты. И лишь несколько лет спустя, возвратясь из Екатеринослава в 1861 г., Н. И. снова принялся за осуществление давно желанной, заветной своей мечты—поступить на сцену.

Начал он с устройства любительских спектаклей. Он играл вместе с М. И. Писаревым, в то время еще студентом, в только-что открывшемся частном театральном зале Секретарева на Кисловке. Это был любительский театр, очень маленький, «театр табакерка», по выражению В. М. Дорошевича, но настоящий, с партером, с ложами, с ярусами, даже с галеркой, с оркестром, с пыльными кулисами, с уборными. Вероятно когда-то, при крепостном праве, это был домашний театр богачей Секретаревых, а с оскудением помещиков стал сдаваться под любительские спектакли за 100 рублей в вечер. Кроме «Секретаревки», Н. И. играл и в доме Шепелева на Садовой (впоследствии больница для чернорабочих), где также пожинал лавры, участвуя почти в каждом спектакле и деля свой успех с М. И. Писаревым. Был еще третий любитель, игравший с ними, но менее удачно. Это В. П. Ключников, впоследствии беллетрист, автор наделавшего в свое время шуму романа «Марево», и редактор журнала «Нива». Про один из спектаклей с участием Музиля Ключников вспоминает в своих мемуарах («Нива», 1890 г., № 47) следующими

словами: «Шла пьеса Королева «Карьера». Роль Орехина играл Музиль. Когда занавес опустился, вся зрительная зала загудела от рукоплесканий, а у меня будто повязка с глаз свалилась «Господи, так вот что такое актер! Как же этого до сих пор мне точно в голову не приходило! А еще театр! Шлегеля тоже о драматическом искусстве читал! Ведь это каждое слово, каждое движение, каждая складка лица — плод подробнейшего изучения, а все так просто и естественно, как сама жизнь! Теперь только мне стали понятны те неотвязные пронизательные взгляды, которыми «Николаша» вдруг среди разговора впивался в каждого из нас и которые так смущали меня на первых порах знакомства. Это он подмечал и фотографировал в своей памяти наши ухватки или мимику, почему-либо ему казавшиеся характерными. Он жил и служил своему искусству нераздельно. И как мне стыдно стало недавних моих поползновений затмить его, каким ничтожеством показалось мне все мое мнимо-сценическое прошлое! Едва спустили занавес, я бросился в уборную и, отыскав «Николашу», окруженного всеми нашими, присоединил свои восторженные поздравления. Вам предстоит блестящая будущность на сцене! — воскликнул я. — «О, ну вот! Разве в самом деле хорошо? — проговорил он своей милой улыбкой, чуть не ломая мне пальцев рукопожатием. — «Вы очень добры, право!» Долго потом у нас в кружке толковали о новом настоящем таланте». Но успехи на любительской сцене не удовлетворяли Музиля, и неизменной мечтой его оставалось поступление на сцену Малого театра. Однако, попасть туда не из шкоты, а с воли было крайне трудно, и много огорчений и неприятностей пришлось переиспытать несчастному любителю, пока ему был обещан дебют директором театра Л. Ф. Львовым. Но вскоре Львов вышел в отставку, и обещание его осталось невыполненным. И только в 1865 году при директоре Неклюдове Н. И. дали дебюты и то не на Малой сцене, а в казенном летнем театре Петровского парка в пьесе «Колечко с бирюзой», в роли камердинера Ивана. Этот дачный театр доживал свои последние дни. Осенью того же года он за ветхостью был продан в частные руки.

Музиль в «Колечке» очень понравился зрителям. Он

выказал в игре много веселости и живости. Присутствовавший на этом дебюте известный комик В. И. Живокини после спектакля подошел к Музилю, расцеловал его и сказал: «Ну, голбвастик, данные у тебя имеются, веселости много, теперь остается работать и работать без усталости». Сам Баженов в своем «Антракте» писал: «Музиль имел положительный успех, если принимать за оценку вызовы и аплодисменты, которыми публика одобряла молодого исполнителя». Но тот же Баженов, оценивая игру Музиля по существу, отзывался о ней с большим раздражением. Сильно возбужденный против любительских спектаклей, критик основательно считал, что любители не творят на сцене, а только копируют игру известных актеров, чем лишь профанируют театральное искусство. По этим соображениям, Баженов отнесся к Музилю с предубеждением. «Музиль-актер диллетант с ног до головы, писал он, актер — любитель в специальном смысле этого последнего слова; вместо камердинера Ивана он, может быть незаметно для себя самого, сыграл покойного Васильева в роли Ивана; сил своих на этой роли он, как актер, не испробовал и не показал; дебют Музиля был дебютом копииста в деле драматического искусства, никак не больше».

19-го января 1866 года Н. И. был принят в труппу Малого театра без жалованья, за неимением у дирекции свободных сумм. Несколько лет работал Музиль, не получая никакого вознаграждения и живя посторонними, крайне не регулярными и не обеспеченными заработками и, наконец, впал в такую нищету, что вынужден был поехать в Петербург хлопотать об окладе. Хождение его по петербургским канцеляриям, — это целая эпопея, рассказанная артистом в своих автобиографических записках, находящихся у дочери его Е. Н. Дмитриевой. Здесь и чиновник-пропойца, секретарь дирекции, вершитель театральных дел, которому нужно было дать взятку, но Музиль за неимением средств сделать этого не мог; и хлопоты И. Ф. Горбунова, действующего через протекцию камердинера гр. Адлерберга; и прием у министра двора в 7 часов утра, словом целый букет бытовых цветочков из нравов семидесятых годов. В конце концов, обна-



ружилось, что Музиль находится под надзором тайной полиции по подозрению в политической неблагонадежности, возникшему вследствие доноса одного из его недоброжелателей, и что это обстоятельство и служит препятствием к зачислению артиста в штат платных сотрудников театра. Тогда Н. И. испросил себе годичный отпуск и уехал в Тифлис в трушу А. А. Яблочкина.

Вернувшись с Кавказа, Музиль реабилитовал себя и был принят в Малый театр на определенное жалованье. Весной 1870 года состоялась женитьба Н. И. на воспитаннице театрального училища В. П. Бороздиной, дочери известной артистки Варвары Бороздиной. После свадьбы молодожены уехали в Тифлис, куда Н. И. был командирован по желанию наместника на 10 спектаклей, которые прошли с большим успехом. Амплуа Музиля определилось очень скоро; это был комик, исполненный живости и веселости; с годами в его игре стали появляться элементы меланхолии, грусти, начали звучать ноты жалости и умиления и даже слез.

Одной из первых ролей Н. И. был Митрофанушка в «Недоросле». По словам Баженова образ был совершенно верен основным чертам характера Фон-визинского персонажа. Митрофанушка у Музиля, — пишет он в «Антракте» за 1866 год № 40, — не был балованным дуркаватым шалуном; он взглянул на характер Митрофана иначе и вернее: он дал почувствовать в этом шестнадцатилетнем юноше прежде всего не болвана, не набитого дурака, а зародыш будущего изверга. В выражении грубости, одичалости характера Митрофанушки у Музиля сказывалась какая-то грозная сдержанность, какая-то сосредоточенность, замкнутость в самого себя. Ни одной улыбки, ни одного мягкого взгляда не позволил себе Музиль: в редком движении, в редком жесте его не сказывалось упорство; особенно много страшной злости выразилось у него во всем, — и в словах, и в жестах, и во взгляде — в сцене с дядей. Мы называем такое отношение к роли верным, потому что, по нашему мнению, комизм Фон-визинского Митрофанушки есть именно тот комизм, в котором смешное граничит с ужасным. Не можем не поставить в достоинство Музилю и того, что он обошелся совершенно

без фарсов, хотя роль Митрофанушки представляет не мало к тому соблазнов».

Из этого отзыва Баженова видно, сколько такта, сдержанности и вкуса проявил молодой актер на первых же порах своей работы, какое верное и оригинальное толкование придал роли Митрофана, которого до него Рассказов и Васильев играли дурковатым шалуном и игривым баловнем, уснащая роль фарсовыми трюками.

В бенефисе суфлера Н. А. Ермолова Н. И. участвовал в водевиле «Жених на расхват», где вместе с Музильем впервые выступила в роли Фаншетты дочь бенефицианта, тогда малолетняя воспитанница театральной школы М. Н. Ермолова.

В ту пору Н. И. приходилось часто выступать в водевилях с пением и в оперетках и, как видно из заметок тогдашней прессы, Музиль нравился зрителям. В «Птичках певчих» он играл роль Пиколо. В «Русской летописи» за 1870 год находим такой отзыв рецензента: «что касается г. Музилия, то он изумил нас новой стороной своего таланта — серьезным драматизмом, который во всей своей силе выразился, особенно во 2-ом акте, когда он убеждается в измене своей милой Периколы. В эти минуты у Музилия было так много огня, простоты и правды, что мы любовались им. А в заключение тем рельефнее вышел у него переход к прежней беззаботной веселости, когда он уверился, что Периколой осталась ему верной по-прежнему».

Серьезный драматизм, да еще в оперетке, — это, конечно, критику «Русской летописи» только почувдился, на самом деле его у Музилия не было; но что артист проявил много беззаботной веселости и увлекал зрителей — в этом можно положиться на рецензию. Исполнение Музилия несомненно было таково. Из этого не следует, конечно, что Музиль не умел трогать зрителей. Сохранились рассказы, о том, как в мелодрамах Н. И. и сам заливался слезами и заставлял плакать весь театр. Например, в «Заколдованном принце» в роли Ганса, в особенности в сцене пробуждения, когда Ганс видит себя уже не принцем в богатой обстановке замка, а снова бедным сапожником, живущим в лачуге — Музиль

трогал своими слезами весь зал. Но весь подход к роли у Музиля здесь был мелодраматический, так же как драматизм его в «Птичках певчих» был опереточным: в них не было еще элементов того художественного реализма, который характеризует весь тон и стиль Малого театра и который появится у артиста позднее.

Мы помним Н. И., например, в пьесе В. Крылова «Горькая доля», в роли умирающего от чахотки чиновника Рожнова: здесь у артиста сквозили уже реальные, жизненные ноты настоящих драматических переживаний, и они производили сильное впечатление. Но это появилось у Музиля лишь с годами. Первый же период деятельности артиста характеризуется живостью и веселостью игры. Этими свойствами отмечено исполнение Музилем всех ролей мольеровского репертуара. Особенно удачно играл Н. И., по словам современников, роль Любена в «Жорж Данден». Он сумел живо передать откровенную простоватость и влюбчивость молодого крестьянина; в его игре много было веселости и комизма, особенно в той сцене, когда он упрекает Дандена за его болтливость.

В «Причудниках» Мольера, уже на нашей памяти, Н. И. играл Маскарилья. Он был уморителен, быть может впадая в некоторый шарж и злоупотребляя методом каррикатуры, когда превозносил свои боевые подвиги, кичился щегольством и расхваливал достоинства своего костюма. Но так как Маскарилья, этот комический кавалер 17-го века у Мольера, и наш актер слеп следовал традициям автора, вопреки указаниям некоторых критиков на необходимость для позднейших исполнителей смягчать рискованную грубость комизма и сглаживать чисто условные шероховатости старинных ролей.

Достаточно комичен был Музиль и в роли Зганареля, всегда исполняемой самим Мольером. Он был чрезвычайно умористичен, когда томился тоской по хорошенькой жене, и в то же время дрожал от страха перед ее легкомыслием. Перед зрителем был типичный селядочник, глупый, сладострастный и впечатлительный пошляк, воображающий себя обольстительным и неотразимым.

Несколько родственной Эганарелю получилась в исполнении Музиля роль Форда в «Виндзорских проказницах» Шекспира. Комическая фигура ревнивого мужа, жалкого рогоносца, с радостью принимающего свою жену обратно от Фальстафа, была изображена Н. И. с большим юмором, живостью и реализмом.

Признание Островским дарования Музиля началось с постановки его драматической хроники «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». В этой пьесе Н. И. пришлось играть две небольшие роли — крестьянина и государева повара. Передают, что автор пьесы при исполнении этих ролей сказал: «Жаль, роли малы, Музилю негде развернуться в них. Какой у него тон! Сама жизнь!» С тех пор Островский стал протектировать Н. И. и давать ему ответственные роли в своих пьесах. За исполнение роли повара Музиль был вызван всем театром.

От роли государева повара воспоминания невольно переносятся к другому повару — из «Плодов просвещения», которого с такой красочностью и сочностью играл Музиль. Кто не помнит из москвичей этого старого опустившегося человека в драном пиджаке, в опорках, с испитым лицом, с хриплым, надтреснутым от переноя голосом, трясущегося, жадно прильнувшего губами к стакану водки. Игра Музиля в роли старого повара, несколько напоминавшего Любима Торцова, была не лишена трагизма, и, как свидетельствовал театральный критик С. В. Васильев (Флеров), лично беседовавший по поводу постановки пьесы с автором, очень понравилась Толстому. Вообще Музиль был большим мастером на эпизоды, на характерные жанровые фигуры.

Еще одна из таких незабываемых ролей. — юродивый в «Борисе Годунове». Эта сидячая фигура на Кремлевской площади, перед собором, в железном колпаке, в веригах, с томкой за спиной, с длинной суковатой палкой в руках, с изможденным лицом и глубоко запавшими глазами была полна законченной художественности и приковывала к себе кристальное внимание зрителя; каким-то жалким дребезжающим и ноющим голосом, каким действительно говорят юро-

дивые, он повторял одну и ту же фразу: «Дай, дай, дай копеечку».

Еще одну такую же роль, но не столь яркую, вероятно специально написанную для Музиля, пришлось ему сыграть в «Венецейском истукане» П. П. Гнедича. Это роль странника Иеронима, мечтающего о сладком житье в царских нищих. В репертуаре Островского Музиль переиграл почти все наиболее яркие, бытовые и характерные эпизодические роли: Робинзона в «Бесприданнице», Шмагу в «Без вины виноватые», Мирона в «Невольницах», Милаштина в «Бедной невесте», Платона в «Правда хорошо», Крутицкого в «На всякого мудреца», Бальзаминова в «Женитьбе Бальзаминова», Армянина в «Последней жертве», Каркунова в «Сердце не камень», Дормидонта в «Поздней любви» — целая вереница типов, по удачному сравнению В. А. Михайловского, — как бы первый лучших оттисков, прекрасно исполненных «ценительских гравюр».

В «Волках и овцах» Н. И. играл роль Викулы Наумовича, по очереди с О. А. Правдиным, и кто из них лучше исполнял роль, зависело от случая, иногда один, а иногда другой. В этой пьесе были заняты лучшие силы труппы Малого театра, и трудно было сказать даже, пишет в своих мемуарах В. А. Теляковский, кто играл лучше, ибо блеск, сила, сочность и искусство исполнения совсем не зависели от величия и значения в пьесе ролей. Все роли оказывались главными и важными.

Чрезвычайно романтичен был Музиль в роли старичка-суфлера Нарокова из «Талантов и поклонников». Помните, зал 1-го класса на станции, длинный вокзальный стол с букетами запыленных искусственных цветов и горкой бутылок вина. Компания театралов провожает актрису Негину, и Музиль-Нароков произносит прощальную речь. «Вы красавица! Для меня, где талант — там и красота! Я всю жизнь поклонялся красоте и буду ей поклоняться до могилы». А затем его стихотворение «О розах прекрасных, о рая цветах». Заключительные строки его: «он счастлив несчастный лишь счастьем твоим», Н. И. произносил с рыданием в голосе и заставлял зрителей плакать и умиляться.

По поводу исполнения Музилем роли Ширялова в «Картине семейного счастья» Островского экзальтированный критик «Артиста», скрывший свое имя под литерой V, дал следующий восторженный отзыв: «Такое исполнение нельзя разбирать, им приходится только восхищаться, перед ним можно только благоговеть. Выше этого исполнения идти некуда. Это — сама жизнь, это в полном смысле слова артистическое исполнение. Если бы было возможно при помощи пера передать все красоты этого исполнения, то пришлось бы передать каждый жест, каждый шаг, каждое слово; но перо бессильно, надо видеть и слышать самому».

Возобновим в памяти несколько ролей, исполненных Н. И. в пьесах второстепенных драматургов. Вот состарившийся Дон-Жуан Пехлецов — в «Осколках минувшего» Ге — тип похотливого паразита и праздного дурачка. В этой роли Н. И. дал очень типичный для оскудевшего и умирающего старого барства образ аристократа — эротомана, увлеченного свежестью и юностью дочери старой приживалки.

В «Первой мухе» Величко — Н. И. играл роль Охрименко, добродушного старика, чиновника, служаки, занимающего в городе довольно видный бюрократический пост, но не имеющего средств для того, чтобы «вывозить в свет» дочь-невесту. Музиль дал очень живую фигуру растерянного, суетящегося и хлопотливого отца, чувствующего свою «вину» перед дочерью, однако, старающегося держать себя с достоинством. Необыкновенно забавен и смешен был Музиль в юдовиле А. Н. Грессера «Накануне золотой свадьбы» в роли древнего старика, устраивающего старушке жене сцену ревности на основании найденного им любовного письма к ней, письма, которое на поверку оказывается написанным им самим в первые месяцы после свадьбы в 1847 году.

В июне 1906 года Н. И. Музиль умер и был похоронен на Ваганьковском кладбище. Двое его детей Н. Н. Музиль и Е. Н. Рыжова — артисты, в настоящее время играют в Малом театре. В издававшейся в 1906 году московской газете «Путь» памяти покойного были посвящены следующие строки: «Сорок лет назад пришел в Малый театр Николай Игнать-

евич Музиль. Нет бога кроме Островского, — воскликнул энтузиаст Аполлон Григорьев. Мог ли Музиль, ученик его по первой московской гимназии, не принести на подмостки этого же символа художественной веры? И он раз навсегда стал в ряды той армии, которая несколько десятилетий стояла в Москве на страже сценического реализма и дала ему полное и яркое торжество. С благоговением к Островскому и его художественным идеалам переступил юноша порог славного дома и это благоговение бережно, как лучшее и драгоценнейшее начало пронес через все сорок лет своей службы сцене. В образах Островского ярче всего сказывался юмор Музиля, — здесь находил его талант наилучшую точку приложения. Не очень разнобразный и гибкий — этот талант умел порою сверкать чистым художественным блеском».

Каковы же были достоинства и недостатки Музиля? К сценическим недостаткам его нужно отнести некоторую синоватость голоса, которая впрочем по счастливой случайности оказывалась совершенно подходящей к его ролям, как например: к роли псвара из «Плодов просвещения», к Шмаге, к юродивому, к Иерониму и пр. Кроме того, у него была привычка растягивать речь, особенно заметная в последние годы, что расхолаживало впечатление от игры. К числу достоинств сценического исполнения Музиля нужно отнести необыкновенную четкость и ясность игры, почти скрупулезную обработку мелочей, отчетливую чеканку деталей. Это свойство артиста обуславливается отсутствием в нем горячности и пырва; в нем не было полета вдохновения, и потому он строил силу своего искусства в тщательном рисунке образа, в козуритности и виртуозности, законченности исполнения. В этой размеренности и мелочной обдуманности каждого шага сказывалось, мне думается, чешское происхождение артиста: он воспринимал, изучал и воспроизводил роль, как в свое время чехи-латинисты учили нас читать и переводить Корнелия Непота с фотографической близостью к подлиннику, и не только к духу, но и к букве текста. Н. И. играл на сцене, как чешка Ванда Ландовска играла на клавесинах до педантичности точно, но без вдохновения, словно вышивала на пальцах. Это не исключает того, что при всей филигранно-

---

сти отделки и ювелирности обработки игра Музиля была полна задушевности и искренности тона, ибо он обладал большой способностью к сценической характеристике и психологическим зарисовкам. Успех Н. И. на сцене покоился на техническом совершенстве игры, искупающем недостатки непосредственного художественного творчества.

---



## В. А. Макшеев.

Передо мной афиша любительского спектакля, разыгранного учениками воронежского кадетского корпуса в субботу 9-го февраля 1863 года. Шел «Ревизор». Антона Антоновича Сквозник-Дмухановского играл воспитанник В. Макшеев, а роль судьи Аммоса Федоровича Ляпкина-Тяпкина — Шпажинский. Конечно, корпус готовил сделать из них обоих образцовых офицеров и примерных служаек, всинственнных защитников отечества и едва ли думал, что из Макшеева выйдет актер, а из Шпажинского — драматург, которые на многие годы, на несколько десятилетий свяжут свою судьбу с подмостками Малого театра и впишут свои имена в историю русской сцены. Окрыленный успехом в роли городничего. Макшеев с большой выразительностью исполнил еще несколько ролей, между прочим, Большова, Расплюева и др. В Воронеже была группа интеллигенции, сведущая в вопросах сценического искусства и поощрявшая всякое живое театральное начинание; в числе этих лиц были известный поэт Никитин, литератор, впоследствии биограф Никитина де-Пуля, актер Вильде и др. Они обратили внимание на способности юного кадета, обласкали его, посоветывали заняться собой и внушили ему первую мысль о возможности стать настоящим большим актером, каковым Макшеев вккорости и сделался, не заставив себя долге ждать.

Владимир Александрович принадлежал к старинной дворянской фамилии Макшеевых-Машониных. Он родился в столице Финляндии — в Гельсингфорсе в 1843 г. По окончании курса в кадетском корпусе В. А. был выпущен офи-

цером в артиллерию и служил в Москве в 1-ой гренадерской артиллерийской бригаде. Но военная карьера не улыбалась Макшееву, уже вкусившему сладкой отравы кулис и ласкающих слух аплодисментов. Манкируя обязанностями своей военной службы, молодой офицер во всю участвует в любительских спектаклях, играет в «артистическом кружке» и в драматическом театрике Шепелева, где, как мы видели, весело любительствовал и Н. И. Музиль. На спектаклях артистического кружка, находившегося тогда на Лубянке, часто присутствовал А. Ф. Писемский. Глядя, однажды, Макшеева в роли Расплюева, он воскликнул: «Большой из этого офицера актер выйдет! — Только бы поскорее ему надоело прикидываться пушки заряжать, — он, помяните мое слово, в актеры махнет... Самое это настоящее для него дело. Комизма ему в нутро заходило — хоть на двоих хватит... Ну а при пушках куда ему этот товар девать?»

И пророчество писателя сбылось. Бескорости Макшеев совсем расстается со своей бригадой, выходит в отставку и уезжает играть в провинцию, уже как профессиональный актер. Он играет в труппе П. М. Медведева в Казани, затем в Саратове, Курске и Туле. Упрсчив за собой имя даровитого и полезного актера, он возвращается в Москву и принимает приглашение вступить в труппу первого народного театра, устроенного во время политехнической выставки в Москве в 1872 году. Этот театр, который также, как и московский артистический кружок того времени дожидается еще своего летописца, сыграл значительную роль в истории развития русской сцены. Он был выстроен на частные средства по плану архитектора Гартмана на Варварской площади, близ того места, где ныне находится Деловой Двор. Зрительный зал его вмещал в себе 1803 места, из которых 1059 мест были дешевые: от 5 до 40 коп. Директором его был А. Ф. Федотов, режиссер и драматург, муж Гликерии Николаевны Федотовой. В труппе Народного театра состояли такие даровитые актеры, как Николай Хрисанфович Рыбаков, Модест Иванович Писарев, и Макшееву было, конечно, интересно играть с такими талантливыми партнерами. Театр был открыт 4-го июня 1872 г. с большим успехом пьесой Полевого «Дедушка

русского флота» и «Ревизором». В обоих пьесах участвовал Макшеев, с первого же своего появления на народном театре сделавшийся, как свидетельствует его биограф и друг М. В. Карнеев, — любимцем публики. Пресса встретила дебюта-та весьма благосклонно. На другой день после открытия театра в «Вестнике политехнической выставки» № 35 в рецензии о спектакле появился такой отзыв М. Кублицкого: «Г. Макшеев обнаружил несомненный комизм. Игра его благородна, проста, на сцене он свободен — этою похвалой отметим мы его участие в комедии Полевого «Дедушка русского флота». Шедшая же за тем бессмертная комедия «Ревизор» была исполнена очень хорошо. Чест и хвала г. Рыбакову. Не менее превосходно играл также роль Ростиковского и г. Макшеев».

Народный театр вместе с выставкой просуществовал три месяца; за это время Макшеев переиграл в нем множество самых разнообразных ролей и неизменно вызывал одобрение зрителей, критики и дирекции. Выставочный комитет присудил даже золотые медали М. И. Писареву и В. А. Макшееву за успешное исполнение. После закрытия выставки театр также прекратил спектакли и только на следующий год 13 мая он вновь открылся под именем «Общедоступного театра», став собственностью С. В. Танеева и М. Ф. Урусова. Для первого спектакля была поставлена «Горькая судьбина» Писемского с П. А. Стрепетовой — Елизаветой и с Макшеевым — в роли Никашки, увлекшими своим исполнением всех зрителей, преимущественно состоящих из мелких ремесленников и низших служащих. Театр этот, директором которого был профессор М. П. Китара, просуществовал почти три года до конца декабря 1876 года, собрав за время своей деятельности отличную труппу, в которой блистали такие дарования, как Савина, Стрепетова, Бельская, Васильева, отец и сын Рыбаковы, Милославский, Берг, Макшеев, Ленский Новиков, Медведев, Иванов-Козельский, Греков, Богатырев и др. Такой блестящий состав актеров едва ли еще имела в те годы какая-либо другая частная труппа. Небольшой пожарный случай, имевший место в стенах театра, обратил внимание городской администрации на недопустимость существования

в центре столицы деревянного театральное здание, и «Общедоступный театр» был ликвидирован.

Макшеев стал играть в Артистическом кружке, а 1-го марта 1874 года, по приглашению В. П. Бегичева, вступил в труппу Малого театра, где оставался до самой смерти. Вступив в труппу Малого театра, В. А. Макшеев, — пишет его биограф, — с каждою новою ролью приковывал к себе внимание изыскательных зрителей того времени. Выступая в ролях Живокини, Садовского и даже Шумского он, так сказать, самою захватывал успех на подмостках лучшей в России сцены и, в конце концов, совершенно овладел расположением публики».

Особенно реалистичен был В. А. в роли Расплюева. «Многих Расплюевых перевидал я на своем веку, пишет по поводу этой роли известный театральный критик своего времени П. И. Кичеев. Видал я и П. В. Васильева, и Л. И. Градова-Соколова, и И. Н. Грекова, и нескольких провинциальных артистов в разных городах России. И вот мое мнение: не исключая самого П. М. Садовского, многие из них исполняли пожалуй ярче Макшеева эту характерную, правда, «благодарную» в сценическом отношении, но очень трудную роль, но не было никого из них, кто бы в ней был так близок к жизненной правде роли в ее психологической верности. Макшеев обратил на себя общее внимание своею замечательно умною и полной жизненности игрою, своим тонким, неподдельным комизмом, не имеющим ничего общего с шаржем, своим удивительно толковым отношением к психологической стороне роли».

Комизм Макшеева на сцене действительно был чрезвычайно мягок и благороден, юмор — задушевен и искренен. Макшееву повезло, — писал один театральный хроникер, близкий к закулисным сферам. Он сразу «попал в репертуар», пришелся ко двору, — и с каждым годом артист совершенствовался, разрабатывая данный ему судьбою прекрасный материал и вырабатываясь в перворазрядного комика и вообще жанрового актера. Играл он много и часто, не всегда одинаково удачно, конечно, но всегда с большою правдой

и простотой. — и очень скоро строгая публика Малого театра отдала ему свои симпатии, чтобы уже никогда не отнимать их. Ролью городничего В. А. окончательно закрепил за собой свою славу, и Малый театр справедливо считает его одним из крупных козырей своей труппы. В этой труппе есть и более яркие дарования, но вряд ли какой другой ее артист так для нее характерен как Макшеев. В нем — сочетание всех тех особенностей, какие, сложившись десятилетиями, составляют истинную физиономию этой сцены. На Макшееве особенно силен тот «особый отпечаток», каким всегда отличается артист Малого театра, где бы он ни играл». Лучшие роли Макшеева относятся к классическому репертуару, и он разыгрывал их с удивительным проникновением в творческий мир драматурга, с усвоением его стиля, его типа, его литературной манеры.

Образовательный ценз В. А. не давал уверенности в эстетической подготовке артиста к восприятию писательского плана, его подхода к теме, шуткам, юмору. А между тем В. А. в своих ролях был неповторимо своеобразен и в духе автора индивидуален. Играл ли он городничего, в которой комизм его приобретал зловещий оттенок, и лик Сквозника-Дмухновского превращался почти в символическую харю, он брал чисто гоголевскую ноту, угадывал его заветное желание. В Ризположенском быт капал из каждого его слова, сочился через все жесты, походку и движения, и его «рюмочку выпью» можно было принимать как подлинный экстракт пьяного меццанского замоскворечья. В Подколесине Макшеев совершенно бессознательно подчеркивал элемент фантастики, какого-то специфического петербургского миража, невероятной истории и, оставаясь вполне реалистичным, он приоткрывал дверь в мир иных возможностей, загадочных соотношений. Все это достигалось без всякой помощи предвзятых литературных теорий, а здоровым инстинктом актера, сценической интуицией.

Отпечаток какой-то мягкой, спокойной лирической самоуверенности лежал на фигуре Фамусова в исполнении Макшеева. словно весь образ его был покрыт густым слоем мягкой, запущенной пыли, сглаживающей все острые углы и хороня-

шей под собой все разнообразие движений человеческого духа.

Весьма правдоподобные жанровые формы принимал примитивный социальный протест Любима Торцова в устах Макшеева. А весь облик его с дрожанием рук,ковылянием походки был строго реалистичен, ни в какой мере не нарушая требований художественности.

В пьесе Крылова «Девичий переполох» В. А. играл воеводу 17-го века и тоже переносился духом за два столетия назад. Его объяснения с боярами, борьба с наветами врага были проникнуты стилем старорусского уклада и характерностью.

В «Вольной волюшке» своего корпусного товарища Шпажинского В. А. играл роль Бати—разбойника и балагура в одно и то же время, и его острые реплики и шутки были действительно забавны благодаря живым и разнообразным интонациям, счастливо найденным артистом для своего не совсем обычного персонажа.

В «Венецейском истукане» — Гнедича Макшеев был великолепен в роли пьяного Мяздры, особенно в сцене на сеновале со старухой Козлихой. Ее можно было бы трактовать, как рискованный шарж, если бы вся сцена не была окрашена той простотой нравов, какую автор нарисовал в своих картинах 17 века. И в этих пределах В. А. никогда не переступал границ дозволенного и не впадал в карикатуру.

В пьесе Неvejeина «В родном углу» Макшеев играл Карамышева, придурковатого старика, любителя карт, вина и клуба, живущего на средства своей дочери. Можно себе представить как правдив и колоритен был В. А. в этой роли пьянчужки, приживала, терпящего всякие унижения от дочери, лишь бы получить подачку «на клуб». Для демонстрации самых разнообразных жанровых деталей здесь был большой простор, и артист использовал его в полной мере.

Ярким пятном спектакля вспоминается Макшеев в «Бешеных деньгах» в роли Василия камердинера Василькова. Смотреть В. А. в таких эпизодических ролях было истинным удовольствием, как будто бы в знойную жару вы вдыхали

освежающие брызги минутного летнего дождя. Помню В. А. в одноактной шутке Н. Криницкого «У страха глаза велики» в роли Ивана Ивановича Тарарихова, интендантского чиновника, из молодящихся старичков. Когда он франтсман, с нафабранными усами увивался за молоденькой вдовушкой и уверял ее, что он героически храбр и даже отличился во время войны взятием какой-то неприятельской батареи, а на поверку оказалось, что он отъявленный трус, боится каждой тени и всякого шороха. Макшеев был уморительно забавен и по настоящему, без малейшего шаржа комичен. В. А. чрезвычайно удавались роли старых, оставшихся солдат и стариков-крестьян. Он отлично передавал также типы пожилых помещиков, купцов и мещан, выдержанные от начала до конца в задуманном характере, в полном соответствии, с основным, первоначальным замыслом роли.

Далеко не так благополучно обстояло у Макшеева дело с ролями иностранного репетуара. Они у него почти неизменно сбивались на русские нравы на отечественные типы, на московские интонации. Так например, сильно «пахло Русью» от исполнения В. А. шекспировских ролей: Эванса в «Винзорских проказницах» и Грумео в «Укрощении строптивой». Русаком отдавал также его Бенито в Кальдероновской пьесе «Сам у себя под стражей». Этот органический недостаток отлично сознавался самим Макшеевым и потому он весьма не охотно брался за иностранные роли. Счастливым исключением являлась роль Лепорелло, которая и по внешним данным, и по росту, и по комизму очень подходила к средствам В. А. Эту роль ему пришлось сыграть в двух пьесах: в «Каменном госте» и в «Севильском оболъстителе» Бежцкого, где слуга Дон-Жуана назывался Педро. Макшеев великолепно, с живым, несколько не наигранным комизмом передавал плутоватость и остроумную наблюдательность Лепорелло. Ему удалось заинтересовать зрителей комическими похождениями своего героя и вызвать их единодушный смех, не прибегая ни к каким подчеркиваниям. Какое-то освежение чувствовалось, пишет критик «Артиста» А. В. при виде умной игры Макшеева, проникнутой непосредственным юмором. Другая удачная иностранная роль у Макшеева была—

Жеронта в «Проделках Скапэна». Этот банальный глупец был расцвечен В. А. живыми красками, очерчен меткими, размашистыми штрихами и главное жестами, такими характерными, но Мольеровски комичными. Иногда, не находя на своей палитре нужных красок для изображения иностранца, Макшеев, чтобы оживить скучную схему, прибегал к помощи утрировки: такой шаржированной фигурой вышел у него, например, испанский судья в пьесе Леопольда Мазаса «За наследство», — совершенно не естественный, карикатурный юрист.

В своей личной, вне сцены, жизни В. А. был необыкновенно застенчив, почти до стыдливости. Лицо, близко знавшее его вне театра, характеризует В. А. следующими словами: Макшеев в жизни был человек благородной простоты и неподдельной скромности. Говоря правду, он никогда не был патентованным «любимцом публики», да он и не считал себя звездой первой величины. В его честь редко звонил большой колокол рекламы и никогда не был он героем психопатических восторгов, вспышек бурного энтузиазма. Не что Москва любит его — вне сомнений и спора, любит любовью тихой, но прочной, высоко ценя в этом симпатичном артисте неизменную правду его игры. За кулисами всегда есть партии, — В. А. не принадлежал ни к одной из них: за кулисами никогда не обходится без интриг, — В. А. не участвует в них. Он чужд этой неизбежной мути театральной жизни, чужд по самому складу своей натуры, своего характера и ума. Он искренний, благодушно настроенный человек во всех театральнх отношениях и столкновениях: он точно не замечает бурлящей вокруг него мелкой закулисной жизни и бережно идет стороной, беря от жизни подмостков лишь ее лучшую, художественную сторону, и тихо, покойно работая для дорогого ему искусства. Публика не знает этой стороны Макшеева; но те, кто знает, высоко ее ценят, и все дарят свое расположение и уважение этому прекрасному артисту, в котором нет ни крупинки каботинства...

В. А. умер 9-го марта 1901 года. В истории Малого театра Макшеев сохранится как одаренный живым, непосредственным талантом, актер-жанрист, богатый житейским опы-



---

---

том, разнообразными впечатлениями, вооруженный зоркой наблюдательностью и пытливым художническим любопытством. По своим традициям, вкусам и настроениям это был актер «передвижник» с «рассказом» в творчестве, с нотой общности, не лишенный гражданской тенденции. Все его образы на сцене были характерны и типичны для конца прошлого века в духе жанровых фигур Репина и Маковского, Крамского и Ярошенко. В них чувствовалась то дух социальной сатиры, то соль житейской комедии или же просто уродство бытового анекдота. Они никогда не были бесплотны: в них неизменно трепетал живой нерв, играла кровь, лоснилась плоть. Если бы их выжать, как при стирке выжимают белье, то из них полились бы и сски, и жиры. Таковы вечные свойства всякого реалистического творчества.

---

---

## М. П. Садовский.

(Читано в заседании Русского Общества Друзей Книги 5-го сентября 1924 г.).

Фамилия Садовских, это—целая династия на сцене Малого театра, родоначальником и наиболее блестящим представителем которой был бессмертный комик, Пров Михайлович Садовский. Одновременно с ним в Малом театре подвизались его брат, племянник, сын и невестка. В настоящее время в труппе театра видное положение занимают внук и внучка знаменитого артиста, и в театральной школе обучается и готовится к сцене, подавая большие надежды, его пра-внучка. Будем надеяться, что род Садовских никогда не пресечется на русской сцене.

Брат и племянник Прова Михайловича особого следа по себе не оставили, ибо не были одарены крупным талантом, и умерли в молодых годах. Зато сын его, Михаил Прович, блистательно поддерживал славу Садовских и стал достойным преемником своего великого отца, оставив по себе не менее глубокую память в потомстве.

«Садовский»—театральный псевдоним Прова Михайловича; настоящая фамилия его—Ермилов. Фамилию «Садовский» П. М. усвоил себе уже по поступлении на сцену, как полагает его биограф В. Родиславский, в память своего дяди, провинциального актера Григория Васильевича Садовского, а по мнению другого биографа,—в честь своего большого друга архитектора Садовского. Михаил Прович—единственный сын П. М. и его жены, московской мещанки Елизаветы Леонтьевны, рожденной Кузнецовой. Он родился 12 ноября 1847 г. в

Москве, в доме бабки своей по матери, у Сергия в Пушкирях. Здесь же протекли его детские годы. Учился М. П. сначала в четвертой московской гимназии, а с переводом ее на Покровку перешел в ближайшую к дому 3-ю гимназию, но из пятого класса должен был из-за болезни глаз оставить школу и продолжать свое образование дома, под руководством лучших преподавателей, среди коих был будущий проф. университета Н. С. Тихонравов. Условия для умственного развития мальчика были самые благоприятные: отец был на вершине своей славы и был в дружбе с лучшими представителями московской интеллигенции. Личный друг Островского, через него П. М. сблизился со всею молодою редакцией «Москвитянина», с Меем, Аполлоном Григорьевым, Алмазовым, Эдельсоном, Филипповым и др. Они часто собирались в квартире отца, где бывали также Писемский, Потехин, Чаев и др. писатели, и под влиянием их бесед, споров об искусстве и о театре в М. П. созрело решение посвятить себя сцене. Замечая в сыне выдающиеся способности к языкам, Пров Михайлович хотел сделать из него лингвиста, но должен был уступить его горячему желанию стать актером. Впоследствии Мих. Пр. все-таки знал пять языков и переводил пьесы с французского, итальянского и польского.

На двадцатом году жизни М. П. впервые выступил на сцене Московского Артистического Кружка, помещавшегося тогда на Тверском бульваре в доме Лабади.—в комедии Островского «В чужом пиру похмелье», в роли Андрея. В этом же спектакле, как мы уже упоминали выше, дебютировала и артистка Ольга Осиповна Лазарева, впоследствии жена М. П. В Кружке М. П. играл около двух лет и в 1869 г. уже получил дебют в Малом театре в комедии Островского «Свои люди сочтемся». Пров Садовский, до того игравший обыкновенно Подхалюзина, взял на себя роль Большова, а Подхалюзина уступил своему сыну. Дебют М. П. оказался чрезвычайно удачным. Зрители и пресса отнеслись к нему с полным сочувствием, оценив его искреннее чувство и хороший бытовой тон. Еще удачнее было второе выступление М. П. в роли Андрея Титыча Брускова в «Тяжелых днях» Островского. И здесь публика и печать приняли 22-летнего дебютанта весьма благо-

склонно и отметили в исполнении верность изображаемому лицу и теплоту игры.

В первые годы службы в Малом театре М. П. приходилось играть немного, а потому он не переставал выступать на сцене Артистического Кружка, где отец его был старшиной и завсегдатаем. Только после 1877 г., когда Садовский с замечательным талантом и неподдельным драматизмом сыграл роль Андрея Белугина, его стали чаще занимать в репертуаре и, между прочим, дали ему роль Аркашки в «Лесе», которую он с таким поразительным мастерством исполнял. М. П. проработал в Малом театре 41 год, умер 63 лет, от кровоизлияния в мозг 25 июля 1910 года и похоронен на Пятницком кладбище рядом со своим отцом. Такова краткая биография артиста.

Но М. П. был не только актером, а и писателем. Он переводит пьесы и писал оригинальные беллетристические произведения. Им переведены пьесы Гольдони: «Веер» и «Добродетельный ворчун»; «Франческа» Сильвио Пеллико, «Что посеешь, то и пожнешь» и «Карл II» Джакометти, «Севильский цирюльник» Бомарше, «Эдип» Софокла и «Федра» Расина, исполненная в 25-летний юбилей М. Н. Ермоловой. В качестве самостоятельного драматурга М. П. написал лишь одну пьесу посредственную, чтобы не сказать совсем слабую—«Чужая душа—потемки», исполненную в бенефис О. О. Садовской.

Гораздо значительнее пьесы его беллетристика. В 1899 г. М. П. выпустил в свет две книжки своих рассказов, обративших внимание и критики и читателей. Сейчас они—библиографическая редкость. В сущности М. П. писал уже давно, но работа в стороне от большой литературной дороги, сотрудничество в консервативных журналах—«Русском Вестнике» и «Русском Обзрении» закрыло имя Садовского от взоров широкой читательской публики. И только появление рассказов в собранном виде заставило критиков заметить, какой сочный и колоритный язык, какая зоркая наблюдательность, и сколь интересный и своеобразный круг явлений обнаруживает этот автор, доколе совершенно незамечаемый критикой.

Среда, которую изображал М. П., это та же среда Островского, Левитова, Слепцова, Горбунова. Это все то же темное царство замоскворецкого купечества, бедных разночинцев.

мелких лавочников, пьяных ремесленников со Сретенки и ее переулков, праздных гуляк Екатерининского парка—словом, знакомый мирок захолустной обывательщины. В рассказах М. П. Садовского «Дикий человек», «Счастливец», «Вредный член», «Страница из жизни одного города», «Преступление» и др.—вы видите, как этот захолустный обыватель тянет свою обыденку, торгует и плутует, парится в бане, читает «Листок», ведет фликетные, праздные и пустые разговоры и иногда только вырвется из своей сонной одури и где-нибудь в трактире, под трескучую музыку органа, за сборной селянкой проявляет свою «натуру».

Большими поклонниками литературного таланта М. П. были Горбунов и Третий Иванович Филиппов. Крупное значение для истории Малого театра имеют вошедшие во второй том рассказов воспоминания М. П. об актере Федоре Семеновиче Потанчикове. Со слов этого старого актера М. П. записал чрезвычайно много ценного и интересного о Живокини, Мочалове, замечательном балетном артисте, французе-эмигранте Лефевре, о комике Василии Ивановиче Рязанцеве, В. А. Каратыгине, Щенкине, директоре театра Гедеснове и многих других.

Позднее М. П. стал помещать свои рассказы в «Артисте» и «Театральной библиотеке». За свои произведения М. П. в 1890 г. был избран в действительные члены Общества Любителей Российской Словесности. Он принимал деятельное участие во многих заседаниях и литературных вечерах, устроенных обществом, с успехом читая свои сочинения, и мастерски передавая произведения Гоголя, Грибоедова, Некрасова, Никитина, Островского и др. Один из рассказов М. П. «Дон-Кихот московского захолустья» был помещен в 1896 году в сборнике общества «Почин».

Вероятно, свое литературное дарование М. П. так же унаследовал от своего отца Прова Михайловича, который, как известно, писал, но не печатался. И. Ф. Горбунов сообщает, что ему известны четыре рассказа П. М. Садовского: «О французской революции», «О Наполеоне на острове св. Елены», «Рассказ Татарина», «Встреча двух приятелей» и драма «Честь или смерть».

Одно время М. П. был преподавателем «практики» сценического искусства сначала в Московском филармоническом училище, а затем в начале 90-х годов на драматических курсах Театрального училища. На преподавание он смотрел всеобразно: он никогда не «показывал», как нужно играть. «Я вас буду поправлять,—говорил М. П. ученикам,—когда увижу, что вы плохо играете, а учить вас играть я не могу, надо понимать и чувствовать, что изображаешь. Если же я покажу, как я играю, то вы будете только подражать, и тогда будет два Садовских».

Садовский вырос, сложился и окреп, как цельная, законченная, артистическая величина под непосредственным влиянием Островского и поэтому он был, конечно, превосходителем ролей его репертуара. Драматург предоставлял своему любимцу лучшие роли, и перечислить их нет никакой возможности: кажется, М. П. переиграл во всех без исключения пьесах Островского. Даже в пьесе «Красавец-мужчина» Островский поручил ему главную роль, хотя на красавца М. П. никак не походил, и никакой гримм не мог его «сделать так называемым «неотразимым мужчиной».

Мы уже упоминали, что роль Белугина впервые дала М. П. безусловное признание со стороны всей критики. И действительно в этой роли обманутого Андрея все грани таланта Садовского: комизм и драматизм, юмор и нервность нашли здесь полноту выражения. Критик Д. Аверкиев отметил, что исполнение молодого артиста отличалось значительным самообладанием и спокойствием, в чем сказалось что-то наследственное, стцовское.

Великолепен был М. П. в роли Барбашева в «Правда хорошо, а счастье лучше». Как сейчас видишь перед собой этого вечно пьяного самодура, «подлеца своей жизни», когда он надтреснутым хриплым баском говорил: «Шато Лароз, новый сорт, грудь мягчит и приятные мысли производит». А когда окончательно запутавшись в денежных делах, он с напускной развязностью разваливался в кресле и, покручивая усы, заводил с маменькой разговор о финансовом вопросе, М. П. был незабываем.

Вообще, как известно, Садовский был неподражаем в ро-

лях мелких, ничтожных людей: богатых купчиков, тятенькиных сынков, закутившихся саврасов, юнкеров в отставке, лиц без определенных профессий и т. д. Венцом ролей этого типа в исполнении М. П. был Мурзавецкий из «Волков и овец» — полупьяный шеломай в фуражке с дворянским красным околышем, невероятный нахал, но в то же время и трус, с ужасным выговором французских словечек (имажинэ-ву), с кабацкими манерами и комплиментами. Артист был в этой роли крайне типичен и колоритен; комизм его сверкал и искрился блестящими неподдельными юмором. Мимика и жесты пьяного человека были переданы неподражаемо, без всякого шаржа, но весело и смешно, в самом лучшем значении этого слова. Переходы от нахальства к трусости, от уныния к бесшабашности были живы и естественны. Кто не помнит его знаменитых фраз: «дворянин и без табаку», «Тамерлан, ici» и др. Видевший М. П. в этой роли Н. В. Дризен пишет в своих мемуарах: «старик у было в то время под 60; однако, ни по фигуре, ни по экспрессии и живости в движениях нельзя было ему дать и половины этих лет. Его дуэт с Анфисой в 3 акте никогда не изгладится из памяти.

Много теплоты и задушевности было вложено М. П. в роль скромного Дергачева в «Последней жертве». Вы помните эту незвращную фигуру в поношенном платье с чужого плеча, принесшую письмо к Тучиной? Он исполняет поручение приятеля, лжет обманутой женщине без зазрения совести, но в конце-концов запутывается в своем вранье и когда убеждается, что бедная женщина ему больше не верит, он проникается к ней такой искренней жалостью и глубокой симпатией, что вызывает в зрительном зале неподдельное сочувствие. С психологической стороны эта роль была сыграна Садовским необыкновенно тонко.

В пьесе Островского «Дмитрий самозванец и Василий Шуйский» М. П. играл дьяка Осипова и был очень эффектен, когда обличал царя в самозванстве и откровенно высказывал свой взгляд на происхождение Лжедмитрия. Сильное впечатление производила сцена ареста Осипова. Эта роль была мало характерна для Садовского, но он исполнил ее со всей присущей ему серьезностью и художественной правдой.

В Пушкинском «Борисе Годунове» М. П. играл одного из иноков-бродяг и создал прекрасный, полный историко-бытового интереса образ. Это по поводу Садовского и Макшеева в ролях иноков писал И. И. Иванов «о впечатлениях, достигающих той степени наслаждения, когда оно становится безотчетным и не поддается мотивировке».

Зенитной ролью Садовского считается Хлестаков. После С. В. Шумского, которого одобрил сам Гоголь, лучшим «ревизором» был по общему признанию М. П. Он показывал в этой роли «чистосердечие и простоту», то, что хотелось самому автору. Он был действительно молод в роли Хлестакова, ему никак нельзя было дать больше 25 лет. Он совершенно искренно, наивно и простодушно удивлялся тому, что ему не дают есть в гостинице и не принимают резонов, что он может отощать. Существует длинный и очень подробный рассказ С. Васильева (Флерова) о том, как проводилась Садовским сцена опьянения и вранья и как удачно выдерживал артист «мальчишеский» характер, приданный им всей своей роли. Тщательный бритель даже прибегает к музыкальной терминологии для изображения движений артиста и с увлечением сообщает, как в финале 4-го акта М. П. мастерски переходил от внезапного *prestissimo* к *stretto* и как после сцены объяснения с Марией Антоновной движения Садовского-Хлестакова выражались термином *subito, prestissimo*.

В «Плодах просвещения» М. П. играл одного из трех мужиков, а именно того, который уже владеет разными господскими словами, а потому и является как бы предводителем делегации. Садовский сделал из этого мужика тип умственного, но в то же время и шельмоватого мужиченка, своего рода деревенского адвоката. Он хотя и человек с головой и с какими угодно господами может объясняться, а все-таки ему не очень доверяют в деревне и, напр., деньги находятся не у него, а у другого мужика, который попроще. Эта роль была одним из маленьких шедевров артиста.

В пьесе В. И. Немировича-Данченко «Новое дело» М. П. играл роль психически больного Андрея Колгуева, и выдвинул теплые и интимные свойства своего дарования—искренность и задумчивость. Непонятый окружающими, много думающий и



---

тоскующий в одиночестве меланхолик чрезвычайно удался Садовскому, имевшему в этой пьесе громадный успех. Колтуев страдает душевными припадками, и все окружающие на сцене ежеминутно ожидают от него возобновления болезненной вспышки, и это обстоятельство придавало роли чрезвычайную нервность. Садовский избежал опасности впасть в подробности чисто клинической картины душевных переживаний, но дал тонкий и чуткий характер своего героя, нечто в роде кн. Мышкина из московских купеческих тузов.

В пьесе Мод. Чайковского «Симфония» М. П. изображал модного адвоката, и дал очень типичный образ преуспевающего присяжного поверенного из типа дельцов, путем беспринципной болтовни улавливающих легковых клиентов.

Мы ничего еще не сказали об исполнении Садовским ролей иностранного репертуара. Он их откровенно не любил, особенно костюмные роли, для которых, как он говорил, «приходится напяливать на себя чулки до самой поясицы». Он сам шутил над собой: «Ну, какой я лорд, граф, маркиз, виконт или граф». Но, конечно, артисту приходилось выступать и в иностранных ролях, и в некоторых из них он был чрезвычайно интересен. Напр., в мольеровских «Проделках Скапена»; он играл Скапена весело, оживленно, с искристой игривостью, как хорошее шампанское. Вы так и чувствовали в нем беззаботного уличного паяца и по движениям и по жестам, столь легкомысленным и непосредственным. Это был плут и весельчак, самая подлинная «животрепещущая» фигура из настоящего мольеровского фарса.

В другой мольеровской комедии, в которой героем является Знанарель, М. П. играл философа Марфуриуса; в изображении артиста он получился крайне комичным ученым педантом, совершенно в духе старинных комедий. Играл еще М. П. роль Фигаро, Лепорелло, но это было менее удачно.

М. П. Садовский был типичный москвич, москвич с головы до ног, прекрасно знающий и нежно любящий свой родной город. Он знал нравы и обычаи Москвы, весь бытовой уклад ее жизни, ее людей, улицы, церкви, закоулки, ее достопримечательности и старину, учреждения и дома, то, что ныне уже ушло безвозвратно. И сам он был органической частью

этого уходящего. В нем было большое сходство с И. Ф. Горбуновым; подобно тому, как создатель «Генерала Дитятина» был выразителем старого, угасавшего Петербурга, М. П. являлся, бытописателем и поэтом последних панорам, умирающих типов и тающих образов уходящей Москвы.

М. П. никак не соответствовал ходячему представлению об актере, как о перелетной птице и бродячем комедьянте. Он, кажется, никуда не выезжал из Москвы, жил в ней оседло, патриархально, крепкой, уютной, многочисленной семьей в собственном доме в Мамоновском переулке, а летом в своих дачах на Башиловке. И дачи, и дом были куплены еще его отцом Провом Михайловичем; но при отце дом был деревянный, бревенчатый, напоминающий своим видом постройку уездного города; впоследствии М. П. перестроил его в каменный.

М. П. был в большой дружбе с семьей Губониных, с отцом Петром Ионычем и сыном Сергеем Петровичем, выведенными П. Потехиным в его пьесе «Злоба дня» под фамилией Хлопонины. Старик Губонин, владелец известного курорта Гурзуф, был крестьянин, и создал себе крупное состояние на железнодорожных подрядах. Он нравился Садовскому как самобытная, колоритная фигура, как крупная и яркая личность, истинный русак, несмотря на свое многомиллионное состояние не расстававшийся с сапогами-бураком. Когда дом Садовского стал приходить в ветхость, М. П. при содействии С. П. Губонина перестроил его и заново отремонтировал.

М. П. был страстным нумизматом: его часто можно было встретить на Сухаревском рынке рассматривающим витрины с древними монетами и медалями, а нередко покупающим их. Сам он владел небольшой, но хорошо и со знанием дела подобранной коллекцией. Он был членом Английского клуба и целые вечера просиживал в его читальной комнате, а иногда за карточным столом. Он любил многлюдные залы, клубы, трактиры, рестораны, где можно было делать наблюдения, замечать все характерное и типичное для того, чтобы потом использовать виденное в рассказе или на сцене.

В молодости М. П. любил посещать знаменитые тогда «Щербаки», т. е. ресторан Щербакова на Кузнецком мосту.

Здесь зорко наблюдал артист и плутовский нрав, и помещичью оскудение, и пьяную интеллигентскую слезу. Сколько великолепных юмористических деталей, сколько забавных житейских черт и трагикомических подробностей видело здесь проныцательное око Садовского. Не в «Щербаках» ли он подметил ухватку Подхалюзина, поступь Андрея Брускова, косолапую элегантность Белугина. Сколько рассказов, всяческих историй, анекдотов и различных эпизодов слышал М. П. за своим столиком, когда к нему подсаживался приехавший из провинции помещик или местный купчик, сантиментальный уездный доктор или залихватский губернский Дон-Жуан. Вася из «Горячего сердца», Тихон из «Грозы», не здесь ли видел их М. П.? А Мурзавецкий, не в московском ли ресторане понял и осознал Садовский этого пьяного разгильдяя?

Под старость М. П. переменял свою резиденцию и перекочевал в ресторан «Эрмитаж-Оливье», в котором перед его глазами, как на экране, прошел весь, так называемый «банкетный период», предшествовавший 1905 году, промелькнули все артистические и литературные юбилейные пиршества, с их фальшью и разгулом, лицемерием и скандалами, так хорошо описанные в большой повести М. Н. Альбова «Юбилей». В «Эрмитаже» у Садовского был свой неизменный слуга, который постоянно ему подавал и так привязался к доброму, благодушному артисту, что мало-по-малу стал оберегать его здоровье и регулировать его стол, принимая подчас на себя его гнев за непрощенную заботливость. Садовский звал его «героем». Бывало, придет М. П. в ресторан и спросит себе, скажем, пельмени, а «герой» уже осведомлен, что пельмени вредны для больной печени артиста и врет: «Извините, Михаил Провыч, пельменей нет». М. П. спросит то, другое, третье—все острое и пикантное—«герой» во всем отказывает, ничего нет. Садовский поворчит, попеняет на то, что нынче и в порядочных ресторанах нечего есть, и закажет безвредный омлет, который охотно и немедленно подается. То же самое бывало и с вином. Когда М. П. умер, за тем столиком, где он постоянно сиживал в Эрмитаже, читая французские и итальянские газеты, была прибита медная мемориальная дощечка: «Здесь сидел артист М. П. Садовский», а среди множества надгроб-

ных цветов, возложенных на могилу М. П., был один скромный венок—«от героя».

Одаренный разнообразными способностями М. П. был стихотворец и экспромтист; его злые, довольно колкие эпиграммы расходились по всей Москве и передавались из уст в уста, но никогда не попадали в печать, ибо были слишком интимны, а порой и неприемлемы для цензуры. Думается, что сейчас уже настало время, когда без ущерба для репутации лиц, вызвавших насмешку артиста и не профанируя памяти Садовского, можно было бы собрать и издать все его экспромты и эпиграммы, столь же характерные для уходящей Москвы, как и его беллетристика. В них сохранился бы дух целой эпохи конца 19-го века, также как в шуточных стихах Соболевского и Мятлева уцелел запах Москвы 50—60 годов.

Свои шуточные послания, эпиграммы и басни М. П. пускал в оборот от имени Хемницера II. Вот некоторые из его стихов.

Когда на сцену Большого театра был принят по протекции бесголосый певец, сын известной комической актрисы Акимовой. М. П. сказал:

Акимовой дана награда,  
На сцену принят сын,  
И публика ужасно рада,  
Что сын у ней один.

Когда известный московский фабрикант С. Т. Морозов на месте бывшего дома писателя Сергея Тимофеевича Аксакова на Спиридоновке построил великолепное палаццо, Садовский написал:

Сей замок на меня наводит много дум,  
И прошлого мне ныне стало жалко:  
Где прежде царствовал широкий русский ум,  
Там ныне здравствует фабричная смекалка.

На одной из репетиций «Власти тьмы» М. П. сказал экспромт:

Воспрянули от сна забытые умы,  
Проникнулись сердца живым и свежим чувством.

Пришел Толстой и силой «Власти тьмы»  
Затешил яркий овет над дремлющим искусством.

Однажды актеры Малого театра в течение трех месяцев не получали жалованья, и по этому поводу из-под пера Садовского вылилась такая пародия:

И скучно, и грустно, не ходим мы даже в трактир  
В минуту душевной невзгоды.  
Нет денег... Постыл божий мир!  
И так проживаем мы лучшие годы.  
Занять! Да ведь: мало не стоит труда.  
А много занять невозможно.  
Себя хоть обшарь—денег нет и следа.  
О, как прозябание наше ничтожно!  
И ныне, смотря с сокрушеньем вокруг.  
Склонись же невольно к решению рассудка.  
Что служба в театре, милейший мой друг.  
Одна лишь пустая и глупая шутка.

Последние годы М. П. характеризуются упадком сил, апатией, ослаблением творчества и даже небрежным отношением к своему искусству. «Устарел я,—говорил М. П.,—и нахожу сходство между собой и моими старыми дачами. Вижу, разваливаются, а чинить не хочется, думаю, что уж тут чинить, когда все похилилось».

Дачи Садовского разваливались еще при его жизни, а дом что разрушился и погиб уже после его смерти, после того, как в первые годы революции в нем умерла О. О. Садовская.

Некто, скрывшийся под именем Синьора Формика,—очевидно, большой друг театра и Садовских, посвятил этому дому прочувственный некролог. «Разрушают старый дом Садовских.—писал он.—Разваливают стены, в которых прошли десятилетия жизни великих русских актеров. Может быть уже завтра, после-завтра на месте старого домика, повитого столькими воспоминаниями, будет только безобразная груда ломаного кирпича, известки, мусора. Каменное воспоминание станет кучею грязи и пыли. Эти стены часто видели старика Прова; угрюмый, о чем-то тяжело задумавшись, сидел он в черном, кожаном кресле в небольшом угольном кабинетике

сына, с окнами в Мамоновский и в Трехпрудный переулок. Большая тяжелая голова на толстой шее, слегка опухшее лицо в глубоких складках. Пухлые пальцы положены на костыль. Уже весь в прошлом, весь воспоминание. Старый Пров— только гость в доме. Михаил и Ольга Садовские прожили в нем большую, самую богатую творчеством полосу жизни. Здесь работали, старились, окончили дни. В том же угловом кабинете Михаил Провыч готовил Белугина и Хлестакова, Мурзавецкого и Колгуева. В клубах дыма от толстой папиросы-самокрутки писал он здесь свои рассказы, вырывал из прошлого образ актера Потанчикова, переводил «Севильского Цирюльника». Здесь, шагая по комнате, останавливаясь перед витринной-горкой с монетами и медалями, сочинял свои колючие эпиграммы на Левитана, на Ленского, на Всеволожского, на всякое театральное начальство. Отсюда эти четырех- и восьмистишия разлетались по всей театральной Москве. Хлопотливо семеня по большой зале с неверным полом, поднимаясь по скрипучим деревянным лесенкам в низенький мезонин, где жили дети, слегка покачивая небольшой головой, Ольга Осиповна в бессознательном творческом процессе складывала свои гениальные образы. Носила по этим старомодным полумещанским комнатам чувства Домны Пантелеевны и Анфусы Тихоновны. Внутренним слухом приникала к их голосам. И в этих комнатах, холодных, запущенных, тонувших в темноте, одиноко умирала. Каждый угол этого бурого домика полон воспоминаний, дорогих театральных воспоминаний».

В виду близящегося столетия Островского, который так крепко связан в своем творчестве, да и в личных отношениях с Садовскими, была высказана мысль: устроить в этом заброшенном, мерзнущем доме небольшой музей Островского и Садовских. Возразили, что музею Островского больше места в Замоскворечьи, в доме, где он родился.

На похоронах Правдина, на церковном дворе, в ожидании выноса гроба, говорили о том, что надо позаботиться о доме Садовских. Что-то достойное Садовских в нем сделать. Поговорили и забыли. В заброшенном доме безобразили мальчишки: в кабинете Михаила Провыча рвали бумаги, делали цыгарки. А эти бумаги—письма Прова Садовского, письма

---

Островского, рукописи Михаила Садовского. Рассказывают, что как-то забрался в эти комнаты один собиратель театральной старины. До него дошли слухи о том, что там творится. Действительность оказалась отвратительнее, страшнее слухов. Он в несколько приемов забрал все еще уцелевшее. Вороха пыльной, загрязненной бумаги, в хаосе разметанной по пустынным комнатам. Унес в безопасное место.

Дом Садовских сгинул; ныне на его месте—пустырь. Ушли и стены, в которых думали, писали и сожалели об уходящей Москве.

## А. П. Ленский.

(Читано в торжественном заседании Малого театра, посвященном памяти А. П. Ленского 5-го ноября 1918 г.).

«Создать поэму из своей жизни»,—сказал как-то Бальмонт.

«Гениально прожитая жизнь»,—выразился однажды Зудерман.

Еще более ярко, со свойственной ему оригинальностью, обмолвился Оскар Уайльд: «Жизнь свою положить на музыку».

Жизненный путь, пройденный Александром Павловичем Ленским, это нечто в роде поэмы, пожалуй, действительно гениально прожитая жизнь, жизнь, положенная на музыку. Она вся была напоена искусством, насыщена красотой, была отдана служению прекрасному.

Настоящая фамилия Ленского была Вервицоти, по крестному отцу. Он родился в Кишиневе 1 октября 1847 года. Отцом его был князь Г., а мать была англичанка, и это полуиностранное происхождение сказывалось во всем облике Ленского. Ранние годы детства он провел в имении разорившегося отца, где сельский дьякон научил его читать, писать и 4 действиям арифметики, а юный семинарист приохотил его к чтению. Мальчик читал все без разбору, что находил в библиотеке отца. Десяти лет он уже прочитал Жуковского. «Хромого беса» Лесажа, а любимой его книгой, оставившей глубокий след на всю жизнь, был Дон-Кихот. А. П. рано лишился отца и матери и, оставшись круглым сиротой, нашел хоть и не



особенно ласковый, но все же приют в семье артиста Малого театра Корнелия Николаевича Полтавцева.

«Тяжелое детство мне пало на долю.

Из прихоти взятый чужою семьею...

Буквально этими словами, вместе с Надсоном мог бы сказать Ленский о своем безрадостном детстве. «С детских лет я был обречен на подвиг молчальника,—рассказывал впоследствии Ленский,—и следы этого остались на всю жизнь: вот откуда моя молчаливость, необщительность, подчас угрюмость». Мальчиком тяготились в семье Полтавцева, его гоняли то в ближайшую лавку, а то в Замоскворецкую аптеку, на другой конец города. Но все это искупалось близостью к театру. Будущий артист охотно брал на себя все те поручения, которые относились к театру. Окончив там свои обязанности, он сбегал в оркестр, и, прижавшись где-нибудь в уголке, не спускал глаз со сцены.

Постоянное хождение в Малый театр развило в нем страсть к сцене. 14-летним мальчиком Ленский устраивал с товарищами спектакли в одной из пустых квартир Гагаринского переулка. Стоило им, бывало, увидеть ярлык на окне дома об освободившемся помещении, как тотчас же шли к дворнику и просили сдать пустую квартиру для домашнего спектакля. В большинстве случаев дворники являлись меценатами, предоставляли квартиру в распоряжение юных актеров, которые сами шили костюмы, строили декорации и тащали их через улицу. Зрителями были соседние дворники и кухарки. Однажды произошел скандал. Приехал хозяин дома, увидал в пустой квартире непрошенных гостей и всех их разогнал.

Ленский решил быть непременно актером, но Полтавцев не одобрял увлечений мальчика театром; он не видел в нем сценических способностей. И просьбы юноши, пристроить его хоть в какой-нибудь провинциальный театр, встречали со стороны Полтавцева лишь одни насмешки и притом в самой грубой форме. Мало того, все многочисленные знакомые Полтавцева усиленно разочаровывали Ленского в его пригодности к сценической карьере, указывая на его некрасивое и невыразительное лицо.

Ленский—некрасив, у Ленского—невзрачное лицо! Каково это слышать тем, кто знал Ленского—красавцем, с благородным, прекрасным лицом, с необыкновенно выразительными, зеленовато-серыми глазами. «Лучистые глаза»,—говорит об них А. И. Южин; Осиановские, туманно блуждающие, ярко горевшие большим светом глаза,—вспоминает их Бильде; бездонные глаза, хранящие неразгаданную тайну и манящие куда-то в неведомую, прекрасную даль,—так характеризует их третий наблюдатель.

Но нет истинного призвания, которое не пробило бы себе дороги к любимому поприщу, как нет ключевого источника, который не проложил бы себе пути на поверхность земли. В одно хмурое, ненастное утро Ленский вышел на поиски актерского счастья с маленьким узелком, в серой шинельке с вытертым собачьим воротником. Совсем как Геннадий Несчастливцев. Скитания молодого таланта по мелким провинциальным театрикам, ютящимся в одноэтажных деревянных сараях, перебивания с хлеба на квас, холодные ночевки, голодные дни и причудливые знакомства со всевозможными сценическими монстрами и чудаками не убили стойкого духа Ленского, а лишь еще более закалили его жажду творчества и славы.

Он дебютировал во Владимире, играл в Новочеркасске, в Одессе, Нижнем и в целом ряде других городов; 10 лет скитался по провинции, пока не нашел признания в Москве. Здесь он дебютировал в деревянном Общедоступном театре на Солянке в роли Гамлета. Этот спектакль связан с воспоминанием об одном печальном случае, который едва не лишил А. П. зрения. Актер, исполнявший роль Лаэрта, так увлекся, что едва не угодил, фехтуя, Ленскому в глаз своей рапирой. Предохранительный шарик на конце рапиры спас артиста. Дело обошлось синяком, хотя могло бы кончиться потерей глаза.

Из Общедоступного театра Ленский был приглашен в Малый, где впервые выступил в «Ошибках молодости» Шеллера. О первом появлении А. П. в Москве рассказывает в своих воспоминаниях известный адвокат Н. П. Шубинской, встретивший Ленского на журфиксе в доме Плевако. «По-

---

явился юноша,—пишет Шубинской,—с большими, светлыми, голубыми глазами, густой, белокурой бородой и наружностью редкой выразительности и подвижности. Его грудной голос был мягким, гибким и довольно высоким, речь горячая и увлекательная, жест полный благородства и красоты».

Выявив в себе во всей полноте превосходного актера, он показал себя недюжинным художником, обнаружил талант скульптора, способности литератора, выдающегося преподавателя сценического искусства, вдумчивого режиссера. Он был дважды женат; в первый раз на дочери скромного театрального машиниста, во второй—на баронессе. Он знал опьянение творчеством, упоение успехом, видел лик славы и поклонение толпы. Видел свой портрет, написанный кистью самого Крамского, и другой—работы Серова. Он оставил после себя память о длинном ряде вдохновенных художественных образов, созданных на лучшей русской сцене, оставил записки, напечатанные в лучшем русском журнале своего времени, сотни даровитых учеников, хранящих благодарную память о своем учителе, оставил сына, ярко одаренного талантом скульптора и на седьмом десятке лет в полном расцвете своих духовных сил, обрел вечный покой на живописном берегу любимого им Днепра. Это ли не жизнь-поэма, жизнь, положенная на музыку.

К сожалению, А. П. не закончил своих мемуаров, даже не довел их до дней своего признания; успел рассказать лишь о первых своих шагах.

Нерадостным было начало артистической работы Ленского и на Малой сцене: начиная с первого дебюта, он подвергся гонениям со стороны критики. В одной театральной газете за 1877 г. было написано: «Наружность нового актера непривлекательна—особенно фигура, какая-то неукладистая, непропорциональная, с кривыми ногами. Вообще Ленский не находка для московской сцены». Однако, не прошло и трех лет, как та же газета восторгалась исполнением Ленского в шекспировских ролях.

В «Московских Ведомостях» обрушились негодованием на бесцельность дебютов Ленского, за отсутствием в нем дарования, предварили дирекцию, что, приняв Ленского, она сде-

лает непростительную ошибку; приравнивали игру Ленского и игру Решимова в роли Чацкого. к бесцельной скачке двух кляч и т. д. в этом роде.

Всем этим Ленский был огорчен до глубины души, огорчен настолько, что задумал бросить все и уехать, но Бегичев, бывший в то время инспектором репертуара, отговорил его от такого опрометчивого шага, и дирекция, не вняв протесту «Московских Ведомостей», приняла Ленского на сцену. Таким образом, Бегичеву принадлежит заслуга спасения Ленского для сцены и, в частности, сохранения его для Малого театра.

Эти отзывы «Моск. Вед.» раз и навсегда отбили у Ленского охоту читать рецензии и критические отчеты о своей игре. Мы увидим впоследствии, как удачно будет оппонировать Ленский, не получивший никакого систематического образования, приват-доцентам Московского университета, и какой блестящий анализ характеров Макбета, Фальстафа, Гамлета сделает он в противовес разбору, произведенному дипломированным рецензентом, вооруженным всею ученостью Гервинуса и прочих шекспирологов.

Полемизируя с современными рецензентами, Ленский, однако, имел очень возвышенный взгляд на задачи и значение театральной критики. Он полагал, что критика должна существовать не столько для читающей публики, сколько для актеров, что на критике лежит обязанность не только уметь найти ошибки, указать и доказать их, но и изыскать средства для их устранения. И вот подлинные слова Ленского: «Критика, как руководительница художественных вкусов общества, как советница сценических деятелей, должна быть художником своего дела».

Когда вдумываешься в основные черты сценической личности Ленского, то приходишь к заключению, что это был актер с романтическим уклоном игры, с темпераментом по преимуществу эстетическим; художественная натура необыкновенно гармонически развитая: если принять искусство в делении Фр. Нитше на дионисиевское и аполлоновское, то Ленский был актер несомненно аполлоновского типа. тогда

как, скажем, Горев конечно, был актер типично дионисический, яркий выразитель оргиазма в театре.

В Ленском не было горячности, его нежность сочеталась с некоторым холодом, с альпийским холодком. Но в игре его была подлинная красота и романтическая грация, настоящая художественная изысканность и неподдельное благородство. По своему умственному складу это был скептик, зараженный изящным безверием, эстет, влюбленный в красоту. Почти на все образы, создаваемые им, ложился налет какой-то меланхолии, родственной меланхолии сонат Чайковского и ландшафтов Левитана; истоки этой меланхолии нужно искать, конечно, в его грустном детстве, в печальном начале карьеры. Правда, нередко в исполнении Ленского звучал очаровательный смех, рдело огненное веселье, особенно в комедиях Шекспира. Было бы триумфом говорить, что он был блестящий Петруччио, искрометный Бенедикт. Слава об исполнении Ленским этих ролей, как известно, переплыла Ламанш, дошла до Британии. Мы имеем свидетельство Анатолия Кремлева, бывшего в переписке с Генрихом Ирвингом, — о том, что знаменитый английский трагик собирался в Россию специально для того, чтобы ознакомиться с игрой Ленского в шекспировских комедиях, но, к сожалению, поездка почему-то не состоялась, и Ирвинг лишен был возможности рассказать англичанам о том, как играет Петруччио и Бенедикта русский актер.

Кто не помнит знаменитой немой сцены в «Много шуму из ничего», в которой Ленский-Бенедикт, после того, как подслушал за кустом разговор о том, как его любит Беатриче, выходит на авансцену и расплывается в широчайшую, блаженную, самодовольную улыбку счастливого идиота, не подозревающего того, что публике известна сыгранная над ним шутка, что весь подслушанный Бенедиктом разговор только мистификация, специально подстроенная для того, чтобы обморочить его. «Не выдавшие этой сцены в исполнении Ленского, — говорит Кизеветтер, — не испытывали одного из глубоких эстетических наслаждений, какие только может дать сцена. Эта мимическая пауза Ленского была целой много-содержательной лекцией без слов по психологии человеческой радости.

Ленский на протяжении всей своей сценической карьеры привлекал к себе внимание печати, им всегда занимались журналисты, беллетристы, фельетонисты и создавали вокруг его имени легенды. «Петроний-Арбитр» называет его один, «закондатель мод», говорит другой, «молодежь даже за дамами ухаживает и сердца девические покоряет по-Ленскому»,—пишет третий. О нем был даже написан целый бульварный роман—«Современная драма»,—в которой изображалась любовь московской миллионерши к модному актеру. Все читатели знали, что речь идет о Ленском, и называли фамилию капиталистки.

Амфитеаторв признавался, что одну подробность о герое своего романа «Восьмидесятники» Антоне Арсеньеве он взял с Ленского. То место, когда Арсеньев после шумного успеха у женщин, вдруг—как отрезало—заперся в своем кабинете, сбросил стены черным сукном, положил на письменный стол череп и принялся изучать литературу о скопчестве. В жизни Ленского был такой период глубокого и острого разочарования, когда он действительно превратил свой кабинет в келью трашиста. Злые языки вспоминали при этом, что когда-то Сарра Бернар заказала себе постель в виде гроба и считали, что затея Ленского—лишь рекламная комедия.

Весьма высокого мнения об А. П. был В. О. Ключевский, лично его знавший. Он говорил, что от Ленского веет культурой, что это умный и вполне образованный человек. Этот отзыв выдающегося ученого об актере, не получившем никакого систематического образования и всего достигшем лишь путем самовоспитания и благодаря личному таланту, весьма ценен.

Конечно, Ленский был актер для столичных зрителей, артист нервного и чуткого темперамента, настоящий интеллигент, пропитывающий свое исполнение подлинным лиризмом, актер романтического реализма, чуждающийся всяких резких проявлений откровенного, обнаженного натурализма. А. И. Урусов отмечал холодность в исполнении Ленского. Московский Сарсэ-Флеров находил, что артист слишком мягок для трагедии, Кичеев утверждал, что Ленский перенежничал в Гамлете.

Артист сыграл за свою жизнь сотни ролей, среди которых были шедевры, исполненные глубокого сценического вдохновения, были роли и меньшего художественного значения. Но все его образы были жизненно интересны, всегда колоритны. В иностранном репертуаре Ленский чувствовал себя как в своей стихии. Живописные костюмы давних времен, художественные гриммы, великолепная мимика, выразительная пластика—все это служило отличной оправой для его мягкого, глубокого, полного мечтательности и грации таланта.

Как не вспомнить его Уриеля Акосту в белой длинной рубахе, кающегося перед судом старцев, упавшего на колени перед столом. Это была целая историческая картина, созданная художественным чутьем большого мастера. Лучшего Акосту не видала русская сцена. С большой экспрессией он произносил монолог о палке, помогающей слепому отыскивать путь. Необычайно тонко и нежно проводилась сцена отречения под угасшими взорами слепой матери. Это была победа сердца над волей и умом. Мягким, полным скорби, голосом Ленский говорил: «Лягу на землю я, и каждый пусть из вас через меня перешагнет». Но когда жених Юдифи коснулся сто ногой, артист вскочил в иступлении и в экстазе, как ужаленный лев и в яростном пафосе произнес свой знаменитый монолог: «Я разрушу моими руками колонны ваших зданий, в последний раз встряхну я волосами и вам кричу: все, что прочел я—ложь». В этой сцене А. П. производил ошеломляющее впечатление.

В 1881 году, когда ему было 35 лет, Ленский задумал сыграть Ромео. Московские зоицы стали пожимать плечами: «Что за охота ломать 14-летнего мальчика, когда на носу.. то бишь на маковке 40». Они забывали о том, что России и Сальвини играли Ромео, имея 50 и 55 лет от роду, зная, что одно из волшебных свойств сцены—скрадывать года актера. Но Ромео вышел у Ленского несомненно удачным, и он сам это признавал. Однажды он сказал инспектору и лектору Театрального училища В. А. Михайловскому: «Роль Ромео самая трудная и даже невыполнимая: она требует двух неизменных условий, исключаящих одно другое—сценической опытности и юношеского пыла. а первое появляется тогда,

когда второе исчезает». «Вот теперь,—добавил он,—я мог бы играть Ромео,—опытность есть, но юность уж прошла».

Как забыть образ старого умирающего епископа Николаса в Ибсеновской «Борьбе за престол»? Эта роль была лебединой песнью Ленского. В Николасе артист держал внимание зрительного зала в напряжении в течение всего длинного монолога, почти без остатка, наполняющего целый акт. Этот умирающий епископ, с коснеющей речью, гаснущим взором и повисшими руками, который все еще перед самой смертью старался плести нить интриги и мстить своим врагам, был сыгран с гениальным вдохновением. П. Д. Боборыкин, встретившись после этого спектакля с Ленским, сказал ему: «Ну, Александр Павлович, вы так умираете на сцене в лице своего кардинала, что вам никакая смерть не покажется страшной».

Вспоминается еще мрачный Гомец-де-Сильва из «Эрнани» перед портретами своих предков. Величественная фигура гордого гранда с мужественным лицом, окаймленным седой бородой, с горящими глазами, устремленными на изображение предков,—подавляла своей живописной красотой. Одна рука его твердо опирается на шпагу. Другая обращена по направлению к портретам; корпус несколько отклонен назад и из старческих уст льются горячие речи, преисполненные родовой гордости славой и благородством предков. Это не Ленский, а картина Веласкеса, говорили в партере по поводу этой роли.

Вот Терамен из «Федры», рассказывающий Тезею о гибели Ипполита. Старец в греческом хитоне с посохом в руке стоит перед царем и говорит: «Прости мне скорбь мою». И в этом длинном утомительном монологе в декламации Ленского действительно сквозила такая глубокая скорбь и безутешное горе, что над вами проносилось дыхание античного ужаса, чувствовался подлинный *terror antiquus*.

А как характерен, типичен бывал Ленский в современном русском репертуаре. В весьма посредственной пьесе Шпагинского «Кручина», он из роли Недыхляева создал великолепный психологический этюд ревности. Недыхляева в сцене с полотенцем не забудешь наряду со всеми классическими ревнивцами: Отелло, Позднышевым и др.



В Сумбатовских «Цепях» в роли Пропорьева Ленский создал образ «светского льва», совершенно исключительной житейской правды. Исполнение производило такое захватывающее впечатление, что, по свидетельству некоторых москвичей, фамилия «Пропорьев» на некоторое время сделалась нарицательным именем для всех светских ловеласов. Москва, так тесно сживающаяся со своими театрами, она ведь любит заимствовать афоризмы, парадоксы и отдельные слова и словечки со сцены из популярных пьес. Вспомним, что после постановки «Снегурочки» Островского, одно время флирт назывался в Москве «берендейством» и даже появились какие-то лиги «берендеевцев».

Когда-то Ленский пленял публику в пьесе Пальма «Наш друг Неклюжев», навеянной известным судебным процессом о банковских хищениях Юханцева. А. П. играл Неклюжева. В пьесе есть очень интересная в психологическом отношении сцена—объяснение у колодца. Герой пьесы, желавший жениться на девушке из-за ее денег для покрытия растраты вдруг, под влиянием чувства искренней любви, растроганный и смущенный, признается девушке, что он преступник и лжец. Ленский проводил эту сцену с удивительной искренностью, с большим подъемом и драматическим надрывом, и зрители шли на спектакль, чтобы посмотреть Ленского в «сцене у колодца».

Совершенно виртуозно было исполнение Ленским роли Лыньева в «Волках и овцах», и особенно неподражаем был дуэт его с Лешковской-Глафирой Алексеевной, лунною ночью в саду на скамейке, когда обаятельная кокетка, решившая во что бы то ни стало выйти замуж, соблазняет, прикрытого пледом, отяжелевшего, раскисшего старого холостяка.

В «Бесприданнице» А. П. играл русского Дон-Жуана Паратова. Этот отставной гвардеец, пустой, самоуверенный, но с обаятельной внешностью, скользящий по поверхности жизни, превращающий ее в вечный праздник, ценимый лишь по количеству сорванных удовольствий, тотчас же забываемых,—в передаче Ленского был удивительно целен, ярк и типичен. И даже этой пошловатой фигуре А. П. сумел придать некоторый оттенок лиризма и меланхолии, ибо во всех

своих ролях он преследовал не столько реализм, сколько поэзию реализма.

А Фамусов; этого сановника начала 19-го века Ленский живым переносил в 20 столетие из Грибоедовской Москвы. Фамусов — любимая и одна из чудеснейших ролей Ленского, игранная им в течение 20 лет подряд. Он говорил, что ему так же легко играть ее, как сидеть дома в халате в кресле. И действительно, эта легкость так и сквозила во всем его исполнении. И какое многообразие оттенков в игре проявлял он в Фамусове. Как различно было отношение его к Лизе, к Софье, к Молчалину, Чацкому и, наконец, Скалозубу. С какими тонкими нюансами выражал он свое старческое сластолюбие, родительскую суровость, начальническое покровительство, ужас перед проповедником завиральных идей и низкопоклонство перед успевающим по службе полковником. Фамусов в исполнении Ленского, — пишет В. Г. Михайловский, — выросстал в типическое олицетворение ненавистного нам всем бюрократического строя, того бога зеленого сукна, которому поклонялись тогдашние злейшие враги русской молодежи.

Сценический талант Ленского воспитался на примерах выдающихся образцов. С ребяческих лет бывая за кулисами Малого театра, он имел возможность внимательно наблюдать исполнение таких артистов, как Пров Михайлович Садовский и Шумский. Садовским он любовался спокойно и радостно, Шумский производил на него несколько жуткое, колдовское впечатление: Ленский боялся его глаз, они волновали его и мешали спокойно играть вместе с ним. Такое же впечатление производили глаза Шумского и на некоторых других современников.

Идеалом для актера Ленский считал Томазо Сальвини. В своих теоретических взглядах на стихию актерского искусства Ленский был сторонником нервной субъективной игры и перевоплощения в изображаемое лицо. В 1882 году Ленский перевелся в Петербург и стал играть в Александринском театре. Холодно и неприветливо встретила Ленского столица на Неве. Он там пришелся не ко двору. Трудно объяснить, почему он не встретил там той оценки и того сочувствия, кото-

рыми пользовался в Москве. Плещеев пытается видеть причину этого неуспеха в дикции Ленского: между ним и его партнерами чувствовалась будто бы некоторая разница; он читал роли по-московски, в каком-то особенном тоне, с легкой певучестью. Этот тон будто бы шел в разрез с говором актеров Александринского театра, что не раз и отмечалось в петербуржкой печати.

Ленский поселился в Петербурге в квартире своего друга Варламова и жил домоседом, почти нигде не появляясь вне театра. Литератор Лихачев оставил нам описание комнаты, которую занимал Ленский: здесь каждая мелочь говорила об обитателе-художнике. Прежде всего бросался в глаза стоявший посреди комнаты бюст Сальвини, работы самого Ленского. Потом обращал на себя внимание угол, сплошь на аршин в высоту засыпанный искусственными розами; были прекрасные каминные часы, тоже отлитые по модели самого Ленского. В довершение всех незадач Ленского в Петербурге вся эта обстановка погибла в какие-нибудь полчаса: лакей Варламова слишком усердно завернул на ночь керосиновую лампу и в квартире произошел пожар: из огня успели выхватить только самое ценное — бюст Сальвини.

Уйдя из Малого театра, Ленский как «дубовый листок оторвался от ветки родимой». И разве можно было ему покинуть Москву. Ленский был неразрывно спаян с Москвой, с ее традициями, психологией, бытовым укладом жизни, умственными интересами. Ленский в Малом театре был такой же характерный сколок Москвы конца прошлого века, как Ключевский на университетской кафедре, Захарьин в клинических палатах, как Плевако в залах Суда. Тем отраднее было возвращение Ленского в Малый театр, тем теплее и сердечнее был возврат старых московских симпатий.

Два слова о читке, которая так шокировала петербуржцев. Артист сам был не особенно доволен своей читкой и, как взыскательный художник упорно работал над усовершенствованием своего голосового аппарата. Он искал всяческих способов проверить впечатление от своей дикции и прибег даже к посредству фонографа, в котором записал свой голос. Результаты записи оказались неожиданные. Н. В.

Дризен сообщает об этом в своей книге: «Сорок лет театра»; Ленский не понял самого себя. Это так его озадачило, что артист уже в пожилых годах стал вновь работать над собственной дикцией.

Долго и внимательно трудился Ленский и над проблемой паузы. Он рассказывал, какие муки испытывал в первое время, играя Фамусова: те паузы, которые были надуманы им, принимались публикой за волнения и забывание речи, и ему зрители подсказывали из партера дальнейшую фразу, потому что кто же не знает наизусть «Горя от ума». Ленскому стоило много труда набрести на такие интонации, которые исключили бы всякие предположения о незнании текста и о волнении.

Вдумываясь в разностороннюю артистическую деятельность Ленского нельзя не прийти к заключению, что в нем тосковала мечта о синтезе искусств на сцене, т. е. та идея, которая грезилась еще Рихарду Вагнеру. Его заботы о соответствии декораций духу и общему строю пьесы, его понимание назначения музыкальных иллюстраций указывают на стремление к осуществлению на сцене параллелизма искусств.

Приведу для примера два факта из опытов Ленского. Однажды Ленского поверг в уныние эскиз декорации, представленный художником Гейкблюмом: эскиз совершенно не соответствовал духу пьесы и тем заданиям, которые имелись в виду у режиссера. Ленский взялся исправить дело и приготовил свой собственный макет, при чем оказалось, что фриз комнаты он нашел нужным взять с равенской гробницы Теодориха, а стенной подсвечник из одного средневекового орнамента. Так тонко и бережно разбирался Ленский в сценическом стиле, и едва ли прав В. А. Теляковский, когда пишет, что Ленский, «не обладая тонким вкусом, не брезговал макетами из кондитерской Конради с самыми дешевыми, сладкими, банальными эффектами». Нельзя обвинять Ленского в безвкусице, как неправильно было бы упрекать в этом Клевера и Куинджи, чьи полотна не удовлетворяют нынешнего зрителя; таков был вкус эпохи.

Другой пример из области музыки: в 1905 г. на сцене Ма-

лого театра была поставлена «Буря» Шекспира. Постановка была поручена Ленскому, который положительно подавил зрителей богатством режиссерского замысла, обилием прекрасных деталей и художественною гармоничностью целого. «Буря», как известно требует очень значительного участия музыки и на этот сюжет не раз писались музыкальные иллюстрации Сюлливаном, Берлиозом, Чайковским. Но этих композиций, по мнению Ленского, нельзя было приспособить к современному сценическому исполнению «Бури», и дирекция обратилась к Антону Степановичу Аренскому с предложением сочинить новую музыку. Аренский жил в Ницце, большой туберкулезом, и там писал музыку к «Буре». Между ним и Ленским шла оживленная переписка по поводу характера музыки. Ленский высказывал композитору все свои мысли и предположения о необходимости близости музыкальной иллюстрации к шекспировскому тексту. «Желательно, чтобы усыпление каждого засыпающего оттенялось бы музыкой», пишет Ленский. В полете Ариэля мне лично слышится, продолжает он, не то трескучий звук крыльев стрекозы, не то колеблющийся полет бабочки, сопровождаемый жужжанием большой мухи. В сцене второй желательно, чтобы музыка выразила измененность, безобразие и глупость лиц, участвующих в этой сцене: что-то гнусливое, ревящее, пьяное». Вы видите, какие точные требования предъявлял Ленский к программной музыке, и как тонко было его чувство стиля.

Это чувство стиля особенно выразительно сказалось в рисунках Ленского: вот афиша, специально нарисованная Ленским для спектакля «На памятник Гоголю», состоявшегося в 1889 г. Сколько тут знания этнографии, народных суеверий, чисто гоголевской фантастики и колоритного хохлацкого быта.

По складу своей природы и конечной цели своих устремлений А. П. был искателем, он был вечно в поисках чего-то нового, свежего, оригинального. «Гром 1905 года», пишет Э. М. Бескин, как будто потряс и твердыню Малого театра. Во главе «освободительного движения» театра становится убежденный сединами, но молодой душою А. П. Ленский. Этот

старик каким-то перекидным огнем жил в будущем, в его глазах, уже на закате творческого пути, светилось столько юношеского, столько надежды, столько веры; с подмостков казенного театра запахло струей новаторства...» Новатором и реформатором русского сценического искусства называет Ленского и В. А. Филиппов, указывающий на целый ряд преобразований, улучшений и усовершенствований, проведенных им в Малом театре: А. П. первый уничтожил аплодисменты среди акта, запретил вход зрителям в зал во время действия, закончил с системой бенефисов, сконструировал вертящуюся сцену, ввел изломанную площадку («Франческа-да-Римини»), применил метод обратной перспективы (впоследствии повторенный Вахтанговым), спроектировал воздушную панораму неба, позднее примененную в Свободном театре, стал репетировать пьесу кусками, отдельными сценами, то, что ныне принято во всех театрах. Он первый начал интересоваться в театре произведениями Ибсена, Д'Анунцио и символистов, хлопотал о постановке их пьес.

Я перехожу к той отрасли искусства, в которой Ленский, по общему признанию, был мастером неподражаемым, учителем и истинным художником: к гриму. После Самойлова едва ли у кого из русских актеров были лучшие гримы. Длинный и сложный эволюционный путь прошел Ленский в области грима, прежде чем пришел к своему ясному и простому учению, которое должно быть усвоено каждым актером. Он исчерпывающим образом проштудировал всю пресловутую книгу Альтмана, изучил теорию движения человеческих страстей по известному атласу Дюшена, подверг всестороннему анализу руководство Шиловского-Лопгивского о гриме и мимике. Свои теоретические изыскания Ленский проверил на таком художнике грима, как Самойлов. Ленский служил в Одессе, когда туда приехал гастролировать знаменитый артист. Это был праздник для Ленского: он попросил позволения присутствовать в уборной у Самойлова при гримировке, увидел, как скупно Самойлов накладывает краски на лицо и в этот вечер освободился от власти и авторитета книги Альтмана; он убедился в том, что гримировка — это только парик, борода и усы, но никак не рас-

крапивание лица. И вот канон Ленского: нужно наблюдать жизнь и изучать человеческие физиономии, необходимо упражнять мышцы своего лица и упрощать грим за счет выразительности мимики.

Как относился Ленский к аплодисментам, овациям, лаврам, ценным подношениям? Эта сторона составляет одну из интересных страниц биографии Ленского. Это было еще в 1882 году в Петербурге, на вечере у Алексея Антиповича Потехина, управлявшего тогда драматическими казенными театрами. В общей беседе Ленский робко решился поднять вопрос об уничтожении вызовов среди актов, как нарушающих сценическую иллюзию. И что же. На него посмотрели с таким глубоким изумлением, словно он сказал величайшую нелепость... Его никто не удостоил даже серьезным возражением. Однако, прошло восемь лет, и сама дирекция театра сочла необходимым положить конец этому безобразному обычаю — вызвать актеров среди акта. Но вот в 1896 г. Позеф Левинский, известный артист венского Бург-Театра, неоднократно гастролировавший в России, возбуждает вопрос о неуместности аплодисментов не только посредине действия, но даже по окончании акта, т. е. предлагает ту самую меру, которую впоследствии ввел у себя Московский Художественный театр. За эту мысль с радостью хватается Ленский и перед самым своим бенефисом пишет свое известное письмо в редакцию московской газеты «Новости Дня», в котором высказывает свое откровенное мнение о малой ценности аплодисментов. В этом письме есть любопытные места и не лишённые остроумия строки. Благодаря овациям и подношениям, писал Ленский, на сцене происходят самые несуразные вещи. Например: крестьянские избы украшаются цветочными лирами, букетами, корзинами, лавровыми и серебряными венками, пол усыпается цветами, грубые пьяные крестьяне становятся галантными маркизами в лаптях и передают сторублевые корзины и лиры своим дамам в посконных паневах.

Это письмо Ленского вызвало тогда появление очень хлесткого фельетона, популярного в Москве газетного публициста Гурлянда. В некоторых театральных кругах, не осо-

бенно дружелюбно настроенных к Ленскому, довольно долго цитировали наиболее ядовитые места этого фельетона: о преиспещении артиста успехом, о Кориолановском презрении к толпе и т. п. В связи с этим вопросом завязалась очень оживленная, изобилующая множеством любопытных подробностей дружеская переписка между Ленским и А. П. Южиным. В этих письмах Ленского уже начинают проглядывать элементы мрачного сарказма по собственному адресу и обнаруживаться нотки самоунижения. «Кто не получает лавровых венков, спрашивает Ленский. Их подносят даже клоунам за дрессировку крыс и свиней. Я где-то видел вывеску, на которой был намалеван сапог, увенчанный лавровым венком! Полагаю, что в древней Греции, где лавровые венки были большой редкостью, несмотря на целые леса лавровых деревьев, полагаю, что там ни одному сапожнику не пришла дерзкая мысль: увенчать свой сапог лаврами».

В течение двадцати лет Ленский был преподавателем сценического искусства и выпустил ряд талантливых учеников, ставших полезными работниками русского театра. Два лета подряд в 1899 и 1900 г.г. Александр Павлович за границей изучал театральную педагогику. Несколько лет рядом он заведывал спектаклями молодых сил в Новом театре и сильно способствовал поднятию общего уровня исполнения ролей молодыми актерами. Назначение школы, писал Ленский в письме к своему ученику Строеву, выработать среднего актера с широким специальным образованием. Помните в Чеховской «Чайке» доктор Дорн говорит: «блестящих лаврований теперь мало, но средний актер стал гораздо выше». Вот на пользу этого среднего актера и его сценических достижений много и добросовестно послужил Ленский.

Любопытно было следить, рассказывает П. А. Россиев — за А. П. Ленским во время спектаклей в Новом театре. Став у двери и не спуская глаз со сцены, он представлял своего рода барометр; он тогда был весь переживание. Как старый орел напряженно и влюбленно следит за первыми полетами орлят, так Ленский следил за артистической молодежью, которую Мельпомена поручила ему. По движению и по изменению лица его можно было угадывать, что Ленский чувству-



---

ст, доволен он или нет. Напрасно он старался скрыть от посторонних свои переживания, они были налицо. Ленский вкладывал душу в любимое дело и, как бы памятуя Ювенала, что на отрока следует смотреть с величайшим вниманием. — взирал на любезную его сердцу молодежь, которая, когда вырастет, должна будет заменить их, старых жрецов прекрасной богини. Ленский был для них живой и дорогой традицией, столь же присущей Малому театру, сколько тень Мольера присуща старым стенам Comedie Française. А из числа учеников Ленского вышли: Айдаров, Падарин, Худолеев, Васенин, Красовский, Садовский, Яковлев, Рыжов, Пашенная, Садовская, Рыжова, ныне украшающие Малый театр и много еще провинциальных актеров.

Вот как описывает свидетель уроков Ленского в театральном училище. Вот А. П. приходит в училище усталый, почти больной. Садится за стол. Красивая голова его, с роскошной шевелюрой густых седых волос, склонилась. Глаза полужакрыты. Вся фигура его выражает сильное утомление. На сцене идет репетиция. Учащиеся как-то вяло ведут диалог. Подъема никакого. Но вдруг кто-нибудь из учащихся боязливо дает одну, другую искренние нотки: А. П. уловил их. Он подымает голову и начинает прислушиваться. Глаза его моментально загораются. Он внезапно подымается и начинает ходить быстрыми и большими шагами. Уже по всему залу раздается его могучий голос: «Громче, сильнее, давайте больше темперамента! Он у вас есть. Давайте ваши глаза! Сызнова! Повторите! и т. д. Словно электрическая искра пробежала между ним и сценой. Все боодушевились. Апатии и скуки и следов нет. Работа так и кипит. Уже поздняя ночь. По всему училищу тишина. И только вверху раздается голос А. П. в минуту увлечения, не знавшего усталости. Искренность чувства, темперамент сн ставил выше всего. «Живете на сцене», это была его любимая фраза и завет его молодому поколению актеров.

За два года до кончины Ленского в России открылась Государственная Дума. Последние свои годы Ленский мечтал посвятить преподаванию будущим русским депутатам, нужного для политического деятеля ораторского искусства.

Но мечтам этим не суждено было сбыться: стала обостряться грудная жаба и жестокая астма задушила чуткого художника сцены, чудесного актера.

За несколько дней до смерти, находясь в гостях у председателя московского окружного суда и председателя театрально-литературного комитета Н. В. Давыдова, Ленский почувствовал себя дурно. По дороге домой с ним сделался сердечный припадок. Его отправили в приемный полицейский покой и поставили банки. Он пришел в себя и просил не давать знать домой из участка, чтобы не напугать домашних. Через несколько времени он оправился и уехал к себе на Георгиевскую площадь. Спустя четыре дня припадок повторился, и 13-го октября 1908 года в 6 часов вечера А. П. скончался. Он завещал похоронить себя в имении «Селище» Киевской губернии, Каневского уезда, на высоком берегу Днепра, там где похоронен Тарас Шевченко.

В ненастную октябрьскую ночь под печальные звуки «вечная память» с Брянского вокзала плавно отошел поезд с останками Ленского. По воле покойного никаких речей и венков не было. Весть о смерти А. П. поразила всю интеллигентную Москву. На панихидах его квартира не могла вместить всех пришедших поклониться праху артиста. Стояли на улице. Долгое время и труппа, и публика Малого театра находились под впечатлением незаменяемой утраты.

На другой день после похорон А. П. в Малом театре шла пьеса Гаунтмана «Сестры из Бишофсберга». По тексту пьесы актеру приходится говорить следующие слова: «Его нет среди нас; он ушел от нас и никогда не вернется». Зрители отнесли эту фразу к кончине Ленского; публика заволновалась, произошло замешательство и на сцене.

Закончу этот очерк искренней тирадой одного восторженного театралла А. Шемшурина, сказанной по поводу смерти Ленского. Когда в пустынях вечности, остановленный воспоминаниями о земле, я увижу образ Александра Павловича Ленского, — в улыбке счастья я пошлю благодарность Божественному за то, что сила красоты касалась моего духа, и я слышал музыку сфер.

## О. А. Правдин.

Осип Андреевич Правдин был человек чрезвычайно живого темперамента: в нем был неисчерпаемый запас энергии, жажда деятельности, всегда повышенный интерес к окружающей среде, острый вкус к жизни, апетит к ее благам. Помимо основной своей профессии, деятельности актера, он чувствовал пристрастие ко многим, самым разнообразным отраслям работы, был причастен к ним, в той или другой форме прилагая свой труд, проявляя инициативу и всегда осуществляя свои намерения. Это был актер, режиссер, литератор, общественный деятель, организатор, сельский хозяин, педагог.

К литературе О. А. приобщился с детских лет. Первое время, породившее любовь к искусству и театру было брошено Ф. М. Достоевским, пасынок которого Исаев был товарищем Правдина по 5-й петербургской гимназии. Забегая к своему приятелю на квартиру, О. А. встречался с Достоевским, оказавшим на него большое влияние. Впоследствии Правдин приспособил для чтения и исполнения на сцене отрывок из «Преступления и Наказания» — рассказ Мармеладова, в котором выступал и был очень хорош сам О. А., по еще ярче и экспрессивнее его был Андреев-Бурлак, актер такого же жанра как Правдин. Бурлак часто встречался на жизненном пути О. А., во многих отношениях соперничал с ним и причинял ему не мало огорчений. Кроме рассказа Мармеладова Правдиным приспособлен для сценического чтения и исполнения также отрывок из «Мертвых душ» — приезд Чичикова к генералу Бетрищеву.

В «Словаре членов общества любителей российской словесности при московском университете» указано, что Правдину принадлежит также сценическое приспособление отрывка из гоголевских «Записок сумасшедшего», но это сведение не точно. По собственному признанию О. А. монолог Поприщина переделан для сцены известным писателем-народником Василием Алексеевичем Слепцовым, Правдин же лишь выступал не без успеха в этой роли, опять соперничая с Андреевым-Бурлаком. В. А. Слепцов был личным другом Правдина и приспособил монолог для него, и, возможно, что О. А. принимал некоторое участие в его работе по переделке.

Правдиным было написано несколько рассказов из немецкого быта, переведена на немецкий язык комедия Островского «Бешеные деньги» (*Das tolle Geld*), переведена на русский язык комедия Мольера «*Depit amououreux*» — «Милые бранятся, только тешатся», сделан перевод драмы Адама Бейерлейна «*Zapfenstreich*» — «Вечерняя заря». В разное время О. А. были напечатаны в газетах и журналах статьи по вопросам театра и драматических школ. Таковы литературные труды Правдина. О. А. в течение своей жизни всегда тяготел к писателям и литераторам. Он лично знал Островского, Тургенева, Писемского, Потехина, Чаева, Плещеева, Боборыкина, Григоровича, Вл. Соловьева, Л. Толстого, Чехова. «Тот человек, который знал этих колоссов русской литературы, — с пафосом восклицал О. А., может считать себя счастливым!» С 1909 г. Правдин состоял действительным членом «Общества любителей российской словесности». Таково отношение О. А. к литературе.

Что касается его театрально-педагогической деятельности, то артист всеми был признан, как выдающийся преподаватель драматического искусства. Он впервые начал давать уроки сценической техники еще в провинции, играя в Тифлисе. По переезде в Москву О. А. заведывал классами драматического искусства в школе филармонического общества, а затем преподавал в театральном училище казенных театров. В годы революции он давал уроки сценического искусства в 4-м драматическом техникуме. Из числа учеников и учениц О. А. вышло много выдающихся артистов: Н. К.

Яковлев, Ф. А. Парамонов, И. А. Рыжов, Е. К. Лешковская, М. А. Потоцкая; следует назвать также Т. Л. Сухотину, дочь Л. Н. Толстого, одаренную любительницу театра, не ставшую, однако, профессиональной актрисой.

Общественная и филантропическая деятельность О. А. выразилась в долголетней работе его на посту председателя общества призрения престарелых артистов, для успеха и процветания которого он положил много труда, энергии и сил. Правдину принадлежит также инициатива гастрольных поездок во время весеннего сезона артистов Малого театра в провинцию. Первая такая поездка была организована им летом 1883 года.

О. А. был также стиличным хозяином: у себя на даче, под Москвой, в Темилыне, он завел образцовое хозяйство. После февральского переворота, при Временном Правительстве Правдин был назначен первым комиссаром Малого театра.

Во все свои работы, в каждое начинание О. А. вносил много горячности, огня, темперамента, личного почина, хорошего знания дела и пламенного желания достигнуть успеха во что бы то ни стало, преодолевая все препятствия, устраняя все затруднения. И оттого работа его спорилась, дела удавались. Не мешает также указать на характерный факт, лишний штрих к портрету: О. А. вступил в брак, имея 71 год от роду.

Настоящая фамилия О. А. Правдина—Трейлебен. Он родился 16 июня 1849 года в Петербурге. Отец его, купец 1-й гильдии, имел большое торговое дело, но готовил своего сына в морской корпус. Однако, торговые дела его пошатнулись, он должен был выйти из 1-й гильдии и тем самым потерять право на воспитание сына в привилегированном учебном заведении. Мальчик учился сначала в Peterschule, а затем в 5-й гимназии, где прошел семиклассный курс. Когда О. А. был в четвертом классе, между гимназистами образовался любительский драматический кружок, в котором Правдин занял выдающееся место. Дядя Правдина, по профессии художник, ученик Брюлова, был страстным любителем театра; в его квартире была устроена постоянная, доволь-

но большая сцена небезизвестного в то время любительского кружка «Конкордия». Здесь О. А. проводил все свое свободное время. Правдину удалось уговорить дядю уступить гимназистам свою сцену для практики; на этих подмостках и стал впервые подвизаться О. А.

Первой его ролью была роль старика «Примочки», в водевиле Бойкова «Жилец с тромбоном». Затем юный театрал участвовал в труппе известного артиста-любителя Квадри-Рамина, игравшей в Кронштадте и Ораниенбауме; он получил дебют в роли Разлюляева в «Бедность не порок». Летом 1868 года О. А. играл в Лесном, где держали антрепризу два театральнык критика М. О. Рапопорт и М. Г. Вильде. Здесь Правдин выдвинулся на столько, что обратил на себя внимание дирекции Гельсингфорского казенного театра, которая пригласила его на роли комиков. Весной 1869 г. О. А. поступил было в медико-хирургическую академию, но успел только надеть студенческий мундир; в августе же бросил академию и, приняв предложение Гельсингфорского театра уехал играть в Финляндию. На сцене этого театра О. А. конкурировал с Андреевым-Бурлаком, конечно, уступая ему в опытности, таланте и знании сцены.

Через два года Правдин получил приглашение в Новочеркасск, где директором войскового театра был Ю. П. Подгоричани. Там О. А. играл драмы и комедии, в водевилях и, главным образом, в оперетке, которая в то время входила в моду и игралась на всех сценах. После двух успешных сезонов в Новочеркасске О. А. был приглашен в Тифлис в казенный театр, где режиссировал известный А. А. Яблочкин; здесь О. А. прослужил также два сезона, после чего был допущен к дебютам в петербургском Александринском театре. Они состоялись в роли Аркашки Счастливецова, в пьесе А. Плещеева «Мужья одолели» и в двух оперетках: «Прекрасная Галатеея» и «Птички певчие». Правдин публике понравился, но в условиях с дирекцией не сошелся и снова уехал в провинцию. Летом 1877 г. О. А. играл у антрепренера Сетова в Киеве, куда приехал на гастроли знаменитый артист московского Малого театра Сергей Васильевич Шумский, и заинтересовался игрой Правдина. Он посоветовал

---

О. А. поехать в Москву и попытать счастья в Малом театре; Правдин последовал совету Шумского. В Москве директор театра П. А. Кавелин и инспектор репертуара В. П. Бегичев приняли О. А. очень радушно и обещали дать дебют на сцене Малого театра, как только откроется вакансия, в ожидании чего он пристроился к артистическому кружку, где проиграл с успехом несколько месяцев.

Вскороости умер Шумский, и в марте 1878 года Правдину были назначены дебюты в Малом театре, которые состоялись в «Лесе» и в «Записках сумасшедшего». Они имели успех, дебютант понравился публике, пришелся по вкусу дирекции и был принят в труппу, в которой оставался 43 года, до самой своей смерти. Вспоминая о своем первом дебюте в Малом театре, О. А. рассказывал, что он страшно волновался, но пьесе ему не надо было садиться, но он ухватился за стул и опустился на него, потому что ноги сами подкосились; но волнение это будет вполне понятно, добавлял он, если принять во внимание то огромное уважение, которое питали к Малому театру. Какой актер не мечтал о нем, как о самой недоступной святыне. «Когда я благоговейно перешагнул порог Малого театра, пишет Правдин в своей автобиографии, в нем жили такие традиции преемства: парикмахер не позволял надевать в ролях Шумского иного парика: «Сергей Васильевич завсегда носил такой! Костюмер нес те самые панталюны, в которых обыкновенно выступал тот или другой славный предшественник».

Очень любопытные признания делает Правдин относительно власти прошлого над артистами Малого театра, страха перед традициями, мешающими непосредственности игры. Даю вам честное слово, — пишет он, — что в продолжение двух-трех лет я ни разу не играл, отдаваясь вполне безотчетному чувству воплощения роли. Всегда докучный анализ, надоедливая самокритика сопровождали каждое мое слово, каждый мой жест. Даже такая высокохудожественная игра, как Н. М. Медведевой, С. П. Акимовой, И. В. Самарина, Г. Н. Федотовой, М. Н. Ермоловой, Н. А. Никулиной не могли меня заставить забытья вполне. Только по истечении приблизительно трех лет я стал принадлежать самому себе, как артист.

и нашел возможность отдаваться во время игры воплощению задуманного типа».

О. А. Правдин был, как и все актеры Малого театра, выразителем художественного реализма на сцене. «Во время моего сорокалетнего пребывания на сцене, писал он, я пережил несколько направлений нашего театра, начиная с мелодрамы, бытовой комедии, оперетки и кончая мистикой и символизмом; два последних наслоения, я в этом глубоко уверен, скоро исчезнут, и мы вернемся к здоровому и светлому реализму. Реализм это — единое на потребу русскому театру».

Слова Правдина оказались пророческими. Революция совершенно изгнала со сцены последние остатки мистики и символизма, и на нее вновь вернулось нормальное, жизненное и бодрящее реалистическое творчество. И О. А. дождался оправдания своего прогноза: он умер 17 октября 1921 года, убедившись, что за четыре года революции реализм накрепко родворился и упрочился в русском театре.

Правдин начал и кончил свою карьеру Аркашкой Счастливым. Правда, это не был Аркашка Садовского, — О. А., петербуржец и инородец, не чувствовал и не мог чувствовать Островского так, как москвич и друг писателя — Садовский, но все же это был очень яркий, образный персонаж. Русское актерство Правдин знал превосходно, насмотрелся он этой бродячей породы людей за время своих провинциальных скитаний вдоволь, сочувствия к русскому актеру, и к Несчастливым, и к их антиподам тоже ему было не занимать. Правдин играл Аркашку заразительно комично, но без излишнего шаржа, порой трогательно, но без слезливости и сентиментальности. Он был простой и живой фигурой, не сообщая словам и выходкам Счастливого многозначительности чуть ли не текстов актерского евангелия, но и не впадая в клоунаду.

Очень хорош был Правдин в «Шутниках» Островского, в роли старика Оброшенова. Для нее актер нашел удивительно искренние заражающие зрителя интонации. В его старике духовно убогом и сентиментальном чувствовалась настоящая трагическая подоплека, трагедия русского шутов-



---

ства, а в тот момент, когда он обнаруживал, что в денежный пакет напихана газетная бумага, зрителя охватывала настоящая жуть: это была одна из сильнейших театральных эмоций; вспоминая, что Павел Матвеевич Свободин умер в этой роли на сцене, зритель опасался как бы того же не случилось с Правдиным.

Великолепен был О. А. в роли Кучумова в «Бешеных деньгах». Расслабленный князь, старый московский барин, разорившийся вивер, пустивший по ветру свое состояние был воплощен Правдиным в удивительно живой и меткий облик. От него веяло всеми специфическими чертами оскудевшего дворянства, продавшего свои поэтические усадьбы, проевшего свои выкупные платежи в Эрмитажах, пропившего облигации дворянского земельного банка с цыганками в «Стрельнах» и «Мавританиях», и меланхолично вспоминающего о своем было богатстве. Более яркого, жизненного и сочного Кучумова мне не приходилось видеть на сцене.

Не так красочен был Правдин в «Городничем», во всяком случае он не мог идти в сравнение в этой роли с Макшеевым: О. А. не удавалось передавать хамства, грубости и вульгарности Сквозника-Дмухновского.

Превосходен был О. А. в «Плодах просвещения» в роли камердинера Федора Ивановича, «образованного и любящего образование человека», солидного и медленного в движениях, глубоко проникнутого солидностью того дома, в котором он служит. Артист с оттенком снисходительной почительности говорил со Звездинцевым и был полон сознания своей страшной важности, когда разговаривал с лакеем Григорием или с мужиками. С каждым из домочадцев барского дома он беседовал по-иному. И по гриму и по костюму это был настоящий, весьма типичный камердинер. Он ходил по сцене и делал свое дело медленно и обстоятельно, с достоинством и величаво. И сейчас еще стоят у меня в ушах тусклые и хрипловатые звуки его голоса, когда О. А. в конце одного акта «под занавес» брался за газету, и, как неисправимый политикан, предвкушая удовольствие от чтения, приговаривал: «Ну ка! что Фердинанд наш, как изворачивается».

Дважды, в двух пьесах пришлось Правдину олицетворять исторический образ Василия Шуйского в «Борисе Годунове» Пушкина и в «Дмитрие Самозванце» Островского. И в обоих случаях артист был чрезвычайно удачен: прежде всего по внешности, по технике игры и по внутренней выразительности. Прагдин всегда считался первоклассным мастером грима. Этим искусством он владел в совершенстве и придавал своему лицу какое угодно выражение, никогда не повторяясь и не варьируя, как это делают иные актеры, одни и те же черты типа. Равным образом он был большим виртуозом сценической техники. Все эти прекрасные данные он отлично продемонстрировал в ролях Василия Шуйского. В нем так и чувствовался боярин, важнейший московский сановник, умный, но лукавый и ядовитый старик, типичный отпрыск стариннейшего рода Рюриковичей. Внешность боярина была выдержана строжайшим образом, даже известный из истории подслеповатый старческий взор Шуйского был воспроизведен в точности. Столь серьезный ценитель, как Ив. Ив. Иванов писал, что Прагдин в роли Шуйского показал высший предел сценической художественности и критику остается лишь сожалеть о своем бессилии. — воспроизвести в слове свои впечатления.

Другого боярина, Арефьева играл О. А. в «Ассамблее» и тоже оставил памятное впечатление всем своим обликом скорбленного старика с большой седой бородой, нос грушей, глаза еле видят.

Вспоминается ряд мелких, жанровых фигур из пьес текущего второстепенного репертуара. В пьесе Гнедича «Старая сказка» О. А. играл полковника Штейна, типичного военного из прибалтийских немцев. Сам из немцев Прагдин удивительно изображал инородцев и иностранцев, придавая каждому из них свой характерный национальный акцент. Немецким акцентом он владел, конечно, идеально. Когда Штейн расхваливал свою жену Катерину Федоровну, а всех остальных женщин называл «разновидностью» — это был типичный бюргер из Митавы в мундире русского полковника.

В «Озими» Лугового О. А. играл акцизного чиновника

Васильева, устами которого автор преподносит публике свои сентенции и уроки практической морали. Только благодаря тому, что эту безжизненную схематичную роль играл Правдин из Васильева получился живой образ, сообщаящий кое-какую убедительность словам из своих поучений.

В «Предрассудках» Модеста Чайковского Правдин играл старика Охрипинина, аристократа, но в то же время и дельца-гешефтмахера, пускающего, где нужно в ход знатность своего происхождения и старинность своего дворянского рода. В изображении О. А. этот дворянин вышел настоящим героем черной сотни из союза русского народа, кстати и не-кстати кричащим, что над Охрипининым только царь и бог. Он себя считает солью земли, гордится собой и полагает, что имеет полное и неоспоримое право на успех в жизни и пользование ее благами, а тем не менее где нужно, для достижения своей цели, не гнушается шутловством, унижается и скomorошествоует. В общем это был жуткий тип, вполне в стиле и плане Правдинских образов, яркий, сочный, убедительный экземпляр из кунсткамеры человеческих образов.

Иногда, уж под старость, когда Правдину приходила охота повеселиться и поиграть для собственного удовольствия, непринужденно и легко, где-нибудь на дачной сцене О. А. ставил Льва Гурьича Синичкина и уж поистине купался в этой роли, как сыр в масле. В шестром халате, в широченных штанах, с большим цветным платком в руках, и с неизменной табакеркой артист показывал чудеса комизма, не очень приятательного, далеко не безупречного, часто выпадающего в буффонаду, но смешного по настоящему и бесхитростно веселого. Смотреть его в этой роли было одно очарование; мы сами вместе с артистом словно отбрасывали от себя все нудное и докучное, молодели и попружались в ванну из юмора. Так должно быть играл, строил в свое время свои знаменитые комические роли Живокини. Вспоминается еще ряд ролей, исполненных Правдиным. Недыхляев в «Кручине». Здесь О. А. был значительно менее интересен, чем Ленский, так как драматические переживания ревности едва ли были, так сказать, в регистре его психологии. Крутинский в «На всякого мудреца», Тарелкин в «Отжитом месте», Мирон в

«Невольниках». Во всех этих ролях О. А. был хорош: отлично гримировался, находил нужные, живые и всегда разнообразные тона, обнажал всю сущность своих героев и давал выпуклые фигуры. Но особенно блестящ бывал О. А. во второстепенных ролях текущего репертуара, главным образом легких салонных комедий: Фаншин в «Ирининской общине», Генерал Вихляев из «Газенной квартиры», Износков в «Сполохах». Здесь артист давал полный простор своей широкой, размашистой лепке, клал густые слои краски и давал ярчайшие жанровые типы, полные биения жизни, остроты и реализма.

Переходя к иностранному репертуару О. А. следует прежде всего указать на его мольеровские роли. Правдин давно уже был признан лучшим исполнителем мольеровских комедий, он как-то с юных лет к ним пристрастился, сделал их своей специальностью и, действительно, исполнял их виртуозно, с каждым новым спектаклем утончая, обостряя и облагораживал свой юмор, откидывая все грубое, тривиальное и сомнительное, все ужимки и гримасы, чем грешило его исполнение в начале сценической карьеры. Одной из лучших ролей О. А. был Гарпагон. В ней Правдин мимически играл впродолжение всей пьесы, и в особенности в те моменты, когда молчал. Гримм, мимика, жесты, движения походки были строго взвешены, соразмерены и убедительны. Скряга чувствовался во всем облике артиста. Его подозрительность, волнение и страх за драгоценную шкатулку, трепет над накопленным состоянием находили в исполнении Правдина на редкость правдоподобное выражение. Это был типичный маньяк, одержимый неистовой скупостью и болезненным страхом, жалкий и смешной одновременно. А когда в последнем акте Гарпагон мирно уходил со сцены, а затем неожиданно, как вихрь, вбежал обратно в остром пароксизме горя. В порыве отчаяния и бешенства от пропажи своего сокровища. Правдин вызывал ужас и жуть. Профессор Алексей Веселовский, известный мольерист, посвятил правдинскому Гарпагону отдельную статью. Артисту был сделан упрек в несоответствии костюма мольеровскому гардеробу. В инвентаре, составленном после смерти Мольера костюм Гарпагона опи-

сан так: «плащ, нижнее платье и камзол из черного атласа, обшитый черным шелковым кружевом, шляпа, парик, башмаки (все это лежало в отдельной коробке, приготовленное для представления пьесы). Но тридцать лет тому назад такой мейнингенской точности в костюмах, конечно, не было на малой сцене, да едва ли и в настоящее время есть столь педантически-историческое соответствие эпохе в отношении мольеровского гардероба в каком-либо театре.

Очень забавен, а местами уморителен был Правдин в роли мольеровского философа Панкрасса. Это был откровенный фарс, в котором О. А. использовал все свои богатейшие фарсовые данные, которые обычно в комедийном репертуаре искусственно сдерживались и насильственно умерялись. Особенно благодарна была для Правдина задача этой роли потому, что исполнителю нужно было показать на протяжении одного акта, вернее одной сцены несколько иностранных акцентов, а в этом искусстве, как мы уже говорили, Правдин был неподражаемым и никем еще не превзойденным мастером. Как известно, этот педант Панкрасс, последователь Аристотеля, отличающийся необычайно задорным нравом и страшной говорливостью болтает по пьесе всякую чушь, приходящую ему на ум, и между прочим называет более десяти различных языков, иллюстрируя каждое название особым тембром голоса и кстати характерной для этого наречия жестикуляцией. Согласитесь, что такая роль требует большого искусства и совершенно особого умения, которое не у всякого актера найдется. Правдин выходил из этой роли блестящим победителем и щеголял разнообразием своих всегда оригинальных, ниразу неповторяемых акцентов.

Из Шекспировского репертуара Правдин играл Полония. Клотена в Цимбелине, ткача Основу в «Сне в летнюю ночь». Шейлока. Полония О. А. отнюдь не превращал в шута, как это делали некоторые другие исполнители этой роли. Артист давал понять, что его Полоний советник короля и занимает при дворе положение первого придворного. Глупый и ничтожный рядом с Гамлетом, он был далеко не прост в сравнении с другими персонажами.

В роли Клотена, сына королевы. Правдин был и коми-

чен и, как полагается по пьесе, в достаточной степени противен: злой, глупый, жестокий, нахальный, трусливый, с крайним самомнением, внушающий всем одним своим видом отвращение. Имогена бросает ему в лицо оскорбление, говорит ему, что он в ее глазах хуже изношенной одежды Постума. Этот сложный чисто шекспировский характер был прекрасно передан артистом. Очень забавно пел О. А. серенаду в честь Имогены.

Глупым, но уже не злым, а простодушным изображал О. А. и ткача Основу в «Сне в летнюю ночь». Он имел в этой роли громадный успех, вызванный чувством неподдельного юмора, естественной простоты и искренности исполнения.

Незадолго до смерти Правдин, в очередь с А. И. Южным, играл Шейлока. Роль венецианского еврея артист исполнил с большим искусством, с глубоким разнообразием переживаний. Он был жесток со своими дебиторами, надменен с судьями, нежен и лиричен с дочерью. Знаменитые Шейлоковские монологи «о трех тысячах червонцев», о фунте мяса, об издевательствах над ним на мосту Риальто звучали величаво, многозначительно и полновесно. Он играл Шейлока с чуть чуть заметным еврейским акцентом, едва слышным, но все же внятным, придавая роли хорошую колоритность. Но во всяком случае это далеко не был тот грубожаргонный, местечковый еврейский акцент; с каким произносил речи Шейлока когда-то актер Дарский на сцене Художественного театра.

Очень типичных, вдоль и поперек известных ему по наблюдениям, немцев создавал О. А. в Зудермановских пьесах: «Честь», «Родина» и др. В халате, с трубкой, в белесом парике Правдин словно живым переносился в Малый театр откуданибудь из Мюнхена или Лейпцига, целиком выхваченный из бидермайерской обстановки. Здесь ему и книги были в руки, и никто даже не пытался подвергать его игру критике, а тем более проверке в отношении доказательности.

Несколько менее убедителен бывал артист в ролях французского репертуара. Здесь, напр., в роли Пуарье, в пьесе Ожье «Сиятельный зять» О. А. старался заменить малое зна-

---

комство с бытом, типами и нравами современного Парижа—шикарными гриммами, напускным комизмом и водевильными трюками. Но этого было, конечно, недостаточно.

Сила Правдина заключалась в том, что он был доступен, общепонятен для аудитории; он придавал ролям характер удобоприемлемости, некоторой хлесткости; от его исполнения обильной волной струился непосредственный комизм. Временами в нем просыпался настоящий комик-буфф, актер-«голлиардинец», как их называли в эпоху итальянских арлекинад, играющий не совсем в тоне и в плане Малого театра.

«Правдин сам по себе, индивидуально,—говорит об нем Э. М. Бескин,—не был уж так органически слитен с натурой Малого театра; того типичного, того специфического, что родило бы его с национальным «лицом» Малого театра, по существу, в нем не было. Тот же критик дает очень меткую характеристику артиста: «В Правдине чувствовался скорее европеец, со всей рафинированностью европейского барства своего времени. И его замедленная, несколько ленивая фраза. и какая-то именно европейская фатоватость неторопливого методического жеста, коими измерялась культура «хорошего тона» европейского буржуа. Много, много было в нем этого мягкого «барина». И даже говор его, значительно ассимилировавшийся с тоном Малого театра, эта открытая округлость гласных, эта наивность всегда казалась искусственной, благоприобретенной, заимствованной в периоде долгой работы с товарищами по сцене».

Тем не менее, это был настоящий русский актер подлинного русского театра, актер художественных и реалистических заветов русской сцены. Он бывал весел на сцене, но весьма умерен в шарже; он создавал грубо ясные, доступные массам образы, живые и занимательные, благодаря щедро рассыпанным метким и оригинальным деталям исполнения. Игра лица его была необыкновенно выразительна, гримм всегда художественно-экспрессивный, жесты характерны, но чужды шаблона. А по своей философии и жизнеощущению это был скептик, немножечко циник; на сцене он был чужд поэзии. В свою игру О. А. сознательно вносил значительную

---

---

долю охлаждающего прозаизма, разрушающего всякую романтику. Он «раздевал лирику» и обнажал всю подчас неэстетичную житейскую правду. Но в своем сценическом реализме, иногда переходящем в натурализм, О. А. Правдин был всегда целен и последователен, неуклонен и прямолинеен.

---

---



## Ф. П. Горев.

Теплой летней ночью в Ростове-на-Дону, после спектакля, на веранде театрального буфета сидели два актера: Ф. П. Горев и молодой начинающий член труппы Вл. Марков.

Горев разговорился и рассказывал следующее: в Минской губернии в маленьком грязном местечке держал шинок тоже грязный и бедный еврей, а при нем жил его племянник, 15-летний еврейский мальчик, безграмотный, тоже грязный и оборванный, который ничего другого в своей жизни не видел, кроме родного местечка, да соседнего винокуренного завода, куда он ездил за водкой верхом на бочке в двуколке, запряженной клячей в рваной веревочной упряжи.

Попался как-то этот мальчик на глаза владельцу местечка: понравился тот ему или просто ежикался помещик над ним и его бедностью и забитостью, но только приказал он шинкарю-дяде отпустить своего племянника к себе в усадьбу, определил к должности и велел обучаться русской грамоте. Мальчик оказался способный, быстро усвоил себе начатки учения и выучился читать и писать по-русски. А тут к помещику съехали на лето гости, и пошла в усадьбе всякие празднества да затеи: стали спектакли ставить, сперва любительские, сами господа играли, а потом из служащих обоего пола собрали труппу и стали обучать их театральному искусству. Как увидел наш еврейский мальчик в первый раз театральное представление, так и обомлел, точно в нем все вверх тормашками перевернулось и какая-то завеса спала с глаз. С этой минуты все его помыслы, желания и стремления сосредоточились на одном театре. Стал он все свободное да и

несвободное время посвящать запойному чтению пьес, выучивать их наизусть и, забившись где-нибудь в укромный уголок парка, с жаром декламировать целые роли того или другого действующего лица... Как-то раз наткнулся на него в такую минуту сам помещик, остановился удивленный, послушал декламацию, оставаясь незамеченным, потом, видимо изумленный, подошел к юному артисту, положил ему руку на голову и говорит: «Знаешь ли ты, Мовша, что ты талант, что из тебя незаурядный актер может выйти. И где и когда только ты успел всему этому выучиться?» Осенью, отъезжая в город, помещик взял его с собой и отдал в обучение театральному делу по-настоящему. Прошло немного лет и из никому неведомого Мовши выработался актер. Не догадываетесь, мой молодой друг? Да ведь этот еврейский мальчик Мовша и артист Горев одно и то же лицо.

Рассказ этот приводится Вл. Марковым в его статье о Горева, напечатанной в 1919 году в 11-й книге «Исторического Вестника», по характера достоверности он иметь не может, так как о происхождении и детстве Горева имеется ряд других противоречивых сведений, сообщенных будто бы также со слов самого артиста.

Есть указание на то, что Горев родился и начальное образование получил в Харькове. Артист Г., близко знавший Ф. П., утверждает со слов покойного, что родина Горева — Самара, где проживали его сестры и брат-чиновник. Артист О., служивший с Горевым в Новочеркасске, также со слов Ф. П. передает, что Горев происходит из зажиточной крестьянской семьи, проживающей недалеко от Ростова. В 90-х годах в Сумах были лица, помнившие Горева мальчиком и считавшие его земляком. Некоторые актеры говорили, что Горев — сын театрального парикмахера. Таким образом, происхождение Горева темно и загадочно, как история Мидян.

Более достоверные биографические сведения говорят о следующем: Ф. П. родился в 1850 году, сын еврея кантониста, крещенного 3-летним мальчиком под фамилией Васильева, и дочери священника; играл часто в любительских спектаклях, преимущественно женские роли. Лет 16 стал профессиональным актером, заимствовал псевдоним у старого провинциаль-

---

ного трагика, получал гроши, был на выходах, испил всю горькую чашу русского провинциального актера, исколесил весь юг.

С. Спиро, со слов Горева, передает такие факты его детства. От 7 до 11 лет Ф. П. учился языкам: английскому, немецкому, французскому. Гувернером его был бывший артист Александринского театра Прохоров. А с 11 лет до поступления на сцену Гореву пришлось переменить много профессий: служил в магазине модных вещей, где его пороли за страсть к театру, и откуда он скоро бежал; пробыл несколько лет в типографии, где вертел колесо машины, затем поступил на службу в фотографию. Одно время был принужден даже пойти в грузчики и таскать мешки с мукой на пароход, за плату в 50 коп. в день.

Карьера Горева развивалась быстро: 18-летним юношей выступил он в Харькове у антрепренера Дюкова. Получал 10 руб. в месяц. Затем попал в Екатеринослав к Кандаурову (отцу балетного режиссера) на должность актера, помощника режиссера и бутафора. Здесь случай выдвинул Горева. Как-то заболел Родон, который должен был играть Жадова в «Доходном месте», тогда еще только что появившемся. Чуть ли не наколених вымолил Горев у Кандаурова дать ему сыграть Жадова. Исполнение этой роли, писал Н. Э., засвидетельствовало горячий темперамент, пылкость, увлекательность, которая в соединении с редкой внешней красотой юноши и мелодичным голосом произвела на публику обаятельное впечатление. Этот спектакль был настоящим триумфом молодого артиста и послужил началом его блестящей карьеры. Когда узнали, что у него недурной голос, ему предложили участие и в оперетках. Он выступал в «Прекрасной Елене» (в роли Париса) в «Синей бороде», в «Фаусте наизнанку» и др. Играл и в украинских спектаклях, в «Назаре Стодоле».

В первую пору своей артистической карьеры Горев сильно нуждался: жил за-городом, в полуразвалившемся домике, ночуя на снопе соломы; когда жилище совершенно развалилось, он остался совсем без комнаты; пришлось ютиться в театре до конца спектакля, а затем ходить по трактирам, делая вид, что кого-то ожидает. Так проходило время до 4-х

часов ночи, когда он отправлялся в монастырь к началу заутрени, где вместе с другими бездомными грелся и отдыхал перед усыпальницей архиерея до 8 часов утра. Летом ночевал в городских садах. — «Но если бы мне вернуть мою молодость, — говорил на старости лет Горев, я был бы готов испытать все это снова, ведь это единственная прелесть жизни». Впоследствии в Петербурге в тяжелые минуты жизни к Гореву приходил на помощь В. В. Стасов, который полюбил артиста, оценил его дарование и привязался к его доброй душе.

В 70-х годах Ф. П. играл в Житомире у Шапировича, в Одессе у Милославского, в Харькове у Дюковой, в Саратове, в Вильне, в Москве в театре А. А. Бренко, на сцене артистического кружка и немецкого клуба, пленяя зрителей в ролях Карла Моора, Дон-Карлоса, Макса Холмина, Армана Дюваль, пока, наконец, был приглашен в Петербург на Александрийскую сцену одновременно с В. Н. Давыдовым. Здесь он прослужил два года, после чего перешел в Москву в Малый театр, где играл 16 лет. Затем 2 года опять в Петербурге, 4 года в провинции, Саратове, Казани, Ростове, Новочеркасске, Нижнем. В 1898 г. гастролировал с М. Г. Савиной за границей: в Берлине и в Праге, год играл у Корша, год у Яворской в Петербурге и после нескольких лет странствований снова вернулся на Малую сцену в 1904 году. В общей сложности он прослужил в Малом театре 28 лет.

Умер Горев 25 марта 1910 года 62 лет. Еще за три дня 22-го числа его видели в театральном бюро. — пришел повидаться с братьями актерами, съезжающими в Москву в поезде со всей России. Здесь он простудился, схватил ползучее воспаление легких и слег в Мариинскую больницу. Он сразу ослаб, стал кашлять кровью, взгляд сделался воспаленным и мутным. Через три дня он умер, даже не опознанный администрацией больницы. Сестра милосердия, сообщившая больным, что умер какой-то Горев, не предполагала, что угас даровитый артист.

Характерно, что незадолго до смерти Горева потянуло к провинциальным актерам, которых он так любил, так сочувствовал им, понимая их горе, трогательно и беззаветно помогая им в моменты нужды. Когда дела какой либо антрепри-

---

зы становились плохи, то выписывали на гастроли Горева, и он ездил в какое угодно захолустье, чтобы выручить товарищей из беды, хотя бы поездка и не сулила ему ничего, кроме расходов. На первом всероссийском съезде сценических деятелей В. И. Никулин отметил в своей речи редкостное бескорыстие и доброту к актерской братии Ф. П. Горева, этого товарища-друга театральной бедноты.

Горев был женат на Елизавете Николаевне Ворониной, но жил с ней недолго. Разойдясь с мужем, она сама стала актрисой и, играя под фамилией Горева, приобрела довольно большую популярность, как актриса мелодрамы, склонная к повышенной декламации и напыщенному пафосу. Сын Горева, Апполон Федорович Горев, был актером Художественного театра и обнаруживал недюжинные способности, обратив на себя внимание в Хлестакове. Он умер в 1912 году 23 лет от туберкулеза, в Лейзене, близ Монтре. А. Ф. Горев был необыкновенно красив — и поистине провиденциально ему дали имя Апполона. Когда одна театральная газета — «Новости сезона» объявила среди своих подписчиков анкету о том, кто наиболее красивый по внешности из московских артистов — большинство голосов получил молодой Горев. Между прочим, он с удивительной экспрессией декламировал Апухтинского «Сумасшедшего», очень напоминая отца по манере пения.

Вспомним несколько ролей Ф. П. Горева в русском и европейском репертуаре: в «Борисе Годунове» Ал. Толстого артист играл Бориса с приподнятой нервностью. На его лице было выражение тревоги и испуга, и это производило сильное впечатление. А когда ночью, снедаемый раскаянием Борис видит в престольной палате на троне какой-то новый неизвестный призрак, Горев и сам испытывал ужас и на зрителей наводил жуть. Он терялся, малодушничал перед этим гостем загробного мира. Это был страх Макбета, увидевшего призрак Банко.

В роли Ивана Грозного в «Василисе Мелентьевой» Горев также проявил всю силу своего темперамента и присущую ему нервность. Он ярко обрисовал властность природы проз-

ного царя, его большую подозрительность и все психические свойства этой уродливой, искалеченной души.

Великолепно исполнялась Горевым роль Репетилова. Это был своего рода Хлестаков, инстинктивный лгун, враль для собственного удовольствия. Он был очень характерен в своих неожиданных выкриках, внезапных переходах от одной мысли к другой, резких скачках в движении монолога.

Менее интересен был Ф. П. в Чацком; здесь в его речах звучала лишь одна холодная декламация, в то время как в Репетилове он был конкретен, раскрывая живой образ этой беспутной натуры.

Очарователен был Ф. П. в пьесе Антропова «Блуждающие огни», в роли Макса Холмина, этого типичного интеллигента — неврастеника, беспринципного и сентиментального циника, раздраемого рефлексам и сомнениями. Когда он, обращаясь к своей постылой жене, под детский крик из соседней комнаты, бил себя в грудь и говорил своим сочным, с некоторыми придыханиями, страстным и мелодичным голосом: — «Но, пойми ж ты меня, Леля», или: «Душу, живую душу, Диковский, с'ели», его драматические ноты за душу хватили зрителя, и сам Макс-Горев становился в своих глазах драматическим героем и верил, что он «жертва семьи», что он «заеден средой» и достоин жалости и ласки другой женщины, более юной и прекрасной.

В «Старом барине» Пальма Горев был воплощением сценического совершенства. Это был настоящий барин, и жалкий, и трогательный, безвозвратно отживший свое время, барин с головы до ног. Все последующие исполнители подобных типов, скажем Гаева из «Вишневого сада», не могли идти ни в какое сравнение с Горевым. Артист давал в этой роли философию «старого барства», его элегию и никчемность, неспособность к новым условиям жизни и его грустный лиризм. Когда Ополев появлялся на сцену в великолепном гриме, с седыми бакенами, немножко похожий на Айвазовского, в отличном редингите, он сразу поднимал настроение зрительного зала. Замечательна была в этой пьесе одна полумимическая сцена, когда Горев лежал на кушетке, чистил ногти и, едва цедя и пропуская слова сквозь зубы, вел

отрывочный разговор с лакеем. В этот момент он был удивительно жизнен и правдив. Каждый жест, каждое слово его были характерны и просты. А в речах слышалась тоска неудачника и протест идеалиста против житейской пошлости. Горев выступал в Ополъеве 355 раз.

Однажды талантливый московский журналист Ракшанин написал пьесу, очень слабую, подражательную и в общем неудачную: «Порыв». Драма должна была неминуемо провалиться, но участие Горева, необыкновенно ярко и красочно сыгравшего главного героя Томилина, спасло пьесу и удержало ее в репертуаре в течение нескольких лет. Горев играл мужа-убийцу. После убийства жены муж является на сцену с воспаленным взором, с нервной походкой и дрожащими руками старается зажечь спичку. В этой сцене, несомненно навеянной «Крейцеровой сонатой» Толстого, Горев производил на зрителей потрясающее впечатление. С тех пор прошло много лет, позабыта давно пьеса, но Горева в роли Томилина театральная Москва вероятно помнит и до сих пор. Сам автор, Ракшанин, признавался, что никогда не мечтал для своего неудачного «Порыва» о такой талантливой интерпретации.

В молодости Горев любил иногда щегольнуть ультра реальной игрой и даже эпатировать ею публику; в этом направлении ему удавалось иногда достичь больших и порой неожиданных эффектов. Однажды в провинции Ф. П. играл в пьесе «Костромские леса». По ходу пьесы в него должны были стрелять. Раздался выстрел. Горев, стоя у задней кулисы, схватился обоими руками за грудь, зашатался и глухо застонав, упал. Вдруг из кресел раздался громкий властный голос «Занавес!» Весь театр вздрогнул и замер в ожидании, не зная в чем дело. За кулисы вбежал бледный как полотно, перепуганный полицеймейстер. «Где Горев? Жив ли?» спросил он, задыхаясь от волнения. Ф. П. стоявший на сцене, в недоумении подошел к нему. «Что вам угодно, — спросил он. — «Ну, батюшка, можно ли так пугать публику. Ведь вы так упали, что мы думали, что вас убили на самом деле, — сказал полицеймейстер, держа его за обе руки. Экий вы чудный артист! Пойдите покажитесь, успокойте публи-

ку!» Поднялся занавес. Ф. П. вышел на авансцену и был встречен дружными аплодисментами. Повторилась басня о птицах и ягодах Зевксиса, преломленная в полицеймейстерском восприятии.

В трагедии Аверкиева «Теофано» Горев играл императора Никифора Фоку. Видевшие его в этой роли вспоминали, как он уходил из спальни жены: не спуская глаз; пятясь спиной, словно боялся, что повернись, — и ударят сзади кинжалом. И так проходил мимо каждого кресла, мимо каждой портьеры. Как будто весь дворец и даже спальня жены были полны спрятанных убийц. Беззаботный относительно изучения исторических источников и литературных изысканий, играющий лишь по вдохновению Ф. П., тем не менее, создал верный исторический образ знаменитого тирана. Сотрудник «Русской мысли» М. Н. Ремезов, специалист по истории Византии, спросил Горева: из каких научных трудов и монографий он почерпнул материал для воплощения характера Никифора Фоки; «ни из каких, — отвечал Ф. П., — у себя самого; я создал Фоку лишь чутьем и по наитию». Специалист никак не мог этому поверить и все повторял: чутьем, но ведь нельзя же по наитию знать византийскую историю. А между тем Горев действительно постигал все лишь чутьем и вдохновением, как Мочалов.

В «Плодах просвещения» Горев играл лакея Григория. Как забыть эту типичную фигуру избалованного, красивого, выездного лакея, любимца барыни. Он чистит барскую шубу на переносной вешалке и в разговоре с проходящими то и дело переходит от почтительности к самому наглому хамскому тону. Бритый подбородок и зачесанные на висках волосы — вот и весь грим, но развеваются фалды лакейского фрака, манеры пошловато развязны, лицо дышет самодовольным нахальством, и от всего этого получается живой реальный тип, неподражаемо передаваемый Горевым.

Пределы реальности показывал так же Ф. П. в пьесе Шпагинского «Водоворот», в которой он играл роль Крушевского, ошалевшего от дикой страсти человека. Это был полусумасшедший, чисто больничный тип, к которому лишь по временам возвращаются «светлые промежутки». В этой роли



Ф. П. чрезвычайно реально умирал; делая совершенно трупное лицо и застеклевшие глаза. Однако, у критиков эта сцена вызывала возражения; они находили, что такой клинической, ультранатуральной картине смерти не место на театральных подмостках. Такая точка зрения, конечно, имеет свое оправдание, хотя например, итальянская реалистическая школа во главе с Сальвини-сыном, Цаккони и де-Грассо шла еще дальше Горева; но на сцене Малого театра, цитадели художественного реализма, крайний натурализм никогда не встречал сочувствия.

В недурной пьесе Лихачева «Жизнь Илимова» Ф. П. играл главного героя-общественного борца по тогдашним временам, воюющего с капиталистами, автора разного рода проектов, и реформатора. Илимов — защитник мелкоты и бедняков. С целью облегчить займы для беднейших участников кассы он проводит проект уменьшения процентов по ссудам и тем отпугивает крупных участников кассы, солидных капиталистов. Но в жизни Илимова, увлеченного общественной деятельностью, семейная драма. Его ничтожная жена отдает предпочтение личному врагу мужа и уезжает к нему. Горев играл Илимова с прекрасной, нервной взволнованностью, и те сцены, когда он узнает об измене жены, ссорится со своим гнусным соперником, выслушивает рассказ жены о поездке к своему любовнику, артист проводил с высоким драматизмом и достигал в них не только сценических эффектов, но и глубокого впечатления на зрителей.

В другой пьесе Лихачева «В родственных объятиях» Горев вызывал обильные слезы у зрителей в сцене у тюремной решетки. Плакал сам артист, плакали актрисы на сцене, слезливое сморкание стояло во всей зале.

В пьесе Невежина «Компаньоны» Горев играл Привольнова — человека без воли, крайне легкомысленного, но широкой природы, который становится игрушкой в руках судьбы и случайностей. В изображении Ф. П. это был нервный развинченный старик, необыкновенно быстро поддающийся влияниям и переходящий от одного настроения в другое. Честный и благородный человек, — он в силу обстоятельств упрямивает дочь выйти замуж за богатого дисконтера, бесится и

выходит из себя, когда она ему в этом отказывает, а затем сам же приветствует брак дочери с молодым идеалистом. Игра Горева в этой пьесе была чрезвычайно тепла, трогательна и привлекательна.

Очень типичен был артист в пьесе Гославского «Расплата» в роли ростовщика-еврея Реймана, — нечто в роде русского Шейлока. Исполнение Горева было наиболее удавшейся ролью в спектакле. С большим, иногда с фурорным успехом выступал также Горев в Кречинском, в «Расточителе» Лескова, в «Горькой судьбине». Не чужды были ему и комические роли; так например, очень свежо и своеобразно играл он мячмана Жевакина в «Женитьбе».

Из ролей иностранного репертуара Ф. П. нужно прежде всего назвать Армана Дюваля. Когда он в молодости играл любовников — это был по общему признанию любовник-красавец в полном смысле слова. «Его голова точно создана была для бюста, — говорит о Гореве В. А. Михайловский, столь правильны и закончены были черты его лица и проникнуты какой-то мужественной красотой». И действительно у Горева было прекрасное, мужественное лицо, и совсем классический античный профиль. В «Даме с камелиями» он был неотразимо обаятелен. Это был лучший на русской сцене Арман Дюваль, увлекающий зрителей горячностью темперамента, красотой и музыкальностью речи.

В молодости, в Шиллеровских «Разбойниках» Горев играл обе роли и Франца, и Карла Моора. Карл был красавец, а Франц — уродлив, зловещ, и как будто бы горбат. Перегримировывался Ф. П. отлично, но Франца выдавали теплые горевские нотки. Вот в каких выражениях вспоминает один зритель впечатления от этой двойной игры артиста. Та верна; прислонившись к столу прекрасный Карл-Горев со своим лицом — восклицает, «Дайте мне сотню таких голов как я, и из Германии выйдет республика, перед которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями». Полные мощи, полные драматического захвата льются в публику со сцены юношеские горячие монологи Шиллера, и публика тут же реагирует на них громом аплодисментов, дождем цветов и фуражек, летящих на сцену отовсюду. Остаться

спокойным нельзя было. Это было сказано не актером Горевым, а Шиллеровским Карлом. Этому можно было поверить, за ним можно было пойти и в богемские леса и на виселицу. А затем Франц. Сцена с Амалией, монолог с зеркалом — все это так ярко, так талантливо. А дальше самоубийство Франца. Сцена с Даниелем, рассказ о сне. Как сейчас вижу эту фигуру, прижавшуюся к старику слуге, с ногами забравшуюся на диван, и сейчас в ушах звенит фраза: «Да смейся же, смейся». И наконец этот ужас перед смертью и финал — позеленевший труп — все это производили потрясающее впечатление. В Шекспировском «Цимбелине» Горев играл Иохима — легкомысленного и дерзкого итальянца, — тип сценического злодея старинных драм. Он беспричинно вызывает в Постуме ревность прозрачными намеками и инсинуациями о поведении его жены Имогены. Ф. П. в этой роли расстался со своей всегдашней горячностью и был холодно хитер, лукав и нагл, дьявольски мучая своего противника, простодушного Постума. На этот раз и с внешности Горева исчезло всякое очарование, и он был похож на Люцифера, каким его рисуют демонические художники средней руки. Но когда в конце пьесы Иохимо раскаивается в своих кознях и интригах и испытывает муки совести, у Горева вновь появились его теплые ласковые ноты, почувствовались трепетные вибрации его нервов.

В один из своих бенефисов Горев поставил «Эрнани» Виктора Гюго, при чем сам играл заглавную роль. Эрнани — благородный аристократ, пылающий ненавистью к королю Карлу и под маской бандита пытающийся похитить свою возлюбленную донну-Соль. В этой роли Кастильского льва Ф. П. был величав, эффектен и красиво особенного впечатления не производил и зрителя оставлял холодным. «Эрнани был для Горева настоящим Седаном», пишет экспансивный В. Г. Михайловский (не следует смешивать с В. А. Михайловским, много раз здесь цитируемым: последний историк театра и инспектор театрального училища, а первый — известный статистик и экономист и в то же время пламенный театрал, склонный к очень парадоксальным критическим оценкам). В другой пьесе В. Гюго — «Рюи-Блаз» — Гореву снова пришлось

играть злодея в стиле Иохимо из Цимбелина.—дон Саллюстия. Это был настоящий испанский гранд, живописный и нарядный, но наглый и преступный; он господствует над всеми и выходит победителем из всяких затруднительных положений, ему во всем везет, поэтому в Горева была такая победоносная самоуверенность и кричало вызывающее гордое чванство.

В трагедии Сарду «Граф де-Ризоор» Ф. П. играл роль маркиза Тремуйль, случайно попадающего в плен к испанцам. Позднее его освобождают из плена, но когда маркиз видит, что солдаты преграждают ему путь и не желают его выпускать, он обращается к Варгасу и говорит: «прикажите расступиться вашим людям... Я не терплю преград на пути». Эта фраза была сказана Горевым с такой экспрессией, с таким величием и гордостью, и при этом артист показал такую важную осанку и широкий жест, что можно было думать, будто он сам освобождает кого-то из плена, а не его избавляют от неволи. В этой пьесе Горев был необычайно картинен и привлекателен.

В драме Франсуа Кюппе «Якобиты» Ф. П. играл роль старика Ангуса, предводителя горцев, воодушевляющего их на борьбу с англичанами и развертывающего знамя Стюартов. Это был эпический старик, полный захватывающего драматизма и значительности. Длинный, вдохновенный рассказ слепого старца о героическом прошлом Шотландии в устах Горева производил величественное впечатление, а сцена со знаменем проведена была несколько мелодраматически, но с пафосом и искренним одушевлением и потому показалась вполне убедительной.

В «Аррии и Мессалине» Ф. П. играл мужа Аррии Цецина Пета, отца Марка, полюбившегося Мессалине. Это был больной старик, говорящий слезливым голосом, но в нем все же чувствовался гордый римлянин и когда в последнем акте он вслед за женой кончал самоубийством, от этой сцены веяло жутью античного рока.

В пьесе Гальма «Равеннский боец» Ф. П. играл роль Кая Каллигулы, этой мрачной и отвратительной фигуры первого века новой эры. Горев был очень жесток и злобен, но в то

---

же время по цезарски импозантен в этой роли. Чем то гнетущим и зловещим веяло от него, когда он приказывал бросить христиан на растерзание львам и выкрикивал свою историческую фразу о желании, чтобы у всего римского народа была одна голова. Он был страшен, когда бился в припадке помешательства и иступления, когда, любуясь красивой головкой жены Цезонии, тешился мыслью, что достаточно одного его слова, и эта головка упадет с плеч и покатится к его ногам. С большой экспрессией передавал артист рассказ о своем сне, заканчивающийся припадком безумия и хрипами, подступающими к горлу.

Одно из последних моих впечатлений от Горева в «Отце» Стриндберга: грубовато-резкий мучительский талант шведского писателя нашел в Гореве великолепного истолкователя: неврастеничность и болезненный надрыв, свойственные игре Ф. П. получили в «Отце» отличное применение. Особенно тяжелое впечатление производил артист, когда одетый в горячую рубашку, — белый балахон, с длинными рукавами перевязанными узлом — страдальчески просил о пощаде. Пожалуй и здесь была неуместная на театре клиническая картина, но такова уже воля драматурга, а исполнения Горева ничем не вытравить из памяти.

Сильное впечатление производил также Горев в «Консуле Бернике», в Шваргце («Родина»), в Кардинале Ришелье. Отзывы критики о Гореве были всегда благоприятные и сходились, что бывает не часто, с мнением публики.

«На ампула драматического любовника, — пишет профессор Варнеке, — Горев выдавался по преимуществу глубиной своего темперамента. Дарование его лучше обнаруживалось в переводных мелодрамах, чем в строго литературных пьесах».

«Горев пленял публику яркостью игры, замечает Н. Е. Эфрос, которой, однако, вредила некоторая неотделанность, порывистость. Сам актер больше всего дорожил в себе порывами, и часто одному такому горячему моменту приносилась в жертву вся роль, забывалось истинное содержание образа. Горев был в этом отношении продолжателем мочаловской традиции; он отлично умел передавать героев с развинчен-

ными нервами, неврастеническими настроениями, с запутанной психикой».

Высокого мнения о даровании Ф. П. был А. П. Чехов. «Относительно Горева вы не совсем правы. — писал он Суворину из Ниццы в письме от 1 октября 1897 г. Из пяти раз один он играет очень хорошо, даже замечательно. У него нехорошая манера поднимать плечи и выстреливать фразы, но у него способность — иногда в некоторых пьесах возвышаться до такого нервного под'ема, на какой не способен ни один русский актер».

Ф. П. в роли Короля Лира вспоминает Н. В. Дризен в своих мемуарах; Горев скорее по фигуре, чем по внутреннему содержанию, говорит он, подходил к трагическим ролям. В сцене третьего акта с шутком Горев возвышался до настоящего трагизма. Слова: «мешается мой ум, пойдем, мой друг. Что холодно тебе? Я сам озяб» — трогали всю залу.

«Этот богато одаренный человек, пишет о Гореве—А. А. Плещеев, — работал мало и брал своим захватывающим темпераментом, своим музыкальным голосом. В игре его не доставало выдержки, цельности, но вспышки в отдельных сценах заставляли забывать все. Одна какая-нибудь сцена, горячий момент, и общий под'ем в зале... Чувство искренности, простоты Горевской ни у кого в то время не было».

«Красавец Горев! Иначе его не называли, вспоминает о нем Дорошевич... Имя Горева было окружено легендами... Это был самый блестящий представитель того, что называется «игрой нутром». Но в этом таланте было нечто донжуанское. Ему надо было завоевать публику. И едва завоевав он уж охладев скучал и томился. Его страшно любил Петербург. Он бросил Петербург и совершенно неизвестно зачем перешел в Москву. Из Москвы, где его любили, он снова переселился в Петербург. Зачем? Изо всех людей на свете это меньше всего было известно одному Гореву».

Известно, что в первый раз из Петербурга в Москву Горев перетянул Островский, увидевший и увлеченный им на его гастрольных спектаклях летом в Петровском театре А. А. Бренко, а во второй раз Ф. П. вынужден был уйти с Александрийской сцены вследствие явно враждебного и пристраст-

ного отношения к нему директора театра С. М. Волконского. Во время прощального спектакля Горева в Петербурге весь театр, перешолпленный сверху до низу кричал ему: «Оставайтесь. Оставайтесь».

Обладание крупным драматическим талантом, характеризует артиста П. А. Россиев, темпераментом сложным и, что называется «благодарной внешностью» делало в глазах Горева как бы не нужным самообразование. Его умственный кругозор не был обширен; в этом он уступал многим сотоварищам и в жизни это не могло не иметь значения для него; Горев не умел постоять за себя словом. Правда, что он был и незлобив, уступчив, снисходителен... Но в блестящей труппе он занял одно из первых мест, на которое его поставили талант и красота». Россиев вспоминает, как за бутылкою вина Горев шутил, рассказывал то и се, декламировал любимые «Поля» Майкова. Он мастерски читал, и в устах его: — Сядись! Зачем не услужить!» звучало особенно душевно, как у человека-рубахи или истого филантропа. Слушая его, не трудно постичь Горева, может быть и беспашашного и менее глубокомысленного, чем бы следовало в его интересах, но милого, милого без конца...

А даль-то даль как широка!

закачивал он декламацию и словно летел, как орел, в эту широкую даль; да он все порывался, верил в силу своих крыльев, несмотря на то, что они явно ему уже изменяли.

«Сценический талант Ф. П. Горева, говорит В. А. Михайловский принадлежит к числу тех индивидуальностей, в которых чувство преобладает над рассудком, вдохновение над техникой, которые в минуту вдохновенного творчества поражают и увлекают зрительную залу, при отсутствии же вдохновения иногда сбывают из рук вон плохи, — одним словом это был тип актера-поэта в роде Мочалова, который теперь встречается все реже и реже. Горев — воплощение гениального вдохновения, но без техники; он поражает зрителя, заставляет забыть все и доставляет такие минуты блаженства, которые надолго остаются в памяти».

В. Тиханович сообщает, что драматурги Тихонов, Писемский и Аверкиев лучшим исполнителем в их пьесах считали

лишь одного актера — Ф. П. Горева. Такое единодушное мнение трех писателей, крупных знатоков сцены, конечно, не может не быть признано весьма ценным и лестным для артиста.

Великолепную, по обыкновению, характеристику Горева, как героического актера дает А. Р. Кугель. «Мимо Горева прошел весь репертуар Островского, прошла вообще вся реалистическая эпоха русского театра, не оставив заметного следа на его технике и сценическом приеме. Он продолжал гореть на сцене. Его металлический голос попрежнему, с какою-то досадной настойчивостью, звенел и заливался... С ним умер последний настоящий любовник — тот полудеяндарный для нас Арман Дюваль, о котором мечтал старый Дюма и без которого не понять драмы Маргариты Готье. Есть что-то в Армане стихийное, от природы певучее, как очарование очковой змеи, что-то бурное, страстное, безраздельное, увлекательное. Все это было в Гореве: бурно-пламенный темперамент, и эта однообразная по существу, но упоительная, как шелканье соловья, любовная речь... Он переживал, что он играл и, когда переживание его совпадало с матерьялом роли, это были создания замечательные, это был гишнос, которым, как железным кольцом, он охватывал публику. Он гордился своими паузами, которые иногда длились две-три минуты («Порыв» Ракшанина) совершенно невероятный промежуток времени для быстрого сценического действия. Но у него они выходили, потому что он их наполнял не фокусами и не искусственным растягиванием ничего не значащих, с художественной точки зрения, подробностей, а живым, сущим, настоящим переживанием...

В другом месте тот же критик писал о Ф. П. так. Горев был кумиром женщин. Они инстинктивно видели в нем ненца вечно женственного. Они настораживались, когда на сцене заговаривал Горев. У него были пламенные глаза, которые на сцене сверкали как звезды, и лучи лампы казалось бледнели, когда Горев говорил горячими устами свои признания. В нем дрожал каждый нерв, плясала каждая жилка, когда дело доходило до любовной сцены. Он говорил о любви словно птица пела; в его голосе появлялись какие-то



---

раздраженные, страстные, молящие и прекрасные ноты. И весь он был вера, — устремление и вера... В натуре Горева было нечто мочаловское. Было то «путро», которое действительно способно творить чудеса и превращать вчерашнего «сапожника» в творца...

Как видите, все мнения сходятся на том, что Горев был актером мочаловского типа. Резко расходится с этим согласным хором отзывов лишь оценка горевской игры, делаемая В. Г. Михайловским. В конце 80-х годов, говорит он, первым трагиком на русской сцене печатью и отчасти публикой признавался Ф. П. Горев, перешедший в Малый театр из Петербурга и принесший в Москву отголоски Каратыгинской школы (?). Эта школа ходульного драматизма совсем не шла к реальной игре труппы Малого театра. Горев же имел видную сценическую наружность, сводившую с ума дам (особенно перешедших возраст первой молодости), зычный голос и хорошую технику жестов, да на придачу еще большую самоуверенность, поддерживавшуюся льстивыми отзывами печати»

Сближать стихийного и страстного, непосредственного и порывистого Горева с сухим и рассудочным, холодным и картинным Каратыгиным можно лишь при той склонности к смелым и неожиданным, но парадоксальным и рискованным сравнениям, какую, как я говорил выше, питает талантливый литератор В. Г. Михайловский, утверждающий, например, что М. Н. Ермолова превратила Донну-Соль из Эрнани, «эту пылкую и сильную фигуру испанской Джульетты в какую-то слезливую воспитанницу сироту из русской бытовой комедии, с голосом старого школьного учителя» (?). (Федотовой в Леди Макбет Михайловский говорит, что это была восковая кукла, заунывным голосом скандирующая какие-то зауспокойные причитания (?).

В достаточной степени сурово, требовательно и иногда пристрастно относился к Гореву в начале своей критической работы и профессор И. И. Иванов, нередко указывавший на отсутствие у артиста широкого умственного кругозора и правильного идейного восприятия роли, но признававший в то

же время и всю прелесть яркого многокрасочного горевского дарования.

Зато пламенным и отважным защитником Горева от нападков на необразованность выступал известный трагик Н. П. Россов, убежденный противник учобы, «школы» и умствования на сцене. Фанатик мелодрамы, горячий сторонник непосредственного, бессознательного и интуитивного творчества в театре. «Конечно, он не «грифель», не «нифагоровы штаны», писал Россов, конечно, в смысле школьной премудрости каждый гимназист его мог загонять. Но что же из этого следует? Разве это мешало Гореву поэтически чувствовать, красиво и правильно говорить и держать себя на сцене как принц крови? Разве античные черты лица этого артиста не были одухотворены тонкой красотой? Только холодные дети рационализма могут в своем скучном, бесцветном самоудовольстве чуть не третировать Горева со стороны прорех в его образовании и злорадно определять размеры его ума.

Горев только артист, т. е. человек, наделенный высшим даром интуиции, и лишь со стороны артистической такие люди могут быть судимы. Он постигал вещи не отвлеченным путем, не посредством идеи, а внутренне, в минуты своеобразного мгновенного экстаза. Как бы то ни было, в Гореве было нечто от щедрот Прометея. И без его небесного огня некогда скромный, полуграмотный мальчик не вырос бы в Антиноя театра.

Существует несколько благоприятных отзывов об игре Горева и со стороны иностранных критиков, имевших случай познакомиться с артистом во время его участия в гастрольной поездке М. Г. Савиной по Германии и Чехии весной 1899 года. Так например, пражский критик Исидр Куффнер писал: «Понимание слов зависит от индивидуальности говорящего. Горева легче было понять в «Иоанне Грозном», чем Апполонского в «Татьяне Решиной».

Трудно отделить в Гореве актера от человека, и для того, чтобы понять и полюбить его личность нужно взять ее целиком, не разлагая ее на составные части: личную жизнь и искусство. Горев был простой, цельной, безхитростной, но колоритной фигурой: он играл, как жил, и жил, как играл; легко

---

и весело, непринужденно и беззаботно. И в разногласии Ивипова и Россова обе стороны правы: конечно, Горев был мало образован и чужд утонченной умственной культуры: — Эх, кабы таланту Горева, да ум Южина, — говорили одно время зрители Малого театра: — но в нем было в высокой степени развито чутье красоты, способность зажигаться чувствами и зажигать ими других, умение увлекать своим одушевлением и поэтической непосредственностью, а что важнее всего умение нравиться, и лишь под этим углом зрения его нужно было судить.

Его нужно было брать таким, каков он есть: большим ребенком, беспомощным и легкомысленным, добрым и доверчивым, пленительным, но безразборчивым. Он творил свободно, с моцартовской легкостью и весело жил — легко и бездумно; ему во всем везло. «Успех и деньги как-то сами шли ко мне, рассказывал сам Ф. П.: ступишь, поднимешь ногу, глядь, а на подошве сторублевая бумажка прилипла». На гастролях в Берлине он получил от Вильгельма бриллиантовую булавку с прусским орлом и очень тешился этим подарком.

Вследствие своей доверчивости и неразборчивости ему не раз приходилось попадать в весьма двусмысленные положения. Так например, под конец жизни он пригнул свое имя к так называемой «клубной эпонсе», к делу об открытии в Москве компанией сомнительных дельцов частных клубов. Защищаясь именем Горева и некоторых других артистов эти предприниматели давали своим клубам различные артистические наименования, под которыми скрывались самые низменные игорные притоны. И бедному Гореву пришлось фигурировать в суде в качестве свидетеля в процессе московского градоначальника Рейнбота по обвинению его в издешестве и лихоимстве, т. е. по просту в получении взяток, между прочим, и от артистических клубов.

Старость Горева была печальная. Мне пришлось видеть его в одном из учреждений, где Ф. П. выступал в качестве декламатора. В столовой стоял дым от сигар, шум и гам от звона бокалов, стук блюд. Горев вышел на эстраду со сведенными пальцами, уже потерявший один глаз, с веками, припух-

---

шими от бессонных ночей, старый и помятый: грустно и конфузливо скомандовал: «тарелками ни-ни!» Из уважения к любимому артисту публика притихла, а когда он начал говорить свои любимые стихи:

«На горах под мятелями,  
Где лишь ели одни вечно зеленые».

она замерла в гробовом молчании. В голосе Ф. И. уже не было прежней мелодии, но он читал удивительно, с чисто горевскими драматическими интонациями, с той страстью чувства и благородной романтической приподнятостью, которые так захватывали нас в театре. Печально было глядеть на старого артиста, некогда пленявшего нас своей чувствительностью, обладавшего таким стремительным патетическим темпераментом, широким и искренним лиризмом, свежестью переживаний и той электрической теплотой души, которую так жаждал Белинский.

Не по силе и размерам таланта, не по глубине сценического вдохновения, а по той страстности и пламенности, с какой исповедывал Горев религию «нутра», он останется в истории русского театра рядом с Мочаловым.

---

## К. Н. Рыбаков.

«Per crucem ad lucem». Через крестные страдания к свету. Таков был девиз Константина Николаевича Рыбакова; это он часто повторял в жизни, писал на своих фотографических карточках, давая автографы. Этот же лозунг был напечатан на лентах одного из венков, возложенных на гроб артиста другом покойного А. И. Южиным. Где и при каких условиях усвоил себе этот латинский девиз русский актер, недоучившийся харьковский гимназист, впоследствии в совершенстве овладевший высшей школой сценического искусства? Трудно знать. Но в своей театральной работе К. Н. стремился к нему неуклонно; он шел к свету, к порывам творчества и вдохновения, правда не через крестные страдания, но сквозь цепь затруднений, неудач и уколов самолюбия и достиг высоких ступеней мастерства благодаря неустанному труду, неослабному совершенствованию своего искусства и развитию своего дарования.

К. Н. сын знаменитого актера Николая Хирсанфовича Рыбакова, увековеченного Островским в «Лесе». Мать его — также актриса, дочь очень крупного в свое время антрепренера Каменского, предки которого, по рассказам, принадлежали к польской аристократии. Не здесь ли кроется происхождение католической заповеди, взятой Рыбаковым в качестве путеводного лозунга для своей сценической карьеры.

К. Н. родился в 1856 году в Казани. Учился он в харьковской 1-й гимназии, но курса не кончил, так как его сильно потянуло на сцену. Родители мои, — рассказывал К. Н., — были против такого раннего поступления на сцену и требовали, чтобы я окончил сначала гимназию; но, живя в аргн-

стической семье, я с детства был отравлен кулисами, и это решило судьбу моей жизни. Первые мои шаги на сцене я начал во Владикавказе, где играл с отцом, но тогда, конечно, я был только «на выходах». Отец с самого начала предупредил меня, чтобы я не надеялся на его указания, а пробивался бы сам. Единственным людспорьем и ученьем были воспоминания отца о своем учителе Мочалове. Игра отца произвела на меня неизгладимое впечатление, я увлекался простотой его игры, и это дало мне много ценных указаний. Играл я с отцом до самой его смерти. Между прочим в 50-летний юбилей его артистической деятельности шел «Лес», в котором отец играл Несчастливцева, а я гимназиста. Так прослужил я в провинции 10 лет.

В 1880 году К. Н. пришлось играть в Москве, в театре Солодовникова, в «Эмилии Галотти». Н. М. Медведева, считавшая эту пьесу как бы своей, не пропускала ни одного ее представления. На этот раз она также присутствовала на спектакле. И так же, как в свое время М. Н. Ермолова, начала свою блистательную работу в Малом театре благодаря «Эмилии Галотти» и заметившей ее Медведевой так и К. Н. Рыбаков обязан своим поступлением на малую сцену той же пьесе и той же артистке. Н. М. Медведева обратила внимание на прекрасную игру К. Н. и посоветывала тогдашнему инспектору репертуара Малого театра Бегичеву, пригласить его в труппу.

Бегичев — характерная и колоритная фигура старой Москвы; как известно, он изображен в романе «Четверть века» Маркевича под фамилией Ашанина. Это был человек с художественным вкусом: он оценил дарование Рыбакова и дал ему дебют в Малом театре. Первый выход К. Н. состоялся 19-го августа 1880 года в пьесе Антропова «Ванька Ключник», где он играл с М. Н. Ермоловой. Второй выход в «Последней жертве» и третий в «Разбойниках», при чем Рыбаков играл Карла Моора, а Франца — Ленский. Во всех трех ролях К. Н. произвел благоприятное впечатление и в 1881 году двадцати пяти лет был зачислен на «штатную» должность.

Большое влияние на развитие и облагораживание таланта Рыбакова оказала Г. Н. Федотова. Об этом рассказывал сам

К. Н. В обыденном репертуаре, вспоминал он, мне приходилось сталкиваться с Гликерией Николаевной, которую покровлял мой провинциальный тон игры. Это меня настолько возмущало, что я даже решил покинуть сцену. Прежде чем привести свое решение в исполнение, я поехал к Г. Н. Она указала мне все недостатки моей игры и предложила пройти со мной первую роль, которую я буду играть в «Где любовь, там и папасть» Шпажинского. После этого я увидел, что все десять лет моей артистической деятельности должны свестись к нулю, и что мне придется начинать с азов. Целые указания Г. Н. мне сильно помогли, и я пользуюсь ими до сих пор.

Скоро К. Н. переменял свое амплуа драматического любовника на роли характерные и резонерские. Ряд бытовых ролей прекрасно играл К. Н. в пьесах Островского, очень ценившего и любившего Рыбакова. Специально для него драматург написал роль Незнамова в «Без вины виноватые». К. Н. первый и играл эту роль. На сцене Малого театра К. Н. прослужил 35 лет; за это время им сыграно громадное множество ролей в самых разнообразных пьесах от Островского до Сарду: в некоторых из них играл по несколько ролей. Так например, в «Горе от ума» он переиграл все мужские роли, кроме князя Тугоуховского: Фамусова и Чацкого, Молчалина и Скалозуба; в Ревизоре играл городничего, Хлопова, Землянику, Гибнера и Свиштунова. Насколько Рыбаков был строг и взыскателен к себе показывает следующий факт. Через несколько лет после поступления К. Н. в Малый театр тогдашний заведующий художественной частью Чарин предложил ему сыграть Фамусова, но К. Н. считал себя еще недостаточно подготовленным к этой роли, недостойным играть ее в очередь с Ленским и наотрез отказался от предложения. Впоследствии, как мы увидим ниже, К. Н. блестяще исполнял эту роль.

В Малом театре Рыбаков отпраздновал два юбилея: 25-летний («Невод» Сумбатова) и 40-летний («Лес»).

Он умер 8 сентября 1916 года от кровоизлияния в мозг. За несколько месяцев до смерти К. Н. разбил паралич. За первым ударом последовал второй. В беспомощном состоя-

---

нии провел он последние недели своей жизни, пока третий роковой удар не кончил всех расчетов.

Обаяние имени Николая Хрисанфовича Рыбакова служило и к славе и к невыгоде К. Н. Без всякого сомнения, говорит театральный критик Н. Негорев, отцовское наследство помогло К. Н. Рыбакову выдвинуться, но точно так же бесспорно, что из сравнений иногда вытекали и нежелательные заключения. К. Н. Рыбаков был актером мягкого жизненного тона, прекрасного реалистического оттенка. Искренность и чувство меры составляли его главное достоинство. Но особенной яркостью он не отличался и рядом с Садовским, Ленским, Ермоловой, Федотовой казался иной раз, быть может, ниже своего настоящего роста. Но время шло, одни уходили в страну, откуда нет возврата, другие старели, и К. Н. становился сам драгоценной традицией Малого театра.

Мы уже указывали выше, что в «Горе от ума» Рыбакову довелось переиграть почти все роли. Особенно типичен и характерен он был в роли Скалозуба, которая давалась артисту легко и просто. Но колоссальной трудности и ответственности задача легла на К. Н., когда ему пришлось принять оставленное А. П. Ленским наследство — роль Фамусова. Рыбаков принял роль как «послушание», говорит Н. Е. Эфрос, и все отметили, что артист стоявший на рубеже своего тридцатилетия в Малом театре волновался как начинающий юноша, впервые переступающий священный порог этого театра. Великолепное овладение текстом и мастерская, полная выразительности и яркости его передача, так что не ускользнул не прошел бледным ни один фамусовский стих, — несомненные и большие достоинства этого исполнения. Все монологи сверкали красками, все стихи были отделаны с ювелирным тонким мастерством. За этим не пропал и образ, хотя он, по мнению некоторой части критики, может быть несколько меньшей выпуклости и законченности, чем привыкли видеть в Малом театре при предшественниках К. Н. Рыбакова в этой роли.

Зато другие критики увидели в исполнении К. Н. роли Фамусова редкое и замечательное явление в искусстве. Вас. Сахновский написал по этому поводу восторженную статью



---

в которой утверждал, что игра К. Н. Рыбакова — «вневременное и вечное, подлинное искусство». По мнению критика К. Н. показал в Фамусове страшное в своей простоте начало пошлости и практической мудрости, то, от чего еще ярче должно было разгореться молодое пламя проповеди и протеста Чацкого. Это был — доподлинный барин, тот бессмертный москвич и русский чиновник, о котором и прибавлять нечего, который умственно так именно у каждого с детства рисуется. И вдруг он живой. Весь до самых мелочей. Слова—это его слова. Заботы, опасения, радости,—все, все не придумано, а так было, случилось с ним. Вы испытываете подлинный восторг, продолжает Сахновский, — и радость. — от созерцания искусства, — от таинственного воплощения человека в нечто вечное, лишь мыслимое вами.

В пьесе «Свои люди сочтемся» Рыбаков играл Большова. И давал на редкость полный, живой и верный действительности образ замоскворецкого купца. У К. Н. для этих ролей купцов была особая манера произношения слов с какими то придыханиями. Он делал такие придыхания и паузы не только между фразами и отдельными словами, но даже между слогами одного слова, и эта манера, не всегда приемлемая для светских ролей и особенно для иностранного репертуара, была чрезвычайно уместна в пьесах Островского, метко передавая размеренный говор уштанного, спокойного, уверенного в себе замоскворецкого купца.

В том же духе, с теми же интонациями играл К. Н. — Басилькова в «Бешеных деньгах» — одна из лучших его ролей, исполняемая им горячо в тоне искреннего воодушевления.

Помню, сильное впечатление производил Рыбаков в пьесе А. Лугового «Озимь». Он играл в ней роль виноторговца Бочарова, тип кулака, опутывающего целый уезд и мечтающего уже об операциях в столице. В изображении К. Н. Бочаров вырос в большую фигуру, мрачную, но сильную и гнетущую, сильно напоминающую тех семейных деспотов и кулаков, которые ему так удавались в пьесах Островского.

Почти в этом же жанре была роль Облопошева в пьесе Салова «Гусь лапчатый», которую изумительно исполнял

Рыбаков. Это был кабатчик, наживший деньги всякими правдами и неправдами, превратившийся в крупного землевладельца и пожелавший жить в барских хоромах, научиться благородным манерам и обзавестись настоящей благородной женой. Свою первую простую жену он держал в подвале. Удивительно колоритен был К. Н. когда он делал предложение Яблочкиной — сельской учительнице аристократического происхождения, когда говорил: «Точно-с, сознаюсь, стареньек я для вас, но я еще не перестарок. Не подхожу я к вам и по происхождению. И это верно-с. Но зато я богат. Елена Петровна. Прежде Дубасово то вашему роду принадлежало, а теперь оно принадлежит мне. Будьте моею женою, и все мое будет принадлежать вам». Это повторение слов «принадлежало, принадлежит» звучало у Рыбакова противно и смачно с густым и жирным собственническим оттенком. А когда он разговаривал с адвокатом, то различные мудреные слова в роде «гонорар» читал по записной книжке. И крайне был забавен, когда, щеголяя иностранными словами, путал их и вместо «мифологический» говорил «меланхолический» и при этом делал какие-то необыкновенно комичные движения пальцами. Но все это была не буффонада, а логически и убедительно вязалось с созданным им типом купца-самодура.

В пьесе Невежина «Компаньоны» Рыбакову опять пришлось сыграть кулака, — Бойчугина, — выросшего из фабричного мальчика Кирюши до совладельца крупной фабрики, компаньона, равноправного с богачем-хозяином. И здесь К. Н. дал очень тонко разработанный тип дельца, благодаря своей энергии поднявшегося из мальчишек до директора, жадного до денег, но в той же мере и охочего до активного участия в жизни, распоряжения ее благами, сознания собственной силы. Из небольшого недостаточно полного материала, представленного автором, актер слепил выпуклый, пластический образ, характерный для своей эпохи.

В другой пьесе Невежина «В родном углу» Рыбаков создал красочную, захватывающую в духе Ноздрева фигуру отставного гусара, богатого помещика и кулака — Дымникова. С тех пор как у эскадронных командиров отняли заготовку

фуражка, он бросил службу и собрался было жениться на богатой купчихе; но вместе с доходами гусарского командира упал и курс на военных среди купеческих невест. Тем не менее Дымников не растерялся, он влез в полушубок и давай «орудовать» и не без успеха. «Теперь, философствовал Рыбаков, на двугривенном легче кататься, чем на жеребце», и все его реплики, фразы и замечания звучали жизненно, сочно и правдиво.

В третьей пьесе Неvejeина «Непогрешимый» К. Н. великолепно играл Махаева, провинциального «бонвивана» и «папильона», порхающего по богатым гостиним, бредящего «губернаторшей», разносчика городских сплетей. Рыбаков дал в этой роли целый ряд ярких, несколько карикатурных, как того и требовал изображаемый тип, черточек. Сцена в городской думе была проведена блестяще; — Рыбаков здесь показал, как велико его искусство оставаться в пределах художественно допустимого даже тогда, когда он позволяет себе некоторый шарж, вполне согласный с общим обликом задуманного персонажа.

В драме «Жертва» Шпажинского Рыбаков был очень хорош в эпизодической роли самодовольного и самоуверенного провинциального пошляка Захара Платоновича. Его светленький пиджачок, обшитый широкой черной ленточкой, рыжие бакенбарды, противный наглый тон, — все это давало острое впечатление немного карикатурного, безнадежно уездного, какого-то нарикмахерского донжуанства.

В «Плодах просвещения» Рыбаков дал превосходную фигуру в роли Звездинцева. Его походка, каждый жест и каждое слово дышали барством и вместе с тем обличали полнейшую бесхарактерность и безличие. Вся роль была сыграна как будто бы и в серьез, но в то же время в ней чувствовалась и постоянная прония актера над изображаемым им спиритом, с необыкновенно кротким взглядом глаз, вечно куда-то устремленных, в какие-то заоблачные сферы, населенные духами. Даже когда Рыбаков молчал на сцене и слушал своих собеседников его не покидал этот своеобразный взгляд; а когда он разговаривал с мужиками, тут уж он совершенно блаженно и мечтательно закатывал глаза, и всегда

благовоспитанная деликатность Звездинцева переходила в слащавую сентиментальность. Фигура Звездинцева — одна из незабываемых в галерее, созданных Рыбаковым типов.

В драме Е. Гославского «Расплата» К. Н. играл роль старого барина сластолюбца Кошайского. Это был старый развратник, выживающий из ума мот, чувственный эгоист, спустивший не мало наследств и в довершение всего вступающий в брак с двадцатидвухлетней девушкой. Рыбаков в этой роли дал живой и полный образ махрового пошляка и вырождающегося чувственника из оскудевшего дворянства, совершающего свои пакости с соблюдением всех форм внешнего благоприличия, благородных традиций, чуть ли не рыцарства.

В пьесе Потапенко «Жизнь» Рыбаков играл эпизодическую роль ассистента при известном профессоре и дал тип одного из скромных, незаметных героев, — неуклюжего и простодушного, но мужественного, глубоко и горячо преданного своему учителю поклонника. В таких ролях у Рыбакова типичного бытового актера откуда-то брался нежный лиризм, необыкновенная мягкость и элегичность. Когда Рыбаков, видя взволнованность и сильное нервное возбуждение своего профессора, подносил ему для успокоения стакан воды, на лице его было написано столько сочувствия, нежности и любвеобилия к учителю, что и зритель вместе с ним приходил в какое-то умиление.

Особенно удачна была в этом отношении, сыгранная Рыбаковым роль Ревякина в «Кручине» Шпажинского, любящего, глубоко честного, нежного идеалиста из маленьких почтовых чиновников. Это был на вид грубый, слишком резкий и прямолинейный, а на близорукий взгляд даже черствый человек, но с младенчески чистой душой и любвеобильным сердцем. Артист сумел вдохнуть в эту роль столько искреннего чувства и теплоты, что захватывал зрителя и сразу притягивал к себе все его симпатии. Профессор Иванов, считающий роль Ревякина одной из лучших в репертуаре Рыбакова, признавался, что в сцене Ревякина с Полинькой К. Н. вызвал даже слезы, хорошие слезы сочувствия и эстетического восторга.

Очень величав и живописен был К. Н. Рыбаков в колоритных древне-русских ролях, в исторических и квази-исторических пьесах, охотно насаждаемых в конце прошлого столетия в Малом театре. В пьесе А. И. Сумбатова «Царь Иоанн Четвертый» К. Н. играл пустынноика Кирилла. (Сильвестр). Когда Рыбаков громил царя упреками и грозил гневом божьим, он был очень величествен, могуч и подавляющ. И это отражалось на внимательно слушающем его Иоанне. А в это время, к тому же за сценой «совершалось чудо», пожар начал стихать в самый разгар речей Кирилла, что совершенно обескураживало царя, и Рыбаков, стоявший посреди сцены в позе великого исповедника действительно был грандиозен.

В драме Шпажинского «Вольная волюшка» также из эпохи Иоанна Грозного Рыбаков играл главную роль Шалыгина, одного из мрачных героев времен опричнины. Шалыгин оклеветал своего соседа Подгорного, которого казнят, а вотчину его отдают доносчику. В пьесе герой предстает мелким тираном и извергом. Он с удовольствием отсылает своих людей на пытку и имеет при себе даже особого палача. Драма, однако, кончается самоубийством самого Шалыгина — злодей вешается. В этой роли К. Н. был грозен и монументален, но как будто не достаточно серьезен. Чувствовалось, что артисту самому несколько не по душе лубочное злодейство своего героя и что ему как будто бы претит мелодраматичность нагроможденных автором трескучих эффектов.

В комедии В. Крылова из времен 17-го столетия «Девичий переполох» Рыбаков изображал московского боярина Салун-Тюфякина, посланного выбрать по воеводствам всей Руси кандидаток в невесты царю. Он приезжает в одно захолустное воеводство, где у воеводы дочь первая красавица во всей округе, и здесь разыгрывается фабула комедии. К. Н. в этой роли был очень важен и импозантен, в полном сознании ответственности, возложенной на него великой миссии найти для царя достойную невесту. Боярский костюм 17-го века Рыбаков носил чрезвычайно картинно.

В другой пьесе также из эпохи 17-го столетия, — в «Венецком истукане» П. П. Гнедича, К. Н. играл роль боярина Коптева. К нему привезли из Венеции мраморную статую

Меркурия, и все пришли в ужас от истукана: мать Афро-синья Егупьевна едет жаловаться к самому патриарху, а домо-чадцы, — кто приносит росного ладона, кто крещенской воды, чтобы обезвредить «эту пакость», а боярина Коштева, который и сам не ожидал столь странного происшествия объявляют «юродивым». К. Н. играл эту роль необыкновенно весело, легко, оживленно, в духе светлой и здоровой исторической комедии. Густым медовым голосом звучал его бархатный баритон, так плавны и округленны были его жесты.

Мне остается сказать несколько слов об исполнении Рыбаковым ролей иностранного репертуара. Оно было далеко не так выразительно и колоритно как в пьесах отечественных драматургов, ибо наиболее сильные стороны таланта К. Н. опирались на изображение московского быта, на воплощение типов русской действительности, на осознание черт национальных, характеров, близко им наблюдаемых, тщательно изученных, неоднократно проверяемых. В этих ролях К. Н. был как в своей стихии. Иностранная же жизнь была ему чужда, и потому роли западно-европейских авторов, и в особенности роли, окрашенные национальным колоритом передавались артистом не столь рельефно и убедительно. По скольку же роли заключали в себе черты общечеловеческих характеров и были отвлечены от местных расовых и народных свойств,—а таково большинство ролей классического репертуара, постольку Рыбаков отлично справлялся с материалом роли, и всегда давал ей и верное психологическое содержание и художественную внешнюю оправу.

Таким он был, например, в Макбете в роли Мэкдуфа, ибо характеризующие его черты: глубокий патриотизм, поклонение свободе, гневный протест против угнетателей равно свойственны и британцу и русскому, а потому Рыбаков был прекрасным исполнителем Мэкдуфа.

В «Цимбелине» Шакспира Рыбаков играл главную роль короля Цимбелина и дал очень интересный образ крикливого, крутого, на вид энергичного властелина, но в действительности человека совершенно бесхарактерного и беспечного, служащего слепым, беспомощным орудием в руках молодой красивой, но ехидной и коварной королевы. В исполнении

К. Н. — Цимбелтин вышел чем-то средним между Менеласом и царем Феодором Иоанновичем и с психологической стороны это был характер очень интересный и оригинальный, — продукт сценической обработки очень вдумчивого актера.

В роли Нокса сурового протестантского проповедника, в пьесе Бьернстерна-Бьерсона «Мария Шотландская» Рыбаков дал крупную значительную фигуру неутомимого фанатика. Его речь, в которой он обвинял королеву Марию в нарушении брачной верности, в убийстве мужа, и требовал возмездия, производила сильное впечатление. В costume духотности с величавыми движениями и с размеренной речью Нокс в передаче К. Н. привлекал к себе внимание слушателей, пробуждая в них исторические воспоминания о борьбе знаменитого шотландского реформатора с Марией Стюарт и о его победе над королевой.

Очень памятно исполнение Рыбаковым роли Орнульфа в «Северных богатырях» Ибсена. В ней К. Н. не в пример другим ролям, был весьма романтичен. Особенно поэтическое впечатление производило исполнение им песни Скальда в честь погибших сыновей. Он сидел на берегу моря; его окружали люди с факелами, месяц светил между темных грозных туч; позади чернел могильный холм. Орнульф—Рыбаков декламировал «Семь бойцов отважных мне сынами были, а теперь остался я один на свете; мои дети пали, не вернется счастье, опустелый дом мой грустен и безмолвен». Эту несколько мелодраматическую картину во вкусе Сальватора-Розы и песнь, не лишенную слащавости, Рыбаков сумел оживить живыми реальными интонациями, выражающими искреннюю скорбь несчастного одинокого отца.

В пьесе Жорже Оне «Теща» К. Н. был очень типичен. Он играл афериста и спекулянта Эрсогга, и дал цельную, законченную фигуру пошляка и наглеца, ловко устраивающего свои личные, темные делишки. Это была роль «выпрышная», сочная, жизненная, исполненная плоти и крови; К. Н. любил такие роли и играл их виртуозно, словно «купался в них», пользуясь выражением Суворина.

К. Н. Рыбаков помимо своей артистической деятельности еще и преподавал драматическое искусство. Под его непо-

средственным руководством прошел сценическую школу И. М. Москвин, во многих отношениях усвоивший технические приемы и методы своего учителя.

Мне пришлось однажды иметь длинную и интересную беседу с К. Н. о его знаменитом отце Николае Хрисанфовиче. Будучи как-то в Тамбове по делу, я, помня, что Н. Х. Рыбаков похоронен в этом городе, решил посетить его могилу и от нечего делать поехал на кладбище. Вернувшись в Москву я изложил свои впечатления от могилы Рыбакова в «Театральной газете» (1914 г. № 19), и, кроме того, лично рассказал К. Н. в каком положении я нашел памятник, поставленный артисту его сыном. Воспользовавшись случаем я спросил К. Н. верно-ли свидетельство актера Л. И. Самсонова, утверждающего в своих воспоминаниях, что тело Николая Хрисанфовича жгли раскаленным железом, принимая его за живого. К. Н., ссылаясь на такое же указание А. А. Плещеева, подтвердил мне, что это правда. Как оказывается Н. Х. Рыбаков еще накануне своей смерти 15 ноября 1876 г. был совершенно здоров и участвовал в спектакле. И когда он умер неожиданно для всех, власти и врачи, зная здоровый организм артиста, желая проверить чувствительность тела и удостовериться в смерти применили тот же способ прижигания спины раскаленным железом, какой, как известно, был испробован в июне 1882 г. в Берлине над умершим писателем, великим фантастом Теодором Гоффманом. То, что было когда-то проделано в Германии, через 54 года повторилось в Тамбове. В рассказе К. Н. чувствовалась удивительная нежность к отцу и благоговение перед его памятью.

Нужно сказать, что К. Н. удивительно интересно не по актерски, а по-просту, но чрезвычайно своеобразно рассказывал, — особенно случаи из своей жизни. Он порой повеествовал очень смешные истории, но сам оставался абсолютно спокоен; бывало слушатели закатывались со смеху, а у него ни один мускул не дрогнет на лице, только круглые большие глаза становились еще круглее и блестящее.

Помню, как однажды К. Н. рассказывал о своей встрече в Полтавских банях на Садовой с Л. Н. Толстым. Небольшого роста, тщедушный, с седой мужицкой бородкой, говорит



---

К. Н. Лев Николаевич посмотрел на меня таким прозительным уничтожающим взглядом своих мудрых, сверлящих глаз, что мне стыдно стало и за свой громадный рост, и за большой живот, и я не знал куда деть от его укоряющих взоров свое грузное тело. Соль рассказа заключалась в том, что когда К. Н. спросил банщика давно ли Лев Николаевич стал посещать Полтавские бани, то оказалось, что это вовсе не Толстой, а местный купец-дровяник торгующий лесными матерьялами на Патриарших прудах. Эпизод, конечно, пустой, но нужно было слышать с какими характерными интонациями и с каким талантом К. Н. его передавал и тем делал его таким забавным, своего рода маленьким шедевром из жанра анекдотических рассказов.

К. Н. Рыбаков был актером, положившим в основу своей игры прежде всего правду и искренность театральных переживаний и был одним из вернейших выразителей художественного реализма на сцене. Простота была органически присуща его темпераменту: был той стихией, в которой талант К. Н. находил свое лучшее применение. Он уделял много внимания психологической обработке изображаемого лица, приискивал и находил для него убедительные аргументы и оправдательные матерьялы. Там где нужно было, он обогревал свои персонажи лучами сердечного тепла, свойственного артисту, а порой не останавливался перед тем, чтобы придать своим характером вышительность, одеть их в покровы сценической пышности; он иллюстрировал их выразительной игрой мимики, отлично и полновесно звучащими модуляциями голоса, рядом несколько тяжеловатых, но метких, бьющих в цель жестов и движений, чем достигал гармонического сочетания всех сценических средств и безусловной художественности образа.

---

## А. И. Ю ж и н.

15-го сентября 1922 года Совет Народных Комиссаров постановил, в виду выдающихся заслуг А. И. Южина, как высокоталантливого артиста, драматурга и организатора, в продолжении 40 лет плодотворно служившего русскому искусству, присвоить ему звание народного артиста Республики. Это было в день сорокалетнего юбилея артиста, когда Москва, а вместе с ней и все русское искусство с необыкновенным единодушием, искренностью и любовью чествовали в лице А. И. выдающегося, стойкого и неутомимого деятеля театра, литературы и общественности.

Велика и разнообразна культурная работа А. И. за последние 40 лет; им написано множество драматических произведений, составивших четыре увесистых тома; всегда являясь украшением текущего театрального репертуара, они были художественно-верным отражением современности и останутся в истории русской литературы, как характерный документ эпохи; А. И. произнесено много блестящих речей, посвященных деятелям литературы и театра: Щенкину, Мочалову, Волкову, Толстому, Белинскому, Ермоловой, Ленскому, Юрьеву и др., написано несколько крупных исследований по вопросам, связанным с историей и теорией сценического искусства; написана весьма ценная историко-политическая работа, — «В мощных объятиях» — обзор взаимоотношений Грузии и России.

В лице А. И. мы имеем даровитого и энергичного организатора и администратора, в течение многих лет управляющего Малым театром, его представляющего и олицетворя-

ющего. После Щепкина Малый театр еще не знал такого пламенного друга и защитника, как Южин, не имел такого беззаветного идейного вдохновителя. История Южина — история Малого театра, говорит автор одного очерка об артисте, другой автор идет дальше и пишет: «Малый театр без Южина, — это — какая-то бессмыслица». Весь Малый театр прослоился Южиным, пишет третий. — и все три определения совершенно верны.

Здесь, в предлагаемом этюде, мы не будем касаться деятельности Южина, как драматурга и писателя, как оратора и исследователя, как администратора и организатора, как культурного и просвещенного общественного деятеля. Наша задача — вспомнить работу Южина — актера, восстановить в памяти исполненные им роли, вскрыть основные черты его актерской психологии и выявить сущность его артистического темперамента.

Будущий актер родился 4 сентября 1857 года в имении Муравлевке, Одесского уезда, Тульской губ., принадлежащем его матери, Варваре Ивановне, дочери польского офицера-повстанца Недзвецкого. Отец Южина — Иван Александрович Сумбатов, представитель грузинской аристократии и интеллигенции, поручик-кавалерист. Когда А. И. было шесть лет, отец переселился с семьей на Кавказ, в родную Грузию и стал мировым посредником первого призыва, участвуя в проведении там крестьянской реформы.

Учился А. И. в тифлисской 1-ой гимназии, где его школьным товарищем был Вл. Ив. Немирович-Данченко, нынешний руководитель художественного театра. С ним А. И. делился своими первыми робкими мечтами о театре, пережил юношеский расцвет своих художественных влечений и с ним впервые выступил в качестве актера-любителя в гимназическом спектакле. Было поставлено «Горе от ума»: Сумбатов играл Софью. Но уже в следующем спектакле он взял на себя роль Чацкого. Уже будучи в шестом классе гимназии, А. И. участвовал в публичном спектакле, в пьесе Сологуба «Мастерская русского художника», и в оперетте «Парики».

По окончании гимназии в 1877 г. Сумбатов поступил в Петербургский университет, на юридический факультет, где

усердно посещал лекции и, между прочим, более других интересовался государственным правом, обращая на себя внимание профессора Градовского. Одновременно с посещением университета А. И. участвовал в любительских спектаклях, играя на клубных сценах и в небольших загородных театрах. Во время летних каникул, приезжая домой в Тифлис, А. И. любительствовал на местной сцене.

Об университетских годах А. И., вспоминает один из его товарищей, студентов второкурсников. «В его комнате царил полный артистический хаос и поэтический беспорядок, — рассказывает он, — ни одной книги, ни одного ключка литографированных лекций у этого «студента» не было, а всюду были разбросаны разные драмы, комедии и водевили. Исчезал он по неделям из квартиры, и никто не знал, куда пропал Саша. По тщательно наведенным справкам оказалось, что он связался с какою-то бродячею труппою, которая по временам выезжала «гастролировать в окрестности Петербурга». С гастролей возвращались пешком из Гатчины, Ораниенбаума, а то и дальше. Боясь насмешек Сумбатов, кажется уже тогда взявший, как актерское имя, фамилию Южин, — тщательно скрывал эти актерские эскапады от знакомых и товарищей, выдумывая разные объяснения своим отлучкам. Когда же он показывался в квартире, — то с утра до вечера так орал и шумел в запертой комнате, что хозяйка с горничной с разных сторон на ципочках подходили к его дверям узнать не сошел ли с ума их жилец? Это он читал во всю глотку монологи из «Уриеля Акосты», «Разбойников» и др. «Это чистое наказание. — жаловалась на него хозяйка, — окромя него семь скубентов живет, и все чисто и благородно, а он озорник да и только».

Весной 1873 года Южин ездил играть полулюбителем, полупрофессионалом в Гельсингфорс; осенью играл в Немецком Клубе, где его заметил Потехин; летом будущего года играл в Кронштадте, в труппе не раз упоминаемого в этой книге Маврикия Осиповича Рапшопорта, а зимой опять в клубах: в «прикащичьем», в «дворянском» и др. Здесь А. И. уже приходилось быть партнерами таких артистов, как Самойлов, Ермолова, Ленский, с которыми А. И. пришлось встретиться в

«Разбойниках»: Южин играл Карла, а Ленский Франца. В этой роли А. И. имел фурорный успех.

Окончив университет в 1881 г. А. И. ни на минуту не задумываясь над выбором своей будущей карьеры — в театре или в суде — стал профессиональным актером. Недолго он играл в театре А. А. Бренко, близ памятника Пушкина в Москве, некоторое время принимал участие в товариществе, организованном Ф. А. Коршем и А. Ф. Федотовым, дававшим спектакли в театре над Солодовниковским пассажем, впоследствии погибшем от пожара; а в 1882 году, по приглашению А. А. Потехина, помнившего А. И. по Петербургу, стал актером Малого театра, в котором блистательно играет вот уже сорок второй сезон.

Он дебютировал 30 августа в роли Чацкого, которую репетировал под руководством И. В. Самарина. П. П. Гнедич, хорошо знающий А. И., придает большое значение в истории оформления литературных и артистических вкусов Южина лету 1880 г., когда в Москве состоялись пушкинские торжества, в которых участвовали Тургенев, Достоевский и др. знаменитые писатели; в это же время возникла идея создания «Пушкинского театра» А. А. Бренко. Под живым впечатлением этого грандиозного литературного праздника, всколыхнувшего всю читающую Россию начал Южин свою артистическую деятельность в Малом театре.

В первый период своей работы А. И. играл роли драматических любовников и, благодаря своей прекрасной внешности, отличному, звонкому голосу, отчетливой дикции, изящным манерам, искренности переживаний и горячности чувств производил на зрителей неотразимое впечатление. В Чацком — этой ударной своей роли — он подчеркивал влюбленность юноши, всецело поглощенного мыслью о Софье, мучительно размышляющего над разгадкой перемены, происшедшей в любимой девушке. Лишь позднее в исполнении Южина более вятно зазвучали общественные ноты пламенных речей Чацкого.

А. И. переиграл множество шекспировских ролей. В «Гамлете» Южин давал «картинное впечатление грусти», но вы-

ражению одного критика. Голос его, тихий и скорбный, звучал просто и искренне. Это был самый обыкновенный человек, простой смертный. Монолог «Быть или не быть» он произносил таким образом, что вы получали ощущение, будто Гамлет говорит не с вами и не для вас, а исключительно с самим собой, и что он только думает все то, что мы слышим. Заметив Офелию, Гамлет—Южин бросается к ней, падает перед ней на колени, обхватывает обеими руками ее стан и грустно прижимается к нему головой «Офелия! о, Нимфа! Помяни мои грехи в твоей святой молитве!» — Это выходит последовательно, естественно и просто. Но помимо этой скорбной гамлетовской лирики А. И. подчеркивал также духовную мощь и героизм датского принца. Большой мастер сценического диалога Южин был превосходен в те моменты, когда Гамлет полемизирует со своими партнерами, перебрасывается репликами, как мячом, и затевает легкую, непринужденную словесную дуэль.

В «Макбете» А. И. был прекрасен на пиру, в сценах с приведением Банко. Зрителя охватывал сильный эффект ужаса, и это сверхестественное явление казалось реальным фактом, а сценический эффект превращался в логически необходимый момент психической жизни Макбета. Южин оставался героем сильной воли, с нравственной натурой, но с непреодолимым честолюбием. — пишет И. И. Иванов. Богатый темперамент артиста поддерживал это впечатление в минуты безисходного страдания, невыразимого ужаса, даже в минуты сомнения и нерешительности. Общий образ артистом воплощен ясно, вполне сознательно, и уже этого достаточно, чтобы эта роль сделала честь Южину. В Макбете А. И. выдвигал его мощь, силу и крепость натуры, но не слабость его духа, не муки его совести.

В «Отелло» А. И. играл Яго. В этой роли артист разрешал очень сложную психологическую задачу. Ему предстояло показать зрителям, почему этому завистнику, эгоисту и рассудительному практическому дельцу удастся казаться окружающим честным, благородным и прямым. И разрешение этой задачи блестяще удалось А. И., который изобразил Яго холодным, дерзким и коварным, а где нужно вкрадчивым

и льстивым. Зритель сразу угадывал, какая цена этому хитрому ледяному и бессердечному человеку и почему честный доверчивый Отелло не разгадывает его истинной личности. Над этой ролью артист очень много работал. Во время гастролей Сальвини в Москве в роли Отелло Южин играл Яго с итальянским трагиком, который в восторженных выражениях отзывался об исполнении своего русского конфрера.

В день своего сорокалетнего юбилея, состоявшегося в Большом театре в сентябре 1922 г., Южин выступил в роли Отелло и провел ее блестяще. Это была игра вполне законченного эстетически зрелого, художнически завершенного актера, познавшего всю тщету внешних сценических эффектов и значительность «скупого» творчества, полного глубокого внутреннего содержания. Артист обнаруживал в Отелло бесхитростную душу мавра, доброту и простодушие его природы. Отелло Южина детски доверчив, он безусловно и неограниченно верит всем окружающим, Яго, Дездемоне, Кассио и др. Южин подчеркивал благородство происхождения Отелло, его родовитость, его высокое служебное положение, поэтому он был величествен, тон его речи был в начале пьесы полон достоинства, осанка импозантна. Лишь в состоянии гнева его Отелло терял меру, но и в бешенстве, в припадке безумной ревности А. И. не прибегал к истерическим выкрикам и к резким жестыкуляциям, как это делают некоторые, даже крупные европейские артисты, а оставался в пределах сценической эстетики, сохраняя элегантность. Речь перед Сенатом, в которой Отелло рассказывает о своей любви к Дездемоне, была произнесена с исключительной экспрессией, пламенностью и выразительностью.

Превосходно было задумано и проведено сценическое олицетворение Южиным роли Ричарда III. Артист его делал безобразным, горбатым и хромым; А. И. продолжал хромать даже, когда во время антракта выходил на вызов публики, -- чтобы не разбивать впечатления. Грим Ричарда был чрезвычайно интересен: бледное, болезненное лицо, искаженное злобой и презрением к людям, но освещенное лучами мысли и ненасытного честолюбия. В этой роли А. И. показывал совершенную игру мимики, матию грима. Когда он объяснялся

в своей страстной и пылкой любви к Анне и увлекал ее, он весь преображался и из уроды превращался в красавца, и становилось понятным, как Анна может отдаться этому чудовищу, причинившему ей столько горя и зла. Он был но мифистофильски саркастичен в первом акте, когда после сцены объяснения в любви к леди Анне он оставался один. В своем монологе он изливал все свое презрение к женщинам, пренебрежение к людям; особенно зол и ядовит был его смех, как «карканье вороны» по определению одного рецензента. В этой сцене Ричард оставался самим собой и раскрывал свои истинные замыслы, в то время как в других сценах он только лицемерил, играя как искусный актер ту или другую роль. И Южин с удивительным мастерством менял личины Ричарда, создавая поэму лицемерия и виртуозного притворства.

Очень картинен, красив и изящен был А. И. в шекспировском Кориолане, в котором он сумел сочетать внешнюю мужественность, доходящую до грубости с большой духовной красотой; блестящий оратор Кориолан в исполнении А. И. давал образцовую декламацию, нежный муж в объяснениях с женой он трогал зрителя поэзией супружеской любви, покорный сын в сценах с матерью, волновал глубиной сыновнего чувства, любящий, заботливый отец, лаская сына вызывал в зрителе теплое чувство сострадания. Кориолан полярная противоположность Ричарду III. Последний вечный лицемер и притворщик, Кориолан — прямолинейный правдолюбец. натура непосредственная, не выносящая и тени притворства. Южин и в этой роли показал себя художником, поэтом искреннего, певучего, любвеобильного чувства.

В «Цимбелине» Южин играл Леоната Постума, прекрасного супруга нежной Имогены, которого король Цимбелин изгоняет в ссылку. Он наделен автором идеальными чертами; все преклоняются перед его умом и доблестями, но в дальнейшем развитии действия Постум оказывается и легковерным, и вульгарным, и жестоким; он держит пари о верности своей жены, верит слухам о ее измене и готовит ей предательскую смерть. Из этой трудной и рискованной амальгамы различных, казалось бы, взаимно-исключающих качеств



Южин выводил единый цельный образ, выдвигая на первый план минорное настроение сцены раскаяния и заглушевывая мгновения ревности, пароксизмы страстного возбуждения.

Последней из шекспировских ролей, воплощенных Южиным, была роль Шейлока. Артист дает своему герою чрезвычайно сильную и яркую характеристику. Каждое его появление значительно, всякая его фраза, каждое слово проливают свет на психологию венецианского еврея. Шейлок Южина — истый делец, но в то же время не лишенный романтики, это дисконтер со всею присущею ростовщикам жестокостью, но в то же время он человек страстных привязанностей, он с теплотой вспоминает о своей покойной жене, нежно любит дочь; Пушкин называет Шейлока «чадолюбивым», Южин не упускает и этого момента: в его отношениях к Джессике чувствуется сердечная теплота. В знаменитом монологе о всех обидах, накопивших в его груди, артист был очень ярок и красноречив, а в жалобах на дурное обращение христиан с евреями слышались муки векового гнета. И когда Шейлок говорил о том, что и евреи так должны обращаться с христианами, за месть — месть, образ Южина выросстал до размеров национального мстителя за поправленные права целого народа. Великолепно была проведена А. И. сцена в венецианском судебном трибунале, где он высокомерно и заносчиво настаивал на своем праве вырезать у Антонио фунт мяса. Приговор суда: конфискация половины имущества и предложение перейти в христианство отразились на лице артиста невыразимым ужасом: он был ошеломлен и поражен, и выразил чувство, схватившее еврея в необыкновенно яркой игре мимики и подавленности движений; так же живо и реально была проведена сцена, когда Шейлок узнает о бегстве Джессики вместе с ценностями. Артист остро дал почувствовать зрителям всю глубину своего несчастья и оскорбления и трудно было понять, что сильнее ввергло в горе и унижение богатого скупца и любящего родителя — утрата дочери или пролажа драгоценностей. По справедливости следует установить, что Шейлок явился одним из наиболее совершенных воплощений Южиным шекспировских ролей. И не даром американский писатель Оливер Сейлер, бывший в 1921 году в Москве и увидев-

ший артиста в этой роли усиленно приглашал А. И. в Америку играть Шейлока.

Перейдем к Шиллеровскому репертуару, всегда так властно привлекавшему романтически настроенного актера, стоявшего к героическим ролям. В «Орлеанской деве» А. И. играл роль Дюнуа и исполнил ее с энтузиазмом, красиво, возвышенным романтизмом. Все было молодо, изящно и беззаветно в этом патриоте, когда он осуждал короля за то, что он, окруженный шутами в кругу беспечных трубадуров, лишь дает пиры своей Агнесе, вместо того, чтобы вывести в поле полки и защищать Орлеан,—и тогда, когда он называл Иоанну своей невестой и протягивал ей честную руку. Когда Иоанна-Ермолова, вся охваченная огнем своего призвания, трепетно отодвигала его руку и отворачивалась от него, Южин предавался такому скорбному изумлению, но в то же время такой прозрачной и романтической печали, что незначительная в сущности роль Дюнуа заслоняла собой все другие персонажи, становилась центральной фигурой сцены.

В «Марии Стюарт» А. И. в молодости исполнял роль Мортимера, а впоследствии его дядю рыцаря Полета. Это был пламенный и восторженный Мортимер во всеоружии своей красоты, молодости и отваги; свои горячие реплики он подавал со всею страстностью влюбленного, в объяснениях с Марией проявлял всю глубину и бурность чувства, а в знаменитой сцене третьего акта, после объяснения двух королей, когда Мортимер объявляет Марии о своем решении ее похитить, не постояв при этом перед убийством всей стражи и в том числе своего дяди Полета, речь Южина дышала полубезумным патологическим возбуждением. С годами, когда юношеский пыл значительно остыл, А. И. перешел на роль Полета и изображал его ворчливым, грубоватым, но в сущности добродушным и способным на благородные движения сердца творческим Марии.

В «Дон-Карлосе» Южин играл роль маркиза Позы—этого благородного мальтийского кавалера, имя которого стало нарицательным для возвышенного душевного строя, для высоко-морального мирозерцания. Как известно из писем Белинского и воспоминаний Герцена, не было такого члена

кружка Станкевича и Белинского, который не воображал бы себя или, по крайней мере, не хотел бы быть маркизом Позой. Настолько велико было обаяние этого имени для передовой русской интеллигенции; и потому Южин играл эту роль с особым удовольствием и горячностью. А. И. олицетворил образ этого честнейшего испанского гранда, гуманного наставника Дон-Карлоса с высоким совершенством. Эта роль как нельзя более подходила и к внешним данным артиста и к его голосовым средствам и к его гражданским настроениям, а потому он произносил всем известные монологи Маркиза Позы с пламенным одушевлением, с горячим идеализмом, с высоким подъемом чувств. В устах А. И. речи Позы не были холодной публицистической декламацией, они кипели жаром убежденности, социальной правоты и этической несокрушимости. Сейчас еще стоят в ушах слова Маркиза Позы в передаче А. И.:

Ему скажите,  
Чтоб он осуществил тот смелый сон,—  
Божественный плод дружбы,—сон о новом,  
О лучшем государстве. Чтоб он  
К его созданию первый руку приложил.  
Удастся ли исполнить или нет—  
То безразлично, пусть за ним почин  
Останется.

В «Эрнани» В. Гюго А. И. взял на себя роль Карла V, которая считается шедевром Южина. За исполнение этой роли артист получил в феврале 1900 г. от президента французской республики через министерство изящных искусств знаки академических пальм (Officier d'Academie). Особенно памятна в этой пьесе сцена у гробницы Карла Великого, где Карл V произносит свой знаменитый монолог в 207 стихов и, несмотря на то, что так легко было впасть в нем в однообразие и наскучить зрителям, он увлек их своей прекрасной декламацией, красотой жестов и величавостью движений.

В другой пьесе В. Гюго «Рюи Блаз» А. И. была предоставлена центральная роль, которую артист сыграл с большим воодушевлением. Особенно горячо произносил он свой моно-

лог с министрами в 3 действии «Так вот они правители страны». В этой сцене Рюи Блаз изливает свою гражданскую скорбь о погибающей родине и возмущается подлостью грандов, грабящих страну и обративших поприще государственной деятельности в арену для аферы. Южин произносил эти тирады, полные негодования, сарказма и иронии с глубокой экспрессией, с жаром и убежденностью: в которой слышалось сознание своей правоты и сила ненависти к узурпаторам и расхитителям казны. «Длинная речь Рюи Блаза,—пишет по поводу исполнения Южиным этой роли В. Г. Михайловский,—показалась нам молниеносным, сжатым обвинительным актом по адресу продажной русской бюрократии». Артист был одинаково увлекателен и в лирических сценах, когда рассказывал Дон-Сезару о любви своей к королеве, лакея к полубогине, когда объяснялся королеве в любви, и в героические моменты пьесы—когда плебей громил сенаторов.

В «Федре» Расина Южину была поручена роль Инполита, выигрывающего лишь в одной сцене—в сцене объяснения с афинской царицей, когда она признается ему в любви. И А. И. воспользовался этой сценой для того, чтобы подчеркнуть всю безнадежность и чудовищность этой преступной любви.

В «Фигаро» А. И., несмотря на свою некоторую тяжеловесность был весел, игрив, оживлен и подвижен, а монологи его искрились и играли как искрометное шипучее вино. Бомарше был бы вполне доволен и здравым смыслом, и веселостью, и остроумными выходками своего бессмертного героя.

С необыкновенной легкостью, грациозностью и безумной, беспечной веселостью играл А. И. роль Болинброка в Скрибовской комедии «Стакан воды». С чрезвычайной добросовестностью относился А. И. и к отделке ролей второстепенных, современных драматургов: Уайльда, Пинеро, Нордау, Гальма и др.

В «Равенском бойце» Фр. Гальма А. И. пришлось изображать молодого гладиатора, сына тевтобургского героя, непонимающего всего ужаса своего падения и предстоящего позора—смерти на арене цирка на потеху римского императора, покорившего его отца. Роль не отличается особой сложностью

---

и глубиной, но была исполнена артистом очень нарядно и картинно.

В пьесе В. П. Буренина «Смерть Агриппины» А. И. играл роль Нерона; и была одна сцена, памятная зрителям, в которой он наводит на публику панический страх, когда спасаемая от смерти Агриппина появляется перед Нероном и вызывает в нем чувство ужаса, отражающегося на его лице страшным искажением мускулов.

В «Ядре» Макса Нордау А. И. создал очень яркую, сочную и характерную фигуру немецкого барона, берлинского юнкера, члена консервативной партии. Артист не мог скрыть своего иронического отношения к изображаемому им персонажу, это чувство передавалось зрителям и от этого исполнение казалось еще выпуклее и юмористичнее.

В «Идеальной жене» Оскара Уайльда А. И. играл роль Кавершама, умного, ворчливого, но доброго и ласкового старика. Эта роль была исполнена артистом с нежным добродушным комизмом, и даже суровые нотации, которые читал старик своему сыну, были согреты любовью и юмором.

В пьесе Пинеро «На полпути» Южин взял роль мистера Блонделя, беззаботного жуира, которого ждет семейная драма. Он узнает об измене жены и безудержно отдается во власть необузданной ревности, но так как дело происходит в современной салонной пьесе, то артист остается в пределах умеренного, благопристойного чувства. Очень искренне переживает артист сильно драматический момент, когда Блондель узнает о самоубийстве своей жены, этой маленькой английской Анны Карениной.

— Мы видим, как обширен артистический диапазон Южина с каким высоким совершенством он воплощает облики английской, французской, немецкой, испанской драмы, героев классической трагедии и образы современной комедии. Рассмотрим еще несколько ролей русского репертуара. Давно уже довелось Южину играть роль Григория Отрепьева в Пушкинском «Борисе Годунове»; об этом исполнении сохранилось много хвалебных отзывов. «Южин—прекрасный Отрепьев.—писал известный критик П. И. Кичесв.—Энтузиаст, полный юношеского жара, долго сдерживаемого мрачными стенами мона-

стырской кельи, страстный до забвения всякой опасности, беззаветно верящий в успех своего смелого плана. И сцена в келье с Пименом, и сцена в корчме, и, наконец, сцена у фонтана с Мариной проводятся Южиным вполне художественно и производят глубокое впечатление.

О роли Чацкого мы уже писали. В последние годы А. И. играет уже Фамусова и играет превосходно, свежо, не по создавшемуся уже трафарету, а оригинально и по-своему. Он подчеркивает в Фамусове важного московского чиновника 20-х годов. У него отличные интонации, характерные бытовые нотки и юмористические тона. Сцена, когда Фамусов затыкает уши от речей Чацкого—очаровательна, а весь облик Фамусова, созданный А. И., среди других Фамусовых, виденных на Малой сцене, совсем особенный, своеобразный, а потому незабываемый.

Из пьес Островского вспоминаются роли Беркутова в «Волках и овцах», Телятева в «Бешеных деньгах», Агишина в «Женитьбе Белугина», исполненные Южиным с большим блеском, мягким юмором и тонким скептицизмом. Большой мастер диалога вообще, в этих ролях А. И. возвел умение вести сценический разговор до высоты тонкого и доставляющего истинное наслаждение искусства. Благодаря присущему артисту чувству тонкого юмора А. И. незаменим в пьесах «высокой комедии»; несмотря на преобладание в его темпераменте элементов героического и трагического актера, он в то же время прекрасный комедийный артист.

Очень интересен был А. И. в главной роли своей пьесы «Иоанн IV». Монологи Грозного Южин произносил горячо и страстно, в драматических моментах обнаруживал большую силу и энергию. От начала действия и до конца пьесы по сценарию проходит 13 лет; в первом акте Иоанн появляется еще довольно молодым, а в последнем—стариком; и артисту предстояло показать зрителю несколько стадий в возрасте своего героя; А. И. справился с этой нелегкой задачей блестяще и трудно сказать, в каких годах артист был характернее и интереснее,—во всех актах он был одинаково ярок, драматичен и психологически значителен.

Южину приходилось играть Иоанна Грозного и в «Васи-

---

лисе Мелентьевой», но здесь Грозный в интерпретации Южина был совсем иным. Нужно ли говорить о том, что А. И. был неподражаемо прекрасен в ролях собственных пьес, в произведениях своего друга Вл. Ив. Немировича-Данченко и современных русских драматургов: Шпажинского, Потапенко, Невежина, Вл. Александра, Крылова и др. Из последних созданий Южина следует отметить роль посадника в пьесе Ал. К. Толстого и роль Оливера Кромвеля в пьесе А. В. Луначарского, в которой А. И. дал незабываемо-яркую, монументальную фигуру железного лорда-протектора Англии.

Об игре Южина существует целый «парламент мнений»; были критики, скептически настроенные к силе его дарования, особенно в начале деятельности, но с годами все они меняли свой взгляд на талант артиста и признавали его не только вес сомнений, но и выдающимся. Большинство же критических стывов о творчестве А. И. определено хвалебного свойства, порой восторженного.

«Первенствующее положение с А. И. Ленским,—пишет проф. Б. В. Варнеке,—разделял А. И. Южин, который много способствовал успеху Малого театра и силой своего таланта и своей образованностью, заставившей его поставить целый ряд классических пьес. А. И. Южин обладает очень обширным дарованием».

«Пресса 80-х годов,—пишет в своей книге «Мельпомена» А. В. Амфитеатров,—все время бросала Южину камни под ноги и случалось преобольно. А он морщился да шел вперед, кряхтел, да шел. Нельзя видеть перед собою дрящущую работу железного характера без того, чтобы не проникнуться уважением к нему. И вот Южиным начинают интересоваться, потом увлекаться, Южина начинают понимать, Южин становится нравственным центром труппы, интеллектом ее сложного организма, магнитом публики, Южин—первый актер Малого театра. Южин—его душа, его движущая сила, его вдохновение и жизнь».

«Южин—прекрасный актер драмы.—пишет В. М. Доршевич,—превосходный, умный актер комедии, режиссер со здоровой любовью к здоровому искусству, администратор му-

жественный и честный, не следующий модам, чтобы поправиться сегодняшней публике».

«А. И. Южин—умен, образован и отлично знает достоинства и недостатки своих коллег по труппе,—пишет об А. И. в своих мемуарах б. директор театров В. А. Теляковский.

«Южин не просто трудится,—писал критик С. В. Васильев (Флеров), он сознательно работает над своим талантом и совершенствует его. Взявшись за какую-нибудь большую и ответственную роль, артист уже не отстает от нее. Он продолжает при каждом случае разрабатывать детали, работать над общим тоном, подчинять частности основному колориту целого. Бывает прямо любопытно снова 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, в другом месте кое-что смягчилось.—словом, роль не стала для артиста чем-то внешним, раз навсегда отлившейся формой, а постепенно продолжает жить, не застывает.

«Железным рыцарем сцены» называет А. И. Южина Н. А. Крашенинников. Южин не Дон-Кихот, не рыцарь прекрасной химеры, не рыцарь мечты чудесной, но отвлеченной: это рыцарь подлинного дня, который надо сделать железным. Неисчислимо разнообразны проявления силы в мире и разнообразны были образы—творения Южина, но присутствие огромной воли, исполненной напряжения, об'единяло все роли его. И особенно ценно было наблюдать, что сила эта никогда не являлась искусственной: она как бы коренилась, она шла от корней, от земли, от самых глубин; с нею пришел Южин, и главное впечатление железности ее рождалось как бы собственным ощущением ее в душе артиста.

«Счастливы люди единого устремления.—пишет в своем этюде об А. И. Южине Н. Е. Эфрос,—когда им этим единым устремлением, покрывается полно их духовное содержание, и в этом едином гармонично умещается вся многосложность и разнообразие их природы... Южин—единого устремления, и это устремление полно до идеального, отвечает тому, что—он, что—его существо, его природа... Оттого вся личность Южина и человеческая, и специально-актерская, театральная,—такая



цельная, какая-то монолитная, без каких-либо надломов, и такая гармоничная без каких-либо разладов, нескладицы, диссонанса...

«Староста Малого театра»,—так называет А. И. А. В. Луначарский. Это один из тех немногих выдающихся, сделавших полностью свою карьеру деятелей общества, смененных революцией, с которым отменно приятно иметь и деловые, и культурные, и личные сношения. Широкий талант имеет Александр Иванович. От добродушнейшего юмора, делающего из него незаменимого комедийного актера, до высшего пафоса, всегда сдержанного, всегда театрального в лучшем смысле этого слова».

«Южин в целом, в узоре всех своих настроений,—говорит Э. М. Бескин,—хранит и по сей день верность заветам поколения, воспитавшегося на «исторических письмах» Чацкого с их культурно-народническим лозунгом «вперед». Вместе с либеральным крылом русской интеллигенции, через Михайловского, канонизировавшей этические догмы субъективной социологии, создавшей из них базу конституционно-демократической мысли, Южин сливает в себе драматурга общественника и актера художника в одну закономерно отражавшую на себе эти влияния фигуру». Этими объективными силами объясняет критик психологию студента семидесятника А. И. Южина, повесившего диплом юридического факультета на стене театральной уборной.

В. Г. Михайловский называет Южина единственным трагиком русской сцены за последние сорок лет, для которого сцена храм, а не зрелище. Публика по всей России неизменно ставалась верна знамени А. И. и авторитет его в артистическом мире рос не по дням, а по часам. Истинные размеры Южинского таланта стали ясны нашему поколению лишь тогда, когда мы увидели европейских мастеров сцены Росси, Поссарта, Барнаю, Мунэ-Сюлли. Тогда вся театральная Москва убедилась в том, что А. И. нечему учиться у этих баблвейзеров счастья и некому завидовать.

«Южин,—пишет П. С. Коган,—это целая эпоха не только в истории театра, но и в истории московской и русской культурной жизни. Это имя я услышал одновременно с именем Ма-

лого театра, когда приехал в Московский университет из глухого провинциального городка. Малый театр и Московский университет, Ермолова, Ленский, Южин, Ключевский, Чупров—эти имена переплетались в восторженных рассказах старших товарищей уже набравшихся впечатлений в Москве, уже побывавших у тогдашних светильников мысли».

«На любой европейской сцене,—писал о Южине В. П. Буренин,—подобный артист был бы прославлен большой знаменитостью. У него прекрасные внешние средства для трагических ролей, он обладает красивой фигурой и сильным, звучным, приятным и гибким органом. Декламацию Южина положительно можно назвать образцовой: в ней слышится всегда верный тон, отсутствие излишней тягучести и торопливости и «приподнятости»—трех недостатков, присущих очень многим актерам,—тщательная обработка, обдуманность, выдержанность и в то же самое время искренняя горячность. Мимика артиста разнообразна, порою смела и всегда благородна и изящна. Что касается до пластичности,—качества по правде сказать редкого в наших артистах, то в этом отношении Южин может поравняться с самыми выдающимися сценическими художниками, каковы Росси, Сальвини, Мунэ Сюлли, Барнай и т. п.».

«У Южина,—писал Б. А. Щетинин,—все данные для того, чтобы быть выдающимся исполнителем так называемых «сильных ролей». У него могучий звучный и удивительно ласкающий тембр голоса, дивная красота поз, пылкий глубокий взгляд, превосходная декламация, тонкое понимание как всей пьесы, так и отдельных ее взаимоотношений».

По поводу определений голоса А. И., действительно удивительной красоты и благородства звука, уместно вспомнить отзыв известного баритона Девойода, который сказал, что в русском театре есть только один, по-настоящему поставленный голос, да и тот не в опере, а в драме,—голос Южина.

В 1900 г. А. И. с громадным успехом гастролеровал в Сербии, выступив в лучших своих ролях: Рюи Блаз, Ричард III, Отелло, Уриель Акоста, Кин. Здесь он получил командорский крест Св. Саввы и звание почетного режиссера театра. Сербский писатель Милош Цветич писал, что Южин очаровал

---

и привел в восхищение и удивление зрителей своей высокохудожественной игрой, высоким совершенством исполнения. «Каждое движение Южина,—говорит критик,—это красота, это искра света; вся его речь—это одна музыка. Когда он объясняется в любви, он любит, когда он проклинает, он ненавидит. Его красота не есть одно только пластическое совершенство, это не красота окаменелой позы, это красота жизни».

В своих теоретических взглядах на задачи сценического искусства и в практической деятельности работника театра А. И. Южин остается убежденным сторонником художественного реализма; он исповедует неумирающий принцип «красота в правде» и претворяет грубую действительность в романтику жизни. Быт умер,—объявили символисты и декаденты в начале нынешнего века; нет, ответил им А. И., быт это не манера сморкаться, не фасон сапога, это грезы и мысль страны, вера и фантазия народа, вся душа человека, они могут преобразиться, но не умереть. Любимые авторы Южина—В. Гюго и Шиллер, и в этом сказывается вся высокая патетика его души и романтический уклон его устремлений. Эти драматурги, как никто другой, дают простор индивидуальному самостоятельному творчеству артиста, и Южин идет к нему с открытой душой и радостно приемлет его метод и принципы для утверждения их на русской сцене. Его герои—люди сильной воли, стального закала и большого ума. Чтобы ориентироваться в роли, нужно иметь некоторые дипломатические способности,—говорит Бернад Шюу. И А. И. проявляет эти способности в высокой мере. Когда он ведет свой диалог на сцене, полный иронии, лукавства, иногда сарказма, так блестяще млет нить разговора, делает столько многозначительных взглядов, полных намеков и недомолвок, когда он пожимает плечами, разводит руками, вам кажется, что это действительно дипломат, искушенный во всех тонкостях политической борьбы, игры самолюбий, и личного соревнования. Манера сценической лепки Южина широкая, свободная, не стесненная никакими условностями. Он наделяет своих героев сильными страстями, сообщает им возвышенные настроения, придает могучие характеры с романтическими порывами. Его персонажи быть может декоративны, но не миниатюрны, ска-

---

зочны и никогда не интимны. Они—борцы, проповедники, романтики, герои, но не мечтатели, нитики и созерцатели; они публицисты, но не лирики, люди слова и дела, а не рефлекс и сомнений, общественники, а не эгоисты. Его игра полна внутренней силы и глубокого темперамента; с благородным внешним стилем игры так хорошо уживаются сильные движения, широкие, но сдержанные жесты, высокий, но выливающийся в строго художественные формы подъем чувств. У артиста имеется большой сценический арсенал внешних и внутренних средств, однако, он пользуется ими крайне скупно, со строгим выбором, ибо в самом существе его актерской природы заложены естественная горячность и подлинная страсть, которые делают его исполнение убедительным и живым и освобождают от необходимости приискивать искусственные средства для сообщения игре реальности и правдоподобия.

---

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.

### А.

**Аверкиев** Д. В. 46, 172, 222, 229.  
**Аверкиева** С. В. 79.  
**Адлерберг** 150.  
**Айвазовский** И. К. 220.  
**Айдаров** 199.  
**Акимова** 6, 178, 205.  
**Аксаков** 8, 178.  
**Александр II** 8.  
**Александр III** 7.  
**Александров В. А.** 20, 114, 261.  
**Алмазов** 169.  
**Альбов** 177.  
**Альтман** 196.  
**Амфитеатров А. В.** 102, 122, 127, 131, 134, 137, 188, 261.  
**Андреев Л. Н.** 21  
**Андреев-Бурлак** 145, 201, 202, 204.  
**Анненков П. В.** 16.  
**Антропов** 45, 46, 220.  
**Апулцио** 196.  
**Аполлонский** 232.  
**Апухтин** 219.  
**Аренский** 195.  
**Арун** 11.  
**Афанасьев А. Н.** 74.

### Б.

**Баженов А. Н.** 33, 34, 40, 54, 72, 73, 74, 76, 77, 150, 151, 152.  
**Баженов, Н. Н.** 20.  
**Балтрушайтис Ю. К.** 21.  
**Бальмонт К. Д.** 21, 182.  
**Барнай** 263, 264.  
**Басистов П. Е.** 68.  
**Бахрушин А. А.** 94.  
**Бегичев В. П.** 162, 186, 205, 236.  
**Бежецкий** 165.

**Бейерлейн А.** 202.  
**Беккер** 24.  
**Беклемишев** 7.  
**Белинский В. Г.** 7, 8, 15, 26, 74, 85, 234, 248, 256, 257.  
**Бельская** 161.  
**Берг** 161.  
**Берлиоз** 195.  
**Бернар Сара** 13, 106, 188.  
**Бескин Э. М.** 195, 213, 263.  
**Боборыкин П. Д.** 20, 35, 69, 88, 96, 112, 113, 190, 202.  
**Богатырев** 161.  
**Бойков** 204.  
**Бомарше** 19, 47, 170, 258.  
**Бороздина В. И.** 5, 151.  
**Боткин** 31.  
**Бренко А. А.** 218, 228, 251.  
**Бродский Н. Л.** 10.  
**Броневский (Боянус)** 121.  
**Брюлов** 203.  
**Брюсов В. Я.** 21.  
**Буренин В. П.** 259, 264.  
**Бьернстерне—Бьернсон** 19, 103, 104, 245.

### В.

**Вагнер** 194.  
**Варгин** 5.  
**Варламов** 63, 193.  
**Варнеке Б. В.** 7, 118, 227, 261.  
**Варьгина** 40.  
**Васенин** 199.  
**Васильев (Горев)** 217.  
**Васильева** 5, 32, 42, 49, 161.  
**Вахтангов** 196.  
**Вейнберг И. И.** 137, 142.  
**Величко** 156.  
**Вервицоти** 182.  
**Верстовский** 24, 30, 37, 52.

Веселовский А. Н. 7, 20, 210.  
Вильбрант Ад. 106.  
Вильде Н. Г. 52, 159, 184.  
Вильде Н. Н. 21, 43, 58, 61.  
Вильде М. Г. 204.  
Витвицкая Б. 56.  
Владиславлев М. П. 66.  
Воинова 93.  
Волин В. 56.  
Волков Н. Д. 21.  
Волков Ф. Г. 248.  
Волконский С. М. 229.  
Вольнис 12, 13.  
Вольтер 18.  
Воронина Е. Н. 219.  
Всеволожский 180.

## Г.

Гайпухов 38.  
Галахов 7.  
Галеви 46.  
Гальм Ф. 107, 138, 226, 258.  
Гаррик 14.  
Гартман 160.  
Гаттон 14.  
Гауптман 200.  
Ге 156.  
Гедеонов 24, 30, 171.  
Гейкблум 194.  
Герман А. 39.  
Герцен 8, 14, 26, 255.  
Гете 16, 19.  
Г.....кий Ф. 31, 32.  
Гнедич П. П. 126, 133, 134, 155, 164,  
208, 243, 251.  
Гоголь 6, 8, 19, 26, 47, 171, 174, 195.  
Голоушев С. С. 10, 21.  
Гольдовский А. Б. 21.  
Гольдони 170.  
Гольцев В. А. 21.  
Горева Е. Н. 219.  
Горев А. Ф. 219.  
Горев Ф. П. 215—234, 6, 13, 18, 145,  
187.  
Горбунов И. Ф. 40, 150, 170, 171, 176.  
Гославский 116, 137, 224, 242.  
Гофман Т. 246.  
Градов—Соколов Л. И. 162.  
Градовский 250.  
Грановский Т. Н. 8, 23, 31.  
Грассо 223.  
Греков 145, 161, 162.  
Грессер 156.  
Грибоедов 6, 19, 47, 171.  
Григорович 202.  
Григорьев Ап. 15, 54, 148, 157, 169.

Грильпарцер 104.  
Гримм 14.  
Губонин 176.  
Гуд Т. 118.  
Гуревич Л. Я. 59.  
Гурлянд 197.  
Гюго В. 7, 19, 106, 225, 257, 265.

## Д.

Давыдов В. Н. 63, 143, 145, 218.  
Давыдов И. И. 23.  
Давыдов Н. В. 21, 200.  
Дарский 212.  
Девойод 264.  
Де—Пулэ 159.  
Джакометти 170.  
Джером—Джером 137.  
Дидро 11, 12, 13, 14, 15, 16.  
Диккенс 45.  
Дмитревский Демерт 40, 67.  
Дмитриева Е. Н. 149.  
Добролюбов 99.  
Додэ А. 18.  
Дорошевич В. М. 21, 116, 124, 125, 127,  
148, 228, 261.  
Достоевский М. М. 41, 42.  
Достоевский Ф. М. 19, 201.  
Дризен Н. В. 112, 143, 173, 194, 228.  
Дробыш 52.  
Дузэ 13, 118, 138.  
Дюковы 217, 218.  
Дюма А. 12.  
Дюмениль 13.  
Дюшен 196.  
Дьяченко 43, 75.

## Е.

Елисеева 67.  
Ермилов (Садовский П.) 168.  
Ермилов В. Е. 84.  
Ермолов Н. А. 93.  
Ермолова М. Н. 92—129, 6, 7, 12, 13,  
18, 25, 47, 48, 82, 90, 91, 132, 143,  
144, 152, 170, 205, 231, 236, 237, 248,  
250, 264.

## Ж.

Живокيني 5, 96, 150, 162, 171, 209.  
Жуковский 182.

## З.

Загорский М. 126.  
Закревский 8.

Захарьин 193.  
Зотов Р. 15.  
Зудерман 109, 136, 182, 212.

## И.

Ибсен 19, 83, 90, 109, 110, 190, 245.  
Иванов Д. Л. 77, 82.  
Иванов И. И. 7, 20, 60, 83, 121, 131,  
132, 173, 208, 231, 233, 242, 252.  
Иванов—Козельский 145, 161.  
Игнатов И. Н. 21.  
Ирвинг 14, 187.  
Исасв 201.

## К.

Кавелин П. А. 205.  
Кальдерон 77, 90.  
Каменский 234.  
Кандауров 217.  
Каратыгин 13, 15, 24, 171, 231.  
Карнеев М. В. 161.  
Катков М. Н. 23.  
Квадри—Рамин 204.  
Кетчер 8, 26, 31, 74.  
Кизеветтер А. А. 20, 79, 81, 85, 101,  
121, 125, 187.  
Китара М. И. 161.  
Кичеев Н. И. 21.  
Кичеев П. И. 143, 162, 188, 259.  
Клевер 194.  
Клерон 13.  
Ключевский В. О. 188, 193, 264.  
Ключников В. П. 148.  
Коган П. С. 7, 21, 263.  
Кокоскин 26.  
Колосова 5, 40, 49.  
Комиссаржевская 128.  
Коппе Фр. 108, 132, 226.  
Корженевский 42.  
Королев 149.  
Корф 43.  
Корш В. 74.  
Корш Ф. А. 27, 140, 142, 251.  
Косицкая 24.  
Крамской 89, 167, 185.  
Красовский 199.  
Крашенинников 262.  
Кремлев А. 187.  
Кривополенова 55.  
Криницкий Н. 165.  
Крылов В. 20, 130, 132, 153, 164, 243,  
261.  
Кублицкий М. 161.  
Кугель А. Р. 123, 131, 138, 139, 230.

Кузнецова 168.  
Куинджи 194.  
Куманин Ф. А. 21.  
Куффнер И. 232.

## Л.

Лабоди 169.  
Лавров В. М. 21.  
Лазарев О. Л. 51, 52.  
Лазарева О. О. 51, 169.  
Лазаревский И. И. 32.  
Ландовска В. 157.  
Лебедева 66.  
Левинский И. 197.  
Левитан 180, 187.  
Левитов 170.  
Легуве 82.  
Ленский А. И. 182—200, 6, 7, 13, 80,  
143, 145, 161, 180, 236, 237, 238,  
248, 250, 251, 261, 264.  
Ленский Д. Т. 95.  
Лентовский М. В. 53.  
Лермонтов 76.  
Лесажа 182.  
Лессинг 100.  
Лефевр 171.  
Лешковская Е. К. 130—140, 203.  
Литвина 32.  
Лихачов 193, 223.  
Lolo 62.  
Лопатин Л. М. 7, 20.  
Лопе—де—Вега 19, 100.  
Лоренс 118.  
Луговой А. 208, 239.  
Лукин А. П. 21.  
Луначарский А. В. 261, 263.  
Львов Л. Ф. 39, 68, 70, 149.  
Льюис 16.

## М.

Мазас 46, 109, 132, 166.  
Майков А. 229.  
Маковский В. Е. 167.  
Маковский К. Е. 134.  
Макшеев В. А. 159—167, 174.  
Макшеевы—Мамоновы 159.  
Малявин 80.  
Мамин—Ибиряк 124.  
Мамонтов С. И. 88.  
Мамонтов С. С. 62.  
Манохин Ф. Н. 30.  
Маркевич 236.  
Марков В. 215, 216.  
Марков П. А. 111.

Мартынов 25, 57.  
Маслов И. И. 74.  
Медведев П. М. 30, 160, 161.  
Медведева Н. М. 29—38, 6, 24, 59, 66,  
96, 130, 145, 205, 236.  
Медведева А. Д. 29.  
Медокс 5.  
Мей 26, 54, 99, 169.  
Мельгунов С. С. 23.  
Мельников—Печерский 112.  
Мельяк 46.  
Мережковский Д. С. 108.  
Миллер В. Ф. 66.  
Миллер Ф. 65.  
Милославский 67, 68, 161, 218.  
Минангуа 89.  
Мирбо О. 138.  
Михайловский В. А. 27, 130, 155, 189,  
224, 225, 229.  
Михайловский В. Г. 192, 225, 231, 258,  
263.  
—Михайловский Н. К. 263.  
Мольер 19, 31, 47, 153, 202, 210.  
Моля 16.  
Морозов С. Т. 178.  
Москвин И. М. 246.  
Мочалов 5, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 25,  
26, 117, 118, 119, 120, 171, 222, 229,  
234, 236, 248.  
Музиль Н. И. 147—158, 8, 145, 160.  
Музиль Н. Н. 156.  
Мунэ—юли 13, 263, 264.  
Мюссе 68.  
Мясницкий И. И. 20.  
Мятлев 177.

## Н.

Надсон 183.  
Нащекин П. В. 15.  
Невежин П. М. 20, 60, 74, 85, 90, 113,  
164, 223, 240, 261.  
Невский А. М. 130.  
Негорев Н. 238.  
Недзветский 249.  
Некрасов 118, 171.  
Немирович-Данченко 20, 37, 62, 63, 90,  
110, 112, 113, 117, 136, 174, 249, 261.  
Немчинов И. И. 66.  
Никитин 159, 171.  
Никулин В. И. 219.  
Никулина Н. А. 39—50, 6, 144, 205.  
Никулина-Косицкая 25, 32.  
Нильский А. А. (Нилус) 148.  
Нитше Ф. 186.  
Новиков 161.  
Нордау 258, 259.

## О.

Обидина 75.  
Огарев 8.  
Ожье Э. 212.  
Онэ Ж. 45, 10<sup>1</sup>, 245.  
Островский 6, 19, 25, 26, 42, 43, 47,  
51, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 90, 117,  
128, 136, 142, 147, 154, 155, 157, 162,  
169, 170, 171, 172, 180, 181, 191, 206,  
208, 260.  
Острогорский В. П. 41, 142.  
Охотин 38.

## П.

Падарин 199.  
Пален 22.  
Паль Х. Ф. 65.  
Пальм 191, 220.  
Парамонов Ф. А. 203.  
Пароди 106.  
Пастернак 94.  
Патуве 55.  
Пашенная 106, 199.  
Пеликко Сильвио 170.  
Персианинова 48, 137.  
Печкин 54.  
Пило 11.  
Пинеро 258, 259.  
Писарев М. И. 148, 160, 161.  
Писемский А. Ф. 84, 160, 161, 169, 202,  
229.  
Плевако 184, 193.  
Плесси 12, 13.  
Плещеев А. Н. 42, 43, 46, 118, 193,  
202, 204, 228, 246.  
Погодин 8, 31.  
Подгоричани 204.  
Познякова 65, 71, 72, 73.  
Покровский В. И. 65.  
Полевой 160, 161.  
Полтавцев К. Н. 183.  
Поляков А. А. 21.  
Помяловский Н. Г. 93.  
Потанчиков 171, 180.  
Потапенко 132, 242, 261.  
Потехин 76, 90, 99, 100, 169, 176, 197,  
202, 251.  
Потоцкая М. А. 203.  
Поссарт 263.  
Правдин О. А., 201—214, 7, 28, 130,  
155, 180.  
Преображенский В. П. 21.  
Прохоров 217.  
Пуля 159.



Пушкин 6, 19, 55, 123, 208, 251, 255.  
Пчельников 26.

## Р.

**Ракшанин** 221, 230.  
**Рапопарт М. О.** 204, 250.  
**Расин** 19, 170, 258.  
**Рассказов** 42.  
**Рашель** 13, 34.  
**Реймер Ж.** 66.  
**Рейнбот** 233.  
**Ремезев М. Н.** 21, 222.  
**Репин** 89, 167.  
**Репина Н.** 29.  
**Решимов** 186.  
**Ристори** 13, 34, 68, 69, 82, 118.  
**Родиславский В. И.** 34, 168.  
**Родон** 217.  
**Розенберг В. А.** 21.  
**Росси** 263, 264.  
**Россиев П. А.** 43, 198, 229.  
**Россов Н. П.** 232, 233.  
**Россолимо Г. И.** 20.  
**Руайе А.** 49.  
**Рубинштейн Н. Г.** 52.  
**Рулье** 7.  
**Рыбаков К. Н.** 235—247, 6, 63, 144, 161.  
**Рыбаков Н. Х.** 160, 234, 238, 246.  
**Рыбаков Ф. Е.** 20.  
**Рыжов И. А.** 199, 203.  
**Рыжова Е. Н.** 156, 199.  
**Рыкалов В. Ф.** 22.  
**Рыкалова Н. В.** 22—28, 6.  
**Рябов** 40.  
**Рязанцев В. И.** 171.

## С.

**Сабашников М. В.** 21.  
**Савина М. Г.** 45, 92, 115, 128, 142, 161, 218, 232.  
**Садовская О. О.** 51—64, 6, 170.  
**Садовская Е. М.** 199.  
**Садовский Г. В.** 168.  
**Садовский М. П.** 168—181, 5, 25, 42, 51, 53, 54, 147, 162, 171, 192.  
**Садовский П. М.** 168—181, 7, 51, 53, 130, 145, 238.  
**Садовский П. М. 2-ой** 199.  
**Сакулин П. Н.** 7.  
**Салов** 38, 60, 239.  
**Сальвини** 13, 69, 143, 144, 192, 193, 223, 253, 264.  
**Самарин** 5, 17, 20, 25, 26, 35, 40, 41,

47, 68, 69, 70, 74, 75, 76, 79, 94, 95, 96, 205, 251.  
**Самойлов** 25, 196, 250.  
**Самсонов** 246.  
**Сандунова** 22.  
**Сансон** 16.  
**Сарду** 108, 226.  
**Сафир** 135.  
**Сажновский В. Г.** 10, 238.  
**Савобин П. М.** 207.  
**Седерберг** 138.  
**Сейлер О.** 21, 255.  
**Секретарев** 148.  
**Семьин** 40.  
**Сербский В. П.** 20.  
**Серов** 185.  
**Сетов** 204.  
**Сиверцов П.** 87.  
**Скриб** 145.  
**Слепцов** 170, 202.  
**Соболев Ю. В.** 18.  
**Соболевский В. М.** 21, 178.  
**Соловцов** 145.  
**Соловьев Вл.** 202.  
**Соловьев С. П.** 29.  
**Солдатенков К. Т.** 74.  
**Сологуб** 249.  
**Солодовников** 251.  
**Сорокина** 140.  
**Спиро С.** 217.  
**Станкевич** 74, 257.  
**Стасов** 218.  
**Степанов П. Г.** 22, 23.  
**Степпун Ф. А.** 119, 120.  
**Стерн А. В.** 76.  
**Стори** 39, 147.  
**Стороженко Н. И.** 7, 20, 100.  
**Стрепетова П. А.** 161.  
**Стринберг** 227.  
**Строев** 198.  
**Суворин А. С.** 228, 245.  
**Сумбатов А. И.** 62, 90, 91, 116, 132, 143, 191, 237, 243, 249.  
**Сухово-Кобылин** 19, 26.  
**Сухотина** 203.  
**Сытин И. Д.** 21.  
**Сюлливан** 195.

## Т.

**Тальма** 18, 20, 100.  
**Танеев С. В.** 161.  
**Тарновский К. А.** 42, 47.  
**Теляковский В. А.** 92, 155, 194, 262.  
**Тихонович В.** 229.  
**Тихонравов Н. С.** 169.  
**Толстой А. К.** 19, 36, 219, 261.

Толстой Л. Н. 19, 59, 60, 90, 179,  
202, 203, 221, 246, 248.  
Толстой А. А. 68.  
Топольская В. Р. 98.  
Трейлебен 203.  
Тургенев 19, 25, 26, 31, 74, 140, 202.

## У.

Уайльд О. 182, 258, 259.  
Урусов А. И. 20, 35, 36, 41, 48, 71,  
72, 74, 85, 111, 188.  
Урусов М. Ф. 161.  
Усольцев Ф. А. 20.  
Успенский Г. 124.

## Ф.

Федотов А. Ф. 45, 61, 75, 76, 160, 251.  
Федотов А. А. 83.  
Федотова Г. Н. 65—91, 6, 13, 25, 39,  
40, 47, 48, 106, 107, 113, 118, 126,  
128, 142, 144, 160, 205, 231, 236, 237.  
Феликс Р. 13.  
Фет 14.  
Филиппов В. А. 196.  
Филиппов Т. И. 54, 169, 171.  
Флеров С. (Васильев) 21, 26, 27, 131,  
154, 174, 188, 262.  
Фонвизин 6, 19.  
Фриче В. М. 21.

## Х.

Худолеев 199.

## Ц.

Цаккони 223.  
Цветич М. 264.

## Ч.

Чаев 169, 202.  
Чайковский М. И. 115, 175, 209.  
Чайковский П. И. 187.  
Чарин 237.  
Чарский 145.  
Чернявский С. А. 26, 36, 85.  
Чехов А. 144, 145, 198, 202, 227.  
Чупров А. И. 264.

## Ш.

Шаирович 218.  
Шаховской 14.

Шевченко 200.  
Шевырев 8.  
Шекспир 6, 19, 47, 90, 105, 187, 195,  
211, 225, 244.  
Шеллер 184.  
Шемшурин А. 200.  
Шепелев 147, 160.  
Шереметьев 23.  
Шиллер 19, 90, 107, 128, 224, 225, 265.  
Шиловский—Лошинский 196.  
Шоу Б. 14, 16, 265.  
Шпажинский 45, 61, 80, 114, 135, 139,  
159, 164, 190, 222, 237, 241, 242,  
243, 261.  
Шуберт 11, 38, 49.  
Шубинской 20, 116, 184, 185.  
Шулятиков В. И. 21.  
Шумский 6, 8, 9, 20, 25, 26, 36, 42, 70,  
101, 162, 174, 192, 204, 205.

## Щ.

Щепкин 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,  
16, 17, 18, 20, 25, 26, 31, 40, 67, 68,  
70, 74, 75, 117, 171, 248, 249.  
Щепкина—Куперник Т. Л. 30, 105.  
Щербаков 176.  
Щетинин Б. А. 264.

## Э.

Эдельсон 169.  
Эфрос Н. Е. 21, 93, 94, 119, 120, 121,  
226, 238, 262.

## Ю.

Южин А. И. 248—266, 6, 7, 10, 19, 20,  
28, 47, 82, 88, 120, 138, 184, 198,  
212, 233, 235, 264.  
Юрьев С. А. 100, 143, 249.  
Юрьева—Кони И. С. 31.  
Юханцев 191.

## Я.

Яблоновский С. В. 121.  
Яблочкин А. А. 140, 204.  
Яблочкина А. А. 141—146.  
Яблочкина Е. А. 140, 142.  
Яблочкина С. В. 140.  
Яворская Л. Б. 218.  
Яковлев Н. К. 199, 203.  
Ярошенко 167.

## ОГЛАВЛЕНИЕ.

---

	<i>стр.</i>
Предисловие . . . . .	3
Малый театр . . . . .	5
Н. В. Рыкалова . . . . .	22
Н. М. Медведева . . . . .	29
Н. А. Никулина . . . . .	39
О. О. Садовская . . . . .	51
Г. Н. Федотова . . . . .	65
М. Н. Ермолова . . . . .	92
Е. К. Лешковская . . . . .	130
А. А. Яблочкина . . . . .	141
Н. И. Музиль . . . . .	147
В. А. Макшеев . . . . .	159
М. П. Садовский . . . . .	168
А. П. Ленский . . . . .	182
О. А. Правдин . . . . .	201
Ф. П. Горев . . . . .	215
К. Н. Рыбаков . . . . .	235
А. И. Южин . . . . .	248
Указатель имен . . . . .	267

---

---

Цена 2 рубля.

---

СКЛАД ИЗДАНИЯ:  
**КНИЖНЫЙ МАГАЗИН ЦЕНТРОСОЮЗА.**  
Москва, Кузнецкий мост, 2. Телефон 1-88-78.