**Сюжеты Александринской сцены: Рассказы об актерах** / Отв. ред. серии и предисл. А. А. Чепуров, ред. кол. А. Я. Альтшуллер, Л. С. Данилова, Н. В. Кудряшева, Т. Д. Золотницкая. СПб.: Балтийские сезоны, 2006. 543 с. (Библиотека Александринского театра).

*А. А. Чепуров*. Александринские сюжеты 5 [Читать](#_Toc399747589)

*Н. В. Кудряшева*. Александра Михайловна Колосова-Каратыгина 7 [Читать](#_Toc399747590)

*А. В. Платунов*. Николай Осипович Дюр 31 [Читать](#_Toc399747591)

*Т. Д. Золотницкая*. Вера Васильевна Самойлова 51 [Читать](#_Toc399747592)

*Т. Д. Золотницкая*. Иван Егорович Чернышев 81 [Читать](#_Toc399747593)

*Т. Д. Золотницкая*. Александра Ивановна Шуберт 99 [Читать](#_Toc399747594)

*Л. С. Данилова*. Елизавета Васильевна Владимирова 119 [Читать](#_Toc399747595)

*М. Е. Корнакова*. Вера Александровна Лядова 135 [Читать](#_Toc399747596)

*Л. Л. Иванов*. Воспоминания о моей матери 162 [Читать](#_Toc399747597)

*Л. С. Данилова*. Федор Алексеевич Бурдин 169 [Читать](#_Toc399747598)

*А. О. Урес*. Иван Федорович Горбунов 185 [Читать](#_Toc399747599)

*Л. С. Данилова*. Николай Федорович Сазонов 217 [Читать](#_Toc399747600)

Неизвестное письмо Н. Ф. Сазонова 245 [Читать](#_Toc399747601)

*Т. Д. Золотницкая*. Ипполит Иванович Монахов 247 [Читать](#_Toc399747602)

*А. Я. Альтшуллер*. Василий Пантелеймонович Далматов 275 [Читать](#_Toc399747603)

*Л. С. Данилова*. Александра Матвеевна и Мария Михайловна Читау 307 [Читать](#_Toc399747604)

*О. О. Хрусталева*. Роман Борисович Аполлонский 325 [Читать](#_Toc399747605)

*Л. С. Данилова и В. В. Сомина*. Пелагея Антипьевна Стрепетова 347 [Читать](#_Toc399747606)

П. А. Стрепетова в «Дневнике» С. И. Смирновой-Сазоновой 360 [Читать](#_Toc399747607)

*А. Ю. Ряпосов*. Мамонт Викторович Дальский 381 [Читать](#_Toc399747608)

*Е. И. Горфункель*. Григории Григорьевич Ге 419 [Читать](#_Toc399747609)

*В. В. Сомина*. Юрий Эрастович Озаровский 445 [Читать](#_Toc399747610)

*А. Я. Альтшуллер*. Нина Григорьевна Коваленская 475 [Читать](#_Toc399747611)

**Примечания** 501 [Читать](#_Toc399747612)

# **{****5}** Александринские сюжеты

Сюжетами в старину называли актеров, составлявших ядро драматической труппы. Обладая яркими человеческими и артистическими свойствами, они своим искусством окрашивали драматические коллизии и перипетии, привнося в играемые ими пьесы новые содержательные интонации и мотивы. Первые сюжеты всегда задавали тон, воплощая те характерные и типические черты, которые соответствовали и отвечали представлениям зрителей о современных героях. В них публика узнавала себя или тех, кто был ей хорошо знаком в реальной жизни. В образах Гамлета или Сганареля, Чацкого или Кречинского неизменно проглядывали узнаваемые индивидуальности артистов, проявляя актуализированный сверхсюжет того или иного исполняемого на александринской сцене произведения. Кроме первых, конечно же, были еще и вторые, и третьи, не менее важные сюжеты, определяющие собой всю широту художественного охвата жизни, свойственного театру.

Сюжеты — совсем не то, что амплуа (*фр. emploi* — применение, должность, специальность актера, исполняющего определенные роли). Амплуа по сути своей безличны, в них, как в заданную сценическую схему, втискивается актер, попадая в театральную труппу и получая в ней свое место. Понятие «сюжет» в актерской номенклатуре — более личностно и исторично. В нем особенности творческой индивидуальности артиста уже сочетаются с образом героя, типичного для того или иного времени. Сюжеты уникальны и неповторимы.

Главными сюжетами александринской сцены были Каратыгин и Мартынов, Асенкова и Самойлова, Савина и Комиссаржевская, Давыдов и Варламов, Юрьев и Ходотов… Театром прославленных мастеров назвал Александринку один из выдающихся исследователей русского театра Анатолий Яковлевич Альтшуллер. В своих книгах, посвященных мастерам александринской сцены, он как раз и раскрывал все богатство и разнообразие актеров-сюжетов, собравшихся в удивительный многофигурный театральный роман, который воплощал в себе культурно-исторический опыт и традицию Александринки. Вслед за фундаментальными трудами «Театр прославленных мастеров» (Л., 1968) и «Пять рассказов о знаменитых актерах» (Л., 1985) А. Я. Альтшуллер, долгие годы возглавлявший сектор источниковедения русского театра в Институте истории искусств, задумал создать книгу, которая первоначально называлась «Забытые имена». Эта коллективная работа должна была состоять из серии монографических очерков о некогда знаменитых актерах Александринки, популярных у зрителей и воплотивших в своем искусстве характерные черты различных театральных времен, но впоследствии в силу разных причин отошедших на второй план в истории русского театра. Исследователь прекрасно понимал, что история сценического искусства не исчерпывается {6} историей «генералов». Ее объем и художественное богатство складываются историей сюжетов, развертывающихся на разных эстетических уровнях, сталкивающихся, пересекающихся, нередко несправедливо заслоняющих друг друга. К тому же А. Я. Альтшуллер, пристрастный к точно отдокументированным фактам, знал, что настала пора многое в истории русского театра, а в особенности в истории Александринской сцены прояснить, развеять иные легенды и мифы, воскресить забытые и тенденциозно искаженные детали творческих биографий актеров. Эта работа, на которую он вдохновил сотрудников своего сектора, видных ученых и знатоков русской культуры, была связана с подробным и скрупулезным изучением документальных, архивных источников, неопубликованных мемуаров, дневников, эпистолярного наследия, театральной периодики.

Принцип, избранный коллективом исследователей, состоял в том, чтобы написать научно-художественные биографии александринских артистов и опубликовать новые, неизвестные материалы к ним. Постепенно сложилась большая книга, которая включает в себя двадцать актерских портретов-биографий. В ходе работы выяснилось, что среди выбранных имен «забытые» и «незабытые» как-то естественно и непроизвольно перемешались, встали рядом, их судьбы так тесно переплелись между собой, что «развести» их оказалось затруднительно. Одни составили контекст другим, вступая с ними в невольное соперничество, творческие индивидуальности и биографии актеров второго плана оттеняли сценические судьбы корифеев и наоборот. Таким образом, принцип «забытости» оказался в итоге весьма условным. Начатая еще при деятельном участии А. Я. Альтшуллера работа над книгой была закончена тогда, когда ученый уже ушел из жизни. И чем дальше редколлегия продвигалась к завершению труда, тем отчетливее принцип «сюжетности» в рассказе об актерах-александринцах выступал на первый план.

Александр Чепуров,

руководитель творческо-исследовательского центра

Александринского театра, профессор

# **{****7}** Н. В. Кудряшева Александра Михайловна Колосова-Каратыгина

{9} Долгие зимние вечера в конце 1870‑го и в начале следующего, 1871 года Александра Михайловна Каратыгина, бывшая актриса, а ныне пенсионерка императорских театров, проводила за писанием мемуаров. На память не жаловалась, хотя скоро ей должно было исполниться семьдесят лет; зрение, в последние годы сильно ослабевшее из-за катаракты, значительно улучшилось после операции, сделанной директором петербургской глазной лечебницы доктором Р. Ф. Блессигом в 1869 году. Так что Александра Михайловна могла писать и читать, хотя и не с прежней легкостью. Впрочем, ей охотно помогали внук Андрей и племянник покойного мужа Петр Петрович, который и опубликовал воспоминания Каратыгиной в журнале «Русский вестник» (1881. Кн. 4 – 5) уже после ее смерти.

Позади была долгая и разнообразная жизнь, шумный сценический успех, поклонение восторженной молодежи (юный Пушкин посвящал ей стихи), ежедневный упорный труд над многочисленными ролями. Счастливый брак с Василием Андреевичем Каратыгиным омрачили ранняя смерть сыновей, внезапная кончина супруга. Прошедшее вставало перед нею и словно оживало на страницах воспоминаний…

«Родилась я в Петербурге 4‑го февраля 1802 года. Отец мой М. П. Колосов был музыкантом в оркестре императорских театров; матушка моя — известная пантомимная танцовщица Е. И. Колосова», — так начала Каратыгина свои мемуары[[1]](#endnote-2). Родители ее были людьми театральными до мозга костей, но об актерской карьере для дочери поначалу и слышать не хотели, предвидя подстерегающие ее на этом пути трудности и невзгоды. Сашенька должна была стать прежде всего хорошо воспитанной и образованной барышней. Потому ее отдали в пансион — сначала к госпоже Неймейстер, затем в другой, к госпоже Мюссар (где русскую словесность, кстати, преподавал родственник хозяйки Н. И. Греч, журналист и литератор).

Сашенька Колосова отличалась, при живости характера, хорошими способностями, похвальным усердием и прилежанием. Большие успехи делала в изучении языков, французского и немецкого, много читала, неплохо играла на фортепиано, декламировала стихи. Сам «дедушка Крылов», прослушав в ее исполнении собственную басню «Соловей», умилился и предсказал девочке актерскую будущность. Отец, впрочем, мечтал видеть дочь профессиональной музыкантшей, мать, вероятно, желала для нее удачного замужества. Однако Сашенька все-таки предпочла шипы и розы тревожной, неверной, но увлекательной судьбы актрисы.

Ей еще не исполнилось шестнадцати лет, когда князь А. А. Шаховской, известный драматург, театрал и воспитатель начинающих служителей Мельпомены, взялся приготовить ее к дебюту. Подготовка продолжалась около года; как вспоминала Александра Михайловна, методика обучения состояла в том, что Шаховской читал текст и затем требовал от ученика или ученицы воспроизведения своих интонаций, «рабского себе подражания». Указывая, при каком стихе необходимо «стать на правую ногу, отставя левую» или, наоборот, {10} где следует понизить голос до шепота, а где — поднять до крика, Шаховской добивался затверживания урока, не давая молодым актерам ни проникнуть в суть роли, ни выявить свою индивидуальность. Если в комедии он требовал от исполнителей естественности и простоты, то в трагедии был приверженцем старинных классических канонов.

Время для дебютов назначено было весьма выгодное — декабрь, разгар сезона. Евгения Ивановна Колосова, мать Сашеньки, имела в театре прочное положение благодаря своему несомненному таланту танцовщицы. Особенно отличалась она в тех балетах, где требовалась выразительная мимическая игра, порой ее занимали и в драматических спектаклях, если была подходящая пантомимическая роль. Современники особо отмечали умение старшей Колосовой воплощать характеры страстные, трагические. Помимо дарования, актриса обладала привлекательной внешностью, умом и ловкостью, была искушена в театральных интригах и прекрасно понимала, что один лишь талант — опора не слишком надежная. Евгения Ивановна имела связи, друзей и знакомых в светском обществе (А. М. Каратыгина в своих записках упоминает среди них семейства гражданского губернатора Санкт-Петербурга М. М. Бакунина и А. Н. Оленина, весьма влиятельное лицо в театральном мире, княгиню Е. И. Голенищеву-Кутузову и других), кроме того, была в приятельских отношениях с тогдашним директором императорских театров князем П. И. Тюфякиным. Поэтому Сашенька Колосова могла надеяться на поддержку определенной части кресел и партера и благожелательное отношение начальства. Это она понимала прекрасно. Но вполне ли сознавала юная актриса, что, претендуя на трагические роли, — а для ее дебютов были выбраны именно трагедии, — она вступает в поединок с великой Екатериной Семеновой, первой трагической актрисой русской сцены?

Князь Шаховской со времени разрыва с Семеновой (бывшей его ученицей) пытался отыскать и выдвинуть актрису, способную если не превзойти ее, то по крайней мере соперничать с нею. Ранее, в 1807 году, он прочил на амплуа первой трагической актрисы М. И. Валберхову, но ее дарованию оказались ближе комические роли. Теперь князь возлагал надежды на юную Колосову.

Первый ее дебют состоялся 16 декабря 1818 года в трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах». Многие записные театралы, пришедшие взглянуть на молодое дарование, слухи о котором давно уже распространялись в околотеатральных кругах, еще помнили, как четырнадцать лет назад в классической тунике дочери несчастного царя Эдипа на сцену вышла Семенова, первая исполнительница этой роли. Даже декорации, изображавшие античный храм Эвменид с жертвенным треножником перед ним, были те же.

Вот и первое появление слепца Эдипа и Антигоны:

Эдип:  
Постой, дочь нежная преступного отца!  
Опора слабая несчастного слепца!  
Печаль и бедствия всех сил меня лишили.

Антигона:  
Здесь камень вижу я; над ним древа склонили  
Густую сень свою: ты отдохни на нем.

{11} Роль Антигоны вся пронизана единственным чувством — глубокой дочерней любовью. Она не знает колебаний и сомнений, готова пожертвовать собою, чтобы спасти отца. Актрисе, даже молодой и неопытной, знакомо чувство привязанности к своим родителям, поэтому Колосовой, вероятно, удалось искренне передать и отчаяние Антигоны, когда воины Креона силой уводят Эдипа, и ее порыв, когда она восклицает: «Ах! Дай мне смертию твой искупить покой!» Разумеется, актриса не достигала трагической силы чувств, которой покоряла Семенова, но была по-своему трогательна, вызывала сочувствие и сострадание. Очарование юности, стройная фигура, живые темные глаза, приятный и звучный голос привлекали к ней симпатии мужской части зрителей и заставляли снисходительно прощать недостатки: неопытность, неестественность жестов и внушенную Шаховским манерность декламации, да еще недостаток в произношении: Сашенька грассировала, картавила на парижский манер, и это придавало ее дикции несколько жеманный оттенок.

Дебютантка имела несомненный успех. П. Н. Арапов отметил в своей «Летописи русского театра»: «Дебют был самый блестящий; все любители, драматурги и большая часть высшего общества находились в театре; Александра Михайловна была вызвана с торжеством и, по окончании трагедии, первые наши писатели приветствовали ее в уборной»[[2]](#endnote-3). Среди «первых писателей» были А. С. Грибоедов, П. А. Катенин, А. А. Жандр и, конечно же, Саша Пушкин, давний знакомец семейства Колосовых. Несколько позже, через два года, он передал впечатление от дебюта юной артистки в своей известной статье «Мои замечания об русском театре»: «В скромной одежде Антигоны, при плесках полного театра, молодая, милая, робкая Колосова явилась недавно на поприще Мельпомены. Семнадцать лет, прекрасные глаза, прекрасные зубы (следовательно, частая приятная улыбка), нежный недостаток в выговоре обворожили судей трагических талантов. Приговор почти единогласный назвал Сашеньку Колосову надежной наследницей Семеновой…»[[3]](#endnote-4) Правда, в словах Пушкина легко различить и насмешку над излишне восторженной оценкой таланта дебютантки — статья написана в период охлаждения к Колосовой и размолвки с нею. Несомненно, однако, что ирония Пушкина относится также и к нему самому, посвятившему актрисе мадригал: «О ты, надежда нашей сцены! Уж всюду торжества готовятся твои…»

Среди зрителей были и более трезвые и требовательные — так, Николай Тургенев записывал после спектакля в дневник: «В ней виден талант; но метода ее учения не верная, но видно, что есть метода, потому что нет натуральности, простоты»[[4]](#endnote-5).

Вскоре, через две недели, состоялся и второй дебютный спектакль «Фингал» Озерова, где Колосова играла Моину. Здесь ей предстояло передать более сложную гамму чувств: любовь к отцу борется в героине с сердечной привязанностью к жениху Фингалу. Актриса уже несколько менее скованно держалась на сцене, стараясь не только декламацией передать смысл роли, но и выразить чувства героини с помощью жестов и мимики. «Это было новое для нее {12} торжество; в Моине она была пластично прелестна и долго шли толки об ее игре»[[5]](#endnote-6).

Третий дебют прошел 3 января 1819 года. Актриса выбрала для него трагедию Расина «Эсфирь» — по совету П. А. Катенина. Лейб-гвардии капитан Павел Александрович Катенин, давний друг семейства Колосовых, был прекрасно образованный человек и страстный театрал, он писал и переводил для сцены. С большой симпатией относясь к Сашеньке и не сомневаясь в ее даровании, Катенин, недовольный «методой» Шаховского, предложил актрисе пройти с ним роль Эсфири, весьма затруднительную для начинающей. Жена царя Ассура, иудейка, скрывающая свое происхождение, страстно желает спасти соплеменников от ненависти и преследований со стороны злого визиря, подстрекающего царя. Эсфирь готова пожертвовать любовью обожаемого супруга, не страшится и смерти для спасения своего народа.

Катенин не случайно предложил актрисе именно эту трагедию Расина — ведь он был переводчиком «Эсфири» и желал снова увидеть на сцене свое любимое детище. Совсем недавно, в мае 1818 года, в роли царицы Эсфири петербуржцы видели Семенову, которая подчеркивала героическое начало образа и заставляла забывать некоторые несообразности перевода. Катенин, желая передать одновременно простоту и величие библейских героев, смешивал, по выражению А. А. Бестужева, «самую неупотребительную, заржавевшую славянщину с простейшими русскими словами»[[6]](#endnote-7). Возможно, ему удалось как-то объяснить Сашеньке Колосовой непонятные выражения и общий смысл роли; видимо, актрисе были ближе те эпизоды, где Эсфирь является тихой, кроткой, страдающей, героические же порывы царицы-патриотки давались ей с трудом. Хотя Арапов и отметил в своей «Летописи», что Колосова имела «полный успех» в трагедии Расина, не следует забывать язвительной эпиграммы Пушкина, даже если она была написана в минуту обиды на якобы сказанные актрисой оскорбительные слова в адрес поэта. Эпиграмма дает карикатурный, но мастерский набросок Колосовой — Эсфири, подобный рисункам Пушкина на полях его рукописей:

«Все пленяет нас в Эсфири:  
Упоительная речь,  
Поступь важная в порфире,  
Кудри черные до плеч;  
Голос нежный, взор любови…  
Набеленная рука,  
Размалеванные брови  
И огромная нога!»[[7]](#endnote-8)

Пушкин словно на одно мгновение приближает к глазам читателя-зрителя театральный бинокль или переносит его в артистическую уборную, вместо теплого вечернего сияния свечей вдруг залитую резким и безжалостным дневным светом, — сразу пропадает очарование театральных цариц и красавиц, грим оказывается грубой раскраской…

{13} Как бы то ни было, дебюты окончились благополучно, и с Александрой Колосовой был заключен контракт на год с предоставлением бенефиса. Это могло считаться удачей. Хотя трагическое дарование молодой артистки по масштабу нельзя было сравнить с талантом Семеновой — ей недоставало темперамента, силы, увлеченности, искусства увлечь зал переживаниями и страстями своих героинь, не хватало и опыта, и мастерства, что было естественно для ее возраста, — однако дебютантка продемонстрировала несомненные достоинства. Выразительная внешность, сценическое обаяние, умение держаться на сцене, хороший голос, хоть и в сочетании с не совсем безупречной манерой произношения (но это, впрочем, могло нравиться, придавало оригинальность). К этому следует прибавить музыкальность, балетные данные — Колосова нередко танцевала в дивертисментах вместе с матерью — и особенное неуловимое очарование того, что тогда называли «тон», очарование воспитанности, образованности, хороших манер. Колосова была одной из немногих русских актрис, обладавших способностью передавать на сцене благородство и светскость.

В своем репертуаре Александра Михайловна сохранила направление, заданное дебютными спектаклями. Она ориентировалась на высокую трагедию, обращаясь тем самым к определенной части зрителей, к кругу просвещенных театралов, умевших смотреть, читать и размышлять, ценивших Озерова, Расина, Вольтера, Мольера, Бомарше. В первую очередь этот круг охватывал людей, близких к будущим декабристам. Они поддерживали молодую актрису в ее приверженности классической трагедии, воспевающей высокие и сильные чувства, гражданственные устремления. Разумеется, Сашенька Колосова вряд ли подозревала о существовании тайных обществ и видела в своих театральных поклонниках лишь светских образованных и любезных молодых людей, внимание которых ей льстило.

В первые годы своего пребывания на сцене актриса выступала преимущественно в трагедиях, играя в пьесах Озерова, Расина, Тома и Пьера Корнелей, Вольтера, второстепенных авторов, русских и отечественных, — Крюковского, Княжнина, С. Глинки, Лонжепьера, Кребильона и пр. Трагедии шли регулярно, но довольно редко — от одного до четырех раз в год каждая. Видимо, они не могли постоянно собирать достаточное количество публики: просвещенной и образованной было не так уж много, часть ее притом предпочитала балет и спектакли французской труппы.

Колосова с успехом продолжала играть Антигону и Моину, явно совершенствуя свое исполнение. О роли Моины писал, например, в 1821 году «Любитель театра» в журнале «Благонамеренный»: «Г‑жа Колосова очень хорошо поняла прекрасную роль свою: она была нежная дочь и страстная любовница; чувства той и другой выражала как должно. Заметим несколько стихов.

Желаю я, Уллин, чтобы мне целый свет  
Вещал, гласил, твердил об имени Фингала.

Фигуру напряжения во втором стихе она прочла как нельзя лучше: при каждом слове возвышала голос и усиливала выражение; любовь была у ней во {14} взорах, любовь в голосе, любовь в телодвижениях!»[[8]](#endnote-9) В 1819 году Колосова сыграла еще Ифигению и Ксению в пьесах Озерова «Ифигения в Авлиде» и «Димитрий Донской», Заиру и Пальмиру («Заира» и «Магомет» Вольтера), Камиллу в «Горации» П. Корнеля, Креузу в «Медее» Лонжепьера. Большинство этих ролей были признанными удачами Семеновой, кроме Пальмиры и Креузы, в «Медее» Семенова всегда играла заглавную роль, и в этом спектакле актрисы выступали как партнерши.

Но отношение зрителей к игре Колосовой постепенно становилось все более критическим. Было ясно, что сравнения с Семеновой она не выдерживает. Если бы Александра Михайловна появилась на сцене несколькими годами позднее, когда Катерина Семеновна отказалась от части своих ролей по возрасту, ей не пришлось бы попасть в ложное положение. Она могла показаться актрисой, претендующей на первые роли, которые, пользуясь покровительством Шаховского и Тюфякина, стремится отобрать у великой Семеновой. А, может быть, лелеет надежду и совсем вытеснить соперницу со сцены. Вероятно, Колосова таких намерений не имела, во всяком случае, в своих воспоминаниях она утверждает, что «античная красота, дивный орган, страстные порывы и глубокое чувство К. С. Семеновой восхищали» ее и что она была очень рада, когда состоялось их примирение[[9]](#endnote-10). Однако покушение Колосовой на корону всеми признанной царицы русской сцены вызвало недоброжелательное к ней отношение среди значительной части театралов — поклонников великой актрисы. Именно этим объясняются во многом язвительные нападки Пушкина в упомянутой выше статье, написанной в 1820 году, и весьма критические оценки большинства ролей Колосовой в статьях Я. Толстого и Н. Гнедича, упрекавших актрису в однообразном чтении нараспев, недостатке естественности и избытке заученности, принужденности[[10]](#endnote-11). Самый важный и, по-видимому, справедливый упрек — в подражательности. Колосова действительно подражает Семеновой, она пока еще не обрела своего творческого лица.

Прочие же претензии можно, по крайней мере, наполовину переадресовать Катенину, сразу же после дебютов актрисы сделавшемуся ее наставником, так как «метода» Шаховского уже не удовлетворяла ни зрителей, ни саму Колосову. Катенин был принципиальным противником естественного чтения, при котором, сохраняя лишь метрическую сетку стиха, актер голосом передает одушевляющие героя чувства и страсти, не заботясь о ритмическом разнообразии. Он добивался от своих учеников — Колосовой и В. А. Каратыгина — сознательного отношения к стиху, умения ощутить ход драматического действия и подчеркнуть его определенным словом или фразой. Далеко не все зрители воспринимали оригинальную методику Катенина, так же как не многие оценили его своеобразный подход к переводу «Эсфири». Все это было тесно связано с хитросплетениями отношений двух литературных группировок — «архаистов» и «новаторов», которые разными путями стремились создать новую русскую литературу. Симпатии и антипатии, дружба и вражда образовали сложную, насыщенную беспрестанной полемикой на страницах {16} журналов атмосферу, в которой теперь приходилось существовать и Колосовой.

На первый взгляд, будущее молодой актрисы не вызывало опасений. Впереди были новые роли, бенефисы, прибавка к жалованию. Однако судьба готовила Александре Михайловне испытания. Сначала ей, казалось, улыбнулась удача: 17 января 1820 года Семенова, раздраженная театральными интригами, покинула сцену и, значит, Колосова могла считать себя полной властительницей в царстве Мельпомены, — но вдруг фортуна повернулась к актрисе спиной. В конце 1821 года П. И. Тюфякин был отставлен от должности, его заменил А. А. Майков, на которого имел сильное влияние Шаховской, со времени перехода к Катенину своих учеников, Колосовой и Каратыгина, возненавидевший их. Начались придирки, притеснения. Семенова в конце концов с триумфом возвратилась на сцену и получила обратно все свои роли. Но умная и осторожная Колосова-старшая нашла неожиданный выход из сложного положения, в котором оказалась ее дочь. Евгения Ивановна и Сашенька, выхлопотав годовой отпуск с сохранением половины содержания, отправились 8 июля 1822 года в Париж.

Время, проведенное в Париже, Колосовы посвятили театрам и общению с их ведущими актерами. Находившийся там князь Тюфякин познакомил их с первым трагиком прославленной Комеди Франсез Ф. Тальма, с актрисами Дюшенуа, Жорж и Марс. Нередко Колосовы сидели после спектакля в уборной Тальма и слушали горячие споры актеров и драматургов о пьесах и их исполнении. Тальма был весьма внимателен к молодой артистке и предложил пройти с нею роли Камиллы («Горации» П. Корнеля), Гермионы («Андромаха» Расина) и Аменаиды («Танкред» Вольтера). Он был уже немолод, но по-прежнему талантлив, энергичен и обаятелен. Колосовой пришлось забыть уроки Катенина — Тальма, как выяснилось, «был враг всякой декламации и говорил в трагедии просто: сильно, но без напыщенности»[[11]](#endnote-12). Так же просто говорила и знаменитая Жорж, она давно уже отказалась от чтения нараспев, которому в эпоху соперничества актрис в Петербурге стала подражать Семенова, а от нее переняла Колосова.

Александра Михайловна с радостью отдавалась кипению театральной жизни Парижа, где царил вольный дух, а сплетни и интриги ее не касались. Она совершенствовала свое мастерство и свой французский язык, к тому же сделала важный шаг — решилась обрести новый репертуар, выйдя из замкнутого круга классических трагедий. Большую помощь оказала ей одна из ведущих актрис Комеди Франсез мадемуазель Марс, которую называли «Наполеоном от комедии». Марс была старше Колосовой более чем на 20 лет, обладала огромным сценическим опытом. Играла преимущественно великосветских дам, кокеток, а также субреток в пьесах Мольера, Бомарше, Мариво. С актрисой Марс Колосова репетировала Селимену в «Мизантропе» и Эльмиру в «Тартюфе» Мольера — знаменитые роли высокой комедии. Та же Марс обратила ее внимание на пьесы Мариво (впрочем, некоторые из них время от времени появлялись и на русской сцене). Большое впечатление на Александру {17} Михайловну произвело первое представление мелодрамы Мельвиля «Валерия, или Слепая» с Марс в главной роли. Впоследствии Колосова имела в ней шумный успех.

Возвратившись в Петербург, актриса выступила в «Андромахе» и снискала одобрение публики в роли Гермионы, впрочем, игранной ею раньше. Однако утвердиться в трагическом амплуа ей до конца так и не удалось. М. Лобанов писал вскоре после ее возвращения: «Прекрасно сделала, что съездила в Париж: наружность, все движения, все манеры гораздо лучше. А талант? Тот же — беда! Таланту-то нигде не прикупишь. Однако ж очень, очень приятная актриса. Не жди сравнения с Семеновою: у одной чувство, а у другой искусство»[[12]](#endnote-13).

Селимена в «Мизантропе», сыгранная в ноябре 1823 года, открыла публике новую Колосову. В этой роли все ее сценические достоинства выглядели особенно неотразимо, а самые недостатки почти сделались достоинствами. П. Н. Арапов, обычно немногословный, писал о Колосовой — Прелестиной (так именовалась Селимена в переводе Ф. Ф. Кокошкина), что, «сохраняя для этой роли тон высшего света, […] она придала ей более веселости, кокетливого ума и исполнила эту роль с большим тактом», что актриса «глубоко изучила трудный характер светской кокетки и в роли Прелестиной точно была прелестна. Ее дикция, по временам протяжная, несколько принужденная, во всех сценах сообразовалась с ее положением; жеманство в разговоре, объяснение глазами, походка ее, изысканный туалет и кокетливая игра веером, все обличало в ней маркизу роскошного двора Людовика XIV. Как замечательно хорошо выходила при ее умной игре сцена злословия в 3‑м действии или сцена с княжной Смирениной, когда Прелестина отделывает ее в третьем лице за сарказмы, сказанные на ее счет…»[[13]](#endnote-14)

Можно представить себе очарование молодой, но теперь уже опытной актрисы в этой благодарной роли — очарование, которое в трагедиях лишь изредка с трудом могло пробиться сквозь вынужденную суровость и величественность. Семенова в трагедии дышала полной грудью, трагедия была ее стихией. Колосова же, как оказалось, именно так чувствовала себя в классической комедии. Она напоминала грациозную и кокетливую фарфоровую статуэтку, которой по необходимости пришлось принять позу античной статуи. И с каким же облегчением возвращалась она к собственной, присущей ей, пластике.

Однако «Мизантроп», при всем своем успехе, был спектаклем все для той же небольшой группы просвещенных театралов и шел не чаще двух раз в год. Путь к более демократической и многочисленной публике ярусов и райка вел в ином направлении. Его указывала «Валерия, или Слепая».

Пьесу Мельвиля (А.‑О.‑Ж. Дюверье) и Э. Скриба перевел для Колосовой В. А. Жуковский. Хоть авторы определили ее жанр как комедию, в «Валерии» преобладает мелодраматический элемент с характерным нагромождением невероятных стечений обстоятельств, обилием слез на сцене и в зрительном зале, обязательным злодеем и несчастной жертвой, терпящей бесчисленные {18} беды. Эту героиню играла Колосова, вызывая искреннее сочувствие зрителей, особенно в эффектной сцене, которая требовала от актрисы сильного эмоционального всплеска и в то же время чувства меры. Это сцена появления прозревшей после операции слепой, которая выбегает из-за кулис с криком: «Я вижу! Это свет! Жизнь!», а затем на коленях, с воздетыми к небу руками молится, благодаря за исцеление. Такого рода ударные сцены с различного рода эффектами были почти в каждой мелодраме и пользовались особенной популярностью у актеров, потому что обеспечивали беспроигрышный успех у зрителей.

Так определились три направления в репертуаре Колосовой: трагедия, мелодрама и высокая комедия. Правда, трагедийная ветвь в разветвленном репертуарном дереве постепенно усыхала и к началу 1830‑х годов исчезла совершенно.

Не менее важно для актрисы было под влиянием французских актеров понять, что, как прежде «индикации» Шаховского, так и система декламации Катенина для нее не органичны, несмотря на все старания их усвоить. Она была благодарна своему учителю и другу за его заботы и искреннее желание помочь. Возможно, будь он рядом, его советы пригодились бы Александре Михайловне на этом новом этапе работы. Но Катенин был выслан из Петербурга вскоре после отъезда Колосовых в Париж по личному повелению императора Александра. Формальным поводом был широко известный в истории театра инцидент: на представлении озеровской «Поликсены» Катенин осмелился вызывать «Семенову одну», в то время как она вывела на поклоны свою протеже и незаконную дочь А. А. Майкова Марию Азаревичеву, игравшую Поликсену, актрису дарования весьма среднего. В последующие три года Павел Александрович утолял свою жажду общения с Колосовой в эпистолярной форме[[14]](#endnote-15). Его интересовали малейшие подробности ее путешествия, впечатления от игры французских актеров, многие из которых запомнились ему со времен его собственного пребывания в Париже. Александра Михайловна признавалась ему в своей влюбленности в Тальма, над чем он подшучивал…

И после возвращения Колосовых в Петербург театр в письмах Катенина продолжает оставаться главной темой. Колосова советуется с ним о пьесах для бенефисов, причем Катенин предлагает исключительно классические трагедии. Он вместе с А. А. Жандром переводит для нее «Баязета» Расина и настаивает, чтобы актриса играла роль Аталиды, а не Роксаны, и, подробно и настойчиво обосновывая свое мнение, дает как бы мгновенную зарисовку характерных черт Колосовой и Семеновой. «Для роли Роксаны, — пишет он, — нужна женщина статная, с несколько суровой физиономией, с грубыми, порывистыми ухватками, резким голосом и тоном: таковы средства Семеновой. Для личности Аталиды нужна красота менее правильная, но более трогательная: прелестные глаза, полные огня; глубокая сосредоточенная чувствительность, гибкий голос, благородство царской крови… словом, все, чем вы обладаете в высшей степени». — И далее добавляет: «Баязет должен быть высок ростом, смугл, мужественен, горд, прямодушен, упрям: это — друг наш {19} Базиль»[[15]](#endnote-16). Базиль, т. е. Василий Каратыгин, к этому времени (письмо написано летом 1825 года) уже прочно утвердился в ролях трагических героев, тем более что достойных соперников у него не оказалось, постоянно выступал как партнер Колосовой, но с ним охотно играла и Семенова. В октябре 1824 года Александра Михайловна отправилась на гастроли в Москву, что свидетельствовало о степени ее успехов на театральном поприще. Москвичи приняли ее радушно, не скупились на вызовы и аплодисменты. Колосова сыграла Прелестину с Крутоном (Альцест) — Мочаловым, Аменаиду, несколько комедий, но гвоздем гастролей стала новинка, в Москве еще не шедшая, «Валерия, или Слепая». Пьеса была повторена, и по ее окончании после вызовов «раздались крики в партере: “Колосовой остаться! остаться! "Валерию"! "Завещание"! еще раз!”»[[16]](#endnote-17). Срок пребывания в Москве заканчивался, но актриса решила задержаться на неделю и дала еще один спектакль. Это ей дорого обошлось: опоздание имело следствием строгий выговор раздраженного успехом гастролей Колосовой князя Шаховского и назначение для открытия театров после причинившего огромные разрушения и беды наводнения не «Мизантропа», а «Гамлета», дюсисовской переделки Шекспира, где Александра Михайловна играла нелюбимую и не удавшуюся ей роль Офелии. Обиженная актриса отказалась участвовать в спектакле — последовал приказ об аресте. Перепуганные родители отправили ее в Царское Село просить милости у государя. Тот принял ее любезно, но все-таки Колосовой было объявлено об отставке за «неуместную жалобу». Правда, через несколько месяцев ее простили и вновь приняли на службу. 27 октября 1825 года актриса вышла в роли Селимены — Прелестиной, а в конце ноября театр был закрыт по случаю кончины Александра I, с которым еще так недавно Александра Михайловна беседовала…

Долгие месяцы безделья для артистов казались еще более тягостными в связи с событиями 14 декабря и их последствиями — тревожила судьба арестованных, ведь среди них было много близко знакомых людей, грызла тревога и за собственную участь. Думалось о будущем театра. В 1826 году случилось два знаменательных события: в Париже умер последний французский трагик Тальма, а в Петербурге навсегда покинула сцену трагическая актриса Семенова. Эти две потери словно символизировали конец владычества трагедии в двух театральных столицах.

Между тем, для Колосовой и Каратыгина долгие месяцы траура способствовали более тесному сближению. Александра Михайловна и Василий Андреевич, не загруженные ежедневными репетициями и спектаклями, нашли время подумать о своих чувствах, которые давно ни для кого не являлись секретом. Знакомые с детства, множество раз объяснявшиеся друг другу в любви на сцене, молодые люди решились наконец соединиться в реальной жизни. Как показало время, они сделали правильный выбор.

Венчание состоялось 10 апреля 1827 года в придворной Конюшенной церкви в присутствии знатных знакомых жениха и невесты. Посажеными отцами были князь В. В. Долгорукой и граф П. И. Кутайсов, среди гостей — министр {20} Двора П. М. Волконский, князь А. П. Гагарин, граф М. Ю. Виельгорский — члены Театрального комитета. Каратыгин и Колосова занимали в театре ведущее положение и заслуженно пользовались репутацией не только талантливых, трудолюбивых, но умных и культурных артистов. К ним относились с уважением. После свадьбы Василий Андреевич переехал из тесной родительской квартиры в дом Колосовых на Миллионной улице, и молодая пара стала усердно работать над новыми ролями. Несходные по темпераменту, они дополняли друг друга: суховатый, несколько замкнутый, сосредоточенный, лишь изредка загоравшийся Каратыгин и всегда оживленная, очаровательно болтающая о тысяче вещей и с одинаковой свободой чувствующая себя в актерском кругу и в светской гостиной Александра Михайловна. Их супружеские чувства долго оставались неизменными. Через восемь лет после свадьбы знакомая Каратыгиных, дочь художника Ф. Толстого Машенька, отдыхавшая на даче недалеко от супругов на Крестовском острове, ненароком увидела трогательную сцену: они купались вдвоем, и Александра Михайловна «как-то особенно нежно поливала своего мастодонта-мужа водою из детской кружечки»[[17]](#endnote-18).

Следующее десятилетие стало самым плодотворным в творческой биографии актрисы. Она играла много и часто, репертуар поражал разнообразием. В нем соседствовали трагедия с драмой, мелодрамой, комедией и почти водевилем. Каратыгины активно искали для себя новый драматургический материал, Василий Андреевич сам занимался переводами или заказывал их знакомым литераторам (чаще всего П. Ободовскому); Александра Михайловна помогала мужу и даже самостоятельно перевела пьесу Ш. Бирх-Пфейфер «Эсмеральда» — драму по мотивам романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери».

Наиболее значительной заслугой Каратыгиных следует считать то, что, благодаря им, на Александринской сцене утвердилась драматургия Ф. Шиллера. В 1828 – 1834 годах были поставлены «Коварство и любовь», «Дон Карлос», «Вильгельм Телль» (разрешенный к представлению лишь на один вечер в бенефис Каратыгина) и «Мария Стюарт». Каратыгина, разумеется, везде исполняла главные роли: Луизу, Елизавету, Гедвигу, жену Телля, Марию, выступая партнершей Каратыгина. Не играла Александра Михайловна лишь в «Разбойниках», потому, вероятно, что премьера этой драмы почти совпала с рождением дочери (17 января 1828 года), названной в честь бабушки Евгенией.

Мария Стюарт стала одной из любимых ролей Каратыгиной, она выступала в ней все время своего пребывания на сцене и включила в прощальный спектакль. В былые годы Александра Михайловна восхищалась Семеновой — Марией в слабой драме «Мария Стуарт, королева Шотландская», переводе-переделке А. И. Шеллера пьесы Х.‑Г. Шписа, написанной по мотивам трагедии Шиллера. Позднее и самой Каратыгиной довелось играть в этой пьесе, но лишь теперь, в подлинном шиллеровском произведении, она создала образ, {21} проникнутый сдержанным страданием, королевским и человеческим достоинством, мужественной покорностью судьбе.

Если Мария оказалась признанной удачей актрисы, то с ролью Луизы дело обстояло не так просто. Все писавшие о Каратыгиной — Луизе отмечали искусство и мастерство исполнительницы, но в то же время и определенное несовпадение сыгранного ею с тем, что написано Шиллером. «Г‑жа Каратыгина выражала прекрасно все сильные страсти: она была героиня, но не простодушная Луиза <…> Голос, движения и поступь г‑жи Каратыгиной составляли резкую противоположность с ролью умной, но простодушной, неопытной мещанки», — так писала «Северная пчела»[[18]](#endnote-19). Сходное мнение выражал С. Т. Аксаков в рецензии на спектакль, помещенной в «Московском вестнике»: «Видна искусная актриса, ловкая, благородная на сцене, но совсем не Луиза; даже наружность ее, прекрасной полной женщины, не шла к этому лицу»[[19]](#endnote-20). Наиболее удачными были у актрисы те эпизоды, где требовалось выразить сильное чувство — сцена диктовки письма Вурмом, сцена с лимонадом и момент, когда Луиза узнает, что отравлена. Но в общем по тону и манерам сильной, уверенной в себе женщины Каратыгина скорее походила на героиню той же пьесы леди Мильфорт, а не на робкую, скромную дочь музыканта Миллера.

По-видимому, Александра Михайловна сознательно именно так трактовала этот образ, судя по тому, что она никак не реагировала на упреки рецензентов и через несколько лет после премьеры вызывала у них все те же нарекания. Впервые столкнувшись с драматургией Шиллера, актриса решила «открыть» пьесу ключом высокой трагедии, не желая считаться с жанром мещанской драмы. Каратыгина стремилась поднять и укрупнить характер Луизы, сделать ее подлинно трагической героиней. Таким образом, она соответствовала своему партнеру, Каратыгину — Фердинанду, который играл тоже сильную, страстную, благородную натуру. По свидетельству немецкой актрисы К. Бауэр, игра супругов в «Коварстве и любви» была «жгучей и страстной», вызывала эмоциональный отклик и потрясение даже у «мужичков», простой и необразованной публики[[20]](#endnote-21).

Следует заметить, что и В. А. Каратыгина во многих рецензиях конца 1820 – 1830‑х годов обвиняли в излишней горячности и величественности при исполнении ролей простых, незнатных людей, вроде солдата Фрица в «Сыне любви» А. Коцебу или ремесленника Бидермана в «Смерти или чести» Н. Полевого. Очевидно, сам способ существования на сцене в образах возвышенно-трагических героев въедался в плоть и кровь актеров — требовались большие усилия, чтобы вести себя на подмостках по-иному, играть в другой тональности.

В репертуаре этих лет трагедия постепенно сдает свои позиции, отступая под натиском мелодрамы и романтической драмы. Каратыгины и сами способствовали этим переменам, давая в свои бенефисы новинки зарубежной, преимущественно французской сцены. Так, с 1829 по 1836 год В. А. Каратыгин перевел и поставил несколько пьес А. Дюма. Александра Михайловна имела большой успех в исторической драме «Генрих III и его двор» в роли герцогини {22} де Гиз, преследуемой ревнивым мужем. «Антони» (в афише названный «Антонием») и «Ричард Дарлингтон» вызывали интерес публики, но также негодование и гнев критиков, оскорбленных романтическими вольностями чувств и поступков героев. Каратыгиной в этих пьесах достались роли жертв неистовых страстей Антони и Ричарда (их, разумеется, играл Василий Андреевич). В первой пьесе героиня погибала от руки любящего человека, который понимал невозможность для них быть вместе и не хотел, чтобы ее имя запятнало бесчестие; во второй — ее пытался убить, сбросив с балкона в пропасть, собственный муж ради карьеры и новой выгодной женитьбы. Особенно удачной признана была сцена, где Ричард умолял свою жену Женни согласиться на развод.

В репертуарном списке 1830‑х годов у актрисы много мелодрам, чаще всего это пьесы невысокого художественного уровня, но сценически выигрышные, дающие исполнителям возможность продемонстрировать свое дарование и мастерство. Мелодрама как бы расковывает, раскрепощает актеров, но в то же время и провоцирует на слишком подчеркнутое выражение чувств, «разрывание страсти в клочки» и на приверженность к внешне эффектным сценам. Пьесы подобного рода часто изображают не только сильные чувства и переживания, но те состояния, когда человеческое сознание выходит за рамки обыденного и нормального, бред, сумасшествие. А. М. Каратыгина достигла большого искусства в изображении таких анормальных и аномальных состояний.

В драме И. Вейсентурн «Иоанн, герцог Финляндский» она, к примеру, «прекрасно изобразила отчаяние супруги, разлученной с предметом любви своей, и отлично выполнила сцену, когда Екатерина воображает, что Иоанн на эшафоте. Это воображение лишает ее рассудка. Она мечтает видеть пред собою гроб обезглавленного своего супруга»[[21]](#endnote-22). В драме Э. Скриба «Проступок» все отмечали сцену, где жена, изменившая мужу и страшащаяся, что проступок ее станет известен ему, в бреду сама признается супругу в измене. Рецензент газеты «Литературные Прибавления к “Русскому инвалиду”» давал актрисе высокую оценку, утверждая, что в упомянутой сцене она играла «с искусством, которое едва ли возможно отличить от природы»[[22]](#endnote-23). А, скажем, в пьесе «Изора, или Бешеная», коллективном творении нескольких французских авторов, переведенном В. А. Каратыгиным, наибольший успех имела сцена, где героиня, вследствие недоразумения заподозрившая, что заражена бешенством, бежит от людей и в исступлении воображает, что болезнь уже овладела ею. И здесь рецензент (М. Яковлев) восклицал: «Нет, это было не искусство, это была сама природа»[[23]](#endnote-24).

Парадокс состоял в том, что похвалы за чрезвычайную естественность игры актрисы в подобных сценах относились к самым надуманным, искусственным, специально изобретенным драматургами ситуациям. Для хорошего исполнения их от Каратыгиной требовалось безупречное владение мастерством, точный расчет, обдуманность и чувство меры. Она не могла полагаться на вдохновение, рискуя провалить сцену. И здесь актрисе помогала выучка, {24} пройденная у Шаховского, Катенина, французов. Она сама выстраивала роль, находила и фиксировала нужные — и эффектные — жесты, позы, интонации, она могла в немой сцене приковать к себе внимание всего зала. Несомненно, это было высокое искусство, которым на русской сцене владели не многие актеры. Супруги Каратыгины относились к их числу.

Подобные ударные моменты роли Аполлон Григорьев называл позднее «tour de force». И, несмотря на то, что все детали исполнения были продиктованы не подлинным чувством, а математически точным расчетом опытных профессионалов, в такие минуты супруги Каратыгины в буквальном смысле слова зачаровывали зал.

Порою внимание публики и критики приковывала пьеса весьма средних художественных достоинств, если в ней удачно играла А. М. Каратыгина, почти всегда удостаивавшаяся громких похвал. Но, надо полагать, хвалили ее заслуженно, а не только потому, что она и муж ее были признанными премьерами петербургской сцены. С годами мастерство актрисы совершенствовалось, и она расширяла свой творческий диапазон. Большой успех имела Александра Михайловна, например, в пьесе М. Ансело «Мария, или Семнадцать лет из жизни женщины» (1837). Роль Марии де Сиври интересна и выигрышна тем, что актриса должна показать Марию юной девушкой, блестящей замужней дамой и, наконец, матерью взрослой дочери. Это, вероятно, и привлекло к ней внимание Каратыгиной.

Пьеса проникнута идеей смирения и самоотречения; героиня вынуждена отказаться от любимого и выйти за богача, чтобы спасти отца от разорения. Во 2‑м акте Мария, уже решившись бежать от мужа с любимым, отказывается от побега из чувства долга. В 3‑м акте она, свободная после смерти мужа, готова, наконец, соединиться с избранником, но неожиданно выясняется, что тот случайно повстречал ее юную дочь и полюбил девушку как живой портрет своей возлюбленной в молодости. Тогда Мария отказывается от своей любви ради счастья дочери.

Мелодраматическая сентиментальность и искусственность пьесы несомненна, но исполнение Каратыгиной вызвало единодушные восторги критики. В «Северной пчеле» писали: «Трудно сказать, с каким умом, с какой прелестью, с каким удивительным чувством и вкусом исполняет г‑жа Каратыгина роль Марии»[[24]](#endnote-25). А. И. Вольф в своей «Хронике» отметил особое искусство актрисы в передаче душевных движений героини: «Вся эта внутренняя борьба, все эти сердечные страдания, тем более ужасные, что должны быть подавляемы и скрываемы, выражались Каратыгиною без всякого преувеличения, одною только мимикою, с неподражаемым искусством, не ценимым, увы! большинством публики»[[25]](#endnote-26). Эти отклики свидетельствуют о зрелом мастерстве актрисы, достигшей своего творческого расцвета, и опровергают распространенное мнение о ней только как о холодной, манерной и порою неестественной профессионалке — такие недоброжелательные ноты проскальзывают, например, в известных статьях П. Щ. — Н. И. Надеждина, отразивших его впечатления от гастрольных выступлений супругов Каратыгиных в Москве в 1833‑году[[26]](#endnote-27). {25} Впрочем, может быть, за несколько прошедших с тех пор лет Александра Михайловна приобрела большую простоту и естественность?

Она уже приближалась к сорока, солидный возраст для того времени. К концу 1830‑х годов Каратыгина начала переходить от пылких возлюбленных к ролям зрелых женщин, жен и матерей. Тут наиболее примечательны ее Антонина в «Велизарии» Э. Шенка (1839), Волумния в «Кориолане» (1841) и Елена Глинская в одноименной драме Н. Полевого (1842).

Шекспир не принадлежал к любимым авторам актрисы, тогда как ее супруг с триумфом выступал во многих его пьесах, в частности, в ролях Гамлета и Отелло. В свое время она играла Офелию и позднее Гертруду в дюсисовском «Гамлете», но особого успеха не имела. «Кориолан», переведенный и переделанный Василием Андреевичем для своего бенефиса, удостоился похвал критиков. Разумеется, львиная доля их адресовалась Каратыгину. Но Александра Михайловна в немногих сценах, где она участвовала, была достойной его партнершей. Ф. Булгарин с обычной восторженностью писал: «В роли матери Кориолана, где надо было выразить гордость благородной римлянки и нежность матери, г‑жа Каратыгина была так хороша, что самая строгая критика не найдет к чему привязаться. Это была настоящая Тит-Ливиевская Волумния, выведенная на сцену Шекспиром»[[27]](#endnote-28). Молодой Некрасов, подвизавшийся тогда в качестве театрального критика, с неменьшим энтузиазмом описывал эффектную постановку и особо отмечал сцену, где мать и жена Кориолана приходят в стан вольсков, чтобы умолить его не воевать против Рима, своего отечества. «Мать плачет, простирает к сыну объятия, — и вдруг этот римский волк, этот гранитный гордец становится человеком. Быстро, неистово кидается он в объятия матери и плачет и горячо обнимает ее»[[28]](#endnote-29). Разумеется, сыграв Волумнию, Каратыгина не стала шекспировской актрисой даже в том романтизированном варианте, который предлагали зрителям переводчики и исполнители 1830‑х годов, но она еще раз продемонстрировала уверенное владение стилистикой пьесы и высокий профессионализм.

Гораздо ближе ее творческой индивидуальности оказалась, по-видимому, роль Антонии, жены Велизария в одноименной драме Э. Шенка, переведенной, как и многие другие пьесы из репертуара Каратыгиных, их близким знакомым П. Ободовским. Драма из византийской истории носит определенные следы воздействия Шекспира, ощущаются в ней и отголоски античной трагедии. Антония под влиянием врагов Велизария оговаривает своего супруга перед императором Юстинианом, обвиняя его в измене. Тем самым она мстит за убийство их сына, младенца, о котором Велизарии получил грозные предсказания гадателя. Ослепленный полководец изгнан, в пути его решается сопровождать юная дочь Елена. Реминисценции и ассоциации с античными образами тут очевидны — история Агамемнона, Клитемнестры и Ифигении; слепец Эдип и Антигона. Александра Михайловна тут словно оказалась в кругу давно знакомых ей драматургических ситуаций, хотя и в иной по сравнению с классической трагедией стилистике. Она удачно преодолела излишний мелодраматизм роли и наиболее эффектно провела сцену обвинения Велизария {26} в мнимой измене и финальную — безумия и смерти Антонии. В подобных эпизодах она, как уже говорилось, не знала себе равных.

Шумный, хотя и недолгий успех снискала драма Н. Полевого «Елена Глинская» и Каратыгина в заглавной роли. Актриса, следуя автору, создала некий русифицированный вариант леди Макбет: Елена, вторая жена Василия III, пытается бороться за власть, не останавливаясь ни перед чем, но ее злые деяния оборачиваются против нее. В подобных ролях актриса сумела выявить многообразие своего дарования, показать, что ей доступны и наиболее темные и мрачные краски многоцветного спектра женской души.

За свою жизнь актриса создала сотни образов, среди которых были нежные дочери, страстно влюбленные девушки, жены — верные, покорные, ревнивые, изменницы; невинные страдалицы и веселые капризницы, остроумные кокетки и мстительные злодейки. Какова же была Александра Михайловна в жизни? Рассыпанные в мемуарах современников черточки и эпизоды рисуют женщину жизнерадостную, энергичную, властную. Театрального начальства она не слишком боялась, с актрисами держалась как и подобало первой актрисе, чуть высокомерно, могла в сердцах обругать за допущенную оплошность, но злопамятной и мстительной не была. Имелись у нее и друзья и враги — в друзьях числились родственники: Каратыгины и Дюры (младший брат Василия Александровича, Петр, был женат на Любови Осиповне Дюр, а жену ее брата Николая Осиповича, Марию Дюр-Новицкую, Александра Михайловна готовила к выступлениям в драматических спектаклях); супруги Сосницкие, мать и дочь Асенковы. Не слишком дружелюбными были отношения с А. М. Брянской, женой постоянного партнера четы Каратыгиных Я. Г. Брянского, а также с семейством Самойловых.

Недоброжелатели распускали слухи о чрезвычайной скупости супругов Каратыгиных. Они, действительно, не задавали обедов, не держали открытый стол, не швырялись деньгами. Были бережливы, думали о будущем — ведь приходилось содержать престарелых уже родителей, детей, родственников. Однако супруги охотно принимали у себя друзей-актеров, литераторов П. Ободовского, Н. Полевого, Н. Кукольника, художника К. Брюллова и других. Сами бывали в гостях у друзей и светских знакомых, причем если Василий Андреевич, по свидетельству современников, порой не очень ловко чувствовал себя в роскошных гостиных, то Александра Михайловна всегда находила тему для беседы и своим звонким голоском принималась пересказывать последние театральные новости, сплетни, а при случае охотно могла посмеяться и над собою.

Умение вести себя спокойно и просто в светской гостиной, почти недоступное большинству актрис — ее современниц, давало Каратыгиной многократно отмеченное в рецензиях и воспоминаниях преимущество. Она легко и свободно чувствовала себя на сцене в ролях светских, знатных «благородных» дам, достигала огромного успеха в высокой комедии и в комедии легкой, из жизни светского общества. Булгарин, человек не слишком принципиальный, но неплохо разбиравшийся в театральном искусстве, в 1840 году утверждал, что {27} хотя А. М. Каратыгина хороша в трагедии, а еще лучше в драме, но она так превосходна, так гениальна в высокой комедии, что это затмевает другие стороны ее таланта: она имеет тон и все манеры знатной дамы, дело невиданное и неслыханное на нашей сцене.

Роли в высокой комедии, первой из которых можно считать Прелестину-Селимену, актриса играла преимущественно в период с 1824 до начала 1830‑х годов. Среди них — «Завещание» и «Любовь и случай» («Игра любви и случая») Мариво, «Урок старикам» К. Делавиня, «Школа злословия» Шеридана, «Фарисеев, или Лицемер» («Тартюф» Мольера в переводе А. С. Норова), «Мирандолина, или Седина в бороду, а бес в ребро» (переведенная В. Каратыгиным немецкая переделка гольдониевской «Трактирщицы») и другие. Партнерами Александры Михайловны в комедиях обычно выступали Брянский, чета Сосницких, Л. Дюрова, создававшие слаженный ансамбль. Критики восторженно хвалили Каратыгину в этом репертуаре, часто сравнивая актрису с ее знаменитой учительницей Марс, что не могло не льстить ей.

Рецензент «Северной пчелы» М. Яковлев так отзывался об исполнении актрисой роли Адели («Урок старикам»): «Адели, в лице г‑жи Каратыгиной-старшей, не трудно было свести с ума старого Данвиля, когда вся публика была в восхищении от прелестного ее таланта. Мимика ее верно передавала все движения ее души!»[[29]](#endnote-30) Он же отмечал большой успех Александры Михайловны в роли Досажаевой, т. е. леди Тизл, в приспособленном к русским нравам переводе И. М. Муравьева-Апостола шеридановской «Школы злословия». Молодая актриса чувствовала себя уверенно и свободно рядом со знаменитым уже в то время московским актером М. С. Щепкиным, приехавшим в Петербург на гастроли. «Блистательный талант г‑жи Каратыгиной-старшей торжествовал в роли Досажаевой. С каким искусством вела она сцены с Досажаевым и Лукавиным! В ссоре с первым из них видна была в ней не вздорная женщина, но умная, пылкая, добродетельная, хотя несколько легкомысленная супруга». В сцене, когда Щепкин — Лукавин прячет Досажаеву за ширмы в момент неожиданного приезда супруга, актриса «превзошла себя, если только сие возможно. Страх раздражить супруга и раскаяние в своей неосторожности попеременно являлись на лице Досажаевой, на коем постоянно было видно чувство невинности»[[30]](#endnote-31).

Не всегда роли Каратыгиной в комедиях детально разбирались, чаще рецензенты ограничивались фразами вроде того, что игра «доставила зрителям совершенное наслаждение», «восхитила», «была превосходна» и прочее в том же духе. Особенно если речь шла о легких современных комедиях, чаще всего английских или французских. Актриса исполнила десятка два ролей легкомысленных, очаровательных, вздорных, забавных героинь в непритязательных, веселых пьесках «из светской жизни». «Двое за четверых», «Смиренница, или Женщины между собою», «Молодая вспыльчивая жена», «Сумасшедшая, или Завещание англичанки», «Баронесса де Вальер, или Кто прав, кто виноват» — вот названия комедий из репертуара Каратыгиной в одном только 1830 году. Они пользовались успехом у определенной части публики, мнением {28} которой дорожили и для которой прежде всего играли супруги Каратыгины. Если при Александре избранную публику, рукоплескавшую на дебютах Колосовой и Каратыгина, составляла блестяще образованная военная и штатская «золотая молодежь», настоящие и будущие члены тайных обществ, то в царствование Николая I, в дни бенефисов ведущих актеров, места в креслах и ложах двух первых ярусов занимала просвещенная публика, т. е. чиновная аристократия, богатое купечество, литераторы и чиновники, которые заполняли не более четверти зрительских мест. Остальные три четверти зала наполняла публика непросвещенная, для которой Каратыгина играла в драмах Кукольника, Полевого, в эффектных и трогательных мелодрамах.

Особое место в пестрой череде ролей актрисы заняла Наталья Дмитриевна Горич, сыгранная ею впервые 5 февраля 1830 года, когда был поставлен III акт «Горя от ума». Известно, что Грибоедов проявлял заинтересованное внимание к творчеству Колосовой-Каратыгиной, в письмах к С. Н. Бегичеву и П. А. Катенину разбирал ее недостатки — в первую очередь подражательность, излишне старательное «передразнивание» приемов Марс. Но в то же время он высказывал уверенность в больших возможностях актрисы и надеялся на ее самосовершенствование. Ей первоначально предназначал Грибоедов роль Софьи в своей комедии, но она не привлекла Александру Михайловну. Зато из крошечной роли Натальи Дмитриевны актриса создала настоящий шедевр. Здесь снова стоит положиться на мнение Булгарина, ибо ему, по-видимому, принадлежала рецензия в «Пчеле», подписанная «Т. В.»: «Г‑жа Каратыгина в роли Натальи Дмитриевны достигла возможной степени совершенства. Мы в первый раз в жизни произносим похвалу в такой степени, и говорим по убеждению. Для этой роли надобно познание большого света, тон хорошего общества, чрез который пробиваются привычки провинциального города: из характера надлежало выказать господство над мужем, в нежных оттенках, без брани, без капризов, но в виде участия к мужу, в желании оправдывать его, и все это выполнено г‑жою Каратыгиной с такой отчетливостью, что мы не постигаем, чтоб можно было играть лучше»[[31]](#endnote-32). Весьма высокую оценку актрисе в этой роли дают и другие рецензенты. Каратыгины слышали авторское чтение комедии, и немудрено, что Александре Михайловне удалось уловить верный тон роли (чего, к сожалению, нельзя сказать о Василии Андреевиче — Чацком).

В жанре легкой комедии наибольшую известность, пожалуй, приобрели роли, сыгранные актрисой в последний период творчества, — это г‑жа де Лери в «Капризе» А. де Мюссе (в русском переводе — «Женский ум лучше всяких дум», 1837) и актриса Дюмениль в пьесе «Вот что значит влюбиться в актрису», переведенной с французского Перепельским — Н. А. Некрасовым. Комедия Мюссе, с обычным для его «драматических пословиц» легким сюжетом, построена на том, что г‑жа Лери, желая оградить подругу от измены мужа, волочащегося за другой, затевает интригу, в результате которой супруг возвращается к семейному очагу. Легкий, остроумный диалог составляет основную прелесть комедии, и особенный восторг зрителей возбуждала сцена, {29} когда г‑жа Лери — Каратыгина кокетничала со своим партнером, доводя его до признания в любви к ней самой. Во второй пьесе главный интерес составляет разыгрываемый героиней Дюмениль «театр в театре», по ходу действия она должна появиться перед влюбленным в нее юношей сначала грубой, неряшливой каботинкой, потом — величественной актрисой, с большим искусством читающей классические монологи. Именно эту комедию вместе с отрывками из «Дон Карлоса» и «Марии Стюарт» выбрала Александра Михайловна для выступления на гастролях Каратыгина в Москве в 1847 году — прощания с москвичами. А «Женский ум…» вошел в ее петербургский последний спектакль, состоявшийся 17 октября 1844 года.

Аплодисментам, цветам и подаркам на этом представлении не было конца. Артистка оставляла сцену еще в расцвете творческих сил. Может быть, она почувствовала ухудшение здоровья? Или не желала пережить свою славу? А. И. Вольф в «Хронике» объяснил ее уход так: «Последние годы она являлась все реже, так как пьесы Мольера, Бомарше, Мариво игрались редко, а к новейшей драме она приладиться не могла по свойству своего таланта»[[32]](#endnote-33).

У нее остались заботы о семье, возможность посвящать больше времени себе. Ярким праздником стала для Каратыгиных поездка вместе с дочерью в 1845 году на полгода (с мая по ноябрь) в Италию и Францию. Александра Михайловна подробно описала в воспоминаниях посещение Рима, Неаполя, Флоренции, Генуи, Милана, театра Сан-Карло, пребывание на вилле певца Рубини, а в Париже — встречи с Дюма, Рашель и Фредериком-Леметром. Больше двадцати лет пронеслось с тех пор, как юная Сашенька Колосова впервые приехала в Париж. И сколько изменилось… В следующий раз она вместе с дочерью и внуками окажется в этом прекрасном городе еще через двенадцать лет, в 1857 году. С ними уже не будет Василия Андреевича. Он скончается 13 марта 1853 года, на считанные дни пережив своего постоянного партнера Я. Г. Брянского. Но пока впереди у супругов было возвращение домой, у Каратыгина — еще новые актерские триумфы, у обоих — беспокойство за судьбу дочери, которая влюбилась в певца К. Гуаско, выступавшего в Итальянской опере в Петербурге. Вероятно, Евгения познакомилась с ним через свою приятельницу, дочь известного певца Тамбурини, также выступавшего в Петербурге в 1843 – 1844 годы. Девушка решилась выйти за Гуаско замуж, но тот через некоторое время отбыл на родину и писал оттуда Евгении, приглашая ее приехать.

Встревоженные родители собрались сопровождать ее в Италию. Прося об отпуске, Каратыгин обратился с письмом лично к императору (в январе 1848 года), где объяснял причины столь дерзкой и несвоевременной просьбы: «Бог […] послал мне тяжкое испытание как отцу: я лишился трех сыновей; единственная дочь моя выходит замуж за иностранца, человека, по-видимому, достойного, но которого я знаю весьма недавно; он уезжает за границу, увозит последнее детище мое, а с нею мое счастие и надежду!..»[[33]](#endnote-34).

В конце концов Каратыгин получил разрешение ехать, но лишь в 1850 году, после того как улеглись тревоги, связанные с революционными событиями {30} в странах Европы. Однако его хлопоты закончились неожиданным и печальным образом. Оказалось, что на родине у Гуаско имелась уже законная супруга. Он надеялся развестись с нею, требовал у предполагаемого тестя денег на развод и приданого, да еще при отъезде из Петербурга занял у Василия Андреевича крупную сумму. Все получилось как в плохой мелодраме, из тех, что так часто разыгрывали Каратыгины на сцене. Друзья сочувствовали, недруги в театре тихо злорадствовали. Дочери вскоре отыскали другого жениха — Владимира Егоровича Палена. Свадьба состоялась в начале 1852 года. А через год Василия Андреевича не стало. Вдова хлопотала о спектакле его памяти, заглушая этим боль и тоску.

Оставались заботы о старой матери и свекрови, о дочери и внуках. Евгения в 1861 году тоже овдовела, но вышла замуж вторично — за актера немецкой труппы А. Э. Тидеке. Александре Михайловне пришлось еще много пережить — надвигающуюся слепоту, смерть матери… А в своих воспоминаниях ей удалось воскресить пеструю вереницу событий ушедшего времени — для себя и для людей других поколений. Наверное, ей было грустно, ведь почти никого не осталось из тех, кто помнил Каратыгину в расцвете ее прекрасного таланта. Озерова, Расина, Мариво и Дюма давно сменил Островский, да и его уже теснила новая драматургия… Но память об актрисе не умерла и для нас. Александра Михайловна Каратыгина скончалась 3 марта 1880 года. В феврале они с Василием Андреевичем оба родились, в марте оба скончались.

# **{****31}** А. В. Платунов Николай Осипович Дюр

{33} В бельэтаже Александринского театра, совсем рядом с царской ложей, размещена небольшая портретная галерея. Смотрят со стен корифеи: Федор Волков, Алексей Яковлев, Василий Каратыгин, Иван Сосницкий, Василий Самойлов и Александр Мартынов. Имена известные, в комментариях не нуждающиеся. Здесь же между величественной Екатериной Семеновой и пленительной Варварой Асенковой можно увидеть изображение молодого человека со скрещенными на груди руками. Вьющиеся светлые волосы, внимательный взгляд, едва уловимая улыбка — и подпись: Н. О. Дюр, актер, 1807 – 1839. Сначала понимаешь, что умер актер Дюр совсем молодым, тридцати с небольшим лет от роду. А затем… Позвольте, неужели это тот самый Дюр, который, по мнению Гоголя, «ни на волос не понял, что такое Хлестаков»? Это он — виновник провала «Ревизора» в день премьеры, о чем написано не в одной книге? Как же, читали! Так по какому, собственно, праву разместился он здесь, среди прославленных мастеров петербургской сцены?!.

Что же, история не нова: слово гения отливается в металл, становясь непоколебимым доводом «за» или «против». Увековеченная цитата заслоняет порой всю сложность истинной картины, которая не укладывается в рамки однозначных оценок. Феномен Дюра именно такого рода: почти полное несовпадение мифа (т. е. сегодняшних представлений об актере) с реальностью.

История ближайших предков Николая Дюра могла бы стать основой авантюрного романа. Дед его, уроженец Лиона, Жан-Батист Дюр, бежал вместе с семьей от ужасов Великой французской революции в Польшу, где стал придворным живописцем короля Станислава Понятовского. Но от судьбы не убежишь: Жан-Батист и его жена погибают от рук мятежных повстанцев Тадеуша Костюшко. Их сын Иосиф оказывается в рядах восставших, а затем в плену в одном из отрядов Валериана Зубова. После долгих скитаний в 1801 году Иосиф Дюр появляется в Петербурге, где открывает парикмахерскую лавку. Здесь он становится Осипом Ивановичем и женится на Марии, младшей сестре известной танцовщицы Евгении Колосовой. В 1805 году у них рождается дочь Любовь, а 5 декабря 1807 года — сын Николай. Но злой рок по-прежнему преследует семейство Дюров: умирает мать, отец спивается, и мальчик остается без присмотра, а зачастую и просто без еды. Спасает его тетка, которая определяет девятилетнего Колю в 1816 году в петербургское театральное училище.

Вполне объяснимо, что родственник и подопечный Е. И. Колосовой оказался в балетном классе. Но решающее значение в данном случае имела не только протекция тетки-танцовщицы. С первых шагов на балетном поприще Николай Дюр проявил недюжинные способности и вскоре сделался одним из любимейших учеников великого Шарля Дидло. «Как истинный художник, старик Дидло прилепился к нему всем сердцем. Это было его создание, украшение его хореографических вымыслов; поэзия их была доступна молодой душе артиста. Все надежды и радости Дидло сосредоточились на Дюре. Сколько {34} раз, стоя за кулисой, он рвал на себе волосы, когда вдруг видел, что Дюр изменял его па, начинал не с той ноги, сбивался в пируэте. Старик приходил в отчаяние, грозил ему палкою, посылал ему всевозможные проклятия на трех диалектах и призывал все громы небесные и театральные, но вдруг лицо его яснело, светлело, улыбалось: молодой артист начинал импровизацию, полную души и грации, и грозный хореограф, за минуту в неистовстве готовый выпрыгнуть на сцену, со слезами кидался на шею к Дюру…» — писал первый биограф Дюра Ф. А. Кони[[34]](#endnote-35).

Уже через несколько месяцев после поступления в училище маленький Дюр появляется на сцене, «грациозно» танцуя в одном из дивертисментов[[35]](#endnote-36). «Прелестный малютка» вызывает восторг зрителей, которые весьма своеобразно отмечают талант Коленьки, одаривая его отрезами сукна. К середине 20‑х годов Дюр нередко танцует заметные партии в балетах Шарля Дидло: Меркурия в «Альцесте, или Сошествии Геркулеса в ад» Ф. Антонолини, Дона Фернандо в «Карлосе и Розальбе» К. Кавоса, Полеля в «Руслане и Людмиле, или Низвержении Черномора, злого волшебника» Ф. Шольца. Но несмотря на окрашенную своеобразием личности привязанность Дидло к своему ученику и значительные сценические успехи, Дюр решает перейти в драматический класс. «Неприятельская бомба, упавшая перед самою палаткою полководца, не произвела бы такого смятения, какое произвела смелая решимость Дюра. Училище, балет, дирекция — все пришло в волнение. После жаркой сцены, где слова и жесты летали как пули, Дидло побежал к директору — жаловаться; Дюр бросился к князю А. А. Шаховскому — просить защиты»[[36]](#endnote-37).

Современники и друзья Дюра объясняли его поступок честолюбием молодого человека, якобы позавидовавшего успехам своей сестры Любови Дюровой, блиставшей в феерических спектаклях Шаховского. Но надо признаться, что и брат не был обойден вниманием публики, и он имел не меньше надежд на признание в балете — не случайно так остро Дидло реагировал на его уход, называя Дюра «лучшим украшением» балетной труппы. Да и вообще балет занимал первое место в иерархии искусств этого периода — где, как ни здесь, удовлетворить свои амбиции. Видимо, искать причину неожиданного поступка многообещающего танцовщика следует в ином — в осознании молодым актером многообразия театрального языка и собственных возможностей.

Известно, что Дюр был одним из активных организаторов и участников тайного, «ночного», в полном смысле слова любительского драматического театра, существовавшего в училище. Он писал музыку к спектаклям и играл в основном женские роли, что объясняется не только внешними данными — он был очень хорош собой, — но и стремлением к полному перевоплощению. Поэтому некий драматический опыт у Дюра уже был. Причем опыт игры в комедии, составлявшей большую часть репертуара «ночного» театра.

Шаховской на просьбу Дюра отвечает согласием и восклицает: «Ты будешь славным трагическим актером». Беспокойный князь, как всегда, искал трагического героя для петербургской сцены, и статная фигура молодого актера не могла не произвести на него впечатления. Он начал хлопоты в театральной {35} дирекции, но Дидло яростно противился уходу воспитанника, на которого возлагал особые надежды. В итоге Театральный комитет решает устроить Дюру экзамен и в зависимости от результата его отдать Николая в руки одного из учителей. Для пробы, видимо, не без помощи Шаховского, был выбран Грифьяк в водевиле «Феникс, или Утро журналиста» — одном из многочисленных сочинений плодовитого князя-драматурга. И, как утверждают современники, «успех был блестящий; сам старик Дидло был в восхищении, но, не желая признать себя побежденным, доказывал князю Шаховскому и прочим судьям, что Дюр мог бы быть превосходным танцором, что уроки танцевания принесли ему несомненную пользу, что способствовали его развязности и ловкости на сцене. С последним нельзя было не согласиться»[[37]](#endnote-38).

После успешного испытания Дюр переведен на драматическое отделение, которое окончит в 1829 году. Но на сцене он появится несколько раньше, еще будучи воспитанником училища. И в это время, и позже Дюра занимают в совершенно разных по жанру пьесах, что, впрочем, было правилом. Поэтому сегодня Дюр мог играть Фердинанда в «Буре и кораблекрушении» — волшебно-романтическом зрелище Шаховского по мотивам шекспировской «Бури», а завтра — Роллера в «Разбойниках» Шиллера; после Молодого казака в трагедии А. С. Хомякова «Ермак» следовал паж Цинтио в драме Г. Цшокке «Волшебница Сидония»; и здесь же Михайло Попов в анекдотической комедии-водевиле Шаховского «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра», Танцмейстер в «Мещанине во дворянстве» Мольера, Хватайко в «Ябеде» В. В. Капниста или Любим в «Своей семье, или Замужней невесте» А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого.

Самая заметная из ранних ролей Дюра на драматической сцене — Альберт в нашумевшей мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» В. Дюканжа и Дино. Конечно, преувеличивать значение этой роли не следует. Она скрывается в тени главного героя пьесы — беспутного игрока Жоржа Жермани, которого с феноменальным успехом играл Василий Каратыгин. Да и появлялся Альберт на сцене только в последнем акте. К тому же первые отзывы вряд ли могли утешить актера: «Ему надлежало бы еще поучиться»[[38]](#endnote-39), — писала «Северная пчела» после премьеры. Но уже через две недели, на третьем представлении, как утверждала эта же газета, «Дюр играл очень хорошо»[[39]](#endnote-40). С большой степенью вероятности можно предположить, что успеху Дюра способствовало партнерство Василия Каратыгина. Связанный с семейством Каратыгиных двойным родством: Василий женился на его кузине Сашеньке Колосовой, а сестра Люба была замужем за Петром, младшим братом Василия, Дюр часто бывал в этом доме. И наверняка мог проходить или хотя бы обсуждать свои сцены с Василием Андреевичем.

Близостью к семейству Каратыгиных, вероятно, объясняется и то, что Дюру досталась роль Молчалина в первой постановке «Горя от ума». Нет нужды говорить о том, как ждали эту (уже хорошо известную по многочисленным рукописным спискам) пьесу актеры. Но в доме Каратыгиных ожидание имело особый характер — в силу близости к Грибоедову, неоднократных разговоров {36} о пьесе и ее персонажах с автором. А скорее всего, и сам Дюр имел возможность видеть Александра Сергеевича в 1825 году, когда тот приезжал в училище на репетиции «Горя от ума», — к сожалению, спектакль так и не появился, будучи запрещен властями. Может, тогда, в 1825 году, именно Дюр репетировал Молчалина — был же он «активистом» школьного театра. Но оставим в стороне предположения и перейдем к чистым фактам.

В статье о бенефисе А. М. Каратыгиной 5 февраля 1830 года, когда игралось третье действие «Горя от ума» (первое появление Дюра в этой пьесе), читаем: «Г. Дюр был недурен в роли Молчалина; но мы бы желали видеть в нем более униженности, более робости, уклончивости и в разговоре более мягкости и, так сказать, плаксивости. Молчалин есть образец ничтожности нравственной, а г. Дюр был слишком смел»[[40]](#endnote-41). Критик «Северной пчелы» (вероятно, ее издатель Ф. Б. Булгарин) не принимает «смелого» Молчалина, тем самым, как это ни покажется парадоксальным, солидаризируясь с А. С. Пушкиным, считавшим, что Молчалин у Грибоедова «не довольно резко подл» и следует усилить черты его трусливости[[41]](#endnote-42). Рецензент «Северного Меркурия» более одобрительно оценивал игру актера в этот вечер: «Молодой актер г. Дюр […] очень недурно сыграл негодяя — Молчалина»[[42]](#endnote-43). Особо отмечена при этом сцена объяснения Молчалина и Чацкого в III действии, где явственно открывается цинизм фамусовского секретаря. А откровенный монолог Молчалина о том, как «угождать всем людям без изъятья», был назван в числе сцен, принимаемых публикой «с громким одобрением»[[43]](#endnote-44).

Если посмотреть на исполнение той же роли в Москве, то можно заметить, что эпизоды, в которых проявляется дерзость и наглость Молчалина, кажутся у Д. Т. Ленского случайными и неудачными: «В сценах со служанкой он изменяет истинному значению своей роли»[[44]](#endnote-45). Автор отзыва Н. И. Надеждин считал, что низкопоклонство Молчалина есть врожденное свойство его натуры, что ни в коем случае нельзя видеть в Молчалине «русского Тартюфа»; лишенный двуплановости, грибоедовский персонаж превращался в традиционную схематичную фигуру труса.

В Петербурге же негодяйство Молчалина подавалось Дюром настолько броско и выпукло, что вызывало, например, у Е. П. Ростопчиной даже ощущение — Дюр «карикатурит»[[45]](#endnote-46). Смелый, нагловатый, умный Молчалин Дюра был вполне на месте в петербургском спектакле рядом с Фамусовым В. И. Рязанцева, которому недоставало апломба и вальяжности московского барина. Вероятно, особый смысл имели диалоги Молчалина с Чацким Василия Каратыгина. Потому что и в каратыгинском Чацком, напоминавшем античного героя, тоже отмечались укрупненность и резкость, только, естественно, не сатирического, а, напротив, героического рода.

Когда уже после смерти Дюра в этой роли выступил Н. И. Куликов, рецензент с неудовольствием заметил: «Глядеть на г. Куликова в роли Молчалина — после Дюра — и жалко, и смешно. Молчалин олицетворенный волк в овечьей шкуре, а не простачок, как обрисовал его г. Куликов»[[46]](#endnote-47). Ценность этого свидетельства не в том, что Дюр как актер поставлен более высоко, чем {38} Куликов, — здесь и сравнения никакого быть не может. Существеннее то, что Николай Дюр понял неоднозначность своего героя, а следовательно, и новизну грибоедовских характеров, создав яркую, запоминающуюся фигуру. Именно поэтому в 1857 году Р. М. Зотов назвал дюровского Молчалина лучшим за более чем двадцатилетнюю сценическую историю «Горя от ума»[[47]](#endnote-48). К этому мнению присоединялся и летописец русского театра Пимен Арапов. А ведь к середине века среди исполнителей роли Молчалина были такие актеры, как В. В. Самойлов и И. В. Самарин.

Успех Дюра в «Горе от ума» как бы подытоживает ученический период его сценической деятельности и совпадает с его утверждением в качестве водевильного премьера петербургского театра.

Водевиль составляет основную часть репертуара 30‑х годов XIX века. Синтетический, динамичный, мобильный жанр пользуется огромной популярностью. Пьеса сменяет пьесу, название сменяется названием. Водевили пишутся не то что за месяцы или недели, порой за считанные дни, потому и не претендуют на особый смысл и литературные достоинства. Истинный успех водевилю приносят актеры. Как писал рецензент прошлого века, «надобно знать, что толк — вещь совершенно излишняя в порядочном водевиле; он может быть очень мил и без него, особенно если в нем играют г. Дюр и девица Асенкова»[[48]](#endnote-49). К тому суждению присоединялся и сам Виссарион Белинский, как известно, недолюбливавший легкомысленный водевильный жанр, но считавший, что именно в нем как нигде более велико творческое начало актера. «В самом деле, тут актеру не для чего угадывать автора; нет, в этом случае его дело творить!»[[49]](#endnote-50) — писал неистовый и прозорливый критик.

У Николая Дюра, обладавшего талантом танцора и певца (он с успехом пел в опере), было еще одно драгоценное для водевиля качество — заразительная жизнерадостность. Современники называли ее «веселостью» и находили, кроме как у Дюра, еще у Рязанцева, А. М. Сабурова и В. И. Живокини. Этот уникальный актерский дар заставлял искриться юмором, радостью жизни пьесу, которая нам сегодня кажется обветшалой и безликой. «Веселость» Дюра сообщала ей полтора столетия назад обаяние и увлекательность.

Хотя первоначально «веселость» и юношеский энтузиазм актеру даже мешали, особенно в возрастных ролях. Так, не удался ему шестидесятилетний Мишо в «Новом Парисе» Н. И. Хмельницкого, да и в роли тридцатилетнего Струйского в водевиле Д. Т. Ленского «Сват невпопад» он казался «юношей-ребенком»[[50]](#endnote-51).

Если возрастные персонажи дались Дюру не сразу, то в ролях своих сверстников он был совершенно органичен. И потому критик Михаил Яковлев, недовольный его «стариками», благожелательно оценивал выступление актера в водевиле А. И. Писарева «Учитель и ученик, или В чужом пиру похмелье», где Дюр играл Ипполита, а его старого учителя Шеллинга — гастролировавший в 1828 году в Петербурге М. С. Щепкин[[51]](#endnote-52)… О, как заманчиво остановиться здесь и порассуждать о том, что значило появление Дюра и Щепкина в ролях ученика и учителя… Но чего нет, того нет — никаких следов особого {39} отношения Дюра к Щепкину история не сохранила. Разве что потом, лет через пять, когда уже сам Дюр будет играть Шеллинга, он, может быть, вспомнит своего знаменитого партнера.

Несомненный символ успеха актера — бенефис. В бенефис публика идет не столько на пьесу, сколько на актера-бенефицианта, готовая смотреть его в любой роли. По бенефисным сборам можно было бы составить, выражаясь языком современным, рейтинг популярности ведущих актеров труппы. Если не считать случаев исключительных или благотворительных, как-то: бенефис в пользу детей умершего актера или по поводу десятилетия службы декоратора — только ведущий актер мог получить полный бенефис. Такая возможность представилась Дюру в мае 1831 года, и свой первый бенефис он сделал целиком водевильным.

В первой из пьес, комедии-водевиле М. Теолона и А. Синьоля «Воспитанник любви, или Как он переменился», переведенной П. А. Каратыгиным, актер играл молодого человека, силою чувств обращенного из пьяницы и гуляки в благовоспитанного светского денди. Пьеса напоминала мелодраму, и главный интерес ее заключался в том, что, по сути, актеру необходимо было сыграть не одного, а двух героев. Рецензенты отозвались о первой бенефисной роли Дюра вполне благожелательно, но зато по поводу второй на страницах петербургских изданий разгорелся форменный скандал. Его вызвал водевиль Каратыгина «Горе без ума», в котором бенефициант сыграл театрального рецензента Дмитрия Яшуткина. Собратья водевильного персонажа бросились на защиту критического цеха.

До этого Дюру уже приходилось играть журналиста в водевиле того же Каратыгина «Знакомые незнакомцы», где его герой Баклушин был «списан» со знаменитого издателя «Московского телеграфа» Николая Полевого. На этот раз объектом осмеяния оказался петербургский рецензент Михаил Яковлев, который нередко нападал на страницах «Северной пчелы» на пьесы Каратыгина и его актерские работы. Да и Дюру, как уже упоминалось выше, от Яковлева доставалось. Но, вероятно, не только личной обидой можно объяснить ту желчь и недоброжелательный юмор, с которым изображался Яшуткин — Яковлев. В одном из куплетов ему дается яркая характеристика:

Он ничего не понимает,  
А судит, рядит обо всем.  
Что ни увидит, то ругает —  
И всех колотит медным лбом.  
Он только в критиках бранится,  
А смысла нет нисколько в них.  
Когда ж в его глазах двоится,  
Он врет один за четверых.

Дмитрий Яшуткин, выходец из купеческой среды, пьяница и лгун, так излагает свое «творческое» кредо: «Конечно, пьеса, может быть, не так дурно {40} была разыграна, как я о ней отозвался, потому что я только одно действие сидел, а остальные четыре прошатался со своими приятелями в театральных коридорах… да кто же это узнает? Мы одни должны наблюдать, а за нами нет наблюдателей: одни актеры могут говорить против этого, но что значит голос актера в его пробной зале; да и как будто мы пишем для них наши рецензии? Какой вздор! Актер для нас не что иное, как оселок, на котором мы остримся, наблюдая свои барыши»[[52]](#endnote-53). Пьеса Каратыгина была отповедью невежественной и равнодушной критике, которая ни во что не ставит талант актера.

Каратыгин и не скрывал, кто выведен под именем Яшуткина. Дюр, игравший эту роль, пошел еще дальше: он появился на сцене в портретном гриме М. А. Яковлева. Автор водевиля рассказывал о встрече прототипа и героя следующее: «Дюр, представлявший его лицо, мастерски подделался под его фигуру и личность: свекольно-красное лицо, походка, прическа, приемы, обычная его синяя венгерка, золотые очки — все было схвачено до малейшей подробности. Появление его на сцене произвело всеобщий хохот. Мудрено было не узнать копии, когда оригинал сидел перед глазами! Все обернулись к нему; из лож уставились на него трубки, бинокли и лорнетки, и хохот еще более усилился; но противник мой выдержал мужественно первый залп: он вместе с другими смеялся над своим прототипом и, нарочно высоко подняв руки кверху, громко аплодировал. Но когда эта шутка стала принимать уже нешуточную физиономию, когда вместо аттической соли посыпалась на него крупная едкая соль, его огорошило, у него опустились руки, лицо его вытянулось и окончательно побагровело, он начал утираться белым платком и корчился, как вареный рак! […] Каждый куплет был повторен, и хохот продолжался беспрерывный. Разбитый и осмеянный наш критик не мог досидеть до конца пьесы и вышел из залы…»[[53]](#endnote-54). Наверное, как всегда по своей привычке Михаил Яковлев отправился в буфет, а на его защиту бросилась близкая к купеческим кругам пресса. Особо яростно отзывался о водевиле «С.‑Петербургский вестник», где брань перемежалась с жалобами на унижение купечества. Журнал того же направления «Колокольчик» упрекал бенефицианта в выборе столь грубой пьесы. Но, несмотря ни на что, в «Литературных Прибавлениях к “Русскому инвалиду”» было признано, что «водевиль — горе (написанный) без ума, разыгран был с неимоверным успехом»[[54]](#endnote-55).

Первый же бенефис определил две группы ролей, на которые в дальнейшем разделится водевильный репертуар артиста. Первая — «повесы», «водевильные шалуны», к ним принадлежал герой «Воспитанника любви». Вторая — «гримы», «старики», герои острой внешней характерности, требующие трансформаторского перевоплощения. В каждой из групп он проявлял разнообразие и виртуозность.

Например, героя Дюра Легкина (1833) из водевиля В. И. Орлова «Подмосковные проказы, или Худой мир лучше доброй ссоры» можно назвать «повесой» в полном смысле слова. Легкий — упрощенный вариант Альмавивы из «Женитьбы Фигаро» Бомарше. Он недавно женат, но роль добродетельного молодого супруга порядком ему наскучила. Поэтому он обращает свой взор на {41} невесту садовника Ивана Машу. И, как следует по классической фабуле, во время ночного свидания Легкий сталкивается лицом к лицу со своей супругой. Главным здесь было сохранить непринужденность и соответствующую фамилии героя легкость в весьма пикантных ситуациях, изображенных автором. Дюр вполне обладал нужными качествами, а потому успех его Легкина никем не подвергался сомнению.

Чем-то напоминает Легкина и Иванов из «Заемных жен, или Не знаешь, где найдешь, где потеряешь» Ш. Варена и Деверже (А. Шапо) (1834). Ведущий разгульную жизнь холостяк Иванов запутывается в долгах, которые оплачивает его богатый дядюшка, уверенный в том, что помогает племяннику в семейной жизни. Просьбы о деньгах следуют одна за другой, якобы рождаются дети, и все это продолжается до тех пор, пока заподозривший неладное дядя не решает приехать к племяннику. Иванов вынужден срочно найти жену и… четырех, по количеству полученных от дяди сумм, детей. Комические недоразумения, проистекающие из этого, и составляют сюжет водевиля, в котором Дюр играл одну из самых удачных своих ролей. И здесь легко было впасть в шарж и карикатуру. Но Дюр находил для легкомысленного и беззаботного повесы естественные и своеобразные интонации. Как писалось во время его гастролей в Москве, «г. Дюр, несмотря на незначительность роли, своею игрою воскресил этот погибший водевиль и заставлял забыть и сухость содержания, и некоторые не совсем приличные плоскости»[[55]](#endnote-56). Так, веселя публику и не сливаясь в одно лицо, выстраивались в шеренгу «водевильные шалуны» Николая Дюра.

Проще всего было бы объяснить органичность и «верность натуре» молодых героев Дюра близостью самому актеру. И здесь опять же можно было бы поговорить о столь любимой в театроведении личной актерской теме. Но и это не так. Потому что собственная натура актера была иной, в жизни он был не жизнерадостным лицедеем, а бескомпромиссным, порой даже желчным человеком. «Это была одна из тех честных и правдивых натур, для которой приторная лесть была хуже полыни; он не допускал ее не только в самом себе, но сердился, когда и ему отпускали комплименты. […] Малейшее унижение, недобросовестность кого-нибудь из его товарищей, особенно заискивание, низкопоклонство перед начальством постоянно возмущали его, и он никогда не пропускал случая громко, при всех высказать о нем свое мнение. Понятно, что с таким характером ему мудрено было ужиться в закулисном мире»[[56]](#endnote-57), — писал о своем однокашнике и лучшем друге Петр Каратыгин. А следовательно, Дюр на сцене вообще отказывался от собственного лица, от того, что называют личностным началом роли. Его сценический имидж был сконструирован по законам водевиля и отвечал легкой, стремительной, изменчивой природе самого жанра.

Потому, вероятно, наибольшая удача сопутствовала актеру, когда он должен был преобразиться в полную свою противоположность, в людей, имеющих другую фигуру, лицо, манеры и склад мыслей.

{42} С восторгом говорили современники о дюровском Жовиале из водевиля М. Теолона и А. Шокара «Стряпчий под столом», переведенного Д. Т. Ленским (1834). На основе достаточно бесцветной водевильной фабулы, построенной на любовной путанице, фигура Жовиаля кажется несколько чужеродной. Но именно в ней заявлен оригинальный характер и на ней держится комический эффект пьесы. Старый стряпчий Жовиаль, преследующий запутавшегося в долгах красавца Сен-Леона, наделен забавной чертой: он по каждому поводу, а чаще всего вообще без повода сочиняет стишок-куплет. И куплеты эти столь злободневны и любопытны, что полностью заслоняют многословные выяснения отношений Сен-Леона с его невестой. Но мы уже говорим не о самом водевиле, а о том, каким его делал талант Дюра. О решающей роли актера в успехе водевиля писала «Северная пчела»: «Вот, например, “Стряпчий под столом”. Дюр поддержал его на здешней сцене своею игрою, а в Москве этот водевиль упал. Почему? Потому что он в самом деле плох, потому что только Дюр делает его занимательным»[[57]](#endnote-58). И действительно, за один и тот же период «Стряпчий под столом» прошел на московской сцене, где роль Жовиаля исполнял В. И. Живокини, семь раз, а на петербургской — 36 раз! И никто уже не обращал внимания на то, что куплеты о всеобщей продажности и царящем повсюду взяточничестве поет судейский чиновник — нелогичность сюжета заслонялась логикой актерской игры.

И, конечно, большое значение имело пение. Петр Каратыгин писал о сестре Дюра и своей жене Любови Осиповне: «Голос ее был звонок, полон жизни, веселости и энергии; произношение имело такую ясность, какой я не встречал ни у одной актрисы». И здесь же добавлял: «Этим достоинством отличался и ее родной брат Николай Осипович Дюр»[[58]](#endnote-59). Каждое слово, намек, каламбур должны были долетать до зрителя в водовороте музыкального сопровождения, в секундных паузах между танцевальными кульбитами. Конечно, здесь необходим был талант не только певца, но и музыканта, чувствующего ритм, темп и созвучие аккордов. Что же, Николай Дюр и этим дарованием обладал в полной мере. Еще в училище овладел он экзотическим сегодня флажолетом, старинный рисунок запечатлел его музицирующим на фортепьяно, а в конце жизни Дюр выпустил три тома водевильных куплетов, куда вошли и его собственные сочинения. Следовательно, куплет — нерв водевиля — самому Дюру больших нервов не стоил.

Обильно насыщена куплетами и еще одна роль «старика», сыгранная Дюром. Это Падчерицын из водевиля «Хороша и дурна, и глупа и умна» Э. Скриба и Мельвиля (А.‑О.‑Ж. Дюверье) (1834), переделанного Д. Т. Ленским. Падчерицын, уездный судья, точно так же, как его французский собрат Жовиаль, распевает острейшие куплеты, на этот раз о порядках отечественного судопроизводства. И характером он наделен оригинальным и в то же время типичным. Старый холостяк занимается сватовством и соединяет влюбленных, которые по воле актера Дюра оказываются на периферии зрительского интереса. Хроникер петербургского театра А. И. Вольф писал о том, что водевиль «выдержал несчетное количество представлений»[[59]](#endnote-60). На самом деле Дюр {43} сыграл Падчерицына на петербургской сцене сорок раз и включил этот водевиль в репертуар гастрольной поездки в Москву в 1836 году, где выступил в лучших своих ролях. Это дало возможность одному из критиков сравнить двух исполнителей роли Падчерицына — Н. О. Дюра и В. И. Живокини — и определить особенности каждого: «В Живокини мы видим судью, похожего на степного помещика, который говорит довольно протяжно, часто умничает; Дюр изобразил нам старика живого, с быстрыми телодвижениями и разговором, в котором сохранились привычки прежней службы». Особенно важно указание критика на коренное различие обоих актеров: все герои Живокини походят друг на друга, хотя и очень смешны, персонажи же Дюра разительно несхожи: «Кто видел его в роли молодого человека, тот не узнает его в роли старика». В водевиле особенно важно было сохранить чувство меры. По словам рецензента, у Живокини «слишком много фарсов, т. е. он старается несколько рассмешить и, разумеется, смешит своими кривляниями». Иначе оценивается актерская манера Дюра: «Совершеннейшим артистом явился г. Дюр в Падчерицыне, в этом старом, добром холостяке, уездном судье, отставном подпоручике без особых знаков отличия. Мы не знаем, можно ли естественнее, отчетистее выполнить эту трудную роль. Напрасно думают иные, что роль Падчерицына должно играть с фарсами, напротив: в этом уездном судье мы видим не дурака, а человека умного, не получившего образования, благородного, только со своими странностями… Знатоки восхищались его непринужденной веселостью»[[60]](#endnote-61).

Во время московских гастролей 1836 года Дюр показывал еще одну роль, может быть, самую любимую из более чем 250, сыгранных им. Это был Эдуард из водевиля Э. Скриба и А. Перле «Артист» в вольном переводе А. И. Булгакова. Возможно, этот водевиль нравился актеру потому, что в нем его постоянные персонажи, «повесы» и «старики», сплелись воедино. Но не исключено, что его привлекало название водевиля и сам сюжет, бесспорно, волнующий подлинного артиста. Это только Белинский мог с высокомерным апломбом заявить: «Трудно предположить, чтобы в целой французской литературе, которая наводнена и потоплена водевилями, можно было найти водевиль нескладнее, бестолковее и нелепее “Артиста”»[[61]](#endnote-62). К сожалению, великий демократ не заметил всех счастливых возможностей, которые такого рода пьеса предоставляет для влюбленного в свое искусство актера.

Итак, «Артист»… Богатый домовладелец Эдуард любит дочь своего квартиросъемщика Раймонда Эмилию. Но отец не одобряет выгодную партию лишь потому, что желает видеть свою дочь замужем за человеком искусства. К тому же Раймонд считает, что истинный талант должен быть беден, что богатство и творчество — две вещи несовместные. Не правда ли, любопытная мысль? И Эдуард решает доказать обратное и добиться руки любимой девушки. Он переодевается в кредиторов Раймонда — а тот, как подлинный художник, весь в долгах — и появляется перед ним, будучи неузнан. Он меняет одну за другой маски, превращаясь то в обожающего оперу Бемолини, то в балетомана Вербуа, а то в профессора декламации Русселя, — у человека искусства и {44} кредиторы также люди творческие. В конце концов Эдуард признается в мистификации, и, очарованный его способностями, Раймонд соглашается на брак Эмилии.

Молодой герой водевиля Эдуард лишен выраженного характера. Он как бы безличен, и тем легче ему представать перед зрителями в других обликах. Дюр наделяет каждого из разыгрываемых Эдуардом персонажей особой характерностью, «чудинкой», а объединяет их всепоглощающая страсть к театру. Любите ли вы театр? Театр, в котором звучат оперы Россини; театр, в котором танцуют даже почтенные отцы семейства; театр, в котором трагик исторгает из уст публики вопли ужаса и сострадания? Дюр любил такой театр, а потому его Эдуард «очень забавен был итальянским певцом, фигурантом и учителем декламации. Он смешил в первом руладами сопрано и баса, а в третьем удачно пародировал декламацию одной из наших драматических актрис и трагиков — петербургского и московского… Не тихий смех, но общий громкий хохот был наградою искусства г. Дюра»[[62]](#endnote-63). Как мы видим, любовь к театру не мешала актеру замечать некоторые особенности своих коллег по сценическому ремеслу. И он мог подшутить над своей кузиной А. М. Каратыгиной, которая картавила и порою манерничала — вероятно, именно она подразумевалась под «нашей драматической актрисой». Ну, а как остаться в стороне от захвативших всё и вся споров о достоинствах «трагиков петербургского и московского» — В. А. Каратыгина и П. С. Мочалова? В этой дискуссии Дюр избрал в качестве оружия собственное сценическое дарование, которым разил соперника, своего родственника и кумира, представляя его «очень верно с подлинным».

Позднее Дюр снова вернется к герою-актеру, играя Макара Губкина в водевиле «Студент, артист, хорист и аферист» Ф. А. Кони (1838). И еще раз вступит в заочное соревнование с В. И. Живокини. И опять выиграет его. «Те, кто видел пьесу в Петербурге, уверяют, что в Москве только тень ее. Живокини далеко отстал от Дюра, неподражаемого в роли студента»[[63]](#endnote-64), — напишет «Северная пчела». Вы помните Дмитрия Яшуткина, сыгранного Дюром в свой первый бенефис? Макаром Губкиным выйдет актер в последнем бенефисе: всю сценическую жизнь Дюра пронизывает театральная тема, а разные персонажи актера сливаются в один большой образ — Артиста.

К середине 30‑х годов в Петербурге сложился блестящий водевильный ансамбль: Н. О. Дюр, В. Н. Асенкова, А. М. Максимов, П. Г. и П. И. Григорьевы, А. Е. Мартынов. Мгновенная приспособляемость друг к другу позволяла им разыгрывать незамысловатые водевили после одной-двух репетиций и добиваться огромного успеха.

Наиболее слажен и органичен был дуэт Дюра с Варварой Асенковой. Их сценические взаимоотношения были разнообразны: супруги, любовники, брат и сестра, дядя и племянница и так далее. Чаще всего герои Асенковой и Дюра противостояли друг другу: она — капризная молодая девушка, он — старый или просто странный отвергнутый поклонник. Так было в водевилях «Невинный в вине, или Судейский приговор» (перевод Д. Т. Ленского), «Ложа первого {46} яруса на последний дебют Тальони» П. А. Каратыгина, «Девушка-гусар» Ф. А. Кони. Но иногда персонажи Асенковой и Дюра являли согласный союз — Лиза и Черемухин в каратыгинских «Знакомых незнакомцах», Губкин и Анетта в «Студенте, артисте, хористе и аферисте» Ф. А. Кони, Неленора и Рудольф в «Царстве женщин» Н. И. Куликова. Однако смысл их дуэта был не в симпатиях и антипатиях персонажей, а совсем в ином. Героини Асенковой походили друг на друга, трогая зрителей миловидностью и непосредственностью. Зрители шли на Асенкову и хотели видеть ее такой, какой видели вчера или позавчера. Напротив, Дюр был каждый раз другим, порой совершенно на себя не похожим. Утверждал же наблюдательный критик В. А. Ушаков, что не узнает Дюра, встретив его на улице, так как он неузнаваем на сцене[[64]](#endnote-65). Если Асенкову публика хотела узнавать, то Дюр был ей дорог своей неузнаваемостью.

Перевоплощение требовало долгой кропотливой работы, тщательной переплавки своей собственной натуры в иной облик, перелезания в «чужую шкуру». И при этом нельзя было потерять условный, театральный дух водевильного жанра, делающий все происходящее в пьесе чуть несерьезным, укрупненным, особенным. Федор Кони, некоторое время живший в доме Дюра в Петербурге, долгими часами наблюдал за тем, как актер работает над очередной ролью, и оставил достаточно подробное описание этого процесса: «Каждое утро Дюр посвящал учению, которое состояло в громком чтении ролей и в пении. Он запирался в комнату один на несколько часов. Там старался он найти настоящие звуки и интонации для каждой фразы. Он перебирал все возможные выражения голоса; пока останавливался на одном, которое казалось ему, по положению, летам и воспитанию лица, самым естественным, и заучивал его почти механически. Для каждой роли составлял сперва умственно канву, в которую вставлял потом характер. Он обращал внимание на лета и звание действующего лица, рассматривал общество, в котором он обращается, и степень его образованности, потом переходил к месту и времени действия и, наконец, отделял особенности характера изучаемого лица от черт, общих каждому человеку при тех же условиях. Таким образом у него составлялось целое лицо, которое и в частности, и в общих чертах было всегда верно и естественно. Потом придумывались ему приличный костюм, манеры и привычки»[[65]](#endnote-66).

И так с каждой ролью, а их только в водевилях сыграл он более двухсот. И мог появиться в одном театральном представлении сразу в пяти ролях. Феноменальное разнообразие и владение всеми сценическими жанрами в Дюре соединялось с уникальной работоспособностью и выносливостью. Видимо, так, произнося каждое слово вслух, представляя манеры и привычки, обдумывая костюм, начинал он работать над Хлестаковым…

«Главная роль пропала; так я и думал. Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде Альнаскарова, чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов, которые пожаловали к нам повертеться с парижских театров. Он сделался просто обыкновенным вралем — бледное лицо, в продолжение двух столетий являющееся в одном и том же {47} костюме»[[66]](#endnote-67), — писал Гоголь в «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору». На этом суждении основана оценка дюровского исполнения роли Хлестакова (1836), да и всего премьерного петербургского спектакля в исследовательской литературе. Вслед за великим драматургом ученые связывают неуспех Дюра с его водевильным опытом. И это первое положение, которое требует дополнительных объяснений.

Без сомнения, Гоголь относился к водевильному жанру отрицательно. И не раз заявлял об этом. Но в творчестве своем влияние водевиля допускал, порой даже заимствовал ряд положений и сюжетных ходов из водевильной драматургии. Современники называли его «Игроков» в хорошем смысле слова русским водевилем. Что же касается «Ревизора», то имеется несколько работ, в которых родство гоголевской пьесы с водевильным жанром доказывается подробно и аргументированно. Приведем хотя бы мнение П. Л. Бродского: «Актеры, в том числе один из талантливейших членов Александринской труппы П. О. Дюр, игравший Хлестакова, привыкли к водевильному и мелодраматическому жанрам, привыкли к гротеску, карикатуре и гиперболическому выражению положений и эмоций сценических героев. Комедия Гоголя в ее сценическом тексте заключала много будоражащего, давала простор для штампованной водевильной манеры. Гоголь, сам скованный драматургической традицией и, вопреки своим теоретическим положениям о “простоте в игре”, о том, что “ничего не должно быть карикатурного”, ценивший приемы контраста, поэтических “резвостей”, быстроту темпа мольеровского фарса, — Гоголь был не совсем прав, когда обвинял артистов в карикатурности игры, когда говорил, что у Дюра Хлестаков сделался “чем-то вроде целой шеренги водевильных шалунов”, что Бобчинский и Добчинский вышли “карикатурны”. Пьеса многими элементами указывала этим актерам привычный для них путь игры»[[67]](#endnote-68). Итак, стилевых противоречий между труппой и драматургом не было, они были воспитаны в единой театральной традиции.

Второе обстоятельство, которое требует внимания, — это то, что отзыв Гоголя написан значительное время спустя после премьеры. Сам автор поставил на «Отрывке из письма…» дату 25 мая 1836 года. Исследователи творчества Гоголя выяснили, что на самом деле «Отрывок из письма…» появился только через пять лет после премьеры, в 1841 году[[68]](#endnote-69). Могли ли повлиять на суждение Гоголя прошедшие полдесятилетия? Думается, да, так как именно в этот период Гоголь работает над окончательной редакцией «Ревизора», сознательно отказываясь от многого, что было связано с тем, первоначальным, сценическим вариантом.

В пользу Дюра говорит и то обстоятельство, что сразу же после премьеры «Ревизора», узнав о возможной замене Дюра другим актером, Гоголь в письме к Щепкину выражал крайнее неудовольствие этим[[69]](#endnote-70).

Правда, почти одновременно в следующем письме к М. С. Щепкину он говорил о том, что роль Хлестакова в Петербурге была исполнена «плохо»[[70]](#endnote-71). Метания автора повлияли на постановку спектакля, и некоторые наблюдатели {48} именно с этим связывали неуспех премьеры. «Хлопотливость автора во время постановки своей пьесы, казавшаяся странной, выходящей из всех обыкновений и даже, как говорили, из всех приличий, горестно оправдалась водевильным характером, сообщенным главному лицу комедии, и пошло-карикатурным, отразившимся в других»[[71]](#endnote-72), — писал П. В. Анненков. Хотя и это суждение не вызывает полного доверия, так как очевидно, что оно сложилось уже после знакомства с гоголевским «Отрывком из письма…». Отзывы же, появившиеся действительно сразу после спектакля, в основном, благожелательны. Общее мнение яснее всего было выражено в театральном обзоре «Литературных Прибавлений к “Русскому инвалиду”», где писалось: «Успех “Ревизора” был значителен; но этот успех принадлежит, по крайней мере, столько же артистам, принявшим на себя исполнение, сколько сочинителю»[[72]](#endnote-73). Ни одного упрека в адрес Дюра со страниц газет брошено не было.

И еще одно немаловажное обстоятельство: роль Хлестакова была самой сложной в этой новаторской, труднейшей пьесе. И автор, который мог бы помочь актеру, этого не сделал. Да и мог ли он это сделать — насколько не ясны были самому Гоголю черты Хлестакова, говорит хотя бы тот факт, что он желал видеть в этой роли В. И. Живокини (?!)…

Каким же на самом деле был дюровский Хлестаков? Кое‑что можно узнать из отзыва на гастроли Дюра в Москве, где Хлестакову уделялось достаточно много внимания. Там, в Москве, Дюр, и сам сознававший несовершенство созданного им образа, говорил Федору Кони: «Чувствую, что я еще очень далек от того, чтобы стать смело перед критикой»[[73]](#endnote-74). Но какие-то изменения со дня премьеры все-таки произошли. Об этом свидетельствует сравнение Дюра с Д. Т. Ленским, игравшим Хлестакова в Малом театре: «Сравнивать с Ленским? […] Не слишком ли много для одного и мало для другого… Ленский (*А. П*.) — совсем не актер или, вернее, он такой актер, который сносен только там, где нет уже Сабурова, где не играл прежде Сосницкий, где не играет Дюр. Так, в представлении Хлестакова, нельзя сказать, чтобы он был хорош: он не был ревизор, тот ревизор, у которого, по замечанию самого автора, нет царя в голове, который, по словам Осипа, должностью не занимается, по Невскому проспекту гуляет, в картишки играет, а дорожные денежки профинтил. Не таков Дюр: превосходная немая сцена при свидании с городничим, одушевленный рассказ связей и значения в Петербурге, прекрасный разговор с дочерью городничего, одним словом, все положения, в которые поставил Хлестакова автор, были выдержаны умно и отчетливо, без потери живости, без утраты постоянного интереса пьесы, с сохранением благородства в приемах, ловкости в движениях»[[74]](#endnote-75).

Дюр, отличавшийся «обдуманностью» игры, выделял те эпизоды роли, где Хлестаков особенно хвастлив, труслив и легкомыслен. Но делал он это, не впадая в карикатуру, в банальный фарс. Рецензия московского критика безусловно свидетельствует о продуманности игры актера. Критик ни единым словом не упоминает о водевильной «шаловливости». Напротив, актер играл «умно и отчетливо» и «с сохранением благородства».

{49} Петербургский актер в спектакле москвичей явно выделялся не только тем, что превосходил Д. Т. Ленского. Дюр, конечно же, был «столичной штучкой». Актер, вращавшийся не только в актерской среде, но и в литературной, бывавший в салоне И. И. Панаева, любивший копировать повадки знакомых, мог отразить в Хлестакове черты какого-то из околотеатральных молодых бездельников. Авторский текст предоставлял для этого полную возможность. Манеры столичного франта, который, конечно же, умеет хорошо держаться в обществе, могли произвести на московского критика впечатление «благородства». Не правда ли, здесь есть нечто от того героя, о котором Гоголь писал, что он «даже хорошо иногда держится, даже говорит иногда с весом»[[75]](#endnote-76)? Может быть, не случайно в русском театре на протяжении XIX века, а нередко и в XX веке проявлялись черты дюровского толкования роли Хлестакова.

1836 год — год премьеры «Ревизора» — стал для актера в какой-то мере переломным. Нельзя, конечно, впрямую связывать это с его участием в гоголевской пьесе, но изменения в манере и репертуаре актера вполне ощутимы. Дюр неожиданно начинает играть мелодраматические роли, причем с таким мастерством, что вызывает даже недоумение у опытного рецензента: для чего этот талантливый актер старается оживить третьестепенную мелодраму[[76]](#endnote-77)? Чуть позже актер играет Шута в «Короле Лире» Шекспира, правда, не совсем удачно. Меняется не только актерский стиль Дюра, но, видимо, и его человеческое мироощущение. Вероятно, именно с этим связаны неоднократные обращения Николая Осиповича к поэзии Пушкина. В молодости Дюру-актеру дважды приходилось встречаться на сцене с пушкинскими образами. Правда, в водевиле А. А. Шаховского «Еще Меркурий, или Романный маскарад» он не произносил пушкинских строк, хотя и появлялся в облике графа Нулина. В 1832 году в бенефис гастролировавшего в Петербурге Щепкина Дюр сыграл молодого цыгана в сценической переработке пушкинской поэмы, сделанной В. А. Каратыгиным. Спустя шесть лет «Цыганы» снова появятся на афише театра в бенефис Дюра, и главные роли там исполнят В. А. Каратыгин и В. Н. Асенкова. Когда в том же 1838 году в Александринском театре будут ставить пушкинскую «Русалку», Дюр, уже как композитор, напишет для спектакля песни и хоры. И еще раз обратится к поэзии Пушкина, написав к спектаклю «Дом Аспенов» по трагедии В. Скотта романс на широко известные стихи «Жил на свете рыцарь бедный»[[77]](#endnote-78). В спектакле его будет петь Варвара Асенкова.

Что же заставляло водевильного актера, популярного комика раз за разом перечитывать пушкинские строчки? Может быть, какое-то сходство пушкинской судьбы и собственной жизни? Известно, что Дюр в 1834 году женился на красавице танцовщице М. Д. Новицкой. Ходили слухи, что Новицкая была любовницей Николая I, и младшую дочь Марии Дюр считали отпрыском венценосца. Было ли это действительно так? Знал ли об этом Дюр? Во всяком случае, Авдотья Панаева в своих воспоминаниях нарисовала картину роскошного цветения Новицкой-Дюр на фоне с каждым днем все более угасающего мужа[[78]](#endnote-79).

{50} Чахотка, традиционная актерская болезнь того времени, впервые обнаружилась у Дюра еще в 1834 году, но тогда, после поездки на воды в Гаапсаль, ее удалось приостановить. Летом 1838 года после простуды недуг начал стремительно набирать силу. Не могли не повлиять на самочувствие Дюра последовавшие одна за другой смерти малолетних дочери и сына. 30 декабря 1838 года он в последний раз вышел на сцену в роли Лузина в «Отце, каких мало» Н. А. Коровкина — за месяц до этого он сыграл ее впервые с необыкновенным чувством. Следующие четыре месяца Дюр прикован к постели: читает, беседует с друзьями-актерами, отдает распоряжения на случай кончины. 16 мая 1839 года в 8 часов вечера Николай Дюр умирает. 19 мая состоялись его похороны на Смоленском кладбище, спустя некоторое время на могиле был установлен памятник от «почитателей его таланта». Огромный репертуар Дюра поделили между собой В. В. Самойлов, А. М. Максимов, Н. И. Куликов и А. Е. Мартынов. Стало ясно, что одному актеру со всем наследством Дюра справиться было не под силу. И это, вероятно, последний штрих к тому, что мы назвали феноменом Дюра. Дюр умер на тридцать втором году жизни, в самом расцвете дарования. Историки театра оказались не слишком благосклонны к нему. А потому и сегодня можно повторить слова, сказанные сто лет назад: «Талант Дюра, перешедший в предание, люди нынешнего века назовут ничтожным, незначительным, что было бы жестокой несправедливостью: подобные таланты родятся веками»[[79]](#endnote-80).

# **{****51}** Т. Д. Золотницкая Вера Васильевна Самойлова

{53} Вера Васильевна Самойлова — звезда Александринской сцены 1840 – 1850‑х годов, «прекрасная любимица публики», как ее называли, осталась в истории театра превосходной актрисой, красавицей, блистательной исполнительницей Софьи в «Горе от ума», пушкинской Татьяны, написанных для нее Тургеневым ролей в «Провинциалке» и «Где тонко, там и рвется». Она не имела соперниц в высокой комедии, была символом аристократического вкуса и грациозной женственности. Публика обожала ее, не уставая выражать свой восторг. Ее успех возрастал на протяжении всех одиннадцати лет пребывания на сцене. Тем не менее, в одном из некрологов, ей посвященных, мелькнула фраза: «Это была какая-то неудавшаяся, Бог знает, почему сломанная, разбитая и растерзанная жизнь»[[80]](#endnote-81).

Заявление, на первый взгляд, неожиданное. Правда, исходило оно, по признанию автора, В. А. Полетики, от близкого и многолетнего друга, привязанного к Вере Васильевне «чувствами искренней преданности и глубокого уважения». Но ведь судьба Веры Самойловой и сегодня видится вполне благополучной: счастливое детство в большой, дружной и знаменитой семье, блестящая актерская карьера. Да, вышла замуж и оставила сцену. Жаль. Огромная потеря для театра. Но ведь и потом выступала в благотворительных спектаклях на домашних и клубных сценах. Открыла в себе педагогический талант, преподавала актерское искусство, воспитав несколько одаренных учениц и дочь Веру Аркадьевну Мичурину-Самойлову, продлившую династию Самойловых на Александринской сцене…

И все же на отдалении века становится ясно, как отчетливо поделена пополам ее жизнь, будто ей даны две, тесно связанные, но разные. Ясно, как всю «вторую» она тянулась к «первой», словно догоняла сама себя, до последних минут продолжая свой безнадежный бег.

Актрисы ее времени, выходя замуж, особенно за военных, были вынуждены навсегда оставить театр. Ни одной это не далось легко. Но, пожалуй, трудно назвать кого-то, кроме Веры Самойловой, для кого это обернулось непрестанной мукой. Быть может, она предала себя, совершив роковую ошибку. Если так, она дорого за нее заплатила.

Родители Веры Самойловой к моменту ее рождения были людьми прославленными, обласканными царской семьей, имели прочное положение. Отец, Василий Михайлович Самойлов, — знаменитый оперный тенор. Мать, Софья Васильевна Самойлова, урожденная Черникова, — прежде артистка оперы (сопрано), выступала теперь в водевилях и комедиях. Они — основоположники трех поколений актерской династии Самойловых.

Вера, последняя из одиннадцати детей (еще трое умерли в младенчестве), родилась 10 ноября 1824 года. Девочка росла слабой, тихой, молчаливой, шумным играм предпочитала одиночество. В пансионе для благородных девиц г‑жи Ферай, который окончили четыре сестры Самойловы (родители постарались всем детям дать отличное воспитание), Веру прозвали «плакучей ивой».

{54} Задумчивость была ее подругой не на словах. Много сходного оказалось в Вере Самойловой с пушкинской Татьяной, которую она потом сыграла, как писали, «с неподдельным блеском». Их роднило спокойное достоинство, подлинность чувств, верность долгу, уготованному судьбой. А сестра Надежда, наиболее близкая ей по возрасту и партнерству в театре, своим легким, веселым, шаловливым нравом напоминала пушкинскую Ольгу.

Дом Самойловых, несмотря на строгий патриархальный уклад, был наполнен взаимной любовью, радостью и теплом. Но в 1839 году, когда Вере еще не было пятнадцати, в Финском заливе утонул отец. Жизнь семьи изменилась. Поток гостей, не прекращавшийся при хлебосольном Василии Михайловиче, иссяк. Да и Софья Васильевна, оставшись с дочерьми-девицами: старшей Любовью, взявшей на себя ведение хозяйства, и младшими — Надей и Верой (другие дети жили своими домами), опасалась новых знакомств и нежелательных визитов. Переехали в квартиру поменьше. Вера и Надежда, уже актрисы, еще долго жили в одной комнате, где, заткнув уши, учили роли.

Надежда Самойлова с самого детства мечтала о сцене, рвалась на сцену и с шумом ворвалась на нее. Она дебютировала в шестнадцать лет, а в двадцать, при жизни отца, поступила на службу Дирекции императорских театров. Она обладала великолепным голосом, природной музыкальностью, сочиняла музыку. Отец прочил ее в оперу, но она, хоть и выступала иногда в оперных спектаклях, предпочла драматическую сцену. Здесь, особенно после смерти В. Н. Асенковой, Надежда Самойлова единолично царила в комедии и водевиле. В них раскрылся ее действительно большой талант, обаятельный и неутомимый. Публика любила ее голос, и редкий куплет актрисе не приходилось бисировать несколько раз. Отдельного успеха заслуживала ее способность копировать (пародировать) известных актрис и певиц. На протяжении всех двадцати лет службы она сохраняла любовь публики, практически раз и навсегда избрав амплуа дочек и племянниц — веселых озорниц, заразительных проказниц.

Обе сестры, как большинство детей Самойловых, унаследовали родовой актерский талант. Но он был столь же различен, сколь различны были они сами.

В отличие от Надежды Вера не рвалась на сцену. Ее дарование просыпалось медленно, негромко, а проснувшись, неустанно развивалось.

Путь в актрисы представлялся ей, особенно после гибели отца, естественным и единственно возможным. К сцене Веру, как в свое время самую старшую сестру Марию, как и Надежду, как и брата Василия, готовила вторая по старшинству дочь Самойловых — Любовь Васильевна. Пожалуй, она была талантливее всех детей. Она имела безошибочный художественный вкус, прирожденный дар театрального педагога, музыканта и живописца. Сохранилась ее работа маслом «Гостиная в квартире Самойловых». Трое детей: Иван, Михаил и Вера — писаны с натуры, как и подробный интерьер гостиной.

Возможно, она могла бы стать прекрасной актрисой, но, по общему признанию, Любовь Васильевна — «некрасива собой». Тогда это служило безусловным, {55} независимо от таланта, препятствием, точнее, запретом для сцены. А Любовь Васильевна была умна, имела слишком трезвый взгляд, в том числе на себя, чтобы не предпринимать заведомо обреченных на неудачу попыток. Но свое актерское дарование, актерскую интуицию, да и все душевное тепло она, не имея собственной семьи, отдала сестрам. Для них Любовь Васильевна являла собой непререкаемый авторитет, касалось ли дело изучения роли, костюма для сцены и для жизни или ведения хозяйства. В последнее, впрочем, они не вдавались. Через много лет актриса Александра Ивановна Шуберт вспоминала, что «сестры Самойловы внесли на сцену уменье одеваться со вкусом, а в закулисный мир дух приличия, благовоспитанности и недоступности»[[81]](#endnote-82). Этот комплимент — косвенное признание заслуг Любови Васильевны.

Дебют Веры Самойловой состоялся в бенефис сестры Надежды 10 ноября 1841 года. В нем участвовал и брат Василий Васильевич. Театр, как всегда, был полон: бенефисы Самойловых неизменно притягивали публику. Да и появление на сцене нового члена семьи — безусловное событие. В числе прочих пьес давали драму Н. И. Филимонова «Князь Серебряный, или Отчизна и любовь» (по повести А. Марлинского (А. А. Бестужева) «Наезды») о российских событиях 1613 года. Критика дружно обрушилась на пьесу: «Артистам в этой так называемой драме играть было нечего»[[82]](#endnote-83), — писал В. С. Межевич в «Северной пчеле»; Ф. А. Кони назвал пьесу «пустой и нелепой», а роль красавицы Вареньки Васильчиковой — «бесцветной»[[83]](#endnote-84); А. И. Вольф определил ее как «бесцветнейшую»[[84]](#endnote-85).

Трудно сказать, почему выбор Самойловых остановился на этой пьесе и роли страдательной героини, попавшей на два года в плен к литовцам, а потом чудом спасенной давно влюбленным в нее князем Серебряным. Преодолев погони, битву, даже ранение, полученное Варенькой, они оказались наконец на родной земле. Любовь друг к другу и к отчизне, куда стремилась похищенная героиня, торжествовали.

Роль действительно слабая, «голубая», декоративная, без внутреннего развития. Но, пожалуй, ее выбор — результат умного расчета: здесь Вера Самойлова могла выгодно заявить о себе. Высокий рост, изящное сложение, ни на кого не похожая красота тонко прописанного лица и выразительных глаз, грациозность, хорошие манеры успешно заменили сценическую неопытность. «Дебютантка еще очень молода, — писал В. С. Межевич, — но с прекрасною наружностию соединяет она весьма приятный голос и красоту движений. Несмотря на то, что является первый раз на сцене, г‑жа Самойлова 3‑я была на ней свободна и непринужденна и, видимо, отдала себе отчет во всяком движении, во всяком положении, во всяком слове. Желаем, чтобы этот первый успех заставил ее полюбить драматическое искусство, которое видит в ней свою прекрасную надежду»[[85]](#endnote-86).

Аванс щедрый. Но Ф. А. Кони, ставший навсегда верным поклонником актрисы, еще восторженней приветствовал ее появление: «Она одарена природою прекрасными способностями и умела с первого шага на сцену выставить их все налицо. Что касается до пластической стороны, то есть до наружных {56} качеств актрисы, то у г‑жи Самойловой 3‑й в них богатство до роскоши… Но в ней есть тот клад сценический, который обещает талант, именно — *теплота и неподдельное чувство*. Несмотря на робость и неуверенность в себе, — признавал критик, — она выполнила первую роль свою с редкой ловкостью и энергией. При старании и совестливом изучении своего искусства, мы уверены, г‑жа Самойлова 3‑я приобретет себе скоро внимание публики»[[86]](#endnote-87).

Итак, прием дебютантке оказали радушный: аплодисменты не смолкали, вызовы повторялись. В Вере Самойловой увидели «замечательное дарование», которым обогатилась русская сцена. Особо отмечали ее принадлежность к артистическому семейству Самойловых, которому, по свидетельству того же Ф. А. Кони, «петербургская публика обязана многими наслаждениями»[[87]](#endnote-88).

Через несколько месяцев после дебюта, летом 1842 года, Вера Васильевна Самойлова поступила на службу Дирекции императорских театров артисткой русской драматической труппы Самойловой 3‑й. Самойловой 1‑й числилась ее мать, Софья Васильевна, еще игравшая небольшие роли пожилых женщин, Самойловой 2‑й — сестра Надежда. После ухода матери в отставку, с октября 1843 года, Надежда Васильевна стала Самойловой 1‑й, а Вера Васильевна — Самойловой 2‑й. Так они и живут в истории русского театра.

Вера Самойлова не сразу нашла себя, свой репертуар, свое амплуа. В начале 1840‑х годов на сцене Александринского театра царила мелодрама, порой поражавшая зрителей, при всей любви к ней, до изумления нелепыми ситуациями; еще дышала классицистическая трагедия; превосходили количеством сочинения прочих жанров — ура-патриотические, верноподданнические пьесы; блистал легкий, веселый, очаровательный водевиль. Первым трагиком русской сцены был В. А. Каратыгин. В трагедии и романтической драме первое положение занимала его жена А. М. Каратыгина-Колосова. Их партнершей, определенной на амплуа «молодых любовниц», и стала Вера Самойлова, чувствуя себя рядом с этими театральными «акулами» до крайности стесненно.

А. М. Каратыгина выделялась среди актрис хорошим образованием, начитанностью, знанием французского и немецкого языков. Труженица, она привыкла обдумывать и отделывать каждую деталь роли. В ней был апломб, манеры светской дамы, большой сценический опыт, умение декламировать Расина и Корнеля, Озерова и Полевого, был пафос, но темперамента, страсти недоставало. В юной красавице Вере Самойловой Александра Михайловна видела свою преемницу и даже проходила с ней некоторые роли, например, Ифигению. А Самойловой поначалу поручали «сильно драматические роли»: Ифигения — «Ифигения в Авлиде» Ж. Расина, Вероника — «Уголино» Н. А. Полевого, Елена — «Велизарий» П. Г. Ободовского, Микаэла — «Дочь Карла Смелого» В. Р. Зотова, Амалия — «Разбойники» Ф. Шиллера и прочие. Но, видимо, Каратыгина мало могла ей помочь, поскольку учила все делать, как она, не пытаясь обнаружить индивидуальность Веры Васильевны.

Первоначальные отзывы об игре Самойловой противоречивы. Одни находили ее голос выразительным, а чтение прекрасным, другие — монотонным и {57} слабым. «Дикция была у нее великолепная»[[88]](#endnote-89), — писал А. И. Вольф. И Ф. А. Кони, оговаривая, что роль Ифигении — «фразы при варварском старом языке, напоминающем времена блаженной памяти Сумарокова», хвалил актрису, которая тем не менее «прочла свою роль прекрасно, с толком, с чувством»[[89]](#endnote-90).

Анонимный обозреватель «Литературной газеты», тоже хваля актрису, писал иначе: «Роль Ифигении была разыграна ею во всех отношениях хорошо, а для начинающей артистки даже более чем хорошо. Робость, весьма простительная, и некоторая неловкость в голосе, не привыкшем еще ко всем тончайшим переливам чувства, — вот самые важные недостатки, на которые можно указать в игре ее». И добавлял великодушно: «Со временем они уничтожатся сами собою»[[90]](#endnote-91).

То же — и о темпераменте: «В ее игре видна чистая натура, без примеси *театральности*, видно теплое, живое чувство, которое идет прямо от сердца» («Камилла»)[[91]](#endnote-92). Или: «Она была прекрасна: много души, чувства, наивности, грации» («Поль и Виргиния»)[[92]](#endnote-93). И вместе с тем: «Это была артистка той же школы, к которой принадлежала и Каратыгина 1‑я. Она играла умно, всегда с достоинством и величественно, но была артистка холодная. В ее игре было много искусства, но заключался некоторый недостаток увлечения и вполне истинного чувства»[[93]](#endnote-94).

Более того, обозреватель «Северной пчелы», признавая дарование Самойловой, пытался оградить ее от настойчивой опеки: «Если бы она захотела послушаться нашего искреннего мнения, мы советовали бы ей не копировать до такой степени той артистки, которую взяла она себе за образец. Конечно, — смягчал положение критик, — образца лучше ей выбрать было невозможно, но образец должно изучать, а не копировать с рабскою подражательностью. Г‑жа Самойлова имеет дарование неподдельное; в ее игре заметны чувство, огонь, но она слишком отдаляется от натуры, слишком впадает в изысканность, даже в манерность». И дальше отчасти объяснял причину последнего: «По сие время г‑жа Самойлова 3‑я являлась только в таких ролях, которые написаны стихами (причем, заметим, стихами тяжелыми, трудно произносимыми и большей частью прескверными. — *Т. З*.); по нашему мнению, *проза* могла бы скорее навести ее на натуральную игру»[[94]](#endnote-95).

Давление Каратыгиных было сильным. От их влияния, во многом и благотворного, трудно было освободиться. Тем более что Вера Васильевна еще не знала себя, не ощущала ни самостоятельности, ни уверенности. И не догадывалась пока: дело всего лишь в том, что между превосходной А. М. Каратыгиной и ней пролегла уже целая театральная эпоха.

Чтобы поддержать Самойлову, ее повезли к знаменитой трагической актрисе Екатерине Семеновой — уже княгине Гагариной. Та, послушав в ее чтении несколько монологов, попросту изложила важные законы сценического существования:

«— Ты с самого начала-то не очень забирай. Коли на всю роль так-то накинешься, так ты умрешь. Что для них очень-то выходить из себя. Ты веди {58} роль ровненько. Как заметишь, что публика утомилась, ты и брось словцо, а потом и еще, и еще; а под конец и весь букет пусти»[[95]](#endnote-96).

То есть Семенова объяснила, что умение верно распределить силы на протяжении роли, верно расставить логические и эмоциональные акценты — основа профессии. Выработав это качество, Самойлова освободилась от укоров многих.

Спустя годы известный летописец Александринской сцены Г. М. Максимов пришел к такому итогу: «Талант ее при каждой новой роли *развивался* и *совершенствовался, крепчал*, и многоуважаемая Вера Васильевна заслуживает горького упрека за оставление ею сцены, тогда как, по всей очевидности, ей предназначалось занять и преобразить упразднившийся пост Александры Михайловны Каратыгиной, то есть сделаться такою же великою трагическою актрисой новой школы»[[96]](#endnote-97). «Пост» Каратыгиной Самойлова не заняла, а нашла собственное место, свой жанр, свою драматургию.

Уже очень скоро Ф. А. Кони поставил ее рядом с великим А. Е. Мартыновым. Возможно, восхищение актрисой несколько захлестнуло критика, обычно стремившегося быть объективным, но лестное это сравнение служило высшей похвалой: «Мартынов — истинный художник, в котором натура и искусство идут рука об руку. Такова будет, по-видимому, и г‑жа Вера Самойлова, если только всегда будет следовать внутренним внушениям своего таланта, а не урокам других»[[97]](#endnote-98). Намек прозрачен. Но Вера Васильевна уже полюбила театр, ощутила себя его частицей, постоянной работой открывала в себе новые возможности и совершенствовалась впрямь необычайно быстро. Это отмечали все видевшие ее.

За два первых сезона Самойлова сыграла тридцать ролей в драмах и трагедиях. Качество пьес, как правило, оставляло желать лучшего, но успех они имели: публика смотрела их охотно и благодарно. Более всего Самойлова потрясла зрителей ролью Микаэлы, принесшей ей твердое положение первой актрисы. Хотя роль эта и не была еще вполне в «ее жанре», она дала основания и Федору Кони, и Аполлону Григорьеву, и другим театральным критикам превознести актрису.

«Дочь Карла Смелого» — драма в стихах В. Р. Зотова — отвечает всем законам мелодрамы. Действие происходит в конце XV века. Мария, герцогиня Бургундская, — дочь только что умершего Карла Смелого. Вокруг ее брака, необходимого государству, плетутся козни, строятся интриги. А она влюблена в незнатного дворянина Христиана (его играл герой-любовник А. М. Максимов) и готова ради него отказаться от престола. Вторая героиня пьесы, которую Самойлова сделала первой, — дурочка Микаэла. Происхождение ее неизвестно. Она выросла при дворе, благодаря дружбе и заботе Марии. Микаэла появляется в колпаке с бубенчиками, пляшет и поет, размахивая шутовской погремушкой. Но и она любит Христиана, а в его простом участии видит ответное чувство и живет несуществующей надеждой. Узнав о любви Марии и Христиана, Микаэла предает возлюбленных, а затем, чтобы спасти их, принимает яд. Христиан же, уверившись в бескорыстной любви Марии, открывает {59} свое истинное лицо: он эрцгерцог Австрийский. Свадьба. Все счастливы. Только Микаэла мертва и забыта.

Но то на сцене. А публика и критики только ее и помнили из всего спектакля, только о ней говорили. «Эта роль была первым и весьма удачным созданием Веры Васильевны»[[98]](#endnote-99), — свидетельствовал в своей «Хронике» А. И. Вольф.

«Одна г‑жа Самойлова 2‑я искренне, душевно нас порадовала», — писал Р. М. Зотов — театральный рецензент и отец автора пьесы, прежде находивший в актрисе массу недостатков. Теперь же он восхищался: «Она сыграла с таким жаром, таким чувством, что публика была от нее в восторге. Это был истинный подарок для нас»[[99]](#endnote-100).

Ф. А. Кони в похвалах актрисе был убедительнее остальных: «В исполнении этой роли г‑жа Вера Самойлова достигла такого совершенства, что ее успеху позавидовали бы многие заслуженные артистки. — И признавался: — Вот как мы любим видеть эту талантливую молодую актрису! Здесь ум, чувство, энергия, талант во всем их блеске. Г‑жа Самойлова развиваемся чрезвычайно быстро. Давно ли мы приветствовали первый шаг ее на сцену и предсказывали в ней замечательную артистку, и вот уже она заняла в ней первое место. Это самоцветный камень Александринского театра. Как много у ней теплоты в сценах любви, как много одушевления в порывах страсти и сколько простоты в выражении самых сильных мыслей. В каждом движении, в каждом порыве видна какая-то *женскость*, которая придает этой артистке особенную прелесть на сцене и располагает к ней зрителя невольно. Тут, в роли Микаэлы, вы ясно видите, что все это не заучено с органчика, не вытвержено перед зеркалом, а льется прямо от души, сильно чувствующей, вырывается из сердца». Вывод критика звучал так: «Надо смотреть “Дочь Карла Смелого”, чтоб видеть только торжество г‑жи Веры Самойловой»[[100]](#endnote-101).

Через несколько лет Самойлова играла Микаэлу на своих триумфальных гастролях в Москве. Аполлона Григорьева навсегда пленили очарование и талант актрисы. Он посвятил ей большую статью, подробно описав, в частности, и ее Микаэлу — интонации, голос, взгляд, движения… О самой роли, впрочем, отозвался вполне уничижительно: «Если взять характер Микаэлы так, как он является в плохой, хотя и составленной с знанием сценических эффектов драме, то выйдет нечто странное: с одной стороны, крайне неопределенное, с другой — поставленное на огромные ходули. Вся роль принадлежит к числу судорожных, держится только эксцентрическими положениями и существует только для них, одним словом, это не образ, а обыкновенное грубое малеванье французских мелодрам… Что прикажете делать артисту с подобными ролями, — вопрошал критик, — какую индивидуальность отыщет он в лице, которое само по себе ничтожно и заимствует жизнь от исключительного положения. Остается играть отвлеченную страсть, а г‑жа Самойлова сделала больше: перед зрителями явился цельный и прекрасный образ»[[101]](#endnote-102). Тут речь шла уже о мастерстве актрисы.

{60} Пристально разобрав роль, малейшие ее оттенки в исполнении Самойловой, Григорьев определил главную черту ее дарования: «Г‑жа Самойлова играла, конечно, не Микаэлу дикой драмы, а играла (как и везде) женственность, поставленную в исключительное положение»[[102]](#endnote-103). То есть критик говорил о женственности, не перестающей быть самой собой независимо ни от чего. В этой женственности, притягательной и стойкой, кокетливой и гордой, строгой и обворожительной, вместе с красотой и грацией, любовью к сцене и добросовестным трудом, открытым сердцем и подлинностью чувств, заключался талант Веры Самойловой. В соединении этих качеств формировались ее индивидуальность и характер.

Более всех был счастлив автор пьесы В. Р. Зотов. На следующий день после премьеры он поднес Вере Васильевне стихотворение (по которому вполне можно судить о его поэтическом даровании, хотя сие послание много лучше стихов, какими написана драма):

Ты моему созданью жизнь дала,  
Ты мысль мою огнем души согрела,  
Мою мечту ты в краски облекла,  
В твоих устах гармонией гремела  
Простая речь, — невольно онемела  
Перед тобой в восторге похвала.  
Все то, что снилось мне в воображеньи  
В минуты дум, в таинственной тиши,  
Что предо мной носилось, как виденье,  
Что создавал я в глубине души,  
Ты все собой в тот час осуществила,  
Ты поняла меня, ты объяснила  
Все то, что я хотел толпе сказать;  
И кто ж тебе мог холодно внимать?  
Я сам забыл, моим стихам внимая,  
Что мне они знакомы, что тебя я  
В моей мечте с любовью создавал,  
И сам с собой, и плача, и страдая,  
Я, как дитя, тебе рукоплескал.  
19 октября 1843 года[[103]](#endnote-104).

Несмотря на многолетний безусловный успех, роль Микаэлы не была все же ее ролью в полном смысле. Лишь следом за Микаэлой В. В. Самойлова нашла наконец *свой* род драматургии.

Первой в этом ряду оказалась, как ни странно, княгиня Томилова в пьесе Д. О. Бруннера «Прихоть кокетки». В Москве она прошла всего дважды, а в Петербурге, благодаря Вере Самойловой, держалась в репертуаре несколько лет. Те, кто видели ее Томилову, до конца дней чувствовали очарование актрисы. Через сорок лет А. А. Стахович вспоминал, что В. В. Самойлова «была прелестна. Сколько в ее игре было благородства, женственности, ума, что за {61} симпатичный голос, и со всем этим она была настоящей grand dame на сцене»[[104]](#endnote-105).

Роль, собственно, заключалась в том, что молодая княгиня держала пари (сюжет распространенный): она влюбит в себя мизантропа Яхонтова (его играл А. М. Максимов), а в результате сама влюблялась в него. Пьеса — сущая безделица, но, по свидетельству А. И. Вольфа, «Прихоть кокетки» признана чуть ли не лучшим спектаклем сезона 1844/1845. «Роль молодой светской женщины с наивным кокетством, — вспоминал В. А. Крылов, — была отделана в совершенстве простоты и грации»[[105]](#endnote-106).

Подобных ролей в пьесах, как правило, слабых, а то и пошлых, часто кое-как приспособленных для сцены, порой «неестественных», Самойлова сыграла во множестве. Назовем хотя бы Лавскую — «Проказы барышень на Черной речке» П. С. Федорова, Матильду — «Женский ум лучше всяких дум» А. Н. Очкина, Евгению — «Светский случай» Н. И. Хмельницкого, Колпакову — «Муж, достань мне собачку!» П. И. Григорьева, Ольгу — «Владимир Заревский» К. Д. Ефимовича, Веру — «Наказанная кокетка, или Замужняя вдова» Г. В. Кугушева, Елагинскую — «Андрей Степанович Бука, или Кто не плясал по женской дудке» П. И. Григорьева, княгиню — «Странная ночь» А. М. Жемчужникова, Вельскую — «Поездка за границу» М. Н. Загоскина, Клару — «Зеленая шаль» Н. И. Куликова, баронессу Дюрвиль — «Женская дружба, или Молодые вдовушки» П. А. Каратыгина, Елизавету Федоровну — «Браслет и прочее» Ф. Ф. Корфа и т. д. и т. д. Из двухсот ролей, сыгранных Самойловой за одиннадцать лет службы, подавляющее большинство составили светские дамы и девицы, капризницы и кокетки. Впрочем, именно они выработали в актрисе тонкий психологизм, естественность и… жизненную правду, которые она несла со сцены.

Она не повторялась, но совершенствовала свое мастерство, доведя до виртуозности владение диалогом (его потом называли кружевным), легкость и остроту реплик, умный юмор, грациозность в каждом движении и жесте. Голос Самойловой был, по описанию Ап. Григорьева, «то детски-нежный, то полный серебряного смеха, то стремящийся сделаться резким и энергическим и звучащий, между тем, только энергиею слабости»[[106]](#endnote-107). Эта слабость, эта беспомощность женственности, прелестное лицо, выражавшее малейшие оттенки чувства и мысли, делали Веру Самойлову единственной в своем роде, не похожей ни на одну актрису ее времени.

Тем большую значительность обретали эти качества, когда героини Самойловой, помимо обаяния и изящества, обнаруживали душевную стойкость. Среди мелодраматических страдалиц и салонных баловниц в репертуаре Веры Самойловой оказалась, наконец, грибоедовская Софья.

Поначалу Самойлова, как до нее Каратыгина, отказалась от роли, «считая ее неприличной за ночные беседы с Молчалиным», — вспоминала А. И. Шуберт. Отказываться от ролей артисты не имели права: на этот счет в контракте, заключавшемся дирекцией театров каждые три года, существовал специальный параграф. Ни одна причина не считалась достаточно веской, и отказ {62} был большим риском — его мало кто мог себе позволить. Брат Шуберт, Н. И. Куликов, — драматург и режиссер драматической труппы, по ее словам, «уломал Самойлову силой своей власти, говоря, что ей будет то же, что и сестре ее Надежде Васильевне: та ему в чем-то не угодила и целый год играла одну роль Машеньки в “Булочной”. Вера Васильевна, — продолжала Шуберт, — должна была покориться, и роль Софьи Павловны впоследствии была одной из лучших в ее репертуаре. Она была холодна, но очень красива и представительна»[[107]](#endnote-108). Шуберт не упомянула, что согласие на роль актриса дала при условии: Молчалина сыграет только ее брат Василий Васильевич. Условие приняли.

Не сразу получилось все. По свидетельству многих современников, роль развивалась, став в итоге «торжеством» актрисы, ее цельным «созданием». О том писали, в частности, и критик Ап. Григорьев, и актер М. С. Щепкин. В 1846 году, рецензируя очередное представление «Горя от ума», Григорьев, вяло отозвавшись обо всех исполнителях, так писал о Самойловой: «Не можем умолчать, однако ж, что г‑жа Самойлова 2‑я заметно с течением времени совершенствуется: лучше сыграть роль Софьи Павловны, по нашему мнению, невозможно»[[108]](#endnote-109). А Щепкин, как следует из письма композитора и музыкального критика Н. А. Серова критику В. В. Стасову, «Веру Самойлову любит за ее благородную наружность, к некоторым ролям идущую как нельзя лучше, и в главную ей заслугу ставит то, что она первая создала роль Софьи Павловны в Горе от ума»[[109]](#endnote-110). Самойлова не была первой исполнительницей роли, но стала первой ее «создательницей».

Гордая и неприступная Софья Самойловой любила Молчалина, как капризная властительница свою собственность. Чацкий вызывал ее раздражение, порой злобу: его присутствие, его любовь, его речи не нужны ей, неуместны. Она лелеет свой фантом — того Молчалина, который не существует на самом деле. Она независима в чувствах и этим словно приподнята над средой. Силой характера такая Софья, пожалуй, не уступала Чацкому.

«Из всех виденных мною актрис в роли Софьи одна Самойлова 2‑я — Мичурина ее играла в совершенстве, — вспоминал через много лет А. А. Стахович, верный поклонник актрисы. — Она одна сумела уяснить, отчего Софья Павловна, далеко не развитая и не умная девушка, местами метким словом, намеком обрывает злые остроты Чацкого и минутами делает его самого смешным. — И далее Стахович приходил к заключению, выдававшему в нем наблюдательного и тонкого театрала: — В игре Самойловой 2‑й понятно было, что не ум, не находчивость подсказывали Софье насмешки над Чацким, а нечто иное. Как только Чацкий грубо прикасался к нежным струнам ее сердца, к ее любви к Молчалину, у нее закипала желчь, ненависть к оскорбителю вдохновляет ее, и не умная Софья *умно* обращает остроты Чацкого на него самого, язвит его… Так играла Софью одна Самойлова»[[110]](#endnote-111).

В четвертом акте, прозревая наконец ничтожность Молчалина, Самойлова поражала зрителей. Оли чувствовали «электрическое потрясение при первом, тихом, от негодования прерывающемся шепоте, которым Софья встречает {63} Молчалина»[[111]](#endnote-112), — писал Ал. Григорьев. А через шестнадцать лет в статье, посвященной очередному изданию пьесы Грибоедова, он так вспоминал сцену с Молчалиным: «… до истинно трагической красоты бывала иногда хороша Вера Самойлова в минуту этого пробуждения!..»[[112]](#endnote-113)

Еще в апреле 1844 года весьма критичный в отношении актрисы Р. М. Зотов иронизировал по поводу ее Наташи из стихотворной трагедии Н. В. Кукольника «Боярин Федор Васильевич Басенок». Он готов был признать, что Самойлова сыграла хорошо, но не брался судить об этом, так как, по его словам, большая часть стихов не слышна. А дальше вступал в полемику с Кони, Григорьевым и другими ее апологетами: «Боже мой! Неужели мнимые друзья уже успели *захвалить* эту актрису? Эта милая, прелестная дебютантка, которая обещала так много, ужели остановится в самом начале? Ужели ее начали уже уверять, что она *великая* актриса?»[[113]](#endnote-114) Но через месяц он так писал об ее Софье: «Г‑жа Самойлова 2‑я первая актриса, которая поняла свою трудную роль. В первые разы играла она IV акт слишком *трагически*, но теперь взяла настоящий тон своей роли и сыграла прекрасно. Даже прежняя неясность в чтении у нее на этот раз исчезла (возможно, дело все-таки было в качестве стихов? — *Т. З*.). Одним словом, это лучшая Софья Павловна, какую мы до сих пор видели. От всей души поздравляем г‑жу Самойлову с этим успехом»[[114]](#endnote-115).

А еще через два года Зотов писал: «Г‑жу Самойлову 2‑ю мы давно не видели в таком блеске. Софья Павловна — одна из самых трудных ролей репертуара, и, несмотря на это, В. В. Самойлова сыграла ее превосходно. — И заключал: — Нам всегда приятно отдавать справедливость этой милой актрисе, которая день ото дня совершенствуется…»[[115]](#endnote-116)

В 1844 году, вслед за Софьей, Самойлова сыграла Дездемону. Пьесы Шекспира ставили тогда постоянно: они — неотъемлемая часть репертуара, ими проверялись актеры. И тут в оценке актрисы Р. М. Зотов остался верен себе: «Г‑жа Самойлова исполнила свою роль, как г‑жа Самойлова. Дездемоны в ней не было. Нам тем более досадно это, что она могла бы быть и Дездемоной, если бы драматическое искусство составляло для нее все»[[116]](#endnote-117).

Летописец А. И. Вольф небрежно заметил, что «Дездемона — Самойлова была холодна как лед»[[117]](#endnote-118).

Но Ап. Григорьев, размышляя о Самойловой, настаивал, что «не прелесть силы, а прелесть слабости составляет особенное свойство ее наружности: это, собственно, не образ, обозначенный рельефно, а светлый призрак, легкое, воздушное видение — и потому едва ли можно найти что-нибудь лучше г‑жи Самойловой для представления шекспировых женщин: и Дездемону, и Офелию, и Юлию, и Миранду, и Титанию, и Розалинду, и даже честолюбивую, но женственно-слабую леди Макбет с равным успехом может играть г‑жа Самойлова»[[118]](#endnote-119). То есть критик не сомневался, что индивидуальности актрисы, ее обаянию и грации, ее нежной женственности подвластны столь различные героини Шекспира. Он противопоставлял им «неистово-страстные» натуры, несущие «извращенную женственность», как Регана и Гонерилья в «Короле {64} Лире», Маргарита в «Ричарде III» или леди Мильфорд в «Коварстве и любви» Шиллера. Эти роли он полагал чуждыми ей.

Потому роль Дездемоны Григорьев находил «неблагодарной для пошлой артистки, которой нужны сильные эффекты». Самойлову же он ставил высоко. По его словам, Дездемона Самойловой была чиста голубиной чистотой, наивна, доверчива и, как всегда, грациозна (эту черту он особенно ценил в актрисе, причем вкладывал в нее не физический, а духовный смысл) во всех своих проявлениях. Самойлова, по его впечатлению, не гналась за эффектами, а воплощала «воздушную мечту». «Много артистического такта, — заключал критик, — нужно для того, чтобы сыграть Дездемону таким образом, много даже смелости, по крайней мере несравненно больше, нежели сколько потребно ее на эффектные выходки»[[119]](#endnote-120).

Здесь А. А. Григорьев много сказал об актрисе, всего два года пребывавшей на сцене: она стремилась постичь характер, а «простота создания», то есть подлинность, естественность личности, была ей важнее любого громкого успеха. Проявляя смелость, она искала свой путь в роли, постепенно обретала самостоятельность и (что, возможно, давалось труднее) — независимость.

Она упорно работала. Каждый сезон к ее репертуару прибавлялось в среднем двадцать новых ролей, разумеется, разных по уровню и жанру. Какие-то уходили сразу. Другие задерживались надолго. Актриса имела уже собственное положение, тьму обожателей, громкую славу. Это признавали все. «Из артисток первое место принадлежит г‑же В. Самойловой 2‑й, — писал Ф. А. Кони в обзорной статье за 1844 год. — В настоящее время она наша единственная драматическая актриса. Она играет почти все роли gennes-premieres, хотя и не с одинаковым искусством; но тем не менее мы не можем не удивляться ее таланту и старанию. Без нее осиротела бы русская драма и комедия. Она еще очень молода и много обещает в будущем», — в очередной раз утверждал он. Но даже Кони, изначально увлеченный актрисой, настаивал, что «при всем ее даровании ей, однако же, необходимо учиться долго и постоянно. Для таланта нет точки, на которой он мог бы остановиться: усовершенствование не имеет границ». Подобные рассуждения можно бы счесть общим местом, если бы дальше, хваля новые роли Самойловой, Кони ни приходил к своей главной мысли, которую доселе искусно прятал за комплиментами: «Репертуар г‑жи Самойловой в нынешнем году был очень богат и разнообразен. Она прекрасно играла в драмах “Наследство”, “Эспаньолетта”, “Басенок”, “Павел и Виргиния”, “Ермак”, “Импровизатор”, “Матильда”, “Серафина Лафайль” и еще лучше была в комедиях “Прихоть кокетки”, “Женский ум лучше всяких дум”, “Французский гусар”… Мы уверены, что наши надежды оправдаются, если только она будет продолжать учиться и не станет считать себя *гениальной артисткой*»[[120]](#endnote-121).

Похоже, что подобная претензия не была случайной — здесь Кони явно подпевал монотонно-однообразному Зотову. Но Самойлова не обращала внимания на критику, на партии, сложившиеся вокруг ее имени, их распри и интриги. Она верила тем замечаниям и советам, какие слышала дома. Да и Любовь {65} Васильевна следила за тем, чтобы сестрам не попадались на глаза статьи, где говорилось что-нибудь не вполне лестное в их адрес, хотя сама внимательно их изучала.

Вера Васильевна трудилась. Театру подчинялось все. Вера и Надежда имели уже собственные комнаты, но в остальном уклад не изменился. (Так продолжалось до замужества Надежды Васильевны в 1848 году.) Сестры дружили и, как было заведено в семье, стеной стояли друг за друга. Одна лишь А. Я. Панаева, дочь знаменитого петербургского трагика Я. Г. Брянского, с детства знавшая Самойловых, сообщала в воспоминаниях о «непримиримой вражде» Веры и Надежды, признавая, правда, что Вера Васильевна «была красива собой, высокого роста, с изящными манерами, и как актриса была талантливее своих сестер»[[121]](#endnote-122). К слову сказать, Авдотья Яковлевна Панаева редко проявляла благожелательность, оценивая других. Что же до «непримиримой вражды» (подразумевалось, главным образом, сценическое соперничество), то сестры никогда не перебегали дорогу одна другой, играли разный репертуар, существовали каждая в своем амплуа и всегда держались вместе.

Тут кстати привести эпизод, рассказанный В. А. Крыловым[[122]](#endnote-123). Вера Самойлова играла Веронику в драме Н. А. Полевого «Уголино». По ходу действия ее героиня пела за сценой. Вера Васильевна попросила сестру Надежду Васильевну, чьи вокальные данные были неизмеримо лучше, спеть вместо нее. Все действие Надежда Васильевна сидела в зале, внимательно глядя на сцену. За несколько минут до номера она незаметно покинула ложу. Но как только началось пение, головы зрителей, как по команде, повернулись к ложе, где ее не было, и обман обнаружился. Зрители знали голос актрисы слишком хорошо.

Жили сестры по-прежнему замкнуто. Свободные вечера проводили в опере или в Михайловском театре — смотрели французскую труппу, учились. У себя принимали мало (лишь иногда брат Василий, к ужасу матушки, привозил приятелей — поклонников сестер, не имевших иной возможности прорваться к своим божествам). Зато часто отправлялись с визитами — для них были открыты двери аристократических домов, где их всегда встречали с радостью: так много значили хорошее воспитание и безупречная репутация. А любовь к театру и его представителям была постоянна в высших кругах. Впрочем, и в театре сестры держали себя строго. Настолько, что при их появлении за кулисами, и в Петербурге, и в других городах, где они гастролировали, все невольно подтягивались.

Они пользовались не только вполне заслуженной любовью публики — их привечала царская семья. Известно, что Николай I был большой театрал. Он действительно любил театр, смотрел все новые представления, а некоторые и по несколько раз в русской ли труппе, в иностранных, в драме, опере, балете… Многих актеров знал по именам и, бывая за кулисами, порой вступал с ними в беседу. «Из всего женского персонала труппы только сестры Самойловы удостаивались высочайшего внимания»[[123]](#endnote-124), — отмечал Г. М. Максимов. (Из мужского, добавим, это были А. Е. Мартынов и А. М. Максимов.) Бенефисы {66} Самойловых Николай посещал непременно и, как было заведено, присылал в подарок дорогие украшения. На маскарадах в Большом театре, куда съезжалось великосветское общество, Государь часто разговаривал с Верой Самойловой, всегда, к изумлению актрисы, узнавая ее под маской. А однажды из Елагина дворца Николай прибыл верхом на Крестовский остров, расспросил у лавочника путь к даче, где поселились Самойловы, и несколько минут, гарцуя на коне, беседовал с выбежавшими на балкон Софьей Васильевной и двумя ее младшими дочерьми.

Что же до лавочника, то это событие, похоже, стало главным в его жизни: ведь Государь разговаривал с ним с глазу на глаз! По свидетельству В. А. Крылова, «лавочник почувствовал себя маленькою знаменитостью, расписал себе новую вывеску и долго потом рассказывал встречному-поперечному о своем разговоре с царем»[[124]](#endnote-125).

Императорские артисты нередко играли непосредственно перед венценосной семьей. Их «выписывали», по своему выбору назначая репертуар. Вера Самойлова чаще других бывала занята в подобных представлениях. Особенно Государыня любила прелестные салонные пьески для нескольких исполнителей: «Прихоть кокетки», «Странная ночь», «Браслет и прочее»… Помимо очарования и изящества, легкости и остроумия, Вера Самойлова демонстрировала в этих ролях элегантные туалеты. Здесь с ней, по всеобщему признанию, не могла соперничать ни одна актриса обеих столиц. Даже императрица не оставалась равнодушна.

На одном из таких спектаклей в Зимнем дворце «зрителей было только Он и Она; двое из меньших Великих князей, две дежурные дамы, дежурный паж и офицер, — вспоминал режиссер Н. И. Куликов. — Одним словом, пьеса разыгрывалась у ног Ее Величества. По окончании Государыня подошла к артистам; сперва благодарила и хвалила Самойлову и спрашивала о костюме, потом обратилась к Сосницкому…»[[125]](#endnote-126). В другой раз, в Царском Селе, Вера Васильевна, по свидетельству Н. И. Куликова, «играла в модной дамской курточке вроде мужского жилета и хорошо, что заказывала в лучшем магазине, следовательно жилет был весь на шелку и сшит прекрасно! Государыня приказала после представления принести его к себе: рассматривала, передавала из рук в руки… Вот бы, — ужасался Куликов, — другая российская актриса с расчетцем подложила бы коленкорцем… беда!!!»[[126]](#endnote-127) В Самойловой был, говоря сегодняшним языком, большой стиль.

В череде юных страдалиц и чаровниц, добродетельных девиц и прелестных кокеток Самойлова сыграла героиню, отвечавшую ее сути и, возможно, впрямую перекликавшуюся с ней характером и судьбой. Весьма слабую переделку Г. В. Кугушева «Евгений Онегин» с большой натяжкой можно было назвать «драматическим представлением». Афиша специально оговаривала, что стихи Пушкина «сохранены».

По некоторым сведениям, идея перенести на сцену «Евгения Онегина» принадлежала актрисе. Ее партнер В. А. Каратыгин не играл, а «читал» роль Онегина. Поскольку роль была «несценической», то, несмотря на свое высокое {67} дарование, актер не дождался от зрителей, «привыкших к сильным потрясениям»[[127]](#endnote-128), обычных рукоплесканий, как писал Зотов.

Больше никто из рецензентов не упомянул Онегина — Каратыгина. Все внимание было отдано Татьяне. Поэтичность облика и задушевная грусть, прекрасное чтение стихов — выразительное, естественное, как дыхание, сцена последнего свидания с Онегиным, где любящая и страдающая героиня проявляла стойкость и душевную силу, восхитили самых придирчивых ценителей.

«В этой роли она была превыше всяких похвал, — вспоминал В. А. Панаев. — Изящность, достоинство и искренность чувства блистали в Татьяне ярким светом»[[128]](#endnote-129).

Ап. Григорьев видел в Самойловой «настоящую» Татьяну. И признавался, что его поразила «какая-то девственность, чистота в игре артистки. Страстный порыв как будто не досказывается вполне, как будто оставляет еще чего-то желать, но тем сильнее он действует. — И добавлял: — Только горе, или, лучше сказать, поэтическая скорбь, выказывается ясно и определенно»[[129]](#endnote-130).

Самойлова постигала главное — естественность и простоту игры. Теперь ее достижения были оценены. Даже ворчливый Р. М. Зотов безусловно принял Самойлову — Татьяну: «Признаемся, мы еще первый раз видим ее талант в таком истинном, неподдельном блеске… — Но и тут не удержался, чтобы не повторить обычный совет: — Продолжайте, продолжайте, милая Вера Васильевна, развивать и совершенствовать свое прекрасное дарование, веря более критикам, нежели безусловным похвалам»[[130]](#endnote-131). Как знать, может, его совет и дал результат.

Особым событием сезона 1849/50 года, событием в жизни Петербурга, стал праздник, устроенный публикой сестрам Самойловым. В феврале с обычным шумным успехом прошли их бенефисы. Не счесть было венков, букетов, драгоценных подарков и вызовов. Но «любители русского театра, — сообщал обозреватель “Санкт-петербургских ведомостей”, — на котором Вера и Надежда Самойловы занимают с честью первые места, задумали отблагодарить даровитых артисток за те наслаждения, которые они доставили им в течение своего короткого, но полного прекрасных усилий поприща»[[131]](#endnote-132).

К делу отнеслись серьезно: создали комитет, объявили подписку на подарки. Тут следует заметить, что именно с сестер Самойловых, с этого их чествования, в русском театре возникла сохранившаяся до революции традиция поднесения актерам подарков на собранные поклонниками средства, с непременным подписным листом всех участников. (На данном листе было сто шестнадцать подписей — чуть ли не все аристократические фамилии Петербурга: князья Щербатов, Урусов, Голицын, графы Воронцов-Дашков, Орлов-Давыдов, Строганов…)

Комитет проявил себя деятельно: договорились с дирекцией о дне спектакля. Назначили 4 марта, на масленице. Составили репертуар из любимых публикою пьес («Окно во втором этаже» и «Странная ночь» — для Веры Самойловой, «Бедовая девушка» — с популярнейшей ролью Надежды Самойловой {68} и комедию-водевиль самой Надежды Васильевны «Дядюшка в хлопотах, или Кто на ком женат», где были заняты обе сестры и брат Василий Васильевич).

Кроме того, комитет, говоря сегодняшним языком, объявил конкурс на лучшее стихотворное обращение к актрисам и выбрал стихи графа В. А. Соллогуба. А еще комитет принял на себя инициативу, сохранившуюся до наших дней: на сцене, при открытом занавесе торжественно поднести цветы, подарки и прочесть стихи. Прежде такого не бывало. Потребовалось специальное разрешение Государя, полученное через обер-полицмейстера Галахова — большого почитателя актрис. Николай присутствовал с дочерью, Великой княжной Марией Николаевной.

По ходу спектакля восторг публики разрастался, атмосфера в зале достигла невероятного накала. После первой пьесы вызвали Веру Самойлову и передали ей через капельмейстера диплом, лавровый венок и золотой браслет, украшенный бриллиантами. В центре браслета бриллиантами же был выложен ее вензель, а к нему прикреплена надпись: «Вере Васильевне Самойловой от ценителей ее таланта». От Государя директор передал ей серьги.

«Мы не беремся пересказать вам, — писал очевидец, — что выразило тогда прекрасное лицо В. В. Самойловой; удивление, радость, благодарность — все это слилось в одно выражение, передать которое может кисть живописца, но не перо литератора. Занавес опустился, но публика потребовала снова свою любимицу, и на этот раз она явилась с лицом, сияющим радостью, с полными благодарных слез глазами, целуя с умилением подарок публики. Занавес опустился снова при громе рукоплесканий, и снова публика стала звать свою любимицу, встретила и проводила ее восторженными криками»[[132]](#endnote-133).

После «Бедовой девушки» такие же подарки и такой же прием ожидали Надежду Васильевну. Тот же критик писал, что актриса «была растрогана не менее сестры своей, обильные слезы текли из глаз ее, и она не раз подносила платок к лицу».

В последнем водевиле «Дядюшка в хлопотах» сестры играли в одинаковых платьях и с только что поднесенными браслетами на запястьях. По окончании пьесы Василий Васильевич вывел на сцену обеих сестер и брошенный с балкона букет вложил в их соединенные руки. Сестрам подали две золотые вазы, наполненные прекрасными цветами, венки из цветов с их вензелями. Из лож к ногам актрис летели букеты. Вызовы и поклоны не прекращались. Наконец на сцену вышел А. М. Максимов во фраке, за ним артисты драматической труппы с двумя огромными венками и подарками. Шепнув изумленным сестрам:

— Наденька и Верочка, не рассуждайте, слушайте, — он прочел стихи Соллогуба, вложив в них, как писали, много чувства.

Алмаз и жемчуг русской сцены,  
Благодарим вас всей душой,  
Что вы возвысили собой  
Значенье русской Мельпомены.  
{69} Что не щадили никогда  
Вы даровитого труда  
Для драматического дела.  
Вас публика понять умела;  
В душевной памяти она  
*Надежду* с *Верою* отметит  
И вам на ваши имена  
Всегда *Любовию* ответит.

(А. И. Вольф, приводя стихи в своей «Хронике», сделал примечание, что под последним выделенным словом подразумевается «Любовь Васильевна, старшая сестра артисток, приготовлявшая их для сцены»[[133]](#endnote-134). Впрочем, в других изданиях это слово не выделялось и печаталось с маленькой буквы.)

Публика неистовствовала. Поклоны не прекращались. «Это такое было торжество на русской сцене, какого никогда еще не бывало»[[134]](#endnote-135), — записал режиссер Н. И. Куликов. В «Санкт-петербургских ведомостях» Г. Г. Чежин не переставал умиляться, во всех подробностях описывая вечер. В финале, по его словам, сестры вышли, держась за руки, «еще раз склонились перед приветствовавшей их публикой, потом крепко обнялись и поцеловались. Много трогательного смысла было в этом поцелуе: дети одной матери, дети одной сцены, они поняли тонкое чувство публики, не разлучившей их при выражении своей благодарности, и поцелуй их был, в одно и то же время, и благодарностью, и обещанием. Он был необходим как выражение чувств, переполнявших душу, и вместе как торжественный обет служить оценившей их публике всеми силами дарования…»[[135]](#endnote-136). То был и в самом деле незабываемый праздник, сроднивший на миг актеров и зрителей, порыв взаимной благодарности и любви, принесший счастье, которое изредка можно испытать только в театре.

Справедливости ради надо добавить, что умиленный и восторженный хроникер завершил свой подробный отчет следующим пассажем: «Напомним только сестрам Самойловым, что путь к совершенству беспределен и что артист должен идти по нему без остановок и отдыха. Публика оценила их старания, таланты и стремление к совершенству, но она накажет их своею холодностью, если они остановятся среди начатого ими пути и не пойдут далее. Успех нередко ослепляет и ведет к излишней самонадеянности, а самонадеянность, уничтожая анализ и поверку собственных средств, нередко ведет к важным ошибкам и падению. Желаем от всей души, чтобы Самойловы не забывали этой истины».

В. А. Крылов, вспоминая потом этот вечер, упомянул, что «теперь чествование сестер Самойловых может показаться довольно ординарным, но тогда это была новинка, которой еще никто не удостаивался, ни даже идол публики, трагик Каратыгин, к слову сказать, ворчавший на этот самойловский праздник»[[136]](#endnote-137).

{70} Вера Самойлова знала большой успех. Вскоре она пережила его на своих триумфальных гастролях в Москве. Но на родной сцене вечер 4 марта 1850 года для обеих сестер был пиком признания.

Незадолго до московских (единственных в ее жизни) гастролей Самойлова встретилась с драматургией Тургенева — встреча была, быть может, самой важной в ее актерской биографии. Сначала 14 октября 1849 года она сыграла Машу в «Холостяке» вместе с гастролировавшим в столице Щепкиным — Мошкиным. Приняли ее в роли хорошо, но ничего неожиданного тогда не произошло: подобную «голубизну», угнетенную невинность, чистоту и покорность она демонстрировала уже не раз. Событием явилась ее Дарья Ивановна в «Провинциалке» и позже Вера Николаевна — в комедии «Где тонко, там и рвется». А «Месяц в деревне» был впервые поставлен только в 1872 году, когда Самойлова уже давно покинула сцену. Жаль. Роль Натальи Петровны могла стать триумфом актрисы.

В «Провинциалке» ее особенно выделяли. Да и партнеры были хороши: мужа, уездного чиновника Ступендьева, играл А. Е. Мартынов, столичного волокиту графа Любина — В. В. Самойлов, то есть пьеса, как сообщал А. И. Вольф, «обставлена лучшими силами труппы» и «исполнена с самым тонким комизмом»[[137]](#endnote-138).

Ф. А. Кони присоединялся к его суждению: «Эта маленькая комедия разыгрывается на нашей сцене с редким совершенством. Г. Самойлов в роли графа превосходно схватил все типические черты этих устарелых любезников высшего общества; г‑жа Самойлова 2‑я чудо как мила в кокетливой провинциалке; а г. Мартынов дополняет это трио в роли Ступендьева своим серьезным и в высшей степени естественным комизмом»[[138]](#endnote-139).

Премьера «Провинциалки» состоялась в бенефис Надежды Самойловой — 22 января 1851 года. К нему и писалась пьеса, которую автор посвятил Вере Самойловой — первой исполнительнице роли Дарьи Ивановны в Петербурге. Роль была проработана актрисой с редкой глубиной и изяществом: восхитительное разнообразие оттенков и приемов в отношениях с окружающими, наивная хитрость и слабость, безнадежное стремление переиграть судьбу, прелесть юного кокетства. «Перед нами не просто интриганка, заботящаяся о том, как бы добыть мужу место в Петербурге, — писал Ал. Григорьев о московских гастролях Самойловой, — а даровитая, полная сил женская натура, которая, увлекая, сама готова увлечься, которая радуется не столько результатам победы, сколько возможности бороться и победить; и осуждайте вы эту женщину за ее ветреность, браните за самолюбие — но все-таки сами увлечетесь ею, вы простите ей, может быть, много за один полудетский порыв»[[139]](#endnote-140).

Несостоявшаяся судьба, неосуществленная, но творческая, полная жизни личность… Легкость, стремительность речи и пластики, богатство внутренних переходов… «Необыкновенная простота и вместе грациозность каждого движения, уменье быть на сцене совершенно как дома, уменье, которое дается весьма немногим, — вот что больше всего бросалось в глаза. Сидит ли Дарья Ивановна за пяльцами, по-видимому, вся занятая работою, а между тем не {71} пропускающая без внимания ничего, что вокруг нее происходит, говорит ли она мужу, чтоб он велел снять шляпу лакею графа, ходит ли она тревожно по комнате, готовясь на борьбу, стоит ли она перед зеркалом и обращается к своему платью — везде видна была женщина, больше всего и прежде всего женщина, по преимуществу женщина…»[[140]](#endnote-141).

Впечатление критика отчасти подтверждал управляющий московской конторой Дирекции императорских театров композитор А. Н. Верстовский. В одном из регулярных отчетов о гастролях Веры Самойловой в Москве он сообщал в столицу А. М. Гедеонову: «Представления г. Самойловой расшевелили московскую публику, все хотят ее видеть… Многие ставят ее выше Плесси… Простота игры г. Самойловой действительно нова и неудовлетворительна для людей приобвыкших к сильнейшим потрясениям. Роль Провинциалки была лучшей ролью Рыкаловой, но ей далеко до Самойловой»[[141]](#endnote-142).

Московским гастролям актрисы посвящено немало подробных и восторженных статей. Эти гастроли оказались весьма значительным событием ее творческой жизни. Спектакли начались сразу после Поста, в апреле 1851 года, и продлились небывало долго — почти три месяца. Но им предшествовал очередной бенефис «первой и прелестной нашей драматической актрисы В. В. Самойловой» 6 февраля. Давались: «Белая камелия, или Маскарад в Дворянском собрании» и «Воспоминание о Персии» Ф. Ф. Корфа, «Старина» М. Ф. Каменской, «Урок мужьям» Н. Крестовского (Н. И. Куликова), второе действие из «Дочери Карла Смелого». Репертуар разнообразный и выгодный для актрисы, но «никто не искал уже на афише ни привлекательных названий, ни громких имен авторов: довольно было имени бенефициантки, жемчужины драматического искусства, чтоб собрать полную залу»[[142]](#endnote-143).

«Белая камелия» шла впервые. Роль Веры Васильевны стала одной из самых знаменитых ролей Самойловой. Автор писал ее специально для актрисы и не случайно дал героине ее имя. Впрочем, в ту пору это было распространено: персонажи часто получали имена, а то и фамилии исполнителей. Нередко это обыгрывалось и в тексте. Мужа Веры Васильевны играл А. Е. Мартынов. Хотя в пьесе его называли Иваном Николаевичем, между супругами происходил такой диалог (жена возвращалась из театра, с бенефиса Самойловых):

Муж. Хорош был бенефис?

Жена. Да.

Муж. Публики много?

Жена. Театр был полон.

Муж. Так всегда бывает у Самойловых. Их любит публика.

Жена. К тому же и Мартынов играл, тоже любимец публики.

Так по воле автора обменивались комплиментами актеры, на радость себе и залу, ценившему подобные «отступления».

«Белая камелия», конечно же, сущая безделка: жена обнаруживала записку, в которой назначалось свидание мужу, и преуспевала в том, чтобы возвратить {72} его любовь. Самойлова — Вера Васильевна простодушна и кокетлива, наивна и проницательна, а главное — обворожительна. Для того чтобы подробно говорить об актрисе в этой роли, заметил Ап. Григорьев, «надобно было бы говорить о каждом ее жесте, каждом слове…»[[143]](#endnote-144).

Бенефис Самойловой прошел блестяще. Именно он дал повод Ф. А. Кони, с первых шагов на сцене внимательно следившему за актрисой и ее развитием, для большой статьи о ней. Постоянно рецензируя спектакли в своем журнале, отмечая различные события театральной жизни, критик мало о ком из актеров писал так глубоко и подробно. Признавая, что В. В. Самойлова «бесспорно в настоящее время лучшая артистка русского театра», Кони видел в ней идеал актрисы, предназначенной для сцены, соединившей природный талант и требования театра. «При подкупающей с первого взгляда наружности, ее манеры, умение держаться, выразительность глаз, лица и голоса дополняют внешнее впечатление, которое она производит на зрителя при первом появлении на сцене. К этим данным г‑жа В. Самойлова умела в краткое свое театральное поприще присоединить все то, что дается умом тонким и проницательным, талантом врожденным, открывается артисту внутренним чувством, и то, что только приобретается опытностию в деле искусства и навыком к сцене. Кроме того, г‑жа В. Самойлова очень представительна на сцене, она изящна в своих движениях, в мимике, в передаче мелочей, которые у других выходят или очень грубо, или совсем исчезают, но которые придают характерам полноту, а выражению их особенную прелесть. Два главных качества г‑жи В. Самойловой: *женственность* и *задушевность*, качества, очень редко встречаемые в русских артистках. К ним надо присоединить третье качество как непременное их последствие: высокое *приличие*. Никогда не подметите вы в игре ее действия, не свойственного хорошему обществу, напоминающего о закулисной непрезентабельности обращения, о необразованном вкусе и дурном воспитании. Она не хватает всех и каждого, кто с ней на сцене, за руки, не сделает лишнего жеста, не употребит улыбки или многозначительной мины для большего пояснения положения своего партнеру. Она вся принадлежит своей роли, она вся — представляемое лицо: зрители для нее не существуют, у нее перед глазами только действующие, словом, она не существует, а живет и дышит жизнью, которую передает ей автор пьесы. Оттого игра ее всегда так обаятельна, так полна натуры, истины и теплоты».

Говоря о репертуаре актрисы, Кони отдавал предпочтение комедии, так как в драме критику порой недоставало той самой простоты, какую он ценил в актрисе. В драме, по его мнению, она иной раз еще испытывала некое внутреннее напряжение, отчего иногда возникала декламационность, а то и пафос. Зато в комедии, писал Кони, «невольно удивляешься ее тонкому женскому инстинкту, этой милой, не натянутой кокетливости, этим простым, но грациозным оборотам, этой умной умеренности в излишествах, непринужденной ловкости и благородству, которые характеризуют ее игру. Это, если можно так выразиться, самая изысканная щеголеватость, доведенная до самой обманчивой и обольстительной простоты». А далее Кони предъявлял высокие {73} этические требования, которым в полной мере удовлетворяла актриса: «К чести г‑жи В. Самойловой мы должны сказать, что никогда не замечали в игре ее ни малейшей жертвы, принесенной невежеству и безвкусию на счет искусства. В этом отношении она истинная артистка и артистка, достойная глубокого уважения»[[144]](#endnote-145).

Спектакли Самойловой начались в Малом театре, но очень скоро их перенесли на сцену Большого, хотя и его зал не вмещал всех желающих. Московский корреспондент сообщал: «Прием г‑жи Самойловой принадлежит к числу блестящих: она была принята громкими рукоплесканиями полного театра, и в каждом представлении, включая сюда даже и первое, на сцену летят венки и букеты»[[145]](#endnote-146).

Гастроли Самойловой стали событием городской жизни. Многие жители первопрестольной замедлили с переездом на дачу, чтобы посмотреть ее спектакли. В театр, по свидетельству очевидца, ездили даже те, которые никогда в театр не ездят. Пьеска П. И. Григорьева «Житейская школа», довольно популярная в Петербурге, и прежде числилась в репертуаре москвичей, но особого успеха не имела. Она была и напечатана, но почти не раскупалась. На следующий же день после того, как Вера Самойлова с оглушительным успехом сыграла в ней Озерскую, продали 50 экземпляров.

Конечно, это один из многочисленных случаев победы актрисы над драматургией весьма среднего уровня. Часто именно актеры создавали успех авторам и их сомнительным произведениям. Не случайно П. А. Каратыгин, сам сочинявший пьески и получше, и похуже этой, на очередной опус своего товарища по сцене и по перу откликнулся злой эпиграммой, мгновенно облетевшей всех:

«Житейскую школу» я всю прочитал  
И только в одном убедился,  
Что автор комедии жизни не знал  
И в школе нигде не учился.

В московском репертуаре Самойловой было более двух десятков пьес. Она дала около тридцати представлений. Слава актрисы росла от спектакля к спектаклю. Публика словно была наэлектризована: аплодировала чуть ли не каждому слову, жесту, взгляду… Когда в «Странной ночи» муж говорил ее героине: «Ты так мила! Ты так прекрасна!» — зал взрывался рукоплесканиями, продолжавшимися несколько минут. Или в «Провинциалке», когда, смотрясь в зеркало, Дарья Ивановна спрашивала себя: «Ужели я подурнела?.. Нет, я все такая же…», — публика неистовствовала, кричала «браво» и бросала на сцену букеты, так что подобные моменты можно считать прямым диалогом актрисы и зала. А их было немало.

Помимо редкого дарования, непривычного для москвичей стиля игры, утонченной красоты, Самойлова поразила публику своими туалетами, их изысканным вкусом и элегантностью. Не только дамы теряли голову, пытаясь запомнить фасоны и отделки. Мужчины тоже не оставались равнодушны. Мемуарист, {74} скрывшийся за псевдонимом «Очевидец», много лет спустя с неутихшим восторгом описывая гастроли Самойловой, вспоминал и такое: «Многочисленность, разнообразие и богатство туалета Веры Васильевны были неисчислимы. Я и один мой приятель принялись было считать, не пропуская, конечно, ни одного спектакля, число ее платьев, но так как она меняла их не только в каждом действии, но и в каждом почти явлении, то мы, заспорив о каком-то сто восьмом или сто девятом платье, сбились со счета, поссорились и перестали считать»[[146]](#endnote-147).

Покоренная публика в прощальный бенефис поднесла Вере Самойловой бриллиантовую брошь в виде камелии. Играя последний раз «Белую камелию», актриса прикрепила брошь и с ней вышла на сцену к восторгу зрителей.

Не только овации, вызовы и букеты отметили эти гастроли. Гастроли были плодотворны творчески. Пришла вера в свои силы, которой, несмотря на укоры иных рецензентов в ее избытке, актрисе недоставало. Проверка чужой сценой и публикой рядом с новыми партнерами, из коих она играла прежде, пожалуй, лишь с М. С. Щепкиным, часто приезжавшим в Петербург, оказалась хорошей школой. Те, кто видели актрису на гастролях в Москве, уже не могли забыть. Аполлон Григорьев в 1863 году, через десять лет после ее ухода со сцены, сокрушался, что «*нет* в настоящую минуту настоящего женского таланта, нет с тех пор, как Вера Самойлова — этот идеал русской артистки — оставила театр»[[147]](#endnote-148). Она воплотила некий идеал женщины-актрисы, многого достигнув в своем искусстве.

В Москве, помимо прочих подношений, она получила огромное количество посвященных ей стихов. Стихи, как правило, слабые, но исполненные высоких чувств, всегда подносили актрисам. Но одно из них сочинил для нее московский актер и драматург Дмитрий Тимофеевич Ленский. Они тоже не блещут литературными достоинствами, хотя Ленский и был мастером версификации, но в них выражена индивидуальность актрисы, а первая строчка до конца дней стала девизом В. В. Самойловой, так верно была здесь определена суть ее творчества.

Искусство в том, чтоб скрыть искусство,  
Вот средство нравиться вполне…  
Вы благородны — без жеманства,  
Вы выразительны — без фраз,  
Чувствительны — без шарлатанства  
И грациозны — без гримас.  
И критик с просвещенным взглядом  
Поставит Вас не только рядом  
С Allan, Volnice, Brolan, Plessy,  
Но Вас, жемчужину Руси,  
Поставит выше их тем боле,  
Что все они играют роли  
В пиесах Скриба и Дюма,  
А Вы должны… в «Житейской школе»  
Искать и чувства, и ума…

{75} Сравнение с французскими актрисами, игравшими в Петербурге на сцене Михайловского театра, было лестным. Оно возникало часто. Часто Самойлова и французские примадонны играли в одних пьесах, причем порой сравнивавшие их не знали, кому отдать предпочтение, а в иных ролях и предпочитали Веру Самойлову. Она постоянно ездила смотреть спектакли французской труппы — училась. Отчасти и французская школа, французская манера игры в сочетании с русской глубиной помогла ей достичь столь высокого результата: «Искусство в том, чтоб скрыть искусство…» То есть скрыть труд, напряжение, усилия, нервы, неуверенность — зрителям они не должны быть видны. Зрители должны видеть в актере лишь легкость и изящество, словно искусство возникает на их глазах, из ничего. Вот откуда естественная непринужденность ее сценического поведения, притягательность артистического облика. Вот то высокое понимание своего предназначения, к которому она стремилась, — свидетельство ума и художественной требовательности.

Наконец Вера Самойлова вернулась домой. Без нее петербургская сцена словно опустела. В. П. Василько-Петров писал в «Санкт-петербургских ведомостях» по поводу бенефиса актера Полтавцева: «Мы упрекнули бы г. Полтавцева за выбор пьес, если бы не знали, что отсутствие В. В. Самойловой 2‑й, занимающей первые роли в большей части драм и трагедий здешнего репертуара, ограничило его выбор»[[148]](#endnote-149).

Наступил пик успеха. Пришла свобода сценического существования, полное осознание своих возможностей. Даже вечно придиравшийся к актрисе Р. М. Зотов написал об одной из проходных ее ролей: «Никогда еще, кажется, мы не видали ее такою неподражаемою актрисою, словом, мы были поражены высоким искусством г‑жи Самойловой 2‑й. Эта милая, прелестная девица, известная в общественной жизни своим прекрасным характером и светским обращением, сумела совершенно измениться в драме и была попеременно гордою, жестокою, нежною, самовластною… Удивительно!»[[149]](#endnote-150)

Всеобщее признание. Всеобщая любовь. Жизнь отдана театру, ограничена театром. Вере Самойловой исполнилось уже двадцать семь лет: по тем временам возраст для незамужней девицы более чем солидный.

Сестра Надежда в 1848 году вышла замуж за морского офицера Макшеева. Приходилось выбирать: военные не могли жениться на актрисах, посему либо он должен был оставить службу, либо она — театр. Макшеев с большими усилиями добился отставки — Надежда Васильевна играла на сцене еще одиннадцать лет.

Прошло два года после триумфальных московских гастролей. Количество новых ролей не уменьшалось, хотя об их качестве Вера Васильевна порой задумывалась с беспокойством. Успех, восторги публики по-прежнему сопутствовали актрисе. В феврале 1853 года она, как писали, «внезапно» покинула сцену. Ее уход искренне оплакивали, с утратой долго не могли смириться и публика, и критика. Замены ей не находили. Лишь через три года воспитанница Театральной школы Фанни Снеткова дебютировала в знаменитой самойловской роли Ольги во «Владимире Заревском». Вера Васильевна даже дала {76} ей несколько частных уроков. В Снетковой признали наконец достойную замену обожаемой артистке. Но видевшие Самойлову помнили ее до конца своих дней.

Причиной ухода Веры Самойловой со сцены послужило замужество. А вот причиной замужества…

Аркадий Михайлович Мичурин, полковник лейб-гвардии Преображенского полка (по иным сведениям — гвардейского саперного батальона), был одним из многочисленных и верных поклонников Веры Васильевны. Познакомились они в квартире Василия Васильевича. Мичурин присутствовал на всех спектаклях Самойловой, ездил за ней в Москву. Он ухаживал долго, настойчиво, благоговейно. Некоторые писали, что он был беден. Вскоре он действительно разорился. А сватался к Самойловой «богатый, на хорошем счету у начальства, но избалованный барич, любивший роскошь, причудливый в своих желаниях, упорный в их достижении. (Он, например, еще молодым офицером, ел на серебряной посуде, держал лучших лошадей в городе, которыми конкурировал с императорскими, и т. п.) Фантазии его впоследствии были причиной его полного разорения»[[150]](#endnote-151). Так вспоминал о Мичурине хорошо знавший семью Самойловых В. А. Крылов.

Мичурин обожал невесту и готов был принести ей в жертву военную карьеру. Но сам Николай Павлович, столь высоко ценивший искусство Самойловой, отказал ему в отставке. Актриса обратилась к Государю: «Мне передавали, — писала А. И. Шуберт, — что она ему сказала:

— Ваше Величество, от вас зависит, чтобы я осталась. Дайте мужу какое-нибудь место по гражданской части.

— Не могу, Вера Васильевна, хороший полковник мне дороже всяких талантов»[[151]](#endnote-152).

Николай выразил сожаление о ее потере для театра, но решения своего не изменил.

Тут самое время кое в чем усомниться и привести для сравнения следующий факт. Василий Васильевич Самойлов, прежде чем поступить на сцену, окончил Горный институт. Он получил диплом инженера, офицерский чин и был обязан отслужить в своем ведомстве десять лет. Служба только началась. Вскоре император Николай Павлович, встретив как-то Самойлова-старшего, спросил его, почему тот никого из детей не отдает на сцену. Отец сообщил, что сын Василий наделен актерским талантом, но состоит на службе.

«— Если таланты есть, — возразил Государь, — то давай их к нам, на сцену. Офицеров всегда сделать можно, а артистов — нет!»[[152]](#endnote-153)

Так рассказал в «Воспоминаниях» Василий Васильевич. Многие не верили этому утверждению, зная, что военную службу Николай ставил превыше всего. И все же факт существует: Василий Васильевич был освобожден от обязательств и принят на сцену.

В отказе Вере Васильевне прослеживается нечто личное.

Скорбя об ее уходе, писали, что брак по любви вынудил ее на такой шаг. Конечно, иных оценок не могло быть. Лишь через семнадцать лет, в посвященном {77} ей некрологе, возник отблеск тайны. Его приоткрыл многолетний друг семьи Самойловых Василий Аполлонович Полетика. В первую очередь он был другом Василия Васильевича: тоже окончил Горный институт, со временем стал журналистом, издателем газеты «Биржевые ведомости», позже — «Молвы». Веру Васильевну любил всю жизнь, восхищался ею, ее талантом актрисы, действительно был ей верным и бескорыстным другом. В написанном им некрологе звучит подлинная душевная боль. В. А. Полетика, видевший в замужестве Самойловой роковую ошибку, не уставал сокрушаться, что Мичурин, хоть он и был человеком добрым и честным, но далеко отставал от нее «по качествам ума и по своему развитию. Замечательно, — продолжал Полетика, — что этот брак вовсе не был браком по любви или по расчету. В один из несчастных дней ее жизни Вере Васильевне представилось, что ей необходимо выйти замуж, для того чтобы положить конец слухам, казавшимся ей оскорбительными не столько даже для нее самой, сколько для лица, к которому она питала — мало сказать, благоговение, а какой-то фанатический экстаз»[[153]](#endnote-154). Это единственный намек, сохранившийся в печати. Репутация Веры Самойловой всегда была безупречна. «Слухи» до нас не дошли.

Озирая ее окружение, зная ее утонченно-нервную натуру, можно предположить: лицом, вызывавшим в ней благоговение и фанатический экстаз, мог быть только Николай I.

Надежды на счастье не существовало. Минуты отчаяния и безысходности подступали все чаще. «Роковым сцеплением пустой сплетни, необдуманной решимости и нелепого предрассудка, — писал В. А. Полетика, — была разрушена жизненная карьера женщины, так много даровитой и заслуживавшей по своим нравственным качествам лучшей жизненной доли».

Как головой в омут, кинулась она в замужество. Возможно, Вера Васильевна не предполагала, что тем самым лишится и театра. И уж, конечно, не ожидала обрушившегося на нее оскорбления.

Николай подарил ей на приданое три тысячи рублей. (Деньги немалые. К примеру, годовое жалованье актера первого положения, скажем, А. Е. Мартынова, составляло одну тысячу сто сорок два рубля.) То была, как сказали бы нынче, знаковая сумма. Обычно царь презентовал ее к свадьбе своим фавориткам из актрис или воспитанниц Театральной школы. В семье Самойловых такой сюжет уже был. В 1836 году Василий Васильевич Самойлов (в 1835‑м он поступил на сцену) женился на выпускнице Театрального училища, танцовщице Софии Ивановне Дранше, дочери театрального декоратора, выходца из Гавра. Три тысячи рублей она получила от Николая I в приданое. В 1837 году царь «соизволил быть восприемником родившейся у Дранше-Самойловой дочери и “на восприятие от купели” преподнес бриллиантовый фермуар. Подобные случаи бывали и раньше, и все отлично знали, что они означают», — писал в «Материалах по истории русского балета» М. В. Борисоглебский. И дальше Николай не оставлял ее своим вниманием, а когда она заболела, посылал ей придворного врача. София Ивановна умерла от чахотки. «После ее смерти, — продолжал Борисоглебский, — “благосклонность” {78} царя распространилась и на ее мужа Самойлова, которому, в нарушение всех правил, было приказано выдавать пенсию умершей жены»[[154]](#endnote-155).

Василий Васильевич, в отличие от своей сестры Веры, не был особенно щепетилен и умел, не стесняясь, извлечь выгоду из любого обстоятельства. Вера Васильевна же с такой пощечиной от человека, ею обожествляемого, вряд ли могла справиться, как не могла, по складу своей натуры, пойти на легкую интрижку даже с ним. Если наше предположение верно, то оно вполне объясняет, почему ее жизнь, вторая половина ее жизни была «сломана, разбита и растерзана».

18 февраля 1853 года состоялся прощальный бенефис Самойловой 2‑й. Она «сошла со сцены в полном цвете лет и полном развитии таланта»[[155]](#endnote-156), — писал театральный летописец А. И. Вольф. Подведя итог ее театральной судьбе, он заключал: «Вскоре по поступлении на сцену Вера Васильевна заняла с честью первое амплуа в драме и комедии и до самого конца не знала соперниц»[[156]](#endnote-157).

В свой последний спектакль актриса выбрала сцену двух королев из «Марии Стюарт», комедию А. Жемчужникова «Сумасшедший», «Замужнюю невесту» Ю. Коженевского и сочиненный специально для ее бенефиса графом Сергеем Потемкиным водевиль «Последняя песнь лебедя».

«Песнь лебедя» — подарок обожаемой актрисе известного в Петербурге оригинала, внучатого племянника Светлейшего Потемкина-Таврического. По словам М. И. Пыляева, граф С. П. Потемкин был рожден «с наклонностями ко всему изящному и прекрасному. Он был тонкий ценитель драматического искусства, стихов, музыки и архитектуры. Он любил драму, комедию, балет и оперу… Все артисты знали его, уважали его суждения и собирались часто к нему, встречая самый радушный прием»[[157]](#endnote-158). А еще он писал стихи, перевел и сочинил несколько пьес и был уже очень стар. Посвящение Потемкина Самойловой было более чем лестно. Отказаться от невероятно слабого опуса графа Вера Васильевна, конечно, не смела. О героине пьесы, княгине Вере Васильевне, которую играла Самойлова 2‑я, говорили, например, так: «Княгиня Вера, точно пальма, величава, гибка и пленительна». Пьесу, вернее, ее отсутствие, превратили в интермедию, включив отрывки из других сочинений, пение и танцы. В ней участвовала вся труппа во главе с В. А. Каратыгиным. Ею завершился спектакль.

Как писали, «триумф был необычайный». Баснословные цены (бельэтаж — 50 рублей, первый ряд кресел — 25, последний — 5)[[158]](#endnote-159) не помешали публике раскупить все места до единого. Множество вызовов и букетов сопровождали каждую пьесу (Самойлова играла во всех четырех). По окончании каждой, как свидетельствовали несколько газет и журналов, актрису вызывали двадцать и более раз, а «Последняя песнь лебедя» довела количество вызовов до тридцати (ровно тридцать раз — утверждали журналисты). Актриса была буквально усыпана цветами.

Товарищи по сцене поднесли Вере Самойловой лавровый венок. В финале Вера и Надежда танцевали русскую пляску. Потом, под нескончаемые рукоплескания {79} зала, Вера Васильевна со слезами на глазах перецеловала всю женскую часть труппы. Несколько букетов она бросила в зал — их мгновенно разобрали по цветку. Засушенные, они хранили память об актрисе много лет.

Вообще начало 1853 года оказалось каким-то роковым в истории русского театра. Уход Самойловой повлек за собой трагические потери, в которых можно уловить некий мистический знак, безусловно отпечатавшийся на ее дальнейшей судьбе.

События следовали плотно одно за другим. Над русским театром навис траур: он сиротел, лишившись целого актерского поколения. Через день после прощального бенефиса Веры Васильевны умер трагик Я. Г. Брянский. Через неделю, прямо на спектакле, — замечательная комическая старуха Е. И. Гусева, еще через две недели — великий В. А. Каратыгин. Две предыдущие смерти поразили его. Он без конца повторял слова, сказанные ему Гусевой на похоронах Брянского:

— Вот и до нас доходит очередь, Василий Андреевич: сперва я, а потом и вы…

«Умирать вещь обыкновенная, — записал тогда в дневнике об этих трех смертях цензор А. В. Никитенко, — но вот почти вдруг сходит со сцены жизни все умное, изящное, даровитое»[[159]](#endnote-160).

К трем «чувствительным» потерям приравнивали «невознаградимую» потерю Веры Самойловой[[160]](#endnote-161).

Правда, между прощальным спектаклем Самойловой и чередой смертей произошло еще одно событие, крайне важное для русского театра и его будущего. На другой день после бенефиса, 19 февраля, в первый раз на петербургской сцене давали пьесу молодого московского драматурга А. Н. Островского «Не в свои сани не садись», обозначившую новый этап истории театра. Но это происходило уже без участия Самойловой.

Биограф сестер Самойловых В. А. Крылов писал о том же: «По неведанным законам судьбы, уход ее совпал с началом нового направления драматического искусства, к которому ей уже не удалось приобщиться, — и она об этом очень жалела всю свою жизнь»[[161]](#endnote-162).

Вера Васильевна безотказно принимала участие в благотворительных и домашних спектаклях, но это не приносило удовлетворения. Она делала несколько попыток вернуться на сцену. Вскоре после смерти Николая I г‑жа Мичурина обратилась к Александру II с просьбой позволить жене офицера служить в театре, но тот, выразив уважение ее таланту, вспомнив ее лучшие роли, не пожелал нарушить традицию. Впрочем, он посоветовал Вере Васильевне взять драматический класс в Театральном училище. Она последовала совету и 18 июля 1861 года поступила в школу преподавательницей драматического искусства. Но служила она недолго: повздорив с директором и будучи нрава независимого, 9 марта 1863 года Мичурина уволилась и больше служить не пыталась[[162]](#endnote-163).

У нее было два сына и дочь. Старший, слабого здоровья, служил по казенной части. Другой, Николай Аркадьевич Мичурин-Самойлов, учился в Николаевском {80} кавалерийском училище, следуя карьере отца, но бросил, не завершив курса, и пошел на сцену, следуя призванию матери. Поначалу играл в любительских спектаклях и на клубных сценах, служил в московских частных театрах: у Корша, Горевой, Абрамовой и других, где обратил на себя внимание в роли Хлестакова. Потом играл во многих русских городах, получив известность хорошего провинциального актера. В ноябре 1897 года, совсем молодым, он умер в Сухуми. Дочь, Вера Аркадьевна Мичурина-Самойлова, продолжала славу актерской династии Самойловых на Александринской сцене до самой своей смерти в 1948 году.

Но об актерских судьбах детей Вера Васильевна уже не узнала. До конца дней все ее помыслы были связаны с театром. Она смотрела все новые спектакли, новых актеров, приезжих знаменитостей. Ничто не утоляло ее жгучей тоски по сцене. Она изведала бедность, когда муж разорился, и осталась почти без средств к существованию, когда в 1877 году он умер. Пришлось продавать самое драгоценное — подарки публики. Но характер Вера Васильевна имела сильный. Если прежде у нее время от времени случались ученики, то в острый момент она открыла частную школу драматического искусства. Тех, кто не мог платить, но был одарен, учила бесплатно, подкармливала, дарила свои туалеты. И в педагогической работе она руководствовалась любимым девизом: «Искусство в том, чтоб скрыть искусство», внушая его ученицам, требуя от них естественности и простоты, искренности и понимания сути роли, чистоты дикции, верного жеста. Ее ученицами были Александрова 2‑я, Лелева, Брошель, Уманец-Райская, Анненкова-Бернар, Глама-Мещерская и многие еще.

Умирала Вера Васильевна от рака мучительно и долго. 8 ноября 1880 года завершился ее земной путь. Ее похоронили рядом с родителями, в Троице-Сергиевой лавре. В тридцатые годы прошлого века прах актрисы перенесли в Некрополь Александро-Невской лавры: рядом с ней брат, сестра, любимые партнеры. «Для людей сороковых годов, видевших ее среди ее сценических триумфов и поголовно ей поклонявшихся, — писал в некрологе В. А. Полетика, — она была блестящею драматическою артисткою; те же, которые имели счастье приближаться к ней в жизни, навсегда сохранят о ней воспоминание как об идеально честной, высоко даровитой женщине…»

# **{****81}** Т. Д. Золотницкая Иван Егорович Чернышев

{83} Некрасивое лицо Ивана Егоровича Чернышева привлекало благородством, хотя из «благородных» он не происходил. В ясные минуты его глаза смотрели открыто и с душевным доверием. Но чаще в них отражались горечь и обида, у рта залегала скорбная складка, а подбородок выдавал безволие. К тому же статностью Иван Егорович не отличался. Росту он был не выше среднего, так что голова казалась великоватой для тщедушного тела.

Жизнь поначалу многое ему сулила, и он высоко возносился в мечтах о славе, чтобы упасть, и снова взлетал до следующего головокружительного спуска. Будучи актером Александринского театра и разъезжая по провинции, сыграл несколько десятков ролей, даже с десяток весьма крупных, сочинил четырнадцать пьес и два романа, составив себе имя писателя, и двадцати девяти лет умер от водянки. Все его сочинения были опубликованы и шли на сцене при жизни автора, многие надолго автора пережили, особенно те наивные, грустно-смешные комедии, в которых Чернышев выразился весь. Можно сказать, он был герой собственных произведений — уязвленный мечтатель, ведущий бесконечный диалог с миром. Чернышев принадлежал к передовым людям времени и вместе с тем воплощал вечно повторяющийся тип маленького человека, близкий героям Достоевского. Его мучила постоянная мысль о собственной неполноценности, недовольство собой и невозможность что-либо переменить. При том, что судьба благоволила к нему, он обделял себя сам, становился в позу отверженного и этой отверженностью гордился. Бывало, судьба прямо улыбалась ему и протягивала руку, а он пугался, отмахивался, делался недоверчив. От непривычки к счастью он никогда не мог поверить в него, не умел радоваться бездумно. В самые добрые и светлые минуты ждал подвоха, поворота к худшему. Ждал мучительно, а когда так случалось, будто бывал и удовлетворен. Эти качества, заложенные от рождения, усугублялись и сопутствовали ему до конца. Будь Чернышев человек другого характера — мог бы спокойно жить, наслаждаясь тихими семейными радостями. Умей он ладить с начальством — получал бы иное жалованье и казенные дрова в придачу. Все было бы легче, проще, да только тогда, пожалуй, и не вспомнили бы о нем сегодня.

Иван Егорович Чернышев родился 20 июня 1834 года в городе Бежецке. Он был шестым сыном крепостных поручицы Жеребцовой. Мальчику шел седьмой год, когда семья, по завещанию почившей барыни, получила вольную и переехала в Петербург. Ивана отдали в Театральное училище. Его связи с семьей почти неуловимы с тех пор. Известно лишь, что брат Павел учился в Академии художеств и на его похороны Чернышев занимал деньги. Сам он пережил брата всего на несколько лет. В документах до конца жизни писал, что родственников не имеет.

Как попал Чернышев в Театральную школу, неясно. Да и с такой внешностью вряд ли приняли его туда охотно, поскольку правила требовали, чтобы поступающие были «здорового сложения, красивой наружности, знали читать {84} и писать по-русски и имели бы чистое произношение»[[163]](#endnote-164). Чернышев же еще и пришепетывал. Но, видно, правила эти были условны и относились больше к девочкам. Так или иначе, Чернышев поступил и положенный в Театральной школе срок отбыл.

Среди прочих учеников он отличался серьезностью, много читал, что было редкостью в училище, даже пробовал писать, собственные суждения имел. Товарищи его признавали. Его кумиром в то время был актер героического склада Василий Андреевич Каратыгин. Чернышев пытался подражать его величавой манере, мечтал о ролях каратыгинского репертуара, многие знал наизусть. Но данные Чернышева никоим образом таким ролям не соответствовали. К тому же на училищной сцене ставились в основном водевили. Их поощряло начальство, на них воспитывали будущих актеров, они в невероятном количестве шли и в Александринском театре. Водевильное засилье определило жанр первого опыта Чернышева в драматическом роде.

14 января 1852 года, в бенефис Александра Евстафьевича Мартынова, среди прочего дали новинку: «Сборы на Крестовский, или В Чухонскую деревню», оригинальный водевиль в одном действии сочинение воспитанника Императорского Театрального училища Чернышева. В истории Театрального училища это исключительное событие было действительно исключением. Ни до Чернышева, ни после подобного не повторялось.

Как пьеса воспитанника, никому, кроме его учителей, неведомого, проникла на императорскую сцену? Воспитанники жили замкнуто, их выпускали лишь в гости к родным, и то изредка. Чтобы ученик сам передал свое сочинение начальнику Репертуарной части, — о том речи быть, конечно, не могло. Остается одно: Петр Иванович Григорьев, в классе которого учился Чернышев, поощрял его, отрекомендовав своему другу и партнеру Мартынову.

Григорьев пользовался популярностью. Автор изрядного числа водевилей, исполнитель множества ролей, в основном комических, он был любим публикой и Дирекцией. Григорьев принадлежал к типу столичного актера, лелеемого в театре, обеспеченного, спокойного за свое существование, т. е. к типу, противоположному Чернышеву. Как многие привилегированные актеры императорской сцены, Григорьев походил на помещика средней руки, всем довольного, добродушного, по-отечески журившего крепостных. Некая патриархальность сквозила в быте таких актеров, в том, как обучали они воспитанников Театральной школы. Впрочем, к их чести надо заметить, что если они могли сделать добро, продвинуть кого-то из молодых, проявить себя благодетелем, не употребляя особенных усилий, то они делали это от души. Петр Иванович много сделал для своего ученика Чернышева. «Сборы на Крестовский» увидели сцену благодаря Григорьеву, которому ничего не стоило эту вещицу «протолкнуть». Он с охотой играл в пьесе и позаботился о других актерах, чье участие много значило для успеха водевиля. Автор же исполнил одну из центральных ролей. Восемнадцати лет Чернышев вышел на сцену Александринского театра в собственной пьесе вместе с П. А. Каратыгиным, П. И. Григорьевым, Е. Я. Сосницкой и Н. И. Подобедовой.

{85} Незамысловатый сюжет сводился к следующему: семья зажиточного ремесленника Колечкина (Каратыгин) собирается на Крестовский остров, чтобы провести там лето. Двое подмастерьев — Карлуша (Чернышев) и Петрович (Григорьев) помогают в сборах. Молодой Карлуша и хозяйская дочка Лиза (Подобедова) любят друг друга, но вынуждены скрывать свои чувства от родителей Лизы, так как Карлуша беден. Правда, он надеется со дня на день получить наследство: тогда отпадут препятствия к браку. Но Петрович завидует Карлуше и сообщает хозяину о намерениях подмастерья. Бедного Карлушу хотят выгнать: слуга, а куда замахнулся! Тут-то и является почтальон с вестью об очень крупном наследстве. Все счастливы, родители дают согласие на брак и приглашают Карлушу на Крестовский в качестве жениха и гостя.

Сюжет банален, не нов, и пьеса не представляла бы интереса, если бы не хорошо выписанные роли, легкий, живой диалог и… ее финал. По отъезде хозяев Петрович обращался к публике с речью. Недаром эту роль взял себе учитель Чернышева: «Нет, какие люди нынче: только какой-то Карлуша получил деньги, сейчас его и произвели в Карлы Иванычи! а я, бедняк, сиди дома… да еще хозяин приказал просить извинения за какого-то сочинителя! А я и не знаю, что там за сочинитель? Коли он в чем виноват, так сам бы и извинялся… Там, говорят *(показывая на публику)*, не дают потачки и тем, которые его почище! Конечно, хозяин мой говорит, что сочинитель еще парень молодой, что можно бы для *первого раза* быть немного и того, помилостивее! Да, впрочем, нет: ведь у нас только раз спусти, так молодой парень повадится сочинять разные штуки… избалуется! Нет, господа! Пожалуйста, вот лучше что:

За водевиль его пугните!  
Вперед, мол, этак не пиши!  
Скажите, впрочем, как хотите:  
Кто *браво*, кто хоть просто *ши*!!  
Из двух любое изберите!  
Которое? Мне все равно. *(Подумав.)*  
А лучше б первое одно».

В куплете заключалась авторская дань водевильной традиции, чуть ироничный взгляд на себя со стороны. А в самой пьесе — вера в возможность счастливой жизни и приличного положения в обществе, которые даются шальной удачей. Здесь впервые, еще робко и неосознанно, наметилась тема маленького человека. Наметилась в ее благополучном варианте, который никогда не коснулся судьбы Чернышева. А тема была автобиографической и нашла потом серьезное развитие в обоих романах и лучших пьесах Чернышева. Но пока такая судьба представлялась Чернышеву неясной, а иллюзии юности позволяли верить, что она минует его совсем. Пока были надежды — много надежд.

{86} Публика не шикала, а благосклонно приняла первый опыт молодого автора (водевиль даже прошел еще один раз). «На ее вызовы, — писал современник, — выходил раскланиваться юноша, не красивый собою, пришепетывающий, невысокого роста, в синей курточке, на которой блестели белые посеребренные пуговицы с изображением лиры»[[164]](#endnote-165).

Если верить, что настоящий драматург проверяется по второй пьесе, то второй водевиль последовал быстро, впитав опыт первого. Не писать уже было трудно. Только теперь на афише стояло имя артиста императорских театров. Водевиль Чернышева «Tailleur R. Valaikin» («Портной Р. Валяйкин») тоже был из жизни ремесленников. Но здесь автор отстаивал честь художника — «вывескного живописца» Кисточкина. Потому и название пьесы писалось по-французски, как вывески магазина Валяйкина, что делал Кисточкин, рисуя на них фраки. Хозяин считал его труд мазней и отказывался выдать дочь за нищего художника. Все, конечно же, кончалось благополучно. Во второй пьесе автор выглядел более зрелым: диалоги были написаны уверенней, наблюдательность выражена острее, характеры разнообразней и свободней.

Трудно сказать, как неожиданный первый успех подействовал на юношу. Может быть, он загордился, стал претендовать на невозможное, презрел друзей. А может быть, загордившись не в меру, так как меры не знал ни в чем, надломился… И может быть, надлом этот растворился лишь в поклонении «зеленому змию», к которому уже в школе Чернышев имел склонность.

Годы, проведенные в закрытом заведении, каким было Театральное училище, не подготовили к самостоятельности. Минимальное жалованье, какое ему положили при поступлении в труппу, 360 рублей в год, проще казалось пропить, чем пытаться свести концы с концами. Да и актерская жизнь располагала к сидению в трактирах. Если не занят на утренней репетиции или в вечернем представлении, то куда же идти и что делать нищему актеру, не имеющему семьи… А приятелей-собутыльников всегда хватало.

Кончился первый сезон актера Александринского театра Ивана Чернышева, не принеся ему славы. На будущий сезон он решился ехать в провинцию. Были силы, хотелось повидать жизнь, поиграть вволю, дабы преуспеть в актерском искусстве. Манили новые впечатления, возможность самому выбирать репертуар и зарабатывать деньги, если повезет, несравнимые с казенным жалованьем. Поездки были распространены среди молодых актеров — в провинции многие могли составить себе имя. Да и маститые, такие, как Мочалов, Щепкин, Мартынов, никогда не гнушались дальними гастролями. Дирекция проявляла гуманность, иные проводили в провинции два, пять, восемь лет, числясь актерами императорских театров и ежегодно продлевая отпуск. В любой момент каждый мог возвратиться в столицу и быть принят обратно.

Чернышев, испросив отпуск, отправился в Вологду, затем в Воронеж. Он провел в провинции четыре года. Его пьесы той поры превосходно отразили провинциальную жизнь. Театральная провинция, как и столичный театр, как и Театральная школа, вошла в его романы.

{87} Чернышев умел видеть и воссоздавать виденное. Острое, ироническое восприятие жизни обнаруживало задатки серьезного писателя. В него и мог бы выработаться Чернышев при должной устремленности и силе характера. Увы, ни тем, ни другим он не обладал, а что дала ему природа, — не хранил. Впрочем, литературные занятия не казались тогда главными. За четыре года в провинции Чернышев наигрался вдоволь ролей самых разных. То были годы актерского «захлеба».

Чернышева любила публика и хвалила пресса. В Вологде он считался первым актером труппы. Десятилетие спустя Чернышева высоко оценивал уроженец Вологды, журналист и педагог Н. Ф. Бунаков: «В продолжение десяти лет вологодская сцена изменялась и разнообразилась, падала и подымалась: много и способных и бездарных личностей перебывало на ней. Самого памятного из них можно назвать И. Е. Чернышева, который играл на вологодской сцене года два, пользуясь особенною любовью и уважением публики… У Чернышева был своеобразный талант, не подчинявшийся стародавним условиям драмы: он умел четко выражать горькую правду жизни и овладевать впечатлениями зрителей»[[165]](#endnote-166).

Провинция открыла Чернышеву новые уголки жизни, и не только театральной. Действительность повернулась к нему неожиданными гранями. Он увидел людей, каких не приходилось встречать в столице, узнал их повседневность. Помимо провинциальных *талантов* — актеров, представляющих особый слой общества, тут были *поклонники* — богатые, иногда знатные помещики. Они проводили в театре все вечера, содержали актрис, числили себя знатоками искусства. От них часто зависела репутация и доходы труппы, с ними приходилось считаться. Были также люди, бескорыстно преданные театру, актеры и бездарные, и даровитые, спившиеся и полные надежд. А что говорить о провинциальных типах, жителях небольших городов, которые, может, и в театр-то никогда не ходили…

Новая атмосфера, новый воздух, среда многое открыли Чернышеву-писателю и Чернышеву-актеру. Пока актерские результаты были заметнее. Более всего Чернышеву давались характерные роли, хотя и тянуло в душе на героев-любовников. Схватить характерность героя, особые его черты Чернышев умел и в литературной работе, и в рисунках. Иногда он чертил какую-то фигуру пером, иногда рисовал акварелью. Это мог быть испанский гранд или русский купец, Гамлет или Митя («Бедность не порок» А. Н. Островского). Всерьез говорить о Чернышеве как художнике не приходится, но важно уточнить, что несколькими, пусть небрежными линиями он мог выявить характер персонажа, его принадлежность эпохе, стране, сословию.

Чернышев-актер пожинал лавры. Особенно его старики, да еще, если они были ревнивы или алчны, потрясали воображение зрителей. Очень скоро публика стала ходить «на Чернышева». В пьесе К. Д. Ефимовича «Кащей, или Пропавший перстень» он сыграл отвратительного дряхлого Кащея — ростовщика Луку Ивановича Дряжкина. Дряжкин весьма напоминал Плюшкина. Старый, злой, грязный, он жил нищенски, урезывал себя во всем, голодал и {88} мерз. Несметные богатства его таились в самых неожиданных местах, и высшим счастьем Дряжкина — Чернышева было доставать тайком перстень или колье и разглядывать, гладить при тусклом свете свечи. Этот ростовщик был похож на многих ему подобных, будто и впрямь выведен из затхлого подвала на свет божий.

Старики получались разными. Актер находил черты, явно подсмотренные в жизни, и умел передать их на сцене. Башмачный мастер Роде из водевиля П. А. Каратыгина «Ножка» безумно ревновал свою молодую и хорошенькую жену, держал ее взаперти, лишал светских удовольствий. Но жена брала верх над мужем, подозрительный старик становился весел и доверчив, а под конец охотно отправлялся с женой в маскарад.

Притом актера, видимо, тянуло к ролям классического репертуара. В бенефис он поставил пьесу Островского «Не в свои сани не садись» и сыграл старика Русакова, богатого старозаветного купца. Чуть позже попробовал себя в роли молодого соблазнителя Вихорева из той же пьесы. Судя по всему, делать этого не следовало. Настоящей ролью для Чернышева был все-таки Русаков, а настоящим даром — характерность. Ощущая возраст, он постигал характер, драму, судьбу. Сочувственно-человечная тема Чернышева проводилась неоднозначно. В ней были и жалость, и скорбь, и взыскательный спрос с героя. Он подглядывал повадки Русакова: манеру двигаться, говорить, пить чай, передавая их на сцене как естественные черты личности. Чудеса делал он и с костюмом Русакова, судя по рецензиям. Кстати, гардероб провинциального театра Чернышев описал в своем романе «Уголки театрального мира»: «Беден был густолесовский театр и декорациями, и костюмами. Две‑три комнаты, оклеенные грязными шпалерами, да какой-то несообразный лес. Из костюмов преобладал *французский характер*; было несколько тог и туник для *Велизария*, один черный испанский костюм, носящий название гамлетовского; шапок и обуви не полагалось: эти вещи артисты обязаны были иметь свои. Около десятка париков, из которых только три могли быть употреблены в дело; остальные же, по выражению парикмахера, — солдата из местного батальона, “не годились и на выжигу”»[[166]](#endnote-167).

Однако же пресса отметила, что Русаков Чернышева был «отлично закостюмирован»[[167]](#endnote-168).

Роли сменяли одна другую. Чернышев увлекался работой. Между тем, срок пребывания в Вологде истекал. Театралы Вологды сожалели об отъезде полюбившегося актера, но Чернышевым уже владела «охота к перемене мест». В Воронеже Чернышев играл и «сильно драматические» роли, и водевили, и молодых героев. К тому времени, как он приехал туда, репертуар столичных и, соответственно, провинциальных сцен заполонили патриотические пьесы: причиной тому была Крымская война 1853 – 1856 годов. К подобному репертуару принадлежала пьеса П. И. Григорьева «За веру, царя и отечество» — «в трех картинах, с русскими песнями, плясками и военными куплетами». Она не отличалась художественными достоинствами, но Чернышев с подлинным драматизмом сыграл в ней главную роль — отставного матроса {89} Непогоду. Этот Непогода приходил в идеализированную автором деревню прямо из жизни, нравственно твердый, суровый. Чернышев, не искавший славы любой ценой, снимал глянец и возвращал характер героя к его живым народным истокам.

Четыре года в провинции дали много: опыт актерский и человеческий, знание неожиданных областей жизни, самостоятельность, наблюдения, необходимые писателю и актеру. 8 марта 1856 года Чернышев вернулся в Петербург. Он приехал полный сил и надежд, вкусив успех, уверившись в своем таланте. Он полагал, что и императорская сцена предоставит ему первые роли, оценит наконец его способности. Но надежды оказались напрасными. Взгляд театрального начальства на его актерские возможности не изменился. Чернышев дебютировал в нескольких незначительных ролях. Критика, снисходительно похвалив актера, раз и навсегда определила ему место «второго сюжета». Чернышев был сражен приговором, руки у него опустились. Потом газеты упоминали о нем лишь в перечнях действующих лиц, иногда роняя попутно одно-два одобрительных слова. Чернышеву было предоставлено в основном амплуа злодеев, а между тем, как писал он в романе, «на *злодеев* в театре мало охотников, злодеев никогда “не вызывают”…» Очень скоро он совсем махнул рукой на свои актерские упования. Чернышев-актер начал и кончил свой путь в провинции. Вернувшись оттуда, он не влился в созвездие талантов Александринской сцены, рядом с ними тушевался, да и вообще не умел себя поставить в жизни. Он предпочитал отступать, чем что-то доказывать.

Между тем перемены, происшедшие за время четырехлетнего отсутствия, должны были показаться Чернышеву удивительно близкими. Воспитанник старого Александринского театра, преемник его водевильных традиций, он возвратился из провинции в другой мир. Появилось несколько новых пьес Островского, сформировались актеры его школы. Произошла смена героев, смена художественных стилей. Многое изменилось в общественном и творческом самосознании труппы. Ушла в историю эпоха идеалистов 1840‑х годов, щепкинского и гоголевского реализма. На смену поднялась школа, которая хотя и вышла из «Шинели» Гоголя, но была уже новым этапом развития сценического искусства. В Петербурге, применительно к театру, эта школа получила название «мартыновской». Чернышев принадлежал ей всем своим существом, был подготовлен к ней обликом, характером, уже накопившимся запасом жизненных наблюдений. И если на актерской карьере Чернышева был практически поставлен крест, его литературная карьера по-настоящему началась именно теперь.

В Петербурге он вновь встретился со своим ближайшим другом Гавриилом Николаевичем Жулевым. Они вместе кончали Театральное училище, одновременно разъезжали по провинциям, а так как актерская карьера обоих не задалась, серьезно занялись литературой. Жулев писал сатирические стихи под псевдонимом «Скорбный поэт». Друзья вместе бродили по редакциям и книжным лавкам. Вместе бранили существующие порядки за стаканом русской {90} горькой в комнате, снятой на двоих. Жулев носил усы, красный галстук и смотрел франтом. Чернышев о туалете заботился мало.

В литературных делах оба казались счастливее, нежели в актерских. Стихи Жулева и очерки Чернышева из цикла «Встречные-поперечные» (за подписью «Иван Егоров») печатались в сатирическом журнале «Искра», который возглавлял поэт и переводчик В. С. Курочкин. К неудовольствию театрального начальства двое актеров изображали, кого считали нужным, далеко нелицеприятно. Это опять-таки сказывалось на их сценической карьере. Начальник Репертуарной части П. С. Федоров вряд ли мог простить, что кличка «губошлеп», данная ему актерами, проникла на страницы журнала. А Жулев недаром жаловался, что его затирает режиссер А. А. Воронов, которого сам, конечно, первый и «обидел»…

Все же дружба Чернышева с Жулевым была скорее дружбой собутыльников. Дружба другого рода — ее вернее назвать восторженным обожанием — влекла Чернышева к Александру Евстафьевичу Мартынову. Началась она еще в то время, когда Чернышев был выпускным воспитанником Театрального училища, что кажется удивительным на первый взгляд. Ведь Мартынов был восемнадцатью годами старше и уже знаменит. Но он не гнушался дружбой с молодыми актерами, несмотря на их, часто ничтожное, положение. Чернышева он любил, ценил в нем талант драматурга, называл «любимый автор мой»[[168]](#endnote-169). Чернышев же молился на свое божество, целиком затмившее В. А. Каратыгина — увлечение юности. Мартынов был близок ему всем существом. Гений актера, широкая и добрая душа, участь маленького человека, всю жизнь бьющегося за кусок хлеба, демократические мотивы творчества, звучавшие со сцены, — все это открыло Чернышеву иные уголки сознания. Многое из того, что прежде казалось загадкой, теперь обрело смысл. Мартынов являл собой вершину творчества, художественного вкуса и чутья, к которой стремился Чернышев. Мартынов помогал ему в пьесах советами, а игрой и собственные советы превосходил. Рядом с Мартыновым самолюбия не существовало — успех своих пьес Чернышев целиком приписывал ему.

25 сентября 1858 года на Александринской сцене первый раз шла комедия Чернышева «Жених из долгового отделения». В основе сюжета рассказ Диккенса «Эпизод из жизни мистера Уоткинса Тотла». Пьеса была написана для Мартынова. Герой ее — отставной чиновник, маленький человек Максим Кузьмич Ладыжкин. «Я какой-то бесталанный человек, ни в чем мне нету успеху!», — заявляет он. И впрямь, дела его плохи. Ладыжкин тих и неприметен. Тридцать лет он честно прослужил чиновником в провинции, пока новое начальство не вынудило подать в отставку. Он подал, но жить-то дальше надо. Вот и посоветовали приятели ехать в Петербург да заняться там торговлей. Сам по себе совет неплох, но не для Ладыжкина. Он, неискушенный в такого рода делах, проторговался вмиг, остался без гроша и, естественно, угодил в долговую яму. Сидеть бы ему там Бог весть сколько, если бы не выкупил его приятель, Иван Иваныч Чежин, богатый чиновник. Ладыжкин молится на {91} своего благодетеля, все готов для него сделать и, конечно же, совершенно уверен, что тот спас его из одного только дружеского расположения.

Но Чежин — человек деловой и просто так бросать деньги на ветер не привык. Ему надо выдать замуж овдовевшую свояченицу — богатую ярославскую помещицу. Да так выдать, чтоб завладеть ее деньгами. Лучшего кандидата, чем Ладыжкин, для этой цели не придумать: он добряк и растяпа. Сейчас Чежин заплатил за него, а потом возьмет вдесятеро.

Ладыжкин безмерно застенчив и привык ни во что себя не ставить. Он готов подчиниться Чежину, уверен, что тот заботится о его счастье без всякой задней мысли. Ладыжкин женат не был — «робел», а теперь, с возрастом, робеет пуще. Он никогда бы и не решился, но Чежин настаивает, а отказать благодетелю никак нельзя…

Движения Ладыжкина связаны и неловки, попытки держаться с достоинством жалки. В итоге он только смешон. И в довершение всего, когда, набравшись сил, он делает предложение, вдова… принимает его! Но она-то уверена, что Ладыжкин сватается от имени молодого человека, живущего в том же доме. Она и допустить не могла, что Ладыжкин способен на подобную наглость — предложить ей в мужья себя.

Молодящаяся помещица оскорблена таким женихом. Ладыжкина унижают, изгоняют с позором. Но тут, когда над ним грубо насмеялись, оплевали его искреннее доверие, унизили, человеческое достоинство проснулось в нем. И он предпочел вернуться в долговую яму, чем позволять измываться над собой.

Спектакль, показанный в бенефис Мартынова, имел огромный успех. О бенефицианте в роли Ладыжкина писали: «Неуклюжий, мешковатый бедовик, любовные похождения которого за минуту перед тем казались вам так забавными, перестают смешить вас: он вам жалок, вы соболезнуете о горькой участи, его ожидающей, и личность, изображаемая г. Мартыновым, внезапно делается драматическою в глазах ваших. Вот истинный образец высокого комизма»[[169]](#endnote-170).

Успех пьесы ненадолго ободрил Чернышева. Те незначительные деньги, что давал литературный труд, мгновенно куда-то разлетались: долги, квартира, а главное — вино. Чернышев прокучивал их вместе с Жулевым, а часто и в обществе самого Мартынова, за здоровье которого с пожеланиями долголетия пивал до рассвета. Современник высказался однажды: «Если бы Петербург 60‑х годов имел своего Мюрже, были бы написаны “Сцены из жизни петербургской богемы”, и Чернышев занял бы в них несколько интересных страниц»[[170]](#endnote-171).

Жизнь Чернышева шла по затухающей, подъемы возникали реже, надежд становилось меньше, пока и самый пыл его не угас. По мере того, как никли упования юности, он сжигал себя не на высоком жертвенном алтаре, о котором помышлял прежде, а за грубо сколоченным столиком в каком-нибудь захудалом трактире или в неуютном углу, снятом за гроши у очередной хозяйки. Углы эти были тесны, мрачны, с низкими потолками — типичные петербургские {92} углы. Отсутствие пространства всегда сопутствовало Чернышеву и стало внутренним ощущением, душевным состоянием, давящим и тягостным. С этим состоянием он сжился, оно казалось естественным. Противоестественными уже были просторные покои — в них и боязно, и несвободно. Отсутствие пространства извне перешло в отсутствие его внутри. Природный пессимизм делался глубже, тяжелее. Чем выше бывали помыслы, тем ниже падал Чернышев. Уязвленная гордыня порождала мечты отнюдь не возвышенные. Иллюзии, планы отнимали слишком много сил, так много, что их почти не оставалось на конкретные действия. Потому Чернышев работал всегда в минуты лихорадочного вдохновения, а этого надолго не хватало. Всякий раз он спешил, боясь не успеть.

Четырехактная пьеса «Не в деньгах счастье» была написана за три недели. Премьера прошла в бенефис Мартынова 30 января 1859 года. Пьеса Чернышева и «Гроза» Островского были выделены критикой как «только два замечательных оригинальных произведения»[[171]](#endnote-172) сезона.

Конечно, сегодня сравнение заведомо не в пользу комедии Чернышева. Но для своего времени она звучала актуально, задевая волнующие вопросы чести и совести, дружбы и предательства, разрушающей власти денег. Много наивного, порой дидактично-прямолинейного, откровенно мелодраматического было в ее ситуациях и характерах. Но в спектакле сложился редкий по тем временам актерский ансамбль. Линская, Снеткова, Самойлов, сам Чернышев во главе с Мартыновым — Боярышниковым своей игрой подняли пьесу до уровня подлинной драмы, даже трагедии. Роль Боярышникова явилась триумфом Мартынова, с такой силой и правдой он вел героя к очищению и раскаянию, с такой мукой преодолевал его душевную слепоту.

Именно эта роль Мартынова в пьесе Чернышева стала поводом для знаменитого обеда, данного русскими писателями в честь актера. Вместе с Мартыновым был приглашен Чернышев. Тогда, единожды, он переступил порог высокого литературного собрания, оказавшись в обществе Островского, Толстого, Тургенева, Щедрина, Гончарова, Некрасова, Писемского и многих еще литераторов. Но судьбы его это не изменило.

Чернышев, слабохарактерный и неприкаянный, был изначально настроен на страдательный лад, на пессимистическое восприятие жизни. Помимо того, что судьба обедняла его, он и сам постоянно растравлял рану. То, что само шло в руки, он не ценил и отталкивал. А то, что было заведомо невозможным, недосягаемым, звездой в небе, за тем тянулся, о том мечтал, на том и погиб. Недостижимой звездой была для него первая актриса Александринского театра Фанни Александровна Снеткова…

Свои пьесы Чернышев писал для Мартынова и для нее. Его романы, по сути автобиографические, пронизаны безнадежной любовью героя к ней. Главным страданием жизни Чернышева, мучительным, изматывающим, но и сладостным в своей безнадежности, была исступленная любовь к Снетковой. В дневнике он бесконечно писал о Ней. Черновики пьес прерывались мечтами {93} о Ней, порывами к Ней. Черновики деловых писем вдруг украшал ее профиль.

Красавица, «царица грез театрального Петербурга» Снеткова походила на тургеневскую девушку. А героиня Тургенева и персонаж Достоевского могли столкнуться разве лишь трагическим образом для последнего. Надежда у Чернышева сменялась отчаянием. Вежливая улыбка Снетковой казалась ему счастьем, нечаянная холодность бросала в продолжительный запой. Чернышев то принимался писать, аккуратно посещать репетиции, переставал пить и старался доказать себе, что он человек дельный. То, вслед за этим, бросал все, просиживал в трактирах и получал взыскания за неявку на спектакли. Вдруг он кидался к гадалке:

— Женюсь ли я?

— Да, женишься, через тридцать пять дней.

— Любит ли она меня?

— Любит…[[172]](#endnote-173)

Снеткова не любила, не могла полюбить его. Она уважала Чернышева, искренне жалела, ценила в нем драматурга и образованного человека, охотно играла в его пьесах. Но всякий раз при встречах испытывала неловкость, ибо знала о его чувствах. Казалось, многое объединяло их, и все же они были совершенно разными, да по сути и принадлежали к разным слоям общества. Он вполне понимал это.

Сознавая безнадежность своего чувства, Чернышев не имел сил от него освободиться: «Как ни стараюсь позабыть ее, все не могу, чувствую, что это глупо, а продолжаю. Но она не любит меня — оттого еще иногда она очень ласкова со мной, в другой раз чересчур холодна! Обдуманны ли эти неровности в обращении, или они являются неумышленно? То мне кажется, что я совершенно достоин ее, могу сделать ее счастливой, то — будто я неизмеримо ниже ее по всему — и если бы она вышла за меня замуж — погибла бы»[[173]](#endnote-174).

Последние слова безусловно справедливы. Но истинное понимание сменялось вдруг ожесточенным резонерством: «Мы положительно не подходим друг к другу. Вы любите гостиную с многочисленным обществом, я предпочитаю кабинет с немногими друзьями. Ваша жизнь должна походить на беспрерывный праздник. Я и по натуре и по убеждениям человек положительно будничный. Одним словом, вы — аристократка, я — демократ»[[174]](#endnote-175).

Чувства не знали выхода. Отчаяние бывало столь сильным, что вызывало насмешку над собой. Чернышев пробовал казаться беззаботным. К примеру, сочинял стихи:

Молимся мы, грешные,  
Любовники неутешные,  
Мать, Пресвятая Богородица,  
И Феодосия, Божия угодница,  
Услышьте наше искреннее слово:  
Да избавится госпожа Снеткова  
{94} Малышева — отважности,  
Самойлова — важности,  
Нильского — изменчивости,  
Чернышева — застенчивости,  
Потехина — красноречия.  
Перфильева — чистосердечия,  
Философова — долготерпения,  
Кавелина — слезоточения,  
Бранденбурга — чистоты  
И Бурдина — красоты[[175]](#endnote-176).

Здесь, в сонме терпеливых поклонников Фанни Снетковой, он чувствовал себя легче. На худой конец, всегда помогает сознание, что и другим не сладко…

Единственное, что спасало Чернышева, — творчество. Еще не утихли споры о пьесе «Не в деньгах счастье», как он написал новую — «Отец семейства». Главные роли в ней предназначались Мартынову и Снетковой.

Чернышев походил сразу и на Счастливцева и на Несчастливцева из пьесы Островского «Лес». Внешне — на первого, недаром на провинциальной сцене прославился в ролях комедийно-характерного амплуа. Природой же собственного характера, конечно, был близок второму, и не потому, что стремился играть трагические роли. Подобно этому герою, он подсознательно строил «свой» театр, подбирал «своих» актеров. И дело здесь было не просто в дружбе с Мартыновым и любви к Снетковой. Они, как никто, умели выразить его идеи, его дух, понять, донести со сцены. Среди «актеров Чернышева» была и Юлия Николаевна Линская — «Мартынов в юбке». Она тоже играла почти во всех его пьесах…

«Отец семейства» должен был идти в бенефис Мартынова, и никто не мог подумать тогда, что это его последняя роль.

Мартынов устроил чтение в доме Снетковой. Чернышев рассказал о нем в своей толстой книге большого формата, состоящей из обрывков пьес, писем, дневниковых записей. Многие страницы испещрены рисунками. Почерк скверен сам по себе и не делался лучше, оттого что чаще всего автор принимался за свою книгу после основательной дозы выпитого. Однако запись о визите к Снетковой достаточно подробна. Понятное актерское волнение не ослабило его всегдашней ироничной наблюдательности. «Сего 1860 года января 9 дня в субботу я был у нее. Она позвала меня с Мартыновым читать “Отца семейства”. Накануне в пятницу Мартынов пришел ко мне и сказал, что ОНА завтра приглашает нас. У меня кровь прихлынула к сердцу, захватило дыхание, но я притворился равнодушным. Вечером того же дня Мартынов приходит ко мне в уборную и говорит, что она сама хочет меня пригласить — разумеется, что тогда происходило во мне — трудно описать.

— Иван Егорыч, — сказала она, — завтра я вас жду.

— О, я с величайшим удовольствием, очень рад… — не помню, что и пробормотал бессвязно. Я такой несчастный человек, что при разговоре с ней теряю дар слова и, конечно, от этого много проигрываю…

{95} В субботу в 12 часов я был у Мартынова. В последнее время он часто покучивал, и поэтому он болел животом, не хотел ехать со мной, предлагал мне одному отправиться. Я этого страшно испугался. Как бы я туда поехал один? Но, слава богу, ему стало лучше, и мы поехали… Позвонили. Кровь опять прихлынула к сердцу.

— Просим, — лакей представительной наружности снял с нас шубы.

В столовой встречала нас ОНА и средняя ее сестра. ОНА протянула мне руку. Я хотел поцеловать и не решился и покраснел. Пошли в гостиную, убранную довольно богато… В гостиной был Н. И. Неронов, бывший учитель истории и географии, у которого уже давно я занял сорок рублей на похороны брата и до сих пор еще не расплатился с ним. Увидевши его, я покраснел еще более. Против меня уселась двоюродная сестра ее, женщина лет тридцати пяти, но которой, по-видимому, хотелось выглядеть моложе своих лет. Мартынов сел рядом с ней. По другую сторону от нее сидела средняя сестра, рядом с ней Неронов, потом я и ОНА. Как тут сесть к ней правой стороной, чего мне так не хотелось, потому что на правой стороне носа у меня угорь, который был одной из причин, конфузящих меня. Разговоры и какие-то игрушки, составлявшие на столе подобие биллиарда. Средняя сестра сказала, что это очень интересная игра, и к тому прибавила, что за границей эти вещи очень дешевы. Мартынов согласился с ней и прибавил, что они ужасно дороги. Неронов продолжал, что теперь и в Петербурге детские игрушки несколько подешевели против прежнего. Разговор остановился. Потому я вспомнил, что и мне следует что-нибудь сказать, и, не долго думая, бухнул свою дурацкую новость: здесь все дорого! и при этом взглянул на Нее вопрошающим взглядом.

— Ваша правда, — сказала она со своей увлекающей улыбкой.

Я без сомнения покраснел еще сильнее. По поводу моего замечания были сказаны еще несколько фраз… Разговаривали о жизни за границей, о тамошней дешевизне и здешней дороговизне и тому подобном. Я молчал, изредка ввертывал два‑три слова и иногда взглядывал на нее. Нет, она меня нисколько не любит. Взгляд ее постоянно равнодушен.

Мартынов заметил, что пора бы начать чтение… Пьесу слушали не очень внимательно… По окончании, как водится, принялись за похвалы… Видимо, из них никто не понял идеи пьесы…

А все-таки, несмотря на ее холодность и равнодушие, у меня есть убеждение, что она рано или поздно будет моею. Отчего бы кажется, а не так… Положа руку на сердце, я все-таки должен сознаться, что не стою ее. Отчего же? Оттого, что я будничный, а ей необходимо праздничного, солидного. Вот отчего. Не любит, не любит и не будет любить. Зачем же говорить так решительно? Нельзя знать наверное. Она сказала:

— Благодарю вас, дивная пьеса…

Я сконфузился.

— Вы не сердитесь? — спросил я робко.

— Нет, за что же сердиться…

Она протянула руку и сказала:

— Прощайте, Иван Егорыч.

Так она сказала “Иван Егорыч”, как я никогда от нее не слыхал…»[[176]](#endnote-177).

{96} Странная исповедь! Смесь уничижения и надежд, беспочвенность которых ясна самому мечтателю. Так выворачивали душу и измученные мечтатели Достоевского. Многое тут похоже: тон, слог, а главное, смесь желчного раздражения на род людской и томительной тоски из-за того, что людьми не понят.

Чем дальше, тем больше Чернышева будто толкало на выходки, которые усугубляли пропасть между ним и миром. Одну из таких выходок — поистине «скверный анекдот» — поведал в мемуарах актер А. А. Нильский.

В первый день Великого поста актеры по обыкновению собирались у Л. Л. Леонидова на капустник. Хозяин славился хлебосольством, и гости засиделись до глубокой ночи, вкушая постную пищу и приятнейшим образом проводя время. Чернышева скорее всего не пригласили, опасаясь именно выходок с его стороны. А он о капустнике не мог не знать и, должно быть, мучился своей отверженностью. Во всяком случае в разгар веселья явился к Леонидову актер Никитин и принес от Чернышева письмо, в котором тот умудрился разобидеть всех сразу: и хозяина, и гостей. Рассказ свой Нильский закончил словами: «По натуре Иван Егорыч не был злым, но в силу многих неблагоприятных обстоятельств он иногда являлся таковым, благодаря чему имел много врагов. Его загубила страсть к вину, которой он предавался последнее время неудержимо. Эта страсть изуродовала его характер, притупила нервы, помутила рассудок…»[[177]](#endnote-178).

Чернышева с его уязвленным самолюбием не утешил успех Снетковой в роли Настеньки из «Отца семейства», как не утешало холодное участие актрисы к нему самому. Между тем, пьеса и вообще имела успех, в ней вновь блеснул Мартынов. Вслед за драмой «Не в деньгах счастье» она поднимала темы семьи и быта, говорила о бесправии женщины. Модный в ту пору «женский вопрос» стал центром еще одной пьесы Чернышева — «Испорченная жизнь». Премьера вызвала шумные отклики в кругах петербургской интеллигенции.

Правда, и тут судьба подстраивала досадные курьезы, особенно когда дело касалось отношений с театральным начальством. Об очередной премьере Чернышев писал Жулеву в провинцию: «Моя пьеса “Испорченная жизнь” играна 8 декабря (1861 г. — *Т. З*.) в бенефис Владимировой и имела успех не хуже, чем “Не в деньгах счастье”. Укоряют, будто сюжет похож на “Подводный камень” (роман М. В. Авдеева. — *Т. З*.), а между тем моя пьеса есть совершенная противоположность этому роману. Поди, растолкуй дуракам, они смотрят только на сходство положений и не видят разницы идеи и характеров.

По поводу моей пьесы я расскажу тебе забавный анекдот. В первое представление в театре были великие князья, они пожелали видеть автора, и Сабуров (директор императорских театров. — *Т. З*.), представляя им меня в ложе, поминутно повторял: “Все пьесы он при мне написал, В[аши] в[ысочества]. Только я поступил, он сейчас же начал писать… он написал *Семейный отец, Жених в долговом отделении сидит* и *Худо без денег*”. Этот анекдот до сих пор ходит по театру»[[178]](#endnote-179).

Все же пьесам Чернышева суждена была долгая жизнь. Их играли вплоть до революции в Петербурге, Москве и в провинции, а «Жениха» и после революции. Но жизнь самого Чернышева близилась к концу. Он и не берег ее, не видел для того надобности, ибо несчастья сыпались одно за другим. Первым {97} страшным ударом явилась смерть Мартынова. Вторым — замужество Снетковой. Актриса покинула сцену, сыграв в прощальный бенефис 31 января 1863 года комедию Чернышева «Зачастую» — не лучшую из его пьес…

Улетучились надежды, пусть мнимые, зато действительность все более жестоко напоминала о себе. Он выдыхался, физические силы падали, не поддерживаемые ничем. Еще за год до смерти, во время болезни, Чернышев написал в дневнике: «Так ли, сяк ли, а дело, по-видимому, подходит к концу.

Динь! динь! Спускай занавес. 28 лет жизни, постоянная болезнь и большею частию горе… Умираешь измочаленный, именно потому и умираешь, что уже более никуда не годен…

Таракан ползет — вот, на тебе… убит, а он так же, как и я, наслаждался жизнею… Убил муху… Умерла Бозио, умер Мартынов, и Сырокомля, и Добролюбов умер — все в расцвете жизни… А Б[ур]дин будет долго жить… Павел Иванович Толченов умер недавно, на 83 году жизни, а он *пил не меньше* Мартынова!»[[179]](#endnote-180)

В сущности говоря, Чернышев сгорел с петербургскими пожарами 1862 года. Когда дым от пожаров рассеялся, многих уже было не досчитаться. А туман остался — вязкий, сырой. Он осел на страницах Достоевского, на журнальных полосах, на подмостках казенной сцены. Кончился «его», Чернышева, театр, распалась труппа единомышленников. Теперь, когда победно взыграла в репертуаре необулгаринская школа, жить стало и вовсе незачем. Потому болезнь пришла как исход, предрешенный логикой злодейки-судьбы.

Мучимый водянкой двадцатидевятилетний Чернышев 29 октября 1863 года подал в Дирекцию прошение о пенсии: «Выпущенный в 1852 году из Императорского Театрального училища, я, по мере своих сил и способностей, продолжал служить Дирекции со всевозможным старанием. Но в настоящее время, страдая уже несколько лет изнурительной и тяжкой болезнею, я не имею никакой возможности продолжать мою службу… По совету врача, который меня постоянно пользовал и свидетельство которого при сем прилагаю, для исправления моего расстроенного здоровья, от которого зависит спасение жизни, — необходима совершенная перемена климата. Вследствие сего обращаюсь к Вашему Превосходительству с всепокорнейшею просьбою о исходатайствовании мне отставки, и, если всемилостивое начальство снизойдет к моему болезненному положению, хотя некоторой части моего жалования с включением оного в постоянную пенсию. Имея небольшие средства от своих литературных трудов, я ни разу не беспокоил Дирекцию просьбой о вспомоществовании, но в настоящее время, совершенно истратившись на продолжительное лечение, не имею решительно никаких средств для выезда из Петербурга, если Дирекции благоугодно будет дать мне увольнение. Поэтому покорнейше прошу Ваше Превосходительство похлопотать также о исходатайствовании мне единовременного пособия, крайне необходимого в моем болезненном положении»[[180]](#endnote-181).

Дирекция была склонна уважить просьбу, «принимая во внимание болезненное состояние Чернышева, а равно, что от сочиненных им пьес, данных на здешних и Московских театрах, именно “Испорченная жизнь”, “Отец семейства”, {98} “Не в деньгах счастье” и других, Дирекция имела значительные сборы…»[[181]](#endnote-182).

Однако Контора раскачивалась медленно, а болезнь торопила: «Во имя Отца, Сына, Святого Духа. Аминь. Я, нижеподписавшийся, Актер драматической труппы Иван Егорович Чернышев, находясь в полном уме и твердой памяти, но помышляя о часе смертном, могущем последовать внезапно, за благо рассудил всему благоприобретенному мною движимому имуществу, так равно и права по изданию моих сочинений и получении поспектакльной платы, за неимением родственников, предоставить в полную и неотъемлемую собственность Актеру драматической труппы Гавриилу Николаевичу Жулеву. Потому никому до вышесказанного мною завещанного имущества и права Литературной собственности дела не иметь и не вступаться»[[182]](#endnote-183).

Чернышев подписал завещание 14 ноября 1863 года. Свидетели разошлись, и он остался один. Квартирная хозяйка, тяготясь им, ворчливым, больным и вечно пьяным, уже с неделю переехала куда-то с другими жильцами. Чернышев лежал на продавленной клеенчатой кушетке, в нетопленой комнате, обстановку которой составляли еще стол и два колченогих кресла. Одеяло ему заменяла выношенная до дыр шуба.

Приятели вспомнили об умирающем лишь через трое суток и нашли уже окоченевшим. Смерть наступила накануне, 16 ноября 1863 года. Чернышеву было двадцать девять лет.

Занялись похоронами. Судьба и тут, напоследок, зло усмехнулась над покойным. Кто-то предложил убрать гроб Чернышева цветами.

— Эта идея не выдерживает критики, — возразил Жулев. — Цветы покойнику не к лицу. Уж если чем можно украсить гроб, так только виноградом. Ведь Чернышев любил вино, вот и обложим его тело гроздьями.

Наутро, когда на Смоленском кладбище открыли для отпевания гроб, ночь простоявший в часовне, дьякон изумленно спросил:

— Что здесь, господа, за овощная лавка?

— Вместо цветов, — гордо заявил Жулев.

— Неудачная замена, и допустить ее я не смею. Ведь это нечто языческое! Уж не сектанты ли вы, боже упаси?! Виноград пришлось вынуть из гроба, и расторопный дьякон тут же распорядился передать его, «для доброго дела», в приют, «чтобы сироты помянули им новопреставленного раба Божия Иоанна…»[[183]](#endnote-184). Так закончилась жизнь актера и драматурга Ивана Егоровича Чернышева. Жизнь, говоря словами щедринского героя Клаверова из пьесы «Тени», похожая на «проклятый водевиль, к которому странным образом примешалась отвратительная трагедия».

# **{****99}** Т. Д. Золотницкая Александра Ивановна Шуберт

{101} В истории русского театра Александра Ивановна Шуберт — скорее заметная фигура своего времени, чем большая актриса, хотя актрисой она была неповторимой. Возможно, ее и забыли бы, если б не сохранившиеся письма к ней Щепкина и Достоевского, если б не собственная книжка воспоминаний «Моя жизнь». Без сколько-нибудь серьезного образования и взгляда на действительность, часто поражающая наивностью оценок, а тем более выводов, Шуберт — неотъемлемая часть и воплощение своей среды. Притом в самой Шуберт была внутренняя независимость, решительность, великодушие, ее из этой среды выделявшие. «Очень бы желал тоже заслужить вашу дружбу, — писал ей Достоевский. — Вы очень добры, Вы умны, душа у Вас симпатичная; дружба с Вами хорошее дело. Да и характер Ваш обаятелен: Вы артистка; Вы так мило иногда смеетесь над всем прозаическим, смешным, заносчивым, глупым, что мило становится Вас слушать»[[184]](#endnote-185).

Обаятельная женственность, человеческая притягательность составляли и ее актерскую суть. «Легкий человек». Бесценное в жизни качество, оно и на сцене приносило неизменный успех. Легкость отразилась и в мемуарах, делая иные цепкие наблюдения довольно поверхностными. Шуберт была партнершей Щепкина и Мартынова, Шумского и Самойлова, Савиной и Стрепетовой, Давыдова и Варламова. Много времени актриса провела в литературном кругу. Ее знали, ценили, радовались ее обществу Тургенев и Писемский, Герцен и Некрасов, Гончаров и Белинский, Грановский, Кетчер, Майков, Дружинин. Она видела Гоголя. Ей повезло на жизненные впечатления, хотя она не сумела в полной мере их передать.

Ее любил Щепкин, делился с ней сценическим и житейским опытом. В его письмах к Шуберт развернута, ни больше ни меньше, театрально-педагогическая программа. Бурные события ее личной жизни глубоко заботили Щепкина. Он не наставлял, не судил, а отечески сетовал, болел душой за ее ошибки, легкомыслие, леность. Она же боготворила Щепкина до конца дней, признавая: «Если есть во мне что хорошего, я всем обязана ему, его прямому, честному взгляду на жизнь»[[185]](#endnote-186).

Три письма Достоевского к Шуберт полны мягкой доверительности. Писатель был явно увлечен ею, но, считаясь приятелем ее мужа, настаивал на сугубой дружественности своих чувств к ней, что не вполне отвечало действительности.

За восемьдесят два отпущенных ей года жизни Шуберт почти пятьдесят провела на сцене, пережила семерых из девяти рожденных ею детей, троих внуков, обоих мужей, брата и сестру. К тридцати пяти годам она, в сущности, осталась одна, играя в провинции, и лишь под старость вернулась на столичную сцену, где так блистательно начала актерскую карьеру. Она никогда не жаловалась, не падала духом, а в мемуарах почти не касалась личной жизни, тем более — горьких ее событий. Юмор, самоирония, трезвый до беспощадности взгляд на себя служили ей надежной защитой.

{102} Александра Ивановна родилась 14 марта 1827 года в Москве в семье вольноотпущенного, бывшего дворового человека Анненковых, Ивана Григорьевича Куликова — дворецкого княгини Е. С. Вяземской. Еще в молодости, когда оба были крепостными, Куликов дружил со Щепкиным, благодаря чему Александра Ивановна с детских лет стала своей в семье Щепкина. Отец ее частенько принимал участие в любительских спектаклях, охотно пел и имел, по словам дочери, «превеселый характер». Видимо, от него трое из его детей унаследовали способности к театру. Дочь, Прасковья Ивановна, по мужу Орлова, стала известной драматической актрисой и вошла в историю как партнерша Мочалова. Сын, Николай Иванович Куликов, обучался музыке и сценическому искусству, играл некоторое время героев-любовников и даже Хлестакова, но, несмотря на выгодную внешность, актерских способностей был небольших и вскоре отказался от игры на сцене. Он занял в Петербурге должность режиссера драматической труппы, распоряжался пьесами и бенефисами, распределял роли, т. е. властвовал безраздельно. Основным его занятием сделалось сочинение пьес. Их он написал и перевел около восьмидесяти. Как драматург-водевилист Куликов обрел большую известность, его играли охотно и часто.

В сущности, воспитанием Александры Ивановны занимались брат и сестра: оба прочно стояли на ногах, имели положение в театре, когда она была еще ребенком. Александра Ивановна жила у них поочередно то в Москве, то в Петербурге, ее то помещали в частный пансион, то в Театральную школу, то оставляли дома и нанимали учителей. Кое‑как она была обучена всему понемногу (танцам, пению, французскому языку) и ничему всерьез. Она признавалась потом, что в юности читала только французские романы, а из русских писателей, «кроме Пушкина, никого не знала. Гоголя, конечно, ругала и на жизнь смотрела так: “День прошел — и слава Богу”»[[186]](#endnote-187).

Ее дебют на столичной сцене 16 февраля 1843 года состоялся случайно, «как будто невзначай». Шла переведенная П. С. Федоровым одноактная комедия Скриба и Баяра «Камилла, или Сестра и брат». Девица Куликова (так значилось в афише) получила маленькую роль Фанни, заключавшуюся в пикировке со старшей сестрой. Александра Ивановна была сама собой, чувствуя себя на сцене свободно, естественно, «разговаривая, как дома». Публика восторженно приняла дебютантку, которой еще не исполнилось шестнадцати лет. Вызывали и аплодировали без конца.

Пресса не обошла событие вниманием. «Девице Куликовой, — сообщал “Репертуар и Пантеон”, — едва ли пятнадцать лет от роду, но она вышла на сцену так смело и играла так бойко, умно, отчетливо, что как будто была уже давно знакома со сценой. Отмечаем в нашей театральной летописи появление ее на сцене как прекрасную будущую надежду нашего театра, в которой, верно, мы не обманемся»[[187]](#endnote-188). «Северная пчела» свидетельствовала: «В партере единодушно хвалили ее развязность, бойкость, отсутствие робости, неизбежной {103} спутницы всех дебютанток. Чего же более для первого дебюта? На другой день она сыграла Парашу Сибирячку и также с честью выдержала эту трудную роль. Мы видим в ней, — заключал обозреватель газеты Р. М. Зотов, — признаки несомненного дарования, которое должно еще более развиться под опытным и строгим руководством. От души желаем успеха дебютантке на скользком поприще драмы и заранее уверены, что она со временем сделается любимицею публики»[[188]](#endnote-189).

В свой первый сезон Александра Куликова превосходно сыграла более двадцати ролей. Публика сразу полюбила ее, особенно молодежь и студенты. Да и ее амплуа, благодаря маленькому росту и хрупкому, миниатюрному сложению, определилось сразу: инженю. Недаром Шуберт прозвали русской Луизой Мейер — знаменитая французская актриса играла в то время на сцене Михайловского театра.

Куликова имела правильные черты лица, была хороша собой, весела, грациозна, шаловлива. Резвость и наивность долго позволяли ей выглядеть на сцене совершенным ребенком в ролях дочек, внучек, племянниц, сестриц, что придавало ее игре особую прелесть. «Смешно вспомнить, — писала Шуберт, — я по своей моложавости играла молоденьких до сорока лет, хотя и принялась в то же время за пожилых и старух»[[189]](#endnote-190).

С похвалой отмечая дебют Куликовой, А. И. Вольф писал в «Хронике петербургских театров»: «Игра ее отличалась особенно живостью и натуральностью. Впоследствии, когда уже она возвратилась в Петербург как г‑жа Шуберт, из нее выработалась прекрасная injénue»[[190]](#endnote-191).

Роли актриса получала в комедиях и водевилях. Из стоящего репертуара ей удалось сыграть Марью Антоновну в «Ревизоре», Машу в «Холостяке» со Щепкиным — Мошкиным, а коронной ее ролью стала Лиза в «Горе от ума». После слов: «А как не полюбить буфетчика Петрушу!» — следовал взрыв аплодисментов, столько обаяния и трогательной наивности было в ее признании. 18 августа 1845 года девица Куликова дебютировала на московской сцене, переехав от женившегося брата к замужней сестре. Сестры являли собою полную противоположность. Прасковья Ивановна была двенадцатью годами старше и ощущала себя по отношению к Саше воспитательницей, наставницей, второй матерью и, безусловно, благодетельницей. Представительная, высокая, эффектной наружности, она играла молодых героинь в трагедиях, драмах и мелодрамах: Офелию, Корделию, Луизу («Коварство и любовь»), Софью («Горе от ума»), Веронику («Уголино»). Удавались ей роли светских дам и благородных матерей в комедиях и водевилях. Всегда Орлова имела ровный, прочный успех. Но Щепкин скептически относился к ее дарованию и к ней самой. И Ал. Григорьев, рецензируя драму Н. В. Беклемишева «Майко», писал: «О г‑же Орловой не скажем мы ни слова, потому что, признаемся откровенно, никогда не принадлежали к числу ее поклонников, особенно же в ту эпоху, когда на московской сцене еще сияла звезда первой величины — несравненная, {104} гениальная Н. В. Репина…»[[191]](#endnote-192). Подлинная страсть, открытость чувств не были свойственны Орловой ни на сцене, ни в жизни. Младшая сестра стремилась честно объяснить ее успех. Говоря о благодарных внешних данных Орловой, Шуберт добавляла: «Темперамента она была холодного, но брала тонким и умным исполнением деталей и была общей любимицей»[[192]](#endnote-193).

Прасковья Ивановна Куликова рано вышла замуж за человека малосимпатичного, значительно старше себя, но… дворянина. Последнее обстоятельство решило ее выбор в пользу Ильи Васильевича Орлова — деспотичного, сильно пившего, кичившегося своим дворянством. Чувствуя призвание к сцене, он играл в Александринском, в Малом театре, затем в провинции. Тянуло его на роли благородных героев, но настоящего дарования он не имел, и успех его был сомнителен. Правда, Белинскому Орлов понравился в Осипе («Ревизор») и Могильщике («Гамлет»).

Прасковья Ивановна на любой сцене чувствовала себя примадонной, возможно, потому ей особенно полюбилась роль Сурмиловой в «Льве Гурыче Синичкине» (Лизу играла Шуберт). В конце 1850‑х годов Орлов запил до буйства и бросил сцену. Прасковья Ивановна разошлась с ним, оставила театр и вскоре вышла замуж за богатого купца Ф. К. Савина. С тех пор, по словам ее внучатой племянницы, она «ударилась в святость и ханжество. Устраивала у себя в доме религиозно-нравственные чтения, на которых бывали такие ультрареакционеры, как Греч. Прасковья Ивановна любила рассказывать про свои “видения”: видела, например, будто бы небезызвестного митрополита Филарета ходящим по воздуху…»[[193]](#endnote-194).

Щепкин не мог удержаться, чтоб не поиронизировать над Орловой. Он писал Шуберт 2 марта 1857 года: «… а более всего добросовестно изучайте свое искусство. Право, оно стоит того; конечно, оно не осенит вас тою благодатию, какая лежит на главах ваших близких родных, но, право, строгое изучение сделает нас, грешных людей, нравственнее; я это узнал все из опыта жизни; только изучайте его глубоко, и вы найдете в душе такое блаженство, какому позавидуют со всею их святостию ваши родные… Прощайте; пожалуй, если найдете не лишним, передайте вашим праведным родным мой грешный поклон, и именно грешный»[[194]](#endnote-195).

В такую семью, к властолюбивой, холодной, не имевшей детей сестре попала семнадцатилетняя Александра Ивановна — веселая, резвая, полная жизни. Она играла в Малом театре с не меньшим, чем в Петербурге, успехом, но, кроме репетиций и спектаклей, ее никуда не пускали, даже к Щепкиным, потому что они — «из крепостных». Она скучала. В доме сестры жил ее воспитанник, рано осиротевший, только что окончивший московскую театральную школу двадцатилетний актер Малого театра Михаил Андреевич Шуберт. Как характеризовала его внучка в рукописных воспоминаниях, человек он был «тихий, кроткий и несамостоятельный». Молодые люди полюбили друг друга и, вопреки воле родных, по упорному настоянию Александры Ивановны, {105} 17 апреля 1846 года поженились. «Я решила вырваться на свободу, выйдя замуж»[[195]](#endnote-196), — признавалась Шуберт. Способ испытанный, но редко приносящий счастье. Супруги Шуберт продолжали жить у Орловых в полной зависимости от них, хотя оба служили в театре.

Михаил Андреевич был типичный неудачник. Он, что называется, жил не своей жизнью. По словам жены, он был «совершенно беспамятный, не мог учить ролей и потому очень робел на сцене и не любил театра»[[196]](#endnote-197). Критика держалась того же мнения: «Г. Шуберт был когда-то порядочным актером; по крайней мере, смешил иногда в ролях простаков, крестьян, глупых башмачников; теперь и этого нет: убийственное однообразие, замечательное незнание ролей, безжизненность — вот отличительные черты игры г. Шуберта»[[197]](#endnote-198). Однако он имел талант редкий, почти страсть — «прекрасно работал на столярном станке… Он по всем правилам математического расчета сделал в миниатюре большой театр и фигуры, где очень натурально ходили по сцене»[[198]](#endnote-199). В комментариях к последнему изданию сочинений Ф. М. Достоевского сказано, что эту черту Шуберта Достоевский передал губернатору фон Лембке в «Бесах». Несомненно Александра Ивановна поведала писателю о способности мужа.

Летом 1847 года Орловы и Шуберты получили приглашение в Одессу и покинули Малый театр. Александра Ивановна рассталась с Москвой на шесть лет.

В одесском русском театре к делу относились серьезно: репертуар подбирали старательно, тщательно репетировали каждую пьесу, играли в полную силу. Публика была разборчива, театр любила. Первое положение, как героиня, сразу заняла Орлова. Водевильные актеры числились рангом ниже, но в популярности Шуберт не уступала сестре. Индивидуальность Шуберт покорила и публику, и критику, а критика Одессы в ту пору превосходила уровнем критику многих театральных городов. Живость, азарт, заразительность, лукавство юной актрисы внесли на сцену свежесть. Она «как будто для того и создана, — находил “Одесский вестник”, — чтоб после бурь страстей наших мирить нас с огорчениями и увлекать до забвения прошлого. Молодая и хорошенькая, веселая и игривая, как всякая молодость, ловкая и образованная, как и должна быть всякая актриса, г‑жа Шуберт истинно привлекательна по игре своей на сцене. Дикция ее так ясна и отчетлива, сценические положения так просты и натуральны… Без преувеличения, г‑жа Шуберт — самый приятнейший сюжет нашего театра»[[199]](#endnote-200). На протяжении нескольких лет почти в каждой статье твердили, что о лучшей водевильной актрисе и не мечталось.

«Есть имена, — писал театральный обозреватель, — которые так выразительно, увлекательно говорят за себя, что стоит только их произнесть, и улыбка удовольствия является на лице каждого. К таким именам принадлежит имя Александры Ивановны Шуберт… Появление ее на сцене всегда отрадно: как бы вы ни были скучны, непременно улыбнетесь при виде маленькой головки, {106} как будто созданной для украшения этих выразительных, полных души глаз»[[200]](#endnote-201).

Одесский период был плодотворен для Шуберт. Она стала много читать, занялась самообразованием, начала задумываться над профессиональными вопросами. С этими вопросами она обращалась в письмах к Щепкину, который, судя по его глубоким и обстоятельным ответам, видел в ней умную ученицу, верил в нее.

«Русский актер не умеет шалить, — обмолвился Чехов в рассказе “Ариадна”, — он в водевиле играет глубокомысленно…» Шуберт обладала редким для русских актеров свойством: глубокомыслие отсутствовало там, где не нужно. Она не «утяжеляла» характеры, в которых требовалась легкость, не придавала многозначительность пустякам, а идеально соответствовала жанру. Ее амплуа было ограниченно, но зато в нем она существовала блистательно. Ведь не случайно Достоевский сообщал ей о таком своем намерении: «Если б у меня был хоть малейший талантишка написать комедийку, хоть одноактную, я бы написал для Вас. Хочу попробовать. Если удастся (решат другие), то поднесу ее Вам в знак моего глубочайшего уважения»[[201]](#endnote-202). К сожалению, намерение не осуществилось.

Анализируя искусство Шуберт, одесский критик тонко уловил его суть: «Главная черта г‑жи Шуберт — это *женственность*, главная черта ее игры — это преобладание в каждой роли *собственной ее личности*… Является ли г‑жа Шуберт светскою дамой или простодушной провинциалкой, или лукавым мальчишкой, или парижской гризеткой, чувствительной до слез и шальной до безумия, на нее глядишь и не наглядишься, и по окончании пьесы готов снова смотреть на нее без устали в той же самой роли. Отчего же это? Оттого, что природа у г‑жи Шуберт побеждает искусство, оттого, что если она порой неверна своей роли, то она навсегда верна самой себе. Своенравную или добрую, чувствительную или наивную играет она, прежде всего вы видите в ней *женщину* — существо нежное, мягкое, хрупкое, грациозное во всех оттенках добра и зла, вызывающее во всякий момент на симпатию и покровительство, столь лестное для *грубой* натуры мужчины. Словом, г‑жа Шуберт, не выходя из своей личности, создала на нашей сцене тип *женщины*, неразлучный со всеми ее ролями»[[202]](#endnote-203).

Одесса много дала Шуберт и в профессиональном, и в человеческом отношениях. В ней выработалась актриса, понимающая, что и зачем она делает, трезво оценивающая свои возможности, их границы. Вот прекрасный тому пример. В Александринском театре Шуберт случайно, по болезни актрисы Читау, сыграла Любовь Гордеевну («Бедность не порок»). «Тут, — вспоминала она, — впервые увидел меня Островский, бывший в Петербурге проездом, и выразил свое неудовольствие: “С какой стати в эту пьесу выпустили барышню из пансиона”. Мне тотчас же это передали. Замечание верное, купчихой я была невозможна ни в молодости, ни в старости»[[203]](#endnote-204). Кстати сказать, любимая {107} и даже знаменитая роль Шуберт — именно роль «барышни из пансиона» в пьесе «Пансионерка», переведенной с французского К. А. Тарновским и Ф. М. Рудневым. Актриса не заблуждалась на свой счет, понимала, что ее талант не универсален, но в водевиле, продолжая линию Асенковой, не имела равных. Собственно говоря, именно ею закончилась эпоха водевиля на русской сцене. Шуберт была последней крупной представительницей этого жанра.

Постепенно Шуберт училась самостоятельности, освободившись от опеки: Орловы уехали из Одессы раньше. Кроме того, она рассталась с мужем и пошла даже на разрыв с сестрой, осудившей этот шаг. Супруги разъехались в 1853 году: Михаил Андреевич отправился играть в Харьков, Александра Ивановна с тремя детьми вернулась в Петербург. Больше они не виделись. 30 июля 1855 года Михаил Андреевич Шуберт умер от холеры (по другим сведениям — от тифа) в городе Кромы. Ему было тридцать четыре года.

В Петербурге для Шуберт началась новая жизнь. Возобновилась служба в Александринском театре. Возник новый круг общения. Успех она имела всегда. 4 марта 1854 года Тургенев и Григорович повезли А. В. Дружинина, будущего знаменитого автора «Полиньки Сакс», знакомиться с Шуберт. Он записал в дневник: «… она мила, и неглупа, и жива, и весела…»[[204]](#endnote-205). Ф. А. Кони в своем журнале «Пантеон» после первых дебютов Шуберт назвал ее «драгоценной актрисой для амплуа injénue»[[205]](#endnote-206). В ту пору Александра Ивановна уже встретила Степана Дмитриевича Яновского.

Яновский родился в 1817 году в семье исправника. Окончил московское отделение Медико-хирургической академии, был военным врачом, служил в Министерстве внутренних дел советником департамента врачебных заготовлений, в тридцать шесть лет был статский советник — генерал. Он писал и печатал статьи по вопросам медицины, но больше — по общественным вопросам. А. Н. Майков, друг и пациент Яновского, в 1846 году познакомил его с Достоевским, ввел в литературный круг. Яновский лечил Достоевского, они часто встречались, много разговаривали. Доктор даже посетил ссыльного писателя в Семипалатинске и много позже в журнале «Русский вестник» опубликовал воспоминания о нем. Настоящей близости между ними не было, да и не могло быть, но доверительность отношений имелась. Степан Дмитриевич послужил отчасти прототипом Степана Трофимовича Верховенского в «Бесах», а главное… Но об этом чуть позже.

Был Степан Дмитриевич, по общему признанию, представителен, красив, образован, велеречив, тщеславен, педантичен до занудства. Любил ораторствовать. Голос имел медоточивый, за что получил прозвище «сладкий филистер» и «курский соловей» (он родился в Курске). Взглядов придерживался консервативных. А. Н. Плещеев, близко его знавший, писал Достоевскому 25 марта 1860 года: «Я думаю, жить с Яновским — скука мучинская, слушать {108} всю жизнь одни фразы — ведь это все равно, что если бы кого-нибудь осудили всю жизнь не есть ничего, кроме клубничного варенья!»[[206]](#endnote-207)

Александра Ивановна была прямодушна и не выносила слащавости, однако их взаимное влечение оказалось глубоким и сильным. Шуберт с юмором вспоминала, как, представляя жене (после смерти М. А. Шуберта они поженились) своих чиновных знакомых, особенно вышестоящих, Яновский, извиняясь, говорил: «Я должен вам сказать, что я женат на актрисе»[[207]](#endnote-208). С его точки зрения женитьба на актрисе свидетельствовала о передовых взглядах, что он при случае любил подчеркнуть. Тем не менее Плещеев писал Достоевскому: «Мадам Шуберт я ставлю выше ее мужа во всех отношениях».

Они были вполне противоположны друг другу, что скоро стало сказываться на их семейной жизни. К 1860 году Александра Ивановна уже совершенно охладела к мужу, посягнувшему на свободу ее личности, стремившемуся разлучить ее с театром, с друзьями. Впрочем, поводов хватало. Надо было обращаться к нему за каждой копейкой и выслушивать при этом его нотации, мелочные расчеты, нудные проповеди. Яновский без конца попрекал жену тем, что навязал себе на шею обузу, т. е. ее детей от первого брака. Им доставалось более всего. «После второго блюда, — писала Александра Ивановна, — они должны были выходить из-за стола, потому что, как мещане, должны есть два блюда, пирожное им не следует есть»[[208]](#endnote-209). Это было выше ее сил. Между тем конфликт нарастал: чем более Яновский продвигался по службе, тем решительнее проявлял себя самодуром в домашнем быту, сохраняя на людях маску прогрессиста, тем увереннее настаивал на отказе Шуберт от сцены.

Здесь следует привести интересный документ, характеризующий Степана Дмитриевича Яновского, его стиль чиновника, привыкшего составлять казенные бумаги, его образ мыслей, его претензию в решении государственных вопросов. Это — письмо начальнику репертуарной части императорских театров П. С. Федорову. Написано оно в августе 1860 года: близился окончательный разлад супругов, Александра Ивановна задумала перевестись на московскую сцену.

«Милостивый Государь Павел Степанович!

Мне становится как-то грустно каждый раз при мысли: отчего наше Правительство, несмотря на то, что имеются в виду самые благие цели и намерения, нередко своими распоряжениями и действиями не достигает их? Отчего лица, стоящие во главе разных управлений, хотя тоже стремятся к осуществлению намерений Правительства и трудятся с видимым усердием и добросовестностию, тоже не достигают цели? Между тем, общество или народ, приписывая все недоброе как бы намеренным преградам к удовлетворению его потребностей, вначале питает недоверие, а наконец и ропщет.

Вопросы эти, рождающиеся в настоящее время при обсуждении почти каждого предмета, мне очень хорошо известны; и так как я много вдумывался {109} в них, то и позволяю себе сообщить Вам, Многоуважаемый Павел Степанович, некоторые мои мысли. Предметом этих мыслей служит вопрос, играющий весьма важную роль в моей жизни и непосредственно связанный с учреждением, которому Вы, будучи поставлены в нем на видное место, можете принести много добра и пользы при Вашем безукоризненно добром сердце и просвещенном уме.

Что существуют разного рода жалобы на несовершенства управлением нашими театрами, это, конечно, для Вас не тайна. Но отчего же они происходят? Ведь если не всей массе, то по крайней мере значительной ее части хорошо известны добросовестное и усердное служение главнейших лиц, управление это составляющих. Стало быть, причина не в недостатке их доброй воли.

Мне кажется, что самые Положения Театрального Управления заключают в себе повод к этому; в них есть много такого, что, опираясь на одну рутину, освященную временем, поддерживает зло. Не буду рассматривать вопросов, собственно к искусству относящихся, потому что все это ближе должно быть знакомо Вам, но дозволяю себе изложить один нравственно-социальный вопрос, который, вследствие неопределенности театральных законоположений, если не служит (а впрочем, почему знать, может, уже служил и не раз и не два: ведь семейные дела не рассказываются), то легко может послужить источником величайших зол.

В настоящее время у них уже вовсе приказ, что лица, принадлежащие к так называемым благородным и дворянским сословиям, вступают в законный брак с актрисами и оставляют их на службе. Между тем, посмотрим, что сделало Театральное Управление по определению Гражданских прав супругов, и чрез то, каким образом гарантировало общественное спокойствие в столь важном социальном деле! Для большей ясности рассмотрим обстоятельство это со всеми последствиями в форме примера.

Актриса NN, вследствие поданной ею в Театральную Контору записки или рапорта, выходит замуж за дворянина и притом состоящего на службе. Чиновник этот имел в виду, что жена его будет жить с ним в одном городе и, несмотря на ее служебные занятия по театру, во все остальное время примет на себя часть труда по занятиям домом, хозяйством и семейством, к чему обязывают ее закон гражданский и религия; сам, исполняя честно и добросовестно все заботы, труды и попечения мужа, отца и хозяина, живет себе спокойно и наслаждается семейным счастием. Я говорю семейным, потому что у них есть дети. Вдруг жена, по свойственной вообще женщинам склонности к увлечениям, легкомыслию, а в нашем обществе в особенности по недостатку разумного женского восприятия, начинает сначала обнаруживать претензии на разного рода расходы, далеко превосходящие получаемые ими средства, покупать вещи, без которых легко могла бы обойтись, а потом, когда наличных денег у нее не будет, начинает забирать в долг. Это большей частью делает секретно от мужа и таким образом решительно расстраивает его дела и средства. Конечно, {110} во всяком другом положении, мужу легко отвратить подобное зло: стоит только заявить, чтобы жене его не давали в кредит; мужу актрисы этого сделать почти невозможно; он даже узнает о долгах жены тогда, когда уже не в состоянии будет уплатить их, ибо она наделала их не под фамилией по мужу, а под фамилиею театральною или актерскою. Это ей удается легко, ибо купцы, портнихи и вообще торговцы не отказывают в ее требованиях и заботах, зная, что, во-первых, г‑жа NN сама служит и получает порядочное содержание, а во-вторых, и муж ее тоже получает на службе хорошее содержание и притом он с давних пор всегда расчеты с ними вел честно и аккуратно. Скромно живущий и вполне посвятивший себя службе и заботам о семействе муж и не замечает, как жена, запутавшись таким образом и тяготясь беспрерывно выносить невинный, но для нее служащий справедливым укором взор мужа, решает избавиться от него следующим образом: без ведома мужа подает прошение в Контору или Директору, что она желает перейти на службу с Петербургской сцены на Московскую, и ее переводят, не только не спрося о согласии мужа, но даже не обязав эту актрису представить удостоверение в том, что намерение ее мужу известно и, следовательно, распоряжение Дирекции не повлечет за собою никакого семейного расстройства. Между тем, из этого неизбежно возникает в семействе ряд сцен самых грустных и неприятных, в особенности, если муж характера уступчивого, если он враг так называемого в обществе скандала и если еще у них дети. Все семейные неприятности муж желает отвратить кротостию и благодушием, что оказывается, однако же, недействительным. На все возводимые на него пришедшею в азарт женою клеветы знакомых он отвечает молчанием, но… Дальше я не буду развивать Вам этой картины. Мне кажется, что она должна быть ужасна!

Павел Степанович, Вы знаете меня не год и не два, следовательно, Вы можете судить точно и верно, насколько я, при моих правилах и моем характере, был бы виноват, если бы и в моей жизни произошло что-нибудь подобное. Но я хотя и нахожусь в таком точно положении, однако я не скрою от Вас, что моя семейная жизнь иногда отравляется во многом единственно чрез неопределенность в театральных положениях. Я люблю мою жену и детей, принадлежу им всем моим существом не только на словах, но и на деле; имею несомненные доказательства и во взаимной привязанности моей жены, но так как она характера легкомысленного, что Вам, конечно, известно, и легко увлекается мнениями людей, хотя и умных, но без твердых нравственных правил, то у нас нередко происходят разногласия во взглядах на разного рода предметы, преимущественно нравственные и к воспитанию детей относящиеся, и это разномыслие с очевидным вредом для нас, и в особенности для детей, соединенное мыслию, что она, состоя на службе при Театре, есть существо самостоятельное и нисколько не зависящее ни от мужа, ни даже от семейства. Чтобы не только уничтожить существующее уже зло, но и навсегда предотвратить повод к нему, достаточно определить точно и ясно в театральных {111} положениях отношение жен-актрис к своим мужьям. Ведь отдельные учреждения ни в каком образованном государстве не уничтожают тех коренных законов, на которых зиждется счастие и благоденствие народа, при теперешних же правилах, дающих право нашим актрисам без ведома мужей заключать контракты, переменять по личному произволу место жительства и, наконец, совершенно во вред семейству пользоваться в обществе двумя фамилиями есть прямой повод к страшной деморализации.

Мне кажется, что для достижения цели и отстранения всех поводов к разного рода неприятностям и столкновениям в семейной жизни актрис нужно только постановить три пункта.

Именно:

1. Обязывать актрису, состоящую в законном браке, при заключении контракта и других условий с Дирекциею представлять собственноручное надлежащее удостоверение мужа в том, что ему известны действия жены, с которыми он согласен.

2. В контракте включить условие, что по афишной фамилии актрисы Дирекция не будет признавать законными никакие претензии и взыскания от частных лиц, и, наконец —

3. Во всех остальных обстоятельствах Дирекция отстраняется от решения спорных вопросов между мужем и женою-актрисою, предоставляя их суду по существующим законам. Закон же должен не только карать преступление, но и предотвращать его. Так как в решении этого обстоятельства я вижу важность не для отдельного только лица, а, напротив, — для целого нашего общества, в котором, как я сказал, и у нас многие уже женаты на актрисах, то я прошу Вас, не найдете ли возможным довести об этом до сведения высшего начальства, не скрывая от него все изложенное в моем письме. Для себя же прошу одного снисхождения: скрыть мое имя в глазах публики, и то единственно потому, что оно связано с именем женщины, которой я не желал бы сделать не только никакого зла, но даже и малейшей неприятности.

Многоуважаемый Павел Степанович, не стесняйтесь доведением до сведения высшего начальства всего изложенного в моем письме, если только Вы сочтете это нужным.

С совершенным уважением и душевною преданностию остаюсь навсегда готовый к услугам С. Яновский»[[209]](#endnote-210).

Реакции на письмо не последовало. Но сам документ говорит о многом и, в частности, раскрывает в его авторе персонажа Достоевского.

В январе — феврале 1870 года журнал «Заря» опубликовал рассказ Достоевского «Вечный муж». В Трусоцком многие увидели Яновского. Майков написал Достоевскому, что «узнал историю Яновского и его характер». Достоевский возразил: «Кстати, дорогой Аполлон Николаевич, откуда могла к Вам зайти идея о Яновском? И в мысли не было у меня, ни разу, ни одного мгновения! {112} Я так удивился, прочтя у Вас. Да и истории Яновского, в этом отношении, я совсем не знаю. Разве у него было что-нибудь подобное?»[[210]](#endnote-211) Сейчас твердо можно сказать, что Достоевский лукавил: история такая у Яновского была, и Достоевский ее знал так же хорошо, как хорошо знал самого Яновского.

Действительно, тон, слог, стиль разговора Трусоцкого Майков уловил верно. Да и характер казался списан с Яновского. Поддерживая Шуберт в намерении расстаться с мужем, Достоевский писал ей: «Он Вас любит; но он самолюбив, раздражителен очень и, кажется, очень ревнив… Знаете: ведь есть две ревности: ревность любви и самолюбия; в нем обе. Приготовьтесь его видеть, отстаивайте твердо свои права, но не раздражайте его напрасно; главное: щадите его самолюбие. Вспомните ту истину, что мелочи самолюбия почти так же мучительны, как и крупное страдание, особенно при ревности и мнительности»[[211]](#endnote-212). Так понимал Яновского Достоевский. Много сходства у него с Трусоцким. Но дело в том, что Яновский — прототип обоих героев «Вечного мужа».

В марте 1854 года, когда роман Шуберт и Яновского был в разгаре, у его приятеля В. О. Ивановского умерла жена. Разбирая бумаги покойной, Ивановский узнал о ее давней связи с Яновским, о том, что один из их сыновей — сын Яновского. Под неопровержимостью улик Яновский, как пишет А. М. Шуберт, «в апреле этого же 1854 года выдал Ивановскому заверенную свидетелями бумагу, согласно которой он брал на себя обязательство воспитать у себя своего фактического сына — шестилетнего Юзю Ивановского. Весь этот эпизод в жизни Яновского, — утверждала внучка Шуберт, следуя семейным преданиям, — лег позднее в основу романа Достоевского “Вечный муж”»[[212]](#endnote-213). Яновский, по характеру более близкий Трусоцкому, в этот момент своей биографии оказался в положении Вельчанинова.

Открывшееся обстоятельство заставило Александру Ивановну проявить редкое мужество, обнаружить новые черты своей незаурядной натуры, пренебречь условностями. Она не была *эмансипе*, не ратовала за свободу женщин — она просто любила. Будучи формально замужем, она переехала к Яновскому, чтобы наладить его быт, стать матерью его сыну. Орлова и Куликов отвернулись от сестры, опозорившей семью. Только после бракосочетания Шуберт они с ней помирились. Добрейший Михаил Семенович Щепкин тоже был глубоко огорчен: «Не желал бы вас видеть шедшею таким путем в жизни, но что делать, это потому, что общественные условия против такого рода жизни, а по душе я вас не виню… Исповедь ваша не оценена, вы в ней все то же доброе, милое и откровенное существо. Но тут я своего голоса не подам, судьею в семейных делах быть трудно… Одно мое желание, чтобы вы не ошиблись в человеке». И дальше, дав просимый Шуберт совет по поводу воспитания ее детей, переходил к главному, оставаясь верен себе: «Главное, будь добросовестна к своему занятию. Бог дал тебе не большие, но блестящие {113} средства: это сценическое наивное кокетство, эту женственность. Это для искусства страшные средства. Только не удовлетворяйтесь одной наружной отделкой: как вы искусно ни отделаете, а будет все от нее веять холодом, у вас пример перед глазами (П. И. Орлова. — *Т. З*.). Нет! В душу роли, проникайте в самые тайники сердца человеческого, и когда будет верно все определено, — да! — тогда ваши малые средства блеснут в полном блеске»[[213]](#endnote-214). По-настоящему актерские советы Щепкина Александра Ивановна оценила позже. В то время она играла мало, будучи целиком поглощена своим чувством, семьей, общением с интереснейшими людьми, поездками с мужем по России, рождением детей (к трем детям от первого брака прибавилось пять от второго). Но когда она появлялась на сцене, публика по-прежнему восторженно ее приветствовала, а критика хвалила ее искусство, мастерство, ум, вкус, грацию.

Весной 1860 года, решив расстаться с Яновским, Шуберт перебралась в Москву, начала играть в Малом театре. Достоевский специально поехал в Москву на ее дебюты и, судя по всему, мог видеть ее 17 апреля в мольеровской «Школе женщин», а 20 апреля в водевиле «Любовь по приказу, или Первые опыты кокетства». По возвращении в Петербург он писал ей: «Но мне именно нравится в Вас то, что Вы, несмотря на все неприятности, веруете в жизнь, в свое назначение, любите сердцем искусство и не разочаровались в нем. Дай Вам Бог. Это желанье того, кто осмеливается считать себя Вашим другом»[[214]](#endnote-215).

В водевилях Шуберт имела привычный успех, но роль Марьи Андреевны («Бедная невеста» А. Н. Островского), которую она взяла в свой бенефис, обозначила почти полный провал. Не давался ей Островский. Насколько поражала она простотой и натуральностью в водевилях, настолько в пьесах Островского выглядела натянутой, жеманной, даже фальшивой. Московский критик А. Н. Баженов строго осудил ее за эту роль: «Из простой, бедной, любящей девушки у г‑жи Шуберт вышло какое-то странное, бездушное, кокетливое, прикидывающееся чувствительным созданьице… Тут слишком явственно обнаружилась разница между искусством и искусственностью, между наивностью и наивничанием…»[[215]](#endnote-216). Александра Ивановна не напрасно и сама боялась: «Чувствую, что не справлюсь, что не на своем месте»[[216]](#endnote-217). Позже, перейдя на возрастные роли, она взялась в той же пьесе за образ матери, которой восхищалась всегда, и «это вышла одна из удачных и любимых мною ролей»[[217]](#endnote-218). А статью Баженова Щепкин заставлял Александру Ивановну несколько раз читать вслух при всех…

После дебютных спектаклей играла она очень редко. Да и не до театра ей было. Осенью того же 1860 года Яновский переехал в Москву, получив перевод по службе. Еще год они пытались как-то склеить общую жизнь. Напрасно. У Александры Ивановны начался роман с Митрофаном Павловичем Щепкиным: троюродный племянник Михаила Семеновича был публицист и общественный деятель, человек уважаемый, известный передовыми взглядами, {114} друживший с Л. Н. Толстым. Впечатлительных женщин, например Г. Н. Федотову, он поражал «львиной шапкой своих густых волос»[[218]](#endnote-219). 12 сентября 1862 года А. И. Шуберт родила от М. П. Щепкина дочь — Зинаиду Степановну Яновскую[[219]](#endnote-220). Яновский из Вельчанинова превратился в Трусоцкого. Супруги окончательно расстались.

С Митрофаном Павловичем жизнь не получилась, хотя он был холост и любил дочку. Через несколько лет он женился, что явилось для Александры Ивановны большим ударом.

Она подала в отставку, получила две трети пенсии, так как из-за многочисленных перерывов не выработала положенный срок, и отправилась играть в провинцию, вновь поссорившись с братом и сестрой. Только в 1867 году, над гробом матери, младшая сестра получила прощение. Два года Шуберт провела в Орле и Туле, о чем подробно написала в мемуарах. Потом — опять Малый театр и опять провинция: Вильно, Саратов, Казань, Тверь, Тамбов, частные летние театры под Москвой и Петербургом — так почти двадцать лет. За эти годы Александра Ивановна как-то примирилась с жизнью, но не потеряла себя, сохранив юмор, энергию, оптимизм, обретя мудрость. Наконец-то она всецело сосредоточилась на своем искусстве, чего так долго добивался от нее Щепкин. Кроме того, она начала писать воспоминания, стараясь говорить не о себе, а о людях, с которыми свела судьба. И еще: в ней открылись незаурядные педагогические способности.

Ее благодарными учениками до конца дней считали себя М. Г. Савина, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, встретившиеся с Шуберт в провинции. Она несла культуру, вкус, хорошее воспитание, начитанность, доброе отношение к товарищам и серьезное — к делу. Эти качества, помимо ее личного обаяния и редкого чувства юмора, притягивали к ней будущих столичных знаменитостей, только начинавших свой путь. И Александра Ивановна по многу часов занималась с ними.

Варламов называл ее второй матерью, дорожил ее советами, а когда они оказались в разных городах, писал ей чуть не ежедневно о своих сценических, да и житейских проблемах.

Савина, уже премьершей Александринского театра, не забывала выражать благодарность старой актрисе, а в мемуарах писала: «Если поговорка “за битого двух небитых дают” верна и если ее можно применить к тем выговорам, замечаниям и “школе”, которая у меня была в лице А. И. Шуберт, то за меня надо дать десять. Сердечное спасибо ей за “науку”, сослужившую мне большую службу»[[220]](#endnote-221).

Давыдов, вспоминая тяготы и пошлость провинциальной жизни, причислял Шуберт к тем редким людям, что существовали вне пошлости и интриг, умели украсить самой своей личностью даже эту жизнь. Давыдов видел в ней талантливого и редкого по душевным качествам человека. «Сколько она актеров и актрис сделала! — восклицал он. — Сколько вывела на хорошую дорогу! {115} Меня она любила, как сына, и ее советам, ее большому и культурному опыту я обязан прочным развитием своего небольшого дарования»[[221]](#endnote-222). Шуберт направила его талант, указала репертуар, кропотливо разбирала с ним детали каждой роли. Так ее учил Щепкин. Человек щедрый, Александра Ивановна «делилась своим громадным опытом, — рассказывал Давыдов, — наблюдениями, любопытнейшими и интереснейшими воспоминаниями об игре московских актеров, делилась всем, ничего не скрывая. Так потом преподавал и я сам»[[222]](#endnote-223). Ее жизнь была интенсивна, наполнена общением с людьми, всегда представлявшими для нее бесконечный интерес. В ее присутствии все невольно подтягивались: хотелось быть лучше, талантливее, веселее.

В 1882 году закончились скитания Шуберт: от драматурга А. А. Потехина она получила приглашение на Александринскую сцену. Директором театров недавно стал И. А. Всеволожский, а Потехин — его ближайшим помощником по драматической труппе. Скорее всего со стороны Потехина это был акт гуманности: «комических старух» хватало, но он дал Шуберт возможность выслужить полную пенсию.

9 сентября она дебютировала в пьесе Островского «Воспитанница». Главную роль играла Савина, Василису Перегриновну — Шуберт. Петербургские критики искренне приветствовали актрису. «Кто прелестна была в “Воспитаннице”, — писал Е. П. Карнович, — это г‑жа Шуберт. Игра артистки была чудесна. Постоянная приниженность придавленного самолюбия бывшей помещицы, ныне приживалки, сделали ее злою и ненавистницею всех. В своей игре г‑жа Шуберт выразила это вполне. Она играла свою роль умно и толково»[[223]](#endnote-224). В. О. Михневич отозвался обстоятельнее: «Эту бабью ядовитость и бездушную злость, скрываемые под маской приторной преданности и низкопоклонства, г‑жа Шуберт воспроизвела художественно и тонко. В самой игре артистки видны ум, обдуманность и тщательное изучение данного характера. Каждое движение выходило у нее рельефно и характеристично… Словом, г‑жа Шуберт явилась такой типичной, верной природе и драматическому положению приживалкой, другой какой, со времен Линской, мы не запомним»[[224]](#endnote-225). Такой статьей Щепкин остался бы доволен.

Не все ее роли удостаивались подобных похвал. Играла она мало, появлялась на сцене редко, но пенсию выработала. В 1890 году шестидесятитрехлетняя А. И. Шуберт ушла в полную отставку. Впрочем, актрисе суждено еще было стать объектом внимания всех петербургских и московских газет.

Поводом послужил пятидесятилетний юбилей ее сценической деятельности 16 февраля 1893 года. Шуберт не признавала юбилеев, тем не менее бывшие товарищи по театру решили ее чествовать. Тридцать пять человек собрали деньги по подписному листу и поручили Савиной выбрать подарок. Та заказала золотую брошь с бриллиантовой римской цифрой пятьдесят. Варламов умолил Александру Ивановну принять коллег. Все бы хорошо, но накануне, {116} 15 февраля, к Шуберт явился репортер «Новостей и Биржевой газеты» за интервью.

Много лет спустя З. С. Яновская, преподавательница, а потом начальница Екатеринославской гимназии, вспоминала, как именно в те дни приехала погостить к матери, занимавшей «очень скромную квартиру в три комнаты с кухней». Вернувшись с покупками для праздничного стола, она узнала о только что ушедшем репортере.

— Что же ты говорила? — спросила она мать.

— Говорила, что думала, — ответила Александра Ивановна.

«Тут сердце у меня екнуло, — признавалась Зинаида Степановна. — Ох, быть беде!.. Мне и раньше приходилось быть свидетельницей, как обижались петербургские артисты на маму, когда она проводила параллель между петербургскими и московскими актерами. “В Москве артисты любят искусство, много читают, спорят. Соберутся — есть что послушать и чему поучиться. А вы какой репертуар держите?.. Петербург вас портит. Много придворной лести среди вас, да и врете много вы друг другу, желая быть приятными…” Зная, что мама могла быть резка и чересчур строга, особенно к тем артистам, в ком видела большой талант, я очень беспокоилась за юбилейный день»[[225]](#endnote-226).

Беспокоилась она не напрасно. Наутро многие прочли статью «Полвека на сцене (Беседа с А. И. Шуберт-Куликовой)». Помимо биографических обстоятельств, интервьюер расспрашивал актрису о театре ее молодости и театре нынешнем, об актерах и их взаимоотношениях, о публике. В своих ответах, как справедливо опасалась дочь, Александра Ивановна была пряма до резкости: «В мое время артисты жили одной дружной семьей… а теперь стали “гордыми”, недосягаемыми… Артисты стали “чиновниками”, аккуратно получающими жалованье, но и только!.. Существует масса талантливых артистов, но они не работают и превращаются в каких-то “манекенов”. На сцене теперь нет жизни, нет “души” — и вот это-то и есть главная причина падения современного театра!..» Она настаивала на необходимости «строго выдержанного ансамбля», на том, что публика, «не в обиду будь ей сказано, была и будет большой “дурой”, прельщающейся, например, роскошными туалетами и игнорирующей часто игру…»[[226]](#endnote-227). И прочее в том же роде. Реакция последовала немедленно.

М. Г. Савина в очередной раз проявила свой потрясающий *театральный* характер, пример владения тонкой политической игрой. Чествование было назначено на два часа дня. «В первом часу, — вспоминала Яновская, — юбилярше подали роскошный букет из белых роз с любезной запиской от М. Г. Савиной. Мария Гавриловна поздравляет Александру Ивановну, сама приехать не решилась, не желая доставлять неприятность юбилярше, упорно отказывающейся от чествования. Подписано: “благодарная ученица”».

В начале второго стали съезжаться артисты: Стрельская, Левкеева, Варламов, Давыдов, Далматов, Горбунов, Медведев и многие другие. Держались {117} странно, явно были в замешательстве, сконфужены, растеряны. Через некоторое время куда-то уехал и вернулся, явно ни с чем, артист Чернов. Наконец, после длительных шушуканий, все отправились в большую комнату, предстали пред героиней дня, и В. П. Далматов взял слово. «Начал Далматов, — пишет Яновская, — с поздравления напыщенно, с большим пафосом, потом перешел на злосчастное интервью, и в тоне послышался выговор по адресу юбилярши, а закончил он негодованием против товарищей-протестантов и извинением, что коллективный подарок был задержан без ведома труппы Н. Ф. Сазоновым, М. Г. Савиной и Е. Н. Жулевой, именно теми тремя лицами, которые должны были преподнести его виновнице торжества».

Александра Ивановна с юмором восприняла это известие и, поблагодарив пришедших ее поздравить, пригласила всех к столу, проявляя обычное свое радушие. За столом разговор неизбежно вернулся к интервью. «“Да, — продолжала рассказ Яновская, — я говорила то, что написано, и теперь повторю, что вы уронили искусство, не интересуетесь им, не работаете над собой…” И пошла их отделывать. Боже! Что тут поднялось?! Одна артистка кричит: “Чем мы виноваты, когда Сазонов с Савиной командуют всей труппой!”; другой говорит: “Какое тут искусство, когда авторы пишут пьесы для определенных лиц!”; “Какой Сазонов артист, когда он гласный в Думе и у него дом есть!”; “Как он смел арестовать коллективный подарок!” и т. д. … Артисты, — заключала Яновская, — может быть, впервые были так искренни между собой и, увы, непроизвольно подтвердили многое из того, на что жаловалась юбилярша в газетной статье». Вечер закончился благополучно. Все словно отогрели душу. На другой день решили заново собрать деньги на подарок и поднести его на Пасху, чтобы Александра Ивановна не могла отказаться.

Событие, которое досконально изложила Яновская, не обошла вниманием ни одна газета. В течение недели несколько раз они возвращались к этой теме, сообщая новые детали, осуждая бестактность актеров, даже перечисляя, кто и на какую сумму подписался для подарка: самую большую внесла Савина. Но и это оказалось не все: 18 января газета «Новое время» опубликовала возмутительное письмо Н. Ф. Сазонова, в котором, помимо прочего, говорилось, что Шуберт оскорбила публику и труппу, позволила себе издеваться над ними и, стало быть, не заслужила никакого подарка и поздравлений, которые и так есть величайшая любезность по отношению к ней, поскольку лично Сазонов, например, не знает, какой она была артисткой. «Мы, — писал он, — чествовали в ней талант, которого мы не видели, а просто доброго товарища. Как же, — восклицал он гневно, — поступил этот товарищ?..»[[227]](#endnote-228).

На выступление Сазонова вновь отозвались все газеты. Они удивлялись «нравам наших артистов». «Петербургский листок» называл Шуберт «выдающейся артисткой», излагал сюжет с интервью и подарком и возражал Сазонову: «Разве в ее словах есть клевета? Горькая действительность и ничего больше. {118} В желчном письме г. Сазонова сказалась вся артистическая рознь, сказались закулисные нравы, полные нескрываемой злобы и бессердечного эгоизма. Зачем так сердиться, г. Сазонов?»[[228]](#endnote-229)

Малоприятный инцидент ничему не научил актеров, погрязавших в каботинстве, а саму Шуберт только укрепил в давно сложившемся мнении. Она не была злой: у нее болело сердце за театр, и она говорила об этом с прямотой, всегда ей присущей. Собственно, рассуждением о том же она закончила и свою книгу: «Полное невежество, непонимание русской жизни и честного отношения к делу. Ни одна душа ничего не читает, ничем не интересуется и только носится со своим “я”…»[[229]](#endnote-230), — писала она о тогдашней петербургской сцене. Конечно, ее суждение имело под собой почву. Но все же и ей, при всей трезвости взгляда, никуда было не деться от неизбежного стариковского «Вы, нынешние, — ну‑тка!» Да, порядки изменились, изменились и люди, но труппа Александринского театра в 1880 – 1890‑е годы была по-настоящему сильной, даже блестящей. А флер воспоминаний именно теперь, с возрастом, позволял актрисе резче, отчетливее видеть легендарных мастеров ее юности… Оставшиеся ей годы Александра Ивановна Шуберт тихо жила в Крыму, читала, продолжала интенсивную переписку с многочисленными друзьями, старыми и новыми, приводила в порядок свои воспоминания, частично их публиковала. Она умерла в Москве после третьего инсульта, 11 января 1909 года. По свидетельству внучки, последними словами Александры Ивановны были: «Здесь, на белом свете, старушка божия жила…»

# **{****119}** Л. С. Данилова Елизавета Васильевна Владимирова

{121} «В ней одной сосредоточены надежды русской сцены» — эти слова принадлежат Ап. Григорьеву, критику, тонко чувствовавшему театральное искусство, но несколько увлекавшемуся. Поэтому его суждение насчет одиночества Владимировой на русской сцене можно счесть преувеличением. Что же касается надежд, которые возлагались на нее в середине 1860‑х годов, когда была написана эта фраза, то он был безусловно прав.

Елизавета Васильевна Владимирова (1840 – 1918), урожденная Рюлье, дважды менявшая свою фамилию в замужествах, в историю русского театра вошла под сценическим псевдонимом[[230]](#endnote-231). С 1855 по 1869 год она играла на подмостках Александринского театра. Если к этому добавить некоторые другие сведения из того же «Дела о службе актрисы русской драматической труппы Е. В. Владимировой», дела сугубо архивного, — о бенефисах, тяжбе с первым мужем, отпусках по болезни и т. п., а также перечисление ролей Владимировой в пьесах А. Н. Островского в первой книге 88‑го тома «Литературного наследства» и краткую, но в достаточной степени негативно-тенденциозную характеристику в 5‑м томе «Истории русского драматического театра», то это, в сущности, все, что известно о Владимировой, да и в этом немногом — досадные неточности[[231]](#endnote-232).

Между тем вклад Владимировой в историю русского театрального искусства своеобычен и неповторим, как вклад всякого таланта. Она как будто легко вписывалась в ряд молодых актрис-современниц, но была от них отлична, как они от нее и друг от друга. Вместе с Владимировой на сцене играли Ф. А. Снеткова и А. К. Брошель, до нее временно покинула сцену А. М. Читау. Жизнь женского сердца каждая из актрис раскрывала по-своему. При всем разнообразии созданий Снетковой, этой «царицы грез театрального Петербурга», в них преобладала высокая нравственная требовательность, покоряли их цельность, гордость и способность к самопожертвованию[[232]](#endnote-233). В игре молодой Читау критики отмечали естественность, задушевность и искренность чувства. Героини ранних пьес Островского нашли в ней желанную исполнительницу. Брошель принесла с собой на сцену порывистость и страстность, «огонь и нерв».

Владимирова, по словам ее поклонника и критика Н. А. Потехина, давшего в 1865 году «опыт сценической характеристики» актрисы, обладала «наивностью и грацией», а талант ее был «щедро наделен идеальностью, мечтательностью и элегией»[[233]](#endnote-234). Именно эти качества не позволяли покоряться героиням Владимировой. Возвышаясь над русской действительностью, они невольно оказывались к ней в оппозиции. При всем очаровании и хрупкости своего внешнего облика, мягкости движений и поэтичности души, ни сама актриса, ни ее героини не хотели соглашаться с грубостью и насилием ни в жизни, ни на сцене.

{122} Возможность реализовать себя в театре пришла к актрисе не сразу. Но и начальная ее судьба интересна и показательна. Елизабет Рюлье родилась в 1840 году во Франции (возможно, что в ней была доля и немецкой крови, — мать ее до замужества носила фамилию Рамбахер). В России еще процветало крепостное право, а Франция, недавно пережившая июльские дни 1830 года, смело и уверенно шла по буржуазному пути, отстаивала свободу личности. Это стремление к независимости привезла с собой молодая француженка в Россию, из-за него пережила немало жизненных драм, его же передала своим лучшим сценическим созданиям.

1 сентября 1852 года Фанни Рюлье с дочерью Елизаветой приехала в Россию и, помыкавшись некоторое время в провинции, стала надзирательницей при воспитанницах Театрального училища в Петербурге. Двенадцатилетнюю свою дочь она в училище не определила, но с ней охотно стали заниматься И. И. Сосницкий и В. П. Василько-Петров. Василько-Петров был педагогом заурядным, но таланты не портил. Сосницкий привил своей ученице уменье держаться на сцене, ясно и четко произносить слова, отделывать детали. Его как своего «незабвенного учителя» Владимирова помнила всю жизнь.

30 сентября 1855 года в Контору Дирекции императорских театров поступило указание: «По успехам, оказанным девицею Рюлье, принявшею по театру фамилию Владимировой, предписываю Конторе принять ее — Владимирову — на службу Дирекции актрисою в русскую драматическую труппу на роли по способностям»[[234]](#endnote-235). Так началась служба Владимировой в русском театре, длившаяся, с перерывами по болезни, четырнадцать лет.

Дебют ее состоялся чуть раньше, чем вышло «предписание» о службе: 31 августа 1855 года в фантазии «Весною», переделке Н. И. Куликовым французской комедии в одном действии. Несмотря на то, что пьеса уже шла на петербургской сцене почти год, игра актрисы была отмечена. Придирчивый и уважаемый критик Р. М. Зотов писал в газете, что Владимирова «обнаружила удивительную ловкость, непринужденность и познание сцены». Она обладает прекрасным голосом, прелестной наружностью, верностью интонационного рисунка роли[[235]](#endnote-236). В «Отечественных записках» он же говорил о ее «очевидном таланте»[[236]](#endnote-237).

Далее последовали роли: Софьи Александровны в переводной комедии Д. Т. Ленского «Война с тещей», княгини — в комедии А. М. Жемчужникова «Странная ночь», Роксоланы — в комедии Ш.‑Ф. Фавара «Солиман II, или Три султанши», Ольги — в «Русских святках» П. А. Каратыгина. В этих пустяках молодая актриса умела быть непринужденной, грациозной, кокетливой и светской. Вслед за Зотовым о Владимировой заговорил И. И. Панаев. Он отметил, что «г‑жа Владимирова имеет все наружные условия для сцены», что она «молода, стройна и грациозна в движениях, в ней есть такт, уменье держаться на сцене… Ее наружность с первого взгляда располагает зрителя в ее пользу. Черты лица ее тонки и выразительны, и в ее улыбке много {124} приятности»[[237]](#endnote-238). Прекрасная наружность актрисы покоряла и других. Если судить по некоторым изображениям Владимировой, одно из которых воспроизведено в книге А. С. Суворина «Театральные очерки: 1866 – 1876» (СПб., 1914), можно поверить тем, кто восхищался ею: правильные черты, нежный овал лица, тонкий прямой нос, огромные глаза, высокий лоб, волосы, расчесанные на прямой пробор и спускающиеся до плеч крупными локонами. Забегая несколько вперед, скажем о том восторге, в какой повергла актриса Аиру Олдриджа во время его петербургских гастролей. Как вспоминал Н. И. Куликов, он был вне себя от ее красоты, от «ее искусной, прелестной игры на фортепьяно», от пения, от уменья свободно говорить по-английски — «он влюбился в Елизавету Васильевну, падал перед ней на колени, целовал руки, провожал ее до квартиры и чуть не насильно вломился в оную»[[238]](#endnote-239).

В пору увлечения простотой, бытовой точностью, когда первые пьесы Островского знаменовали собой начало нового периода развития русского театра, талант Владимировой ощущался как нечто чуждое для сцены. Кроме того, в ее игре была некоторая искусственность, манерность. И в этом критики уловили опасность для дальнейшего совершенствования ее дарования. Панаев предостерегал актрису от чрезмерного увлечения француженкой Арну-Плесси, «слишком манерной и изысканной». Он писал: «Мы желали бы видеть в ней вообще поболее простоты и самостоятельности и поменьше расчета в игре. От этого г‑жа Владимирова может легко освободиться, тем более что в некоторых ее движениях, в некоторых ее словах мы заметили признаки этой простоты и истины, которые служат несомненным доказательством настоящего дарования и залогом будущего развития артистки»[[239]](#endnote-240). В другой статье он выражал надежду на то, что талант ее разовьется и русская сцена получит «замечательную артистку»[[240]](#endnote-241).

В начале 1856 года, давая объявление о предстоящем бенефисе Владимировой, помимо неизбежно сопровождающих такое объявление слов, в «Северной пчеле» с ноткой неподдельной искренности писали: «Едва прошло четыре месяца, как эта юная артистка, одаренная от природы прекрасными средствами, появилась в первый раз на русской сцене и после нескольких выходов в комедии становится уже ее потребностью»[[241]](#endnote-242).

Однако именно этот бенефис (шли «Солиман II» и «Русские святки») породил ожесточенную баталию в прессе. Молодую актрису приветствовал Зотов. Он отметил, что Владимирова стала любимицей петербургской публики, что она обладает хорошими данными, но сделал ряд замечаний «для усовершенствования ее таланта». Он упрекнул ее в чрезмерном жестикулировании — «эта пляска рук и пальцев нестерпима», советовал ей репетировать роли перед зеркалом, чтобы не злоупотреблять «искажениями прекрасного лица», указал на ошибки в интонациях[[242]](#endnote-243). Все это было выдержано в тоне благожелательном и могло бы пойти на пользу актрисе. Но в дело вмешались другие силы и, защищая молодую исполнительницу якобы от злостных нападок, сослужили ей {125} плохую службу. В «Северной пчеле» появилось письмо доброжелателя Владимировой, скрывшегося под псевдонимом «Кассиян, Царскосельский житель». Он отверг претензии Зотова, настаивал, что жестикуляция и выражение лица молодой актрисы всегда соответствуют роли[[243]](#endnote-244). Зотов также получил анонимное письмо с угрозами в свой адрес. Редактор газеты Ф. В. Булгарин выступил в защиту актрисы. Он заметил, что если бы прочитал статью Зотова в рукописи, то попросил бы вычеркнуть все упреки «милой актрисе», поскольку и сам «был восхищен природным дарованием и прелестною наружностью молодой актрисы»[[244]](#endnote-245). Поговаривали, что ей протежировал министр императорского Двора В. Ф. Адлерберг[[245]](#endnote-246). Как писал П. М. Шпилевский, известный ученый и этнограф, постоянный обозреватель «Театрального и музыкального вестника», «от дебютантки зависело развить свой талант, от нее зависело слушаться советов журнальных рецензентов и особенно сценических руководителей ее». Он напоминал при этом, что «снисхождение к дебютантам вредно для них самих»[[246]](#endnote-247). После удачно сыгранной роли графини в комедии В. А. Соллогуба «Чиновник», где, по отзыву Зотова, актриса была прелестна[[247]](#endnote-248), и Софьи в «Горе от ума», в которой было столько «неподдельной тоски и раздирающей душу грусти, когда она должна была разочароваться насчет избранника своего, низкого Молчалина»[[248]](#endnote-249), актриса не сыграла ничего сколько-нибудь стоящего. Шпилевский очень кисло отозвался об ее игре в роли Марьи Андреевны в «Русских святках»[[249]](#endnote-250). Водевили давались ей легко, но и славы не приносили. Манерность, аффектация, заученные рутинные приемы в ее исполнении все больше тревожили критиков.

Владимирова еще только ждала своего репертуара и своего критика.

Личная судьба тоже пока не сложилась. Осенью 1858 года она вышла замуж за ротмистра Н. А. Полибина. Чин мужа был небольшой, но все-таки ему из-за брака с актрисой пришлось выйти в отставку. Вероятно, он не простил ей этого. Семейная жизнь протекала тяжело. Уже через полгода Владимирова стала подавать в дирекцию просьбы оградить ее от преследований мужа, обвиняла его в жестоком обращении. В 1860 году она просила дать ей разрешение на отдельное жительство и наконец, не выдержав, сбежала из дома. Дирекция отвела ей две комнаты «при французском гардеробе». Но Полибин продолжал издевательства. Тогда Владимирова обратилась в суд. Муж требовал, чтобы дело, которое его жена «самовольно завела под вымышленным предлогом», не рассматривалось, объявил ее обвинения ложными, а сам прятал выданное ей дирекцией разрешение на поездку за границу для лечения, не давал ей «гардероб». Жизнь протекала в преследованиях, прошениях, резолюциях, разбирательствах. Это полностью расшатало и без того слабое здоровье актрисы. С конца 1860 года до середины 1863‑го она почти не играла, появлялась на сцене эпизодически, ездила на воды то в Казань, то в Ревель, лечилась в Швейцарии и во Франции.

{126} Тем временем в России произошли решительные социально-политические изменения. И когда Владимирова вернулась на сцену, то оказалась там как раз «ко двору».

В пореформенную эпоху талант Владимировой соответствовал новым требованиям русского театра. «Бытовой» театр, возникнув и окрепнув благодаря Островскому, к этому моменту уже перестал выражать тенденции времени, в том числе и проявившиеся в новом направлении творчества Островского. В «купеческих» пьесах второстепенных и третьестепенных драматургов начали повторяться, размениваться на мелкую монету достижения и открытия первых произведений Островского, а на сцене примитивная достоверность порождала штампы исполнительства.

Это пугало и настораживало даже таких сторонников «бытового» театра, как П. Д. Боборыкин. Но главное, конечно, было в том, что актеры в рамках только бытового театра не могли выразить все усложняющееся представление о человеке, степень не бытового, а духовного конфликта. Поэтому в театре выдвинулись такие актеры, как Ф. А. Снеткова, П. В. Васильев и Владимирова, которые умели передавать нечто большее, чем только правду быта, — правду человека, находившегося в сложных отношениях с окружающими и обладавшего противоречивой собственной сущностью.

Именно в это время Владимирова обрела «своего» критика — Ап. Григорьева. Видимо, она воплотила его мечты о современной актрисе, ее индивидуальность наиболее соответствовала его представлению о художнике нового времени. Такое совпадение талантов случается редко и приносит большие плоды.

Они ни разу не встречались. Владимирова даже не знала своего эстетического покровителя в лицо. И только на похоронах критика увидела его в первый и последний раз.

Григорьев приглядывался к ней придирчиво и внимательно. Еще в начале сезона 1863/1864 годов он был не вполне удовлетворен ее игрой в роли Софьи. Она, по его мнению, хорошо сыграла сцену объяснения Софьи с Чацким, где перед исполнительницей стояли «мудреные задачи» — не показать, кого она действительно любит, а «оставить Чацкого в недоумении», из кокетства «еще больше одурить его». Но в целом талант Владимировой был для критика еще испорчен «театральных дел мастерами»: «и фальшивою интонацией», и «манерами из хорошего общества»; «она в целом такая же канарейка, как и другие канарейки… Чтобы ей идти вперед, ей надо совсем разучиться, — но Бог знает, хватит ли у нее на это сил»[[250]](#endnote-251).

Сил хватило. Помимо «своего» критика, Владимирова обрела еще и «своего» драматурга. Им стал Островский. До этого ей почти не приходилось сталкиваться с настоящей сценической литературой. Кроме случайных выступлений в «Горе от ума», ей удалось сыграть только Лидочку в «Свадьбе Кречинского». Островский сразу же хотел передать ей роль Вышневской в «Доходном месте», но это не удалось. Ап. Григорьев сетовал, что требующая драматизма роль досталась Е. И. Левкеевой — пьеса шла в ее бенефис — в то время как «для осуществления образа Вышневской нужна артистка, в которой была бы {127} идеальная сторона женственности. В Вышневской мы не можем себе вообразить почти никакого иного существа, кроме г‑жи Владимировой»[[251]](#endnote-252). Когда Владимирова стала играть эту роль в мае 1864 года, то была названа критикой «находкой для пьесы»: «Она изящна и проста, как этого требует роль, апатическое равнодушие ко всему передано совершенно верно»[[252]](#endnote-253).

Героиня Владимировой была не просто несчастной женой богатого и своевольного чиновника, она страдала от общей пустоты жизни, она была как лепесток, оторванный от стержня, как листок, гонимый ветром.

После ухода со сцены Фанни Снетковой к Владимировой перешла роль Красновой («Грех да беда на кого не живет» Островского). Именно с этого момента Ап. Григорьев признал ее «настоящей» актрисой. Он отмечал, что в ней открылась «совершеннейшая победа над фальшью и такая же простота, неожиданно изумившая всех в игре артистки», и видел в этом «достаточное ручательство за то, что будущего много перед г‑жей Владимировой»: «всякий, кто понимает, как трудно расстаться с фальшью, поймет и оценит важный шаг, ею сделанный»[[253]](#endnote-254). В статье, посвященной уже следующей роли Владимировой — Наде в «Воспитаннице» Островского, Григорьев снова возвращался к роли Красновой и напоминал, что «только в настоящее время роль перешла к своей законной обладательнице, к прекрасной и добросовестной артистке, которая смело перешагнула из канареек прямо в актрисы Островского, к г‑же Владимировой»[[254]](#endnote-255). Другие критики также с удовлетворением писали об исполнении Владимировой роли Красновой. М. Я. Раппапорт увидел, что она «совершенно поняла роль и созданию своему придала настоящий характер»[[255]](#endnote-256). Для Н. Потехина Краснова — Владимирова «ходит просто, держит себя просто, в каждом жесте вы чувствуете жизнь и правду»[[256]](#endnote-257). Драма Татьяны Красновой у Владимировой не имела строго очерченных социальных корней и крылась не в том, что она была неровней ни дворянину Бабаеву, ни лавочнику Краснову. Она хотела жить по велению сердца, подчиняться движению своей души, а встречала равнодушие, непонимание, жестокость. За отстаивание своего права на свободу выбора она платила жизнью.

Островский до конца своих дней ощущал Владимирову актрисой, близкой ему по духу. В «Записке по поводу проекта “Правил о премиях Императорских театров за драматические произведения”» 1884 года Островский писал: «Прежние примировавшие актрисы[[257]](#footnote-2), Снеткова и потом Владимирова, хотя и не имели такого таланта, как Савина, зато были лучше подготовлены для сцены; их игра, не очень сильная, не очень выразительная и несколько холодная, была исполнена изящества, непринужденной грации и, при их редкой красоте, доставляла удовлетворение и требовательному вкусу. С ними можно было поставить всякую пьесу; я не говорю, сколько трудов надо было положить автору при постановке, но все-таки возможность была… С Владимировой я поставил “Воспитанницу”, “Василису Мелентьеву”, “Воеводу” и др. и тоже с большим успехом». В письме контролеру императорского Двора И. С. Петрову в {128} том же 1884 году, склоняясь принять должность управляющего театрами, Островский говорил о своем значении для целого поколения русских актеров: «Со мной кончится все; без меня артисты разбредутся, как овцы без пастыря», — и снова упоминал Снеткову и Владимирову: они «своими успехами были обязаны единственно мне»[[258]](#endnote-258).

Но пока — в середине 1860‑х годов — Владимирова только вступила на этот путь постижения драматургии Островского. И коронной ролью стала для нее роль Нади в «Воспитаннице». Она могла бы сыграть ее еще в 1858 году. Но тогда антикрепостническую пьесу запретили, и она, несмотря на хлопоты актеров, пролежала под спудом пять лет. «Воспитанницу», наряду с другими произведениями Островского, привлекал Добролюбов для характеристики «темного царства» и на примере судьбы Нади, сломленной богатой самодуркой Уланбековой, показывал, как «много людей действительно замирает в нем, теряет и смысл, и волю, и даже силу сердечного чувства»[[259]](#endnote-259). Прошла крестьянская реформа, а театральное начальство все еще не считало возможным напоминать помещикам об их, мягко говоря, вольностях. И только в конце 1863 года удалось поставить «Воспитанницу», где образ Нади предвосхищал в творчестве Островского Катерину. На сцене же Надя появилась после Катерины, что как будто лишало ее образ новизны. Но Владимирова сумела найти свои краски и снискала полное признание зрителей и критики.

Премьера состоялась в Александринском театре 22 ноября. Владимирову не затмевала даже знаменитая Ю. Н. Линская, игравшая роль приживалки Василисы Перегриновны. Спектакль воспринимался как драма полугорничной-полувоспитанницы Нади. В пореформенный период, с обостренным чувствованием каждого человека как личности, тема бесправия, угнетенности звучала у Владимировой страстно и современно. Но не только ощущение нерва времени — собственный жизненный опыт позволил актрисе понять драму ее героини, весь ужас того, что ждет Надю в браке с вечно пьяным Неглигентовым.

До нас почти не дошли изображения актеров в ролях Островского. Но «Воспитаннице» повезло. Литографированный лист, сделанный с рисунков Н. Иевлева (Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства), представляет персонажей и сцены из спектакля. До сих пор воспроизводился только один из рисунков: Ю. Н. Линская — Василиса Перегриновна, карикатурная приживалка, с нелепым бантом в волосах. Но интересны и другие: прилизанный, с мелкими чертами лица барчук Леонид — А. А. Нильский; толстый, самодовольный и угодливый одновременно дворецкий Потапыч — П. В. Васильев. Сама Уланбекова — А. И. Сабурова была представлена лишь в рисунке по сцене 2‑й картины, где сидела, развалясь в кресле, всем своим видом выражая всевластие и презрение к другим. Выразительны и зарисовки еще двух сцен: на фоне поэтического деревенского пейзажа столь неуместны сплетничающие Василиса Перегриновна и Потапыч, и картина, где в обрамлении лоз и ветряка в углу притулились две фигурки влюбленных — Нади и Леонида.

{130} Для нас, конечно, особенно важен рисунок с изображением Нади — Владимировой. Здесь отчетливо видны ее редкая красота, горделивость осанки и какая-то отрешенность — вероятно, Надя воспроизведена в финале спектакля. Этот рисунок — лишнее доказательство того, что восторги критиков не были ни беспочвенными, ни преувеличенными. Критики были совершенно правы, когда писали, что актриса «соединила в этот вечер в себе простоту, искренность и верное понимание представляемого ею характера»[[260]](#endnote-260).

Описывая первое появление Нади — Владимировой, ее разговор с Лизой, ее степенные рассуждения о роскоши петербургской жизни и планах на будущее, Григорьев отмечал: «Не знаешь, можно ли сожалеть, что падает и гибнет это молодое, страстное создание, ее природа выше этой фальши, которая к ней начала прилипать, и, однако ж, фальшь эта ведет к взглядам Кукушкиной и ее дочери Юлиньки…» (с. 320). Так Владимирова сразу же определяла и социальное положение своей героини — полугорничной-полувоспитанницы, мыслившей в привычных рамках. То же отмечали в других рецензиях: «В этой девушке есть и поэтическая сторона — и г‑жа Владимирова сумела сохранить ее в полной мере, — но есть и практический смысл»[[261]](#endnote-261).

Но и таким незатейливым стремлениям Нади не суждено осуществиться — Уланбекова решает отдать свою воспитанницу замуж за пьяного, неопрятного приказного Неглигентова, который по случайности ее крестник, а поэтому ему надо и место хорошее, и жену, чтобы остепениться. Надя, по разумению Уланбековой, вполне для этого подходит. Спрашивать ее согласия никто не собирается. И тут с Надей — Владимировой происходила разительная перемена. Из ровного, покорного существа она превращалась в страстную, мятежную натуру. Может быть, актрисе помогли в работе над ролью также суждения Добролюбова, который не только предлагал социологический анализ пьесы, но и замечал, что «при этом-то холодно и степенно нанесенном ударе появляется в Наде то горькое, рвущее чувство, которое заставляет человека бросаться без памяти, очертя голову, куда случится, — в воду, так в воду, в объятия первого встречного, так в объятия!»[[262]](#endnote-262) Григорьев сказал об этой метаморфозе: «Разбились ее основы — страстная, жаждущая жизни природа, как огонь, прорывается наружу» (с. 321).

Как Катерина в «Грозе» полюбила Бориса, по выражению Добролюбова, на «безлюдье», так и Наде дано полюбить пустого, изнеженного, целиком зависящего от матери сына Уланбековой Леонида. В чарующую весеннюю ночь едет Надя с Леонидом на остров. «Она ничего не боится — она перестала бояться с той минуты, как ее основа, ее *земля* расшаталась под ее ногами» (с. 323). Сначала в общении с Леонидом ей несколько мешают повадки горничной: когда он целует ей руку, она поспешно отдергивает ее и предлагает полуробко, полуотчаянно поцеловать ее самое. Но тут же страстная, независимая натура берет верх, Надя отдается «грезам своей, можно сказать, беспредметной любви». Теперь в любви — ее самоутверждение, ее самоосуществление. Она почти не слушает Леонида, а впадает «в мечтательно-нервное забытье», {131} и «не его она любит, а свое молодое чувство, свою жажду жизни любит, ночь весеннюю с соловьиными раскатами любит» (с. 324).

Сцену свидания с Леонидом, «полную чудной, поэтической прелести» (Добролюбов), Владимирова проводила так, что даже Григорьев считал, что здесь бессильно его перо: «Однако не расскажешь того сияния молодых грез, которое озаряет идеально ее физиономию в сцене свидания в саду, — да тех глубоких, душевных звуков, которые даны ей для выражения ли страсти до самозабвения, для выражения ли горя безвыходного» (с. 326).

Уланбекова, рассердившись на любимца-лакея, вымещала свой гнев на Наде и окончательно утверждалась в своем решении о ее замужестве. Может быть, если бы Леонид попросил Гришу повиниться перед барыней, то та сменила бы гнев на милость. Но для Леонида на первом плане стояла собственная «гордость», собственное нежелание унизиться перед слугой. Поняв это, Надя почувствовала, что судьба ее решена. Вот такую-то Надю мы и видим на рисунке Иевлева: глаза ее смотрят прямо, как будто пристально, но одновременно ничего не видя. Ее плечи чуть опущены, углубленность в себя выдает полное опустошение души. «Речи Нади лихорадочно сухи и отрывисты», — описывал Григорьев ее поведение в финале: ей не от кого ждать помощи, не на что надеяться. Лишь изредка «сухой жар лихорадки… сменяется у бедной женщины слезами и рыданиями» (с. 325). А когда Леонид с радостью соглашается на свой отъезд, для нее уже все совсем кончено: «Утопится ли она, будет ли жить с Неглигентовым, это — чистый факт. Душа ее сгорела разом!» (с. 326).

После успеха в «Воспитаннице» Владимирова стала и в жизни ощущать себя героиней Островского, как Л. П. Никулина-Косицкая воспринимала себя Катериной. «“Автора в театре нет”, — постоянный ответ на восторженные вызовы после каждого представления “Воспитанницы”, и она, бедняжка, со вздохом сожаления повторяет: “Ах, отчего же его нет”», — так начиналось ее письмо к А. Н. Островскому. Далее следовала просьба о пьесе к бенефису, причем снова от лица только что сыгранной героини: «Авось благородный и прекрасный гений сжалится над петербургской своей воспитанницей, не даст ей утопиться с горя, а славно вытащит ее кончиком своего гениального пера»[[263]](#endnote-263).

Осенью 1864 года Островский предложил Владимировой роль Анны Павловны в «Шутниках». С остальными исполнителями было много неурядиц — Владимирова же сразу вошла в образ. 10 октября Ф. А. Бурдин сообщил Островскому об успехе премьеры и слаженности ансамбля. М. Н. Островский, брат драматурга, отозвался: «Пьеса разучена весьма старательно и идет безукоризненно… Дамы милы обе»[[264]](#endnote-264). В прессе была чехарда мнений — от восторженных до отрицательных. Конечно, главные волнения вызывал В. В. Самойлов в роли Оброшенова. Поэтому не оставалось места для анализа игры Владимировой. Кроме того, со смертью Григорьева она лишилась своего критика. «Г‑жи Брошель и Владимирова употребляли большое старание для исполнения своих ролей и вполне достигли своей цели», — писали в «Русской {132} сцене»[[265]](#endnote-265). В похвале Бурдину — Хрюкову проскользнули слова, которые позволяют думать, что именно Владимировой он был обязан своим успехом: во всех сценах с ней у него не было «ни малейшей аффектации, ни малейшего пускания бенгалик»[[266]](#endnote-266). И можно представить себе, с какой гордой грацией, как неуклонно и твердо произносила Анна Павловна — Владимирова в ответ Хрюкову, предлагающему ей пойти к нему на содержание: «Как вы смеете такие вещи говорить!» — и как бросала ему деньги со словами: «Возьмите ваши деньги и ступайте вон!»

Но еще больше подходили Владимировой героини исторических пьес Островского. В «Воеводе» она сыграла в свой бенефис Марью Власьевну (1865), в «Минине» — Марфу Борисовну (1866), в «Тушине» — Людмилу (1867), в «Василисе Мелентьевой» Островского и С. А. Гедеонова — заглавную роль (1868). Вероятно, все-таки элементы бытовой достоверности, присутствующие в пьесах Островского о современности, тяготили Владимирову. Известная поэтизация старины в исторических хрониках и «сне», как определял этот художественный жанр сам драматург, была Владимировой ближе. Трудно согласиться с мнением Л. М. Лотман о том, что в «Воеводе» герои «погружены в обычные для того времени заботы и дела»[[267]](#endnote-267). Скорее требует расширения ее же суждение о том, как сильна здесь народно-поэтическая стихия, насколько изображение народной среды и коллизии выдерживаются в фольклорно-игровом стиле. Кажется, современники Островского понимали это, когда писали: «Поэзия и изображение укрепили здесь археологические данные, спасли и защитили факты, добытые формальным изучением»[[268]](#endnote-268).

Непокорная, смелая красавица Марья Власьевна нашла во Владимировой желанную исполнительницу, недаром Островский вспоминал об этой роли и через двадцать лет. Драматург принимал участие в постановке, вникал во все детали оформления, проходил с артистами роли. «Репетиции идут хорошо, декорации рисуют. Я занят решительно весь день, так что опомниться некогда», — писал он жене в середине апреля 1865 года[[269]](#endnote-269). На другой день после премьеры, состоявшейся 28 апреля, сообщал об успехе спектакля и о многочисленных вызовах, особенно после 3‑го действия[[270]](#endnote-270), — а это как раз свидание Марьи Власьевны с Оленой Дубровиной.

Отзывов о спектакле было мало. Критик газеты «Театральные афиши и Антракт» писал, что Владимирова «передала роль с большим одушевлением»[[271]](#endnote-271). Когда пьеса прошла в Москве, в той же газете А. Н. Баженовым был дан большой разбор «Воеводы» и, вероятно, не только игрой А. И. Колосовой, но и воспоминаниями об исполнении роли Владимировой были навеяны проникновенные слова в характеристике Марьи Власьевны: «Природный ум и сметливость, впечатлительная душа, девичья резвость и недевичья твердость воли — вот те элементы, из которых сложился очень полный и светлый характер ее»[[272]](#endnote-272).

В конце 1866 года Островский добился разрешения на постановку второй редакции хроники «Козьма Захарьич Минин, Сухорук» (премьера 9 декабря 1866 года). Роль Марфы Борисовны играла Владимирова. Вместе с Мининым {133} ее героиня выражала то активное, сознательное начало, которое позволило русскому народу одержать победу в борьбе с поляками. Владимирова умела передать в своей героине органическое сочетание гордости и кротости, самоотверженности и жизнелюбия, нежности и суровости. Даже не жаловавший актрису Суворин вынужден был признать, что она была «очень недурна»[[273]](#endnote-273).

Во второй части трилогии — «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» — Владимирова не играла: в Александринском театре пьеса шла уже после ее ухода со сцены. Зато в «Тушине» она была признана критикой блестящей исполнительницей роли Людмилы. Образ своевольной, капризной, страстной и великодушной девушки как нельзя более подходил актрисе. Считали даже, что «Владимирова много помогла автору, придав своей игре, особенно в 6‑й сцене, необыкновенную простоту и правду»[[274]](#endnote-274).

Роль Василисы Мелентьевой в совместной драме Островского и Гедеонова удалась актрисе как будто меньше. Правда, Островскому в процессе репетиций казалось, что он добился от нее «настоящего тону, и она будет хороша и величественна своей красотой и движениями»[[275]](#endnote-275). На премьере актриса «конфузилась»[[276]](#endnote-276). И, по мнению большинства критиков, с ролью не справилась, была то слишком скованна, то «аффектированна»[[277]](#endnote-277). Но это не помешало актрисе взять роль через несколько дней после премьеры в свой бенефис. Очевидно, Островский был более прав, чем критики.

Когда страсти немного улеглись, В. И. Родиславский дал положительный отзыв об игре Владимировой, отметив, что она «сумела изобразить лукавую, чувственную, тщеславную, злую, но, в сущности, пустую москвитянку XVI века»[[278]](#endnote-278). В «Русском инвалиде» при всей отрицательности отзыва Василису окрестили «допетровской леди Макбет», вероятно, во многом исходя из игры актрисы[[279]](#endnote-279). Точность сценического рисунка позволила Владимировой сочетать масштаб образа своей героини с действительными приметами времени. «Г‑жа Владимирова уж слишком простоватую старалась изображать», — писал А. С. Суворин[[280]](#endnote-280). Но ведь и в Катерине Измайловой, в этой «леди Макбет Мценского уезда», у Н. С. Лескова было легко обнаружить сочетание простоватости и величественности. Налет же мелодраматизма, которым был окрашен образ у Владимировой в отдельных местах, крылся в самой его сути.

Одновременно с пьесами Островского Владимирова играла в русском и переводном репертуаре. Противники и сторонники воспринимали ее неоднозначно, но никаких развернутых разборов ее игры не давали. Когда в 1864 году она появилась в роли Нины в «Маскараде», в «Отечественных записках» поспешили дать отрицательный отзыв: «Однообразие и сухость ее игры утомительны до крайности. Из всех ролей она умеет сделать одно и то же лицо, то есть самую г‑жу Владимирову: светская Нина и воспитанница Островского у г‑жи Владимировой совершенно одинаковы»[[281]](#endnote-281). Не принял Владимирову и Боборыкин: в роли Нины у нее «вышло что-то французское, правда, без криков и излишних телодвижений, но пустое, не задушевное, холодное»[[282]](#endnote-282).

А вот Н. Потехин в 1865 году приветствовал ее в роли Офелии: «Она именно как будто создана для этой роли: чувство, голос, манера, самая наружность — {134} все в этой актрисе говорит, что главнейший характер ее артистической сущности выражается шекспировской Офелией»[[283]](#endnote-283). Однако когда она вернулась к роли Офелии в 1867 году, Суворин не преминул упрекнуть ее в холодности[[284]](#endnote-284). Играла Владимирова и роль Амалии в «Разбойниках» Шиллера, но также без успеха[[285]](#endnote-285).

Перестав играть в пьесах Островского, актриса больше не могла найти себя. Воспев Владимирову в «Воспитаннице», Ап. Григорьев продолжал тревожиться за ее дальнейшую судьбу, и не напрасно. Сумеет ли она пойти дальше, вперед, спрашивал критик. И отвечал: «Едва ли». «Почему же хоть бы г‑жа Владимирова, так смело и честно решившаяся на борьбу с прилипшею к ней рутиною, заявившая не только блестящие задатки истинно артистической натуры, но уже и явные победы над старым хламом, не пойдет все-таки далеко вперед?» Он боялся теперь не театральной рутины, а «чужого голоса», «разлитературного» театра, боялся, чтобы не сбили актрису с толку, не задавили в ней «саморазвитие», «добывание тона изнутри души, работы с натуры»[[286]](#endnote-286).

В сентябре 1869 года Владимирова покинула сцену в связи с новым замужеством. Каким оно было, неизвестно. Дальше сведений о ней немного. Вела для себя небольшие записки, которые после ее смерти предоставил журналу «Бирюч петроградских театров» ее сын — артист Суворинского театра, взявший сценический псевдоним А. И. Светлов. Заметки эти содержат беглые характеристики актеров — ее современников[[287]](#endnote-287). В 1888 году Владимирова обратилась в Контору Дирекции императорских театров с просьбой дать ей единовременное пособие. Было ли оно выдано, сведений нет. И почти через 30 лет повторила ту же просьбу, направив ее теперь министру императорского Двора в феврале 1917 года. Ходатайство актрисы поддержал В. А. Теляковский. Она тогда жила на Васильевском острове. В ноябре 1918 года в возрасте семидесяти восьми лет она умерла[[288]](#endnote-288). Владимирова пережила своих современников и свою славу на много лет. Но в истории русского театра оставила память. Ее творчество показало, что движение русского сценического искусства не было простым и прямолинейным и что актерские победы часто бывали на пути, отличном от бытового реализма.

# **{****135}** М. Е. Корнакова Вера Александровна Лядова

{137} «В Петербурге представляют какую-то “Прекрасную Елену”; один наш товарищ жил там и видел эту пьесу и говорил о ней нам. Нам таких пьес не нужно; у нас и без этих пьес разврата много…»

*Из письма мастерового в газету*[[289]](#endnote-289).

«Дзынь‑ля‑ля… Читатель, это просится на сцену Оффенбах. Он желает проканканировать. Пусть его. Он имеет резоны».

*Н. К. Михайловский*[[290]](#endnote-290).

Баснословный успех выпал на долю «Прекрасной Елены» в Александринском театре: поставленная в 1868 году, два года спустя после премьеры в Михайловском театре, оперетта Ж. Оффенбаха выдержала здесь сорок два представления в первый же сезон! Ни до, ни после «Прекрасной Елены» ни одна пьеса, похоже, не производила на этой сцене такой сенсации. Триумф «Прекрасной Елены» в Александринском театре неотделим от театральных лавров Веры Александровны Лядовой (1839 – 1870), исполнившей роль спартанской царицы. Новые, вслед за Еленой, роли Лядовой на этой сцене — это новые сенсации, упрочившие небывалую славу актрисы. Даже те из горожан, кто годами не заглядывал в театр, устремились в Александринку, «на Лядову». Имя ее в афише обеспечивало не просто полный сбор, но всякий раз — торжество, триумф «царицы канкана». Хроникер «Будильника» уверял читателей, будто некий молодой человек застрелился с отчаяния, не попав на спектакль с боготворимой Лядовой… Постичь феномен популярности Лядовой, первой русской опереточной примадонны, — значит разгадать секрет беспрецедентного успеха оперетты на Александринской сцене конца 1860‑х годов.

По точному определению М. О. Янковского, «начиная с постановки “Прекрасной Елены” петербургская императорская драма обращается на 5‑6 лет в настоящий театр оперетты, если оценивать этот этап с точки зрения репертуарного насыщения»[[291]](#endnote-291). Один из критиков тех лет подсчитал и сопоставил: на Александринской сцене за десятилетие с 1864 по 1874 год Оффенбах имел 445 представлений. А за четверть века, с 1855 по 1881 год, Н. В. Гоголь ставился здесь 240 раз, А. С. Грибоедов — 105, У. Шекспир — 113, Ж.‑Б. Мольер — 50, а Ф. Шиллер — всего 8 раз[[292]](#endnote-292). Помимо «Прекрасной Елены», здесь вовсю идут «Десять невест и ни одного жениха» Ф. Зуппе, «Орфей в аду», «Птички певчие», «Разбойники» Ж. Оффенбаха, «Фауст наизнанку» Ф. Эрве, «Все мы жаждем любви» с музыкой Эрве и Оффенбаха, «Чайный цветок», «Дочь рынка», «Рыцарь без страха и упрека» Ш. Лекока и другие.

«Прекрасную Елену» невиданный успех сопровождал с первых же представлений. Билеты на спектакль добывались чудом — лишь по предварительной записи в театральной конторе; «стоны, обмороки, проклятия — вот что совершается перед кассою во время раздачи билетов»[[293]](#endnote-293). Необыкновенными были и цены на них: ложи бельэтажа стоили двадцать рублей, кресла задних рядов перекупались по десять рублей. Сразу после премьеры критик «Отечественных {138} записок» писал: «Театр постоянно полон, билеты достаются с величайшим трудом, за них платят вдвое, втрое, впятеро противу настоящей цены (один барышник уверял меня, что если бы у него был пятирублевый билет в бельэтаж для третьего представления, то он сейчас же продал бы его за пятьдесят рублей!). Русскую “Прекрасную Елену” спешат видеть все»[[294]](#endnote-294).

Говоря на страницах своей «Хроники» о сезоне 1868/1869 годов, А. И. Вольф ставит в один ряд «Горячее сердце» и «На всякого мудреца…» А. Н. Островского, пьесы А. А. Потехина, М. В. Авдеева, И. И. Лажечникова, И. В. Самарина, В. А. Дьяченко как оказавшиеся «довольно слабыми», если и имевшими некоторый успех, то лишь благодаря хорошему исполнению актеров. «Все эти успехи, впрочем, были — ничто в сравнении с успехом, скажу более, с фурором, произведенным “Прекрасною Еленою”»[[295]](#endnote-295). Вольфу вторят критики тех лет. Один из них писал о театрах, лишь убаюкивающих публику «мерным звоном тенденциозных побрякушек гг. Дьяченко, Потехина, Манна, Авдеева и др.»[[296]](#endnote-296), о том, как «сгорбилась, осунулась и обессилела русская драматическая муза […]: не дает она жизни, не дает и людей […] В “Горячем сердце”, в “Современной барышне”, в “Мещанской семье”, в “Воробушках”, в “Фроле Скобееве” и других перлах истекшего сезона — есть ли хоть один живой, новый, прежде не намеченный и действительно существующий тип? Есть ли в них яркое отражение современной нам жизни? В “Горячем сердце” Островского все те же купцы-самодуры, все те же купчихи-самовары и все те же загнанные жертвы, как и в предыдущих произведениях уважаемого автора»[[297]](#endnote-297). «Главным содержанием сезона» критик признавал «Прекрасную Елену» в Александринке. Другой автор, констатируя «баснословный успех “Прекрасной Елены” и тому подобных фарсов в ущерб серьезным произведениям», также объяснял неуспех «Горячего сердца» в Александринском театре (премьера 29 января 1869 года) самоповторами Островского в характерах и положениях комедии, исчерпанностью темы купцов-самодуров, долгой и безостановочной эксплуатацией этой темы драматургом[[298]](#endnote-298). А. Н. Островский, будто в ответ, писал в 1869 году: «Нам, русским драматическим писателям, нечего и думать о соперничестве с Оффенбахом: мы и не захотим прибегать к тем эффектам, к каким прибегает он. Мы должны будем или замолкнуть, или заранее обрекать свои пьесы на падение»[[299]](#endnote-299).

И в самом деле, не что иное, как постановка «Прекрасной Елены», завладела умами, явилась «вопросом дня», вытеснив все прочее. «Финансы, земство, мировые учреждения, суд присяжных, революция в Испании, картографические упражнения Наполеона — все это не интересовало уже публику», — иронизировал автор «Будильника», а в следующем обозрении делал вывод «о безобразии нашего общества по его безумному стремлению в Александринский театр»[[300]](#endnote-300). С обличительным пылом критики обрушивались как на Веру Лядову, исполнительницу русской Елены, так и на петербургских зрителей, битком, снизу доверху заполнявших театр всякий раз, когда играла обожаемая ими актриса: публика «охотно хлопала почти всем и каждому, но в полный экстаз вошла, когда г‑жа Лядова, читая куплеты, произнесла стих:

“А "Елена" — камертон современного искусства”.

{140} Все вдруг захлопало, застучало и застонало. Не думаю, чтобы это говорило в пользу большого ума и артистического вкуса восторгавшихся»[[301]](#endnote-301).

В оперетке вообще и в Оффенбахе с Лядовой в частности критики-моралисты нередко находили виновников падения современных нравов. Одни наивно полагали, что единственный выход — частные театры: тогда все «оспециализируется» и войдет в свои берега. Другие также подменяли причину следствием: чем, мол, сильнее преобладают танцклассы и танцсцены, чем выше и развязнее поднимаются ноги, тем ниже опускаются головы и уровень общественного строя. Статья Н. К. Михайловского «Дарвинизм и оперетки Оффенбаха» 1871 года — этап в осмыслении социальной природы успеха оперетты, в анализе так называемого «развращающего влияния Оффенбаха»: «Может ли этот бесконечный канкан иметь развращающее влияние? Странный вопрос. […] Оффенбах, как и всякое другое широко распространенное социальное явление, есть не только деятель, но и симптом»[[302]](#endnote-302).

Симптоматичность воцарения Оффенбаха и вообще оперетты на русской сцене конца 60‑х несомненна. Расцвет оперетты в Александринском театре той поры — не просто жанровая модификация, продолжение богатой водевильной традиции Александринки. Это своего рода итог пути, пройденного театром и зрителем от упоительных надежд и общественного энтузиазма предреформенных 1850‑х до апатии, скепсиса и разочарованности конца 1860‑х — пореформенной эпохи. От разоблачительных сентенций и призывов «к делу», «к прогрессу», «к эмансипации», «к общественному служению» до обличения и высмеивания самих же нигилистов и «прогрессистов» с их программами и идеями. Тенденции «новые» и «старые» сталкивались, опрокидывались, обесценивались, вновь оживали… «Нет ни одной вчерашней мысли, как бы она ни была основательна, которая сегодня уже не казалась бы старой… Какая-то невидимая сила, как бес, гонит нас, кружит, выбрасывает из колеи!» — записывал в дневнике современник[[303]](#endnote-303).

С середины 1850‑х сцена становится полем битвы «старых» и «новых» идей. Тенденциозность чем дальше, тем ощутимей пронизывает репертуар, и уже с афиш вопиет названиями пьес — «Говоруны», «Общее благо», «Прогрессист-самозванец», «Демократический подвиг»…

А что же зритель? «Купцы-самодуры, спившиеся с круга купеческие сынки, студенты-развиватели, эманципированные барышни, видимо, надоели публике; начала ощущаться потребность чего-нибудь нового — менее тенденциозного», — отмечал в «Хронике» А. И. Вольф. Простившись с верой в старые идеалы, зритель и к новым относился с подозрением — и то, и другое в равной степени скомпрометировано, обесценено. «Театральная толпа, куда входил и купец, и приказчик, и мелкий чиновник, и заурядный студент, и человек без определенных занятий, уже в это время представляла собою вместилище недоверия и насмешки. Она уже много слов слышала, многому не верила и над многим, если не над всем, смеялась, — пишет о зрителе конца 60‑х годов И. Игнатов. — Оперетка прилепляется в эти годы к психике русского зрителя, опустошает его душу от последних остатков веры в человеческое {141} совершенствование, населяет ее призраками, танцующими канкан над какими бы то ни было устоями»[[304]](#endnote-304). Современники безошибочно угадывали в оперетте, этой беззаботной гостье русской сцены, кощунство над всеми святынями и традициями.

Новый жанр весело и без оглядки простился с набившими оскомину «тенденциями», «идейностью», обличительным пафосом… «Наша публика…, отерев гражданскую слезу, решилась наконец и улыбнуться»[[305]](#endnote-305), — сообщает критик «Голоса» в отклике на александринскую премьеру «Прекрасной Елены» (18 октября 1868 года) — премьеру, начавшую отсчет недолгого, но громкого и знаменательного периода в жизни Александринской сцены.

Впрочем, не с «Елены» началась здесь «эпоха» оперетты, тесно связанная с именем А. А. Яблочкина (с 1864 года режиссер Александринского театра). Яблочкин сразу оказал покровительство оперетте, в первый же свой бенефис в мае 1864 года поставив оперетку Ф. Зуппе «Десять невест и ни одного жениха», а через год — «Орфея в аду» Ж. Оффенбаха. Потребности публики были угаданы точно: «Десять невест» сыграны 59 раз в течение сезона, «Орфей в аду» — 32 раза за 4 месяца! Затем, в феврале 1868 года — оффенбаховский «Званый вечер с итальянцами», также мгновенно ставший «гвоздем сезона». Однако настоящий опереточный ажиотаж только назревал. В апреле 1868 года еще можно было прочесть в газете заметку об Александринке под кричащим заголовком «Обратите же наконец внимание!»: «Сборы до такой степени плохи, что как-то неловко сидеть в театре; оглядываешься и думаешь: “Батюшки, да уж не скомпрометировался ли я, придя туда, куда никто не ходит”. Странное явление!»[[306]](#endnote-306) И главной среди его причин автор называл устарелость репертуара. Спустя всего полгода газеты сообщат о сенсационном успехе «Прекрасной Елены» на Александринской сцене, и с этого момента репертуарной проблемы, проблемы сборов — как ни бывало. Оперетта начала свое триумфальное шествие.

Вместе с тем в печати царили иные, чем в зрительном зале, настроения: «Прекрасная Елена» и последовавшие за ней опереточные постановки оказались под шквальным огнем критики. «Что-то запретное, соблазнительное, но развращающее скрыто, кажется им, за новым театральным жанром; […] различают они в нем поход против “устоев” — каких? старых? новых? — они не знают, не думают, но чувствуют и ворчат…»[[307]](#endnote-307) В гонениях на оперетту чуть ли не сдружились прежние противники, ревнители «старых» и «новых» идей. М. Е. Салтыков-Щедрин писал о «Прекрасной Елене» как о пьесе, «на которой, по-видимому, должны сойтись все партии, как литературные, так и политические»[[308]](#endnote-308). И это закономерно. Оперетка, бесцеремонно обходившаяся со всякого рода «святынями», «устоями», начисто лишенная морализаторского пафоса, опрокидывала, обливала ядом скептицизма и насмешки всех без разбора. Выворачивая наизнанку, развенчивая любые идеи и верования, во всем обнаруживала смехотворное ничтожество, гнусность и ложь — будь то боги Олимпа, герои Трои или женская добродетель, нравственные святыни. И у ревнителей старины, и у «прогрессистов» появился опасный общий враг: оперетта, {142} не знавшая гражданской озабоченности, ни перед чем не испытывавшая «священного трепета».

А символом враждебного направления стала «царица канкана» — Вера Александровна Лядова. Не случайно официальная пресса охотно поддержала выходку против Лядовой на одном из спектаклей «Дочь второго полка». Газета «Голос», издаваемая А. А. Краевским, не без радости сообщала: «Увы! слава г‑жи Лядовой начинает померкать. Вместе с восторженными рукоплесканиями каждому ее слову слышались весьма настойчивые шиканья. Как кому, а нам очень нравится этот перекрестный огонь рукоплесканий и шиканья…»[[309]](#endnote-309). В этот же день другая газета свидетельствовала, что Лядова «имела против себя 4 декабря большую партию в театре», при том что в «Дочери полка» актриса выступала не хуже, чем обычно. Автор заметки находил, что эта «враждебная манифестация» не имеет ничего общего с искусством[[310]](#endnote-310).

Недолгий триумф оперетты в Александринском театре и сопутствующий ему накал страстей в прессе обрываются с внезапной, в возрасте тридцати одного года, смертью Веры Александровны Лядовой в 1870 году. Похороны стали последним торжеством артистки. Толпа запрудила всю Большую Миллионную, где жила Лядова, и улицы, по которым шествовала траурная процессия. Гроб несли на руках артисты императорских театров до самого Смоленского кладбища. При погребении Лядовой народу было столько, что многим пришлось разместиться по деревьям, кладбищенским оградам и навесам на могилах. От напора толпы навесы рушились, люди падали, придавленные досками… Поклонники и друзья Лядовой, собрав средства по подписке, поставили на ее могиле беломраморный памятник. Но и после своей смерти Лядова продолжала оставаться для кого-то олицетворением враждебного направления: барельефный портрет артистки в роли Елены, украшавший надгробие, еженощно вновь покрывался грязными бранными словами после того, как днем их стирали.

По смерти Лядовой сборы оперетты упали. Как привлечь в Александринку те толпы, что осаждали театр с недавно царившей там Лядовой? Яблочкин выписывает из провинции артистку Колосову, переманивает из Мариинского театра О. В. Кольцову. Труппу пополняет и выпускница театрального училища Семенова. Примеривают к чину примадонны дочь режиссера Е. А. Яблочкину, юных М. П. Лелеву и А. П. Прокофьеву. Они вшестером и поделили роли покойной Лядовой. Мало того, из Москвы сюда переводят мастерицу опереточного жанра З. Д. Кронеберг, приглашают красавиц М. М. Чернявскую и А. И. Абаринову. Но проблема примадонны так и осталась нерешенной. В то же время французская и немецкая труппы Михайловского театра постоянно опережали Александринский театр по части опереточных постановок. А прямо возле Александринки разместился так называемый «Круглый Буфф», где вовсю культивировалась французская оперетта с А. Жюдик, Г. Шнейдер, А. Тео, М. Эме.

{143} Со смертью Лядовой оперетта покидала Александринскую сцену. О Лядовой писали: несравненная, незаменимая, единственная, «выдающееся исключение», «мимобегущая комета»…

Родилась Вера Александровна Лядова в 1839 году в артистическом семействе. Отец — Александр Николаевич Лядов — известный балетный дирижер императорских театров; его брат, Константин Лядов, — главный капельмейстер русской оперы в Петербурге. Третий их брат, Михаил Лядов, также музыкант, подававший блестящие надежды, рано умер. Двоюродный брат В. А. Лядовой, Анатолий Константинович Лядов — выдающийся композитор, дирижер, педагог. Чуть позже В. А. Лядовой дебютировала на Александринской сцене и ее двоюродная сестра, В. К. Лядова-Сариотти (жена Михаила Ивановича Сариотти, одного из ведущих басов Мариинской сцены).

Десяти лет Вера Лядова пришла в императорское петербургское Театральное училище. По воспоминаниям А. Н. Кеммерер, А. А. Соколова, А. П. Толченова, в 1850‑е годы, когда пост директора петербургских императорских театров занимал А. М. Гедеонов, общее образование в училище велось кое-как. Зато профессиональная подготовка будущих артистов стояла на высоте. Балетные классы считались образцовыми: «Большая часть дня уходила на обучение танцам, пластике, мимике и пр. […], а наукам отдавался весьма незначительный остаток времени после всех этих усиленных специальных занятий. […] Что же касается до обучения танцам и вообще сценическому искусству, то эта сторона дела была поставлена превосходно. Тут уж не жалели ни сил, ни трудов, ни времени»[[311]](#endnote-311). Учителя были подобраны из лучших: Петипа, Перро, Фредерик, Гюге. Но балетная специализация начиналась не сразу — сперва все воспитанники обучались вместе. В воспоминаниях выпускника Театрального училища балетмейстера Льва Ивановича Иванова, мужа Лядовой, читаем: «Великим постом, начиная со второй недели, у нас на школьном театре ставились два раза в месяц ученические спектакли как для драматических, так и для балетных и для музыкальных учеников […]. Драматическими учениками исполнялись преимущественно классические пьесы, а иногда комедии и водевили, балетными — маленькие балеты и дивертисменты, музыкальные в антрактах [давали] концерты на разных инструментах, и даже был составлен оркестр из учеников…»[[312]](#endnote-312) Эти ученические спектакли посещались императором и членами императорской фамилии, и начальник репертуарной части П. С. Федоров приглашал лучшие силы для школьных представлений. А. П. Толченов вспоминает: «Федоров смотрел на постановку пьес чрезвычайно строго, требовал тщательного изучения ролей, особенно старался о выработке дикции, но не навязывал своих взглядов, […] он только помогал нашим личным усилиям усвоить данный характер и знакомил нас со сценическими условиями и с умением пользоваться ими»[[313]](#endnote-313). Немаловажным подспорьем, по воспоминаниям А. П. Натаровой, являлось еженедельное, а летом особенно частое, посещение учениками спектаклей в Александринском театре: «Вот {144} тут-то мы и видели те образцы драматического искусства, которые заставляли нас вдумываться, рассуждать и делать дело»[[314]](#endnote-314).

Судя по программкам к школьным спектаклям 1854 года, когда с марта по август состоялось девять представлений, Вера Лядова числилась среди самых способных учениц: чаще других в этих программках значится ее имя — участие в дивертисментах, классический, характерный танцы, соло из балета «Газельда»[[315]](#endnote-315). Бывало, что Лядова-ученица несколько раз выходила в одном и том же спектакле — то в небольшом балете, отдельном па, а то и в водевиле. М. В. Борисоглебский приводит небезынтересный факт: осенью 1851 года в опере «Леста, днепровская русалка», шедшей на императорской оперной сцене 17 раз в течение трех месяцев, двенадцатилетняя Лядова с успехом распевала куплетики, вроде: «Мужчины, как мухи, к нам льнут, имея в предмете лишь нас обмануть…»[[316]](#endnote-316)

С середины 1850‑х годов воспитанница Лядова выступала в балетных дивертисментах и антрактах на императорской Александринской сцене, сразу завладев вниманием публики и прессы. Критики М. Я. Раппапорт и П. М. Шпилевский с 1856 года на страницах только что основанного журнала «Театральный и музыкальный вестник» то и дело одаривали юную Лядову все более и более лестными эпитетами, особенно за исполнение ею мазурок и других характерных танцев: «бесподобна», «легка и грациозна — просто любо! и в Варшаве не лучше станцуют мазурку…», «произвела по обыкновению восторг», «Лядова отличается в характерных танцах и, блистательно начав свою карьеру, много обещает в будущем…»

По выпуске из Театрального училища Лядова «поступила на службу к Петербургским Театрам 26 марта 1858 года с жалованьем по 600 рублей Серебром в год, служба ее считается с 16‑тилетнего возраста, т. е. 1855 года Марта 15‑го»[[317]](#endnote-317). К моменту вступления Лядовой в труппу императорских театров она уже успела покорить взыскательную петербургскую балетную публику. В обозрениях Шпилевского, Раппапорта продолжают мелькать определения не просто восторженные («решительно становится в первые ряды петербургского балета», «может быть украшением любого первоклассного театра в Европе» и т. п.), но и позволяющие представить характер дарования балерины: «воздушные и ловкие танцы», «бойкая, ловкая, полная жизни танцовщица», «бесподобна в характеристических танцах», «талантливая и грациозная», «особенно поэтична…». В исследовании В. М. Красовской Лядовой отведено место «первой характерной танцовщицы петербургского балета»[[318]](#endnote-318). Е. О. Вазем вспоминает о Лядовой: «Она была лучшая из виденных когда-либо мной исполнительниц “благородных” мазурок и других польских танцев. Красавица с замечательной фигурой, она в мазурке с Ф. И. Кшесинским представляла незабываемое по красоте зрелище»[[319]](#endnote-319). В противоположность А. Кошевой, танцующей «демократическую» мазурку, Лядова, по словам Е. О. Вазем, представительница «аристократической» мазурки: благородная красота жеста, грациозность и поэтичность облика, покоряющая женственность. Среди сольных партий выделяется роль немой рыбачки в опере Д. Обера «Фенелла», где Лядова {146} «своею осмысленною, полною жизни и огня игрою выказала замечательный драматический талант»[[320]](#endnote-320), «мимировала с умом и проявлением внутреннего чувства»[[321]](#endnote-321). К лучшим ее выступлениям в балете относят и роль Лизы в «Тщетной предосторожности», где также запоминались выразительность мимики молодой артистки, осмысленность исполнения.

Умение схватить характерное, типичное выделяло Лядову, славившуюся не силой мышц, а истинной артистичностью. В сцене и пляске малороссиян из заключительного дивертисмента балета «Конек-горбунок» балерина «постоянно возбуждала восторг у зрителей, и этот нумер никогда не обходился без повторения — так типично она передавала характер южно-русской дивчины. То же можно сказать и о заключительном танце балета “Грациэлла”»[[322]](#endnote-322). А. Сен-Леон, балетмейстер почти всех спектаклей с Лядовой, даже собирался составить «небольшую, но отборную труппу» из М. Муравьевой, Л. Радиной, В. Лядовой, Л. Иванова, Т. Стуколкина, чтобы, отправившись за границу, «произвести там большой эффект»[[323]](#endnote-323). Петербургский балет той поры считался первым в мире, и Веру Лядову называли одним из цветков «роскошного венка, которым вряд ли может похвалиться какая-либо из европейских сцен»[[324]](#endnote-324).

25 октября 1865 года — знаменательный день в судьбе Лядовой. Танцовщица пробовала свои силы на драматической сцене. В бенефис Е. М. Левкеевой шла переделка Д. Т. Ленского с французского «Барская спесь и Анютины глазки», где Лядовой, прославившейся в «благородной», «аристократической» мазурке, предстояло сыграть Анюту, дворовую деревенскую девушку. К удивлению многих, Лядова «вышла торжествующею из этого опыта: естественная, умная, бойкая игра, умение найтись на сцене, понимание характера роли и, наконец, превосходное исполнение русских песен и куплетов — все это обворожило зрителей, вызвало всеобщий восторг»[[325]](#endnote-325). Благодаря дару схватывать типичное, «Лядова очень мило и натурально исполнила роль Анюты. Дикция, манеры — все говорило, что перед нами настоящая крестьянка, а не барышня, разыгрывающая роль крестьянки. Голосок у г‑жи Лядовой небольшой, но приятный; поет она куплеты очень недурно, во всяком случае, ничуть не хуже примадонны Александринского театра Загородниковой; а что играет она крестьянку лучше, вернее и натуральнее сей примадонны — то это положительно»[[326]](#endnote-326). Игру Лядовой находили умною и бойкою настолько, что, казалось, она давно не новичок на драматической сцене. Выяснилось, что она одарена на редкость свежим и приятным голосом, заставлявшим критиков вспоминать лучшие времена водевиля с В. Н. Асенковой и Н. В. Самойловой. Не сила голоса, а безукоризненная осмысленность интонации, искусство фразировки, отчетливость дикции — все то, что вскоре окажется так необходимо Лядовой в опереточном репертуаре, было налицо в ее водевильном дебюте. Аплодисменты, цветы, успех… Но здесь, в водевиле, Лядова ничем не поражала, не раскалывала зрительный зал на «партии», не покушалась на место примадонны.

Этот, пусть и удачный, дебют был для балерины лишь пробой сил на сцене драматической, но отнюдь не поводом для перехода из балета в драму (точно {147} так же, как и для известного танцовщика Т. А. Стуколкина, «пробовавшегося» рядом с Лядовой в этом водевиле). Лядова, как и прежде, уверенно занимала место первой характерной танцовщицы, привыкшей к восторгам балетной публики, букетам, венкам. Один из таких триумфов — гастроли в Вильно, куда были приглашены в апреле-мае 1867 года несколько лучших балетных артистов Петербурга и А. Н. Богданов в качестве балетмейстера. Необычайному успеху этих гастролей весьма способствовали выступления В. А. Лядовой. Обозреватель «Антракта» сообщал об открытии этих гастролей: «Г‑жа Лядова, исполнившая главную роль в балете “Валахская невеста”, произвела просто фурор и, видимо, с первого же своего дебюта сделалась любимицею местных театралов»[[327]](#endnote-327).

Спустя три года после роли Анюты, 18 июня 1868 года, актриса вновь принимает предложение выступить в водевиле: Каменноостровский театр, «Мельничиха в Марли» (переделка с французского Н. И. Филимонова). Снова успех, и снова — ровный, спокойный. Водевиль опять лишь обнаруживал в ней не востребованные балетной сценой потайные ресурсы ее творческих возможностей: приятное сопрано, ясную дикцию, органичность существования на драматической сцене.

Но ни одна водевильная роль Лядовой не станет событием в ее судьбе. Будь то «Простушка и воспитанная», «Любовное зелье», «Женщины-гвардейцы», «Царство женщин», «Катерина», «Взаимное обучение», «Слабая струна», «Бедовая девушка», «Это моя дочь», «Сосед и соседка», «Любовные проказы», «Вспышка у домашнего очага» или близкие к водевилю «Дочь второго полка», «Все мы жаждем любви», «Запрещенный плод», — везде от Лядовой требовались лишь бойкость, живость, изящество, приятный голосок, умение танцевать. «Проста, мила, грациозна» — примерно так писали о Лядовой в водевиле. Чем дальше, тем очевиднее не в пользу Лядовой актрису сравнивали с Самойловой и Асенковой, прежними исполнительницами ролей из возобновленных в 60‑е годы специально для Лядовой водевилей[[328]](#endnote-328). Но водевиль и не мог стать для нее вместилищем современного содержания, а значит, тут нечего было ждать от актрисы творческих откровений. Двадцати — тридцатилетней давности водевили из репертуара Лядовой не обладали к тому же нетленными достоинствами. «Жаль только, что г‑жа Лядова пробует свои силы все в таких пошлостях; отчего бы ей не сыграть в более разумных, более остроумных водевилях?»[[329]](#endnote-329) — откликались «Биржевые ведомости» на одно из первых появлений вчерашней танцовщицы перед зрителями Александринки в «Царстве женщин» (премьера 27 сентября 1868 года). Лядова заставляла сожалеть о бесплодной трате богатых средств, даже когда играла талантливо, неподражаемо в этих «ничтожных» пьесах. Не только качество устаревшего драматургического материала, но и сам жанр водевиля на сцене конца 60‑х чувствовал себя явным анахронизмом, уступая место иным жанрам. И, прежде всего, — оперетте. Сетуя на невостребованность таланта Лядовой в водевильных ролях, критик отмечал: публика увлекалась в этих спектаклях лишь внешней стороной таланта актрисы, а между тем «при более образованном {148} вкусе публики мы могли бы требовать от Лядовой гораздо большего и высшего, что она и доказала исполнением роли “Прекрасной Елены”»[[330]](#endnote-330).

Историки оперетты, русского театра, называя дебюты Лядовой на драматической сцене, ограничиваются водевильными ролями в «Барской спеси» и «Мельничихе в Марли». Но куда более значимым был иной дебют актрисы — на сцене императорского Красносельского театра в оперетте Оффенбаха «Корнарини, дож Венецианский». Примадонна Лядова в роли Катарины; другие главные роли распределены между А. А. Яблочкиным, Д. И. Озеровым, Н. Ф. Сазоновым. Не распадется этот ансамбль и в дальнейшем, при постановках оперетт на Александринской сцене. Сыгранный всего однажды, 28 июня 1868 года, в день открытия театра[[331]](#endnote-331), спектакль оказался едва отраженным в прессе и вовсе не замеченным историками театра. Некоторые сведения содержатся в рукописи А. М. Брянского «Материалы к истории театра в Красном селе», откуда можно узнать, что роль Катарины «исполнена была с большим успехом одною из лучших танцовщиц нашего балета г‑жею Лядовою, выказавшею и на этом поприще немало таланта»[[332]](#endnote-332). Спектакль «Корнарини» для Лядовой — это качественно новая почва: оперетта, к тому же еще и пародия, как подметил Брянский, «на романтические драмы с ужасами, столь любимые на сцене парижских “бульварных театров”».

И это новое качество отразил рецензент «Петербургского листка»: «Нам уже случалось видеть г‑жу Лядову в двух водевилях, но по тем ролям невозможно было предполагать той грации, того юмора, той ловкости комического пения, которые сказались при исполнении Катарины Корнарини. Из всех знакомых нам русских артисток вряд ли кто сумеет так удачно выполнить оффенбаховские оперетты, как г‑жа Лядова. […] Мало того, что каждое слово было слышно, но все выговаривалось с таким грациозным комизмом, словно артистка весь свой век исполняла подобные роли. На этом новом поприще мы смело пророчим г‑же Лядовой успешную будущность. Публика, вообще скромная в поощрениях в этот вечер, приветствовала г‑жу Лядову рукоплесканьем за каждый номер — и под конец артистке был поднесен букет»[[333]](#endnote-333).

Успех этого, опереточного, дебюта Лядовой более ценен, чем в водевильных ролях — это была первая настоящая победа Лядовой на драматической сцене. Ведь на открытии Красносельского театра присутствовали император с императрицей и члены императорской фамилии. А значит, и публика, заполнившая новый, на месте прежнего отстроенный театр, была избранной, искушенной. По словам М. И. Пыляева, сборы здесь всегда были полными, все места абонировались, и «каждый спектакль Красносельского театра по составу зрителей, наполнявших зал, казался каким-то торжественным спектаклем…»[[334]](#endnote-334). Автор «Петербургского листка» в упомянутой выше рецензии на «Корнарини» вдвойне оценивает успех Лядовой, учитывая состав зрительного зала: «Нигде, может быть, артисты не чувствуют себя играющими как бы перед одним человеком так, как в Красном селе, потому что сословность публики делает ее поневоле несколько однообразною во впечатлениях. С другой стороны, публика Красносельского театра слишком избалована хорошими {149} певцами и, как там ни говори про комическое пение, она никогда не будет так снисходительна к наличным силам певцов Александринского театра, как не столь избалованная публика русского театра столицы. Все это должно было несколько отразиться и на артистах, и на зрителях — и действительно было причиной, что некоторые сценки и характеристические намеки не произвели того впечатления, которого надо было от них ожидать. Но торжеством всего спектакля был дебют балетной артистки Веры Лядовой».

Дебют Лядовой в оперетте знаменателен не только успехом, который снискала актриса у требовательной публики Красносельского театра. Важно, что в откликах на «Корнарини» критики наметили те проблемы и темы, что вскоре, уже в связи с «Прекрасной Еленой», «Фаустом наизнанку», «Периколой», предстанут в спектаклях с Лядовой «крупным планом». Это вопрос уникальности дарования Лядовой («Из всех знакомых нам русских артисток вряд ли кто сумеет так удачно выполнить оффенбаховские оперетты, как г‑жа Лядова»[[335]](#endnote-335)). Это проблема нового характера, нового женского типа, очерченного впервые в героинях Лядовой («играет она естественно, просто, хоть в то же время уж очень смело и свободно»[[336]](#endnote-336)). Наконец, это проблема ансамбля в опереточных спектаклях Александринки с участием Лядовой («Русские артисты совсем не умеют исполнять оффенбаховских опереток. То же случилось и с новою опереткой “Корнарини”. […] Исполняли эту пьесу некоторые из артистов русской драматической труппы, не имеющие ни голоса, ни знания музыки и совсем, как видно, не понимающие, что такое веселая французская пьеса. Блистательное исключение составляла г‑жа Лядова…»[[337]](#endnote-337)).

«Прекрасная Елена» с Лядовой, как и «Корнарини», поначалу заручилась поддержкой «избранной», по словам рецензента из «Голоса», «балетной» публики. Три первых спектакля игрались в бенефисы и делали полные сборы, несмотря на высокие цены, назначенные бенефициантами. А затем уже на «Елену» хлынула вся столица. Поставленная двумя годами ранее в Михайловском театре, оперетта Оффенбаха уже не являла собою новинки: спектакль французской труппы со знаменитой О. Девериа успел стать событием театральной жизни Петербурга. Тем более захватывающим был интерес к александринской постановке с известной танцовщицей в главной роли.

На премьере русской «Елены» присутствовала чуть ли не вся французская труппа с Девериа во главе… От сравнения двух Елен — Лядовой и Девериа — не могли отказаться и критики. Что касается оценки, почти все сходились на том, что русская Елена не только не уступает французской, но и превосходит ее. Нередко Лядову ставили выше венской М. Гейстингер, немецких Шербарт-Флис, Л. Майр и даже знаменитой парижской Г. Шнейдер. Но чаще всего своеобразие русской Елены обнаруживали при сопоставлении Лядовой и Девериа.

Через пять дней после премьеры в Александринском театре «Биржевые ведомости» напечатали содержательный отклик на нее: «Г‑жа Девериа играет Елену очень обыкновенного, среднего сорта парижской кокоткою, г‑жа Лядова представляет ту же Елену сдержанно-страстною женщиною […]; отсюда {150} то, что у г‑жи Девериа резко, цинично и тривиально, у г‑жи Лядовой грациозно, сдержанно и артистично… она, что называется, вошла в роль и играла ее с обыкновенным огнем, грацией и одушевлением, фразируя слово и оттеняя роль необыкновенно мило. Г‑жа Лядова в самых скабрезных сценах (2‑го действия), не впадая в шаржи, сумела придать им женственность и грациозность — достоинства немаловажные, показывающие, что она артистка, серьезно обдумывающая положения роли, — такие достоинства, отсутствием которых страдает г‑жа Девериа, представляющая 2‑й акт, что называется “вовсю”, такою игрою, от которой у старичков поджилки трясутся и слюнки текут. Г‑жа Лядова была в этом акте, если можно так выразиться, сдержанно-сладострастна. Что касается до вокального исполнения г‑жею Лядовою роли Елены, то она, обладая довольно сильным и весьма симпатичным голосом, пропела партию правильно, осмысленно, фразируя чрезвычайно искусно»[[338]](#endnote-338). Признавая Елену В. Лядовой лучшей в Петербурге и за границей, другой автор говорил о самостоятельном подходе артистки к роли: Лядова «вдумалась в роль, поняла ее и изобразила не кокотку, а женщину, сильную своим чувством, для которой любовь не развлечение, а вопрос целой жизни, увлечение которой, быть может, и порочно, но в высшей степени искренно и правдиво»[[339]](#endnote-339).

Ф. М. Толстой в «Отечественных записках»[[340]](#endnote-340) предпринял сравнительный анализ всех трех Елен петербургской сцены, кроме Лядовой и Девериа, еще и Шербарт-Флис, немецкой исполнительницы этой роли. Вера Лядова вырисовывается как актриса большого своеобразия и таланта. Что отличает ее от «соперниц»? Тонкость нюансов, прихотливость рисунка, нежный штрих, изысканная гамма красок, обильные подтексты, лирическая экспрессия. Эта Елена пленяла, притягивала загадкой женского обаяния, что вычитывается из многих рецензий и воспоминаний. Елена О. Девериа — это откровенная чувственность, зазывная соблазнительность. Елена В. Лядовой — едва уловимый привкус порочности, тонкий аромат греха. Там, где у другой Елены — напоказ, чересчур, у лядовской героини — полувзглядом, полунамеком, вскользь, невзначай.

Но за что же ополчились на Лядову ревнители общественной морали? Пресловутый разрез до бедра в тунике Елены — сущий пустяк в сравнении с «Минерашками» И. Излера и тем более театральным заведением В. Берга[[341]](#endnote-341). Даже пристрастный к Лядовой «Голос» вынужден признать: «Все необычайно скромно: костюмы, из которых ноги актрисы только чуть видны, канкан, более походящий на кадриль в клубе…»[[342]](#endnote-342) Кроме того, наводнившие Петербург фотографии Лядовой в «Прекрасной Елене» работы Бергамаско вовсе не копируют сцен из спектакля: «непристойные» композиции родились в салоне фотографа. «Ничего опасного и развращающего», — заключал критик, обескураженный, правда, тем, что Елена В. Лядовой — единственная из всех виденных им исполнительниц этой роли «в известной сцене в спальне не довольствуется простым обниманием, но даже падает!..»[[343]](#endnote-343) В лядовской Елене едва ли могла поселиться вульгарность или какая-то пошлинка: балетное воспитание — {151} это омузыкаленная пластика, подчиненность ее музыкальным, ритмическим параметрам, минимум бытовой оправданности, бытового жеста. В большинстве рецензий подмечалась особенная, «изящно закругленная» пластика Лядовой — вчерашней балерины, не сливавшаяся с общим бытовым строем игры ее партнеров — александринских актеров. Поэтому если Лядова — Елена и падала на софу, это была гривуазность иного толка, чем у Девериа, в исполнении которой, по словам Ф. М. Толстого, «вся роль Елены проникнута этою беззастенчивостью, свойственною чистокровной парижской кокотке».

Очевидно, обвиняя Лядову в «порнографии», а затем оплевывая ее надгробие, современники имели в виду нечто большее, чем неблагопристойность. С чем-то иным не в силах были смириться.

Отмечая, что Лядова в роли Елены представила «тип собственной выработки», в то время как Девериа и Шербарт-Флис — типы французской и немецкой кокоток, Ф. М. Толстой объясняет своеобразие роли Лядовой лишь тем, что «тип русской кокотки еще не выработался» вследствие сильной конкуренции на этом поприще в лице француженок и немок…

Но Елена, какой сыграла ее Лядова, намечала вполне новый для русской сцены женский тип. Не это ли причина такого отклика в публике и такой настороженности в прессе? Театр отразил новый женский тип, женский нрав из русской действительности: героиня, порывающая с традиционным «долгом», готовая идти на поводу у своих чувств, живущая в согласии с собственными прихотями, обольстительная, своевольная, своенравная… Такую героиню могла тогда вывести лишь оперетта, с ее «походом против устоев», развенчиванием идей, традиций, святынь. В Александринке оперетта не только опустошала душу зрителя скепсисом, насмешкой. Она еще и утверждала — в игре Лядовой — личность в ее самоценности вне «программ», «идей», «тенденций», женскую раскрепощенность, право жить прихотливыми чувствами, вне всякого рода заданности — моральной, идейной. Вот почему так досаждал канкан в «Прекрасной Елене» на сцене Александринки, а не в «специальных» заведениях Берга или Излера.

После «Елены» Лядова вышла на сцену Александринского театра 17 октября 1869 года в роли Маргариты в «Фаусте наизнанку» Эрве, представляющем, по словам М. О. Янковского, «крайнее выражение пародийного жанра в оперетте»[[344]](#endnote-344). Перевод В. С. Курочкина усилил сатирическую направленность, злободневную заостренность французского либретто Г. Кремье и А. Жема, укоренив этот пафос на почве современной русской действительности. Здесь высмеивалось, пародировалось, развенчивалось все, что до сих пор почиталось не только «святым», но и просто сколько-нибудь уважаемым: от идей эмансипации, пресловутого «женского вопроса», модного увлечения естествознанием с непременным резаньем лягушек, «международных сношений», гражданских манифестаций и прочей «злобы дня» до фундаментальных понятий и представлений. К канканирующим богам «Прекрасной Елены» «Фауст наизнанку» прибавил классических героев — Фауста и Маргариту, осужденных танцевать канкан «веки вечные». Понятие «герой» здесь не просто снижено, но превращено {152} в объект карикатуры: Маргарита и Фауст знакомятся в публичном доме, где «профессор Фауст» старательно обучает делу своих учениц. Пародийное начало оперетты Эрве русскими критиками было воспринято как «дикое кощунство над святынями человеческого гения», «пачканье чистейших идеалов искусства»[[345]](#endnote-345): ведь «умный, благородный философ Фауст вышел, после такого преображения, достойным плевка фатом, а целомудренная, поэтическая и любящая Гретхен — продажной кокоткою, готовою поднять юбки выше своего носа…»[[346]](#endnote-346). Подробное описание спектакля в рецензии «Петербургского листка» дает представление о способе театральной подачи оперетты Эрве: «Маргарита ругается и лягается, бьет самого Фауста, наконец-таки ее ставят на колени, и Фауст берет ремень… и выразительным жестом показывает ей место, которое следовало бы Маргарите раскрыть, дабы наложить на оное клеймо за дурное поведение… Раек помирает со смеху…»[[347]](#endnote-347) Далее Маргарита демонстрирует синяки и шишки, наставленные ей «ученицами» профессора Фауста: «Здесь больно бьют, меня всю исщипали, избили. Везде пятна — здесь, тут, там…» В сцене дуэли Фауст — Сазонов и Валентин — Монахов «долго паясничают, вынимая мечи, так что им наконец помогают, причем вытащившие, кажется, падают. Они начинают бой, скача и прыгая друг от друга». Валентин, пропев что-то вроде «умираю на боку / За понюшку табаку», «изогнувшись перед Мефистофелем, нюхает табак, выгибая до неприличия, как клоун, свои задние части». Фауст — Сазонов «прыгает с кинжалом, метя в вышеозначенную выставку […] Когда он пронзает Валентина, тот падает и сперва умирает на спине, затем находит, что он умер неловко, поет новую арию и умирает на животе, а затем уже умирает “… на боку / За понюшку табаку”»[[348]](#endnote-348).

Описание спектакля то и дело обнажает балаганные, фарсовые корни этого представления: тычки, щипки, затрещины, падения, трюки, вплоть до почти клоунских реприз. Среди наиболее ходовых характеристик спектакля и актеров — «клоуны», «балаган», «паясничанье» и т. п. В другой газетной заметке читаем: «дурацкий “Фауст” кувыркается…»[[349]](#endnote-349).

В отличие от Михайловского театра, где «Маленький Фауст» (точный перевод названия) в исполнении французской труппы провалился, Александринская сцена одержала очередную победу над самым широким зрителем. В Михайловском театре не разгадали секрета оперетты Эрве, играли «серьезно, сдержанно и скуку навели нестерпимую»[[350]](#endnote-350) — зато избежали гнева петербургской прессы. В Александринке же нашли ключ к оперетте-пародии Эрве[[351]](#endnote-351), вновь наэлектризовали петербургского зрителя зарядом неверия, скептицизма — и ополчили против себя большинство столичных газет. В. Лядова оказалась, пожалуй, в центре скандала, разразившегося в прессе. Но почему именно Лядова, а не, к примеру, «дурацкий Фауст» — Сазонов?

В «Фаусте наизнанку» перед зрителями разворачивалось зрелище на грани клоунады с элементами эксцентрики, пародии, карикатуры, в том числе и на воплощение женской добродетели, классическую героиню, «идеальную Маргариту». Лядова, не имевшая, по словам современников, соперниц среди актрис {154} Александринки, затмившая собою весь женский персонал труппы, занимала в театре место не просто опереточной примадонны, но — героини. «Успех г‑жи Лядовой, — размышлял рецензент “Голоса”, — обусловливается, между прочим, отсутствием на нашей сцене талантливой актрисы на серьезные роли так называемых “первых любовниц”»[[352]](#endnote-352). Такое отсутствие объяснимо: прежний тип современной героини к тому моменту был уже «отработан», выхолощен, а новый — еще не выработан (проблема эта охватывала и область современной драматургии; в ней же коренились причины постепенного угасания водевильного жанра).

Ситуация, типичная для эпохи «затишья», безвременья. В наши дни ее обозначат как проблему «героя безгеройного времени» (термин М. Туровской). Но намного раньше, в 1864 году, Ф. М. Достоевский ощутил исчерпанность традиционных представлений о герое и первым в «Записках из подполья» ввел в обиход столь широко понимаемое сегодня обозначение «антигерой»: «В романе надо героя, а тут нарочно собраны все черты для антигероя…»[[353]](#endnote-353). Когда канканирующая героиня Лядовой распевала, что она «дух времени ногами сумела выразить вполне», тут было объяснение как шумного зрительского успеха оперетты, так и бурного негодования в прессе. Оперетта, представляемая не на «специальной» сцене, а в императорской драме, не «специальными» опереточными артистами, а труппой старейшего русского театра, не с каскадной артисткой, а с «героиней» во главе, из «специального» жанра превращалась в широковещательный рупор современных настроений. Оперетка в Александринке пугала критиков, заставляя их твердить о необходимости ее выдворения с императорской сцены в «специальные» театральные заведения («тогда все оспециализируется и войдет в свои берега…»).

Л. К. Панютин, скрывавшийся в «Голосе» под псевдонимом Нил Адмирари, в отличие от большинства его современников из газетной «пишущей братии», «дух времени» ощутил и выразил его отчасти в категориях искусства сцены: «Теперь другое время. Французское слово “ingénue” теперь у нас переводится словом “дурочка”, и его сами девицы уже не находят лестным […] для “дурочек” все меньше и меньше остается места на пиру жизни. Грубый мужской пол уже совершенно перестал восторгаться “чудными девами” и “неземными созданьями”…»[[354]](#endnote-354) Ограничься Лядова водевильными ролями, где амплуа «инженю» вполне отвечало ее типажу, актриса играла и играла бы тех самых «дурочек», а газеты писали и писали бы: проста, мила, грациозна… Ведь поначалу же Лядову нарекли «водевильною примадонной» Александринской сцены и нашли, что она обладает «всеми качествами, необходимыми для водевильной актрисы»[[355]](#endnote-355).

Нет ничего странного в том, что чем дальше, тем меньше Лядова удовлетворяла критиков в водевилях 1840‑х годов: от нее продолжали требовать соответствия Асенковой и Самойловой и, не обнаруживая желаемого, делали вывод о бездарности актрисы[[356]](#endnote-356). «У нее несомненно есть некоторые музыкальные способности, но насчет ее сценических способностей мы весьма сомневаемся. {155} Ей удаются роли только этих дам, а там, где требуется умное и тонкое исполнение, например в “Простушке и воспитанной” или в “Вспышке у домашнего очага”, за г‑жею Лядовой нельзя признать даже второстепенного дарования», — категорически заявлял рецензент «Голоса»[[357]](#endnote-357). «Санкт-петербургские ведомости» писали о водевиле «Взаимное обучение», где Лядова «изображала Флоретту какою-то нахальной, крайне непривлекательной женщиной», и напоминали актрисе о том, что «есть границы, переступать за которые непозволительно»[[358]](#endnote-358). Асенкова и Самойлова, когда-то уловившие и отразившие определенный женский тип в современных им водевилях, наделили своих героинь светлой, ясной душой, чистотой и непорочностью. Лядова же по мере расцвета своего дарования в оперетте все ощутимее выламывалась из пресловутых «границ» в играемых ею старых водевилях: к ужасу критиков, и тут проступали черты «этих дам»…

А после «дурацкого» смеха «Фауста наизнанку», где театр, вслед за Эрве, предпринял решительную и полную ревизию традиционных норм, ценностей, святынь, для Лядовой тем более немыслим был возврат к «чудным девам» и «неземным созданьям». Через месяц после этой премьеры Лядова вышла на Александринскую сцену в новой роли. Это было ее последнее слово в оперетте.

Перикола в «Птичках певчих» Оффенбаха (26 ноября 1869 года) оставила совсем немного откликов в печати: сыграна она была всего несколько раз; ее не сопровождал скандал, как это было с ролью Маргариты; это не была сенсация истинного открытия оперетты на русской сцене, подобно «Прекрасной Елене». Однако в Периколе Лядова не только выдержала сравнение с Г. Шнейдер, но и затмила прославленную парижскую примадонну в этой роли[[359]](#endnote-359). Периколу называли лучшим созданием Лядовой[[360]](#endnote-360).

После «клоунской» роли Маргариты, полной эксцентрики, всеотрицающей насмешки, после того, как познаны самые глубины скепсиса и «всеразлагающего анализа», Лядова в «Периколе» обогатилась новым, очищенным ощущением лирики и драматизма. Не в комическом ключе, а как лирико-драматическая роль была сыграна ее Перикола. Французская труппа с Периколой — Обри «гаерничала», веселя публику; немецкая Перикола — Майр, по словам газетчиков, только «пела, а не играла». Русская же Перикола оказывалась прежде всего женщиной. Она вот‑вот потеряет свое счастье, но никогда не утратит себя как личность. Роль притягивала «интересным поэтическим оттенком»[[361]](#endnote-361), трогала до слез в сцене письма, поражала в сцене опьянения. Письмо Периколы — арию «О друг мой, тебя до могилы я любить буду всей душой» — Лядова фразировала с безупречным вкусом, обнаруживая в арии непривычный драматизм, умно, тонко интонировала, как всегда, была искусна в мимике, в пластике. Роль обрастала подтекстами, полнилась объемами смысла. Даже Г. Шнейдер в весьма щекотливой сцене — опьянения — избирала путь не самый затейливый. По словам очевидца, это была комическая сцена, представляющая «разгул полупьяной пуассардки»[[362]](#endnote-362), что немало потешало публику. У Лядовой же здесь рождался один из наиболее психологически {156} острых моментов роли. Потерянная, пораженная человеческим коварством, стыдящаяся своего положения, опьяневшая Перикола «только смеялась, смеялась заразительно и весело…»[[363]](#endnote-363).

Перикола Лядовой знала о жизни нечто большее, чем требовалось от опереточной «птички певчей». Так бывает, когда герой ощутит и разделит бремя жизненного опыта самого актера.

В жизнеописаниях европейских опереточных див: Гортензии Шнейдер, Анны Жюдик, Ж. Симон-Жирар — порой не доискаться границ меж вымыслом и правдой. Так и о Вере Лядовой ходили небылицы, реальные события ее жизни трансформировались в красивую легенду. Мифы, причудливо сплетаясь с подлинными фактами, а иногда и вытесняя их, так и остались принадлежностью биографии первой русской опереточной примадонны.

Один из таких мифов — непременно повторяемый всеми биографами сюжет о том, как самоотверженная Лядова перед премьерой «Прекрасной Елены» полностью удалила собственные зубы и вставила искусственные. В числе других и А. Вольф склоняет голову перед Лядовой, которая решилась «вырвать 32 зуба, т. е. испытала 32 пытки из любви к искусству. Не у всякой артистки хватило бы на это мужества». Однако на время столь мучительной и сложной операции актрисе пришлось бы надолго покинуть сцену, чтобы к 18 октября 1868 года предстать перед премьерной публикой «Прекрасной Елены» во всеоружии ослепительной улыбки. А в то же время пресса регулярно, включая предпремьерные месяцы, сообщала о выходах Лядовой на сцену — то (летом) в спектаклях Красносельского театра, то (в сентябре — октябре) в водевилях на Александринской сцене. Да и Лев Львович Иванов, сын В. А. Лядовой и Л. И. Иванова, журналист, нередко вспоминавший на страницах журнала «Столица и усадьба» об оперетте 1860‑х годов, в том числе о Лядовой, ни словом не обмолвился о «жемчужных» зубах артистки.

Другой миф — о шокирующем разрезе туники на бедре обольстительной Лядовой — Елены — обязан своим происхождением скандально известному открытому письму «Незнакомца» (А. С. Суворина) актрисе. «Правда, за окнами некоторых магазинов, — читаем в суворинской филиппике, — можно встретить карточки более нескромные, чем ваши; но женщины, фигурирующие на них, неизвестны, и притом… притом это даже не женщины, а несчастные создания, находящиеся в ведении полиции»[[364]](#endnote-364). Но на фотографиях Бергамаско разрез на бедре Лядовой — Елены — даже по тем временам — вполне умеренный, едва выше колена. В спектакле, по словам того же Суворина, актриса и того себе не позволяла. П. П. Гнедич подтверждает: «Тот разрез, что на ее портретах позволяет видеть ногу выше колена, никогда не открывался на сцене до такой высоты…»[[365]](#endnote-365)

И все же сомнительная репутация опереточной дивы, почти скандальная известность имени Лядовой тенью ложились на ее семейные отношения. Лев Иванов довольствовался более чем скромным заработком и едва ли мог обеспечить безбедное существование семьи. К тому же, чуждый всяким проявлениям экстравагантности, он явно тяготился двусмысленной славой своей жены. Вдобавок, вспоминал Л. Иванов, «между мной и женой постоянно была моя теща, ведьма, дурная мать. Она постоянно напевала моей жене, {157} чтоб она не обращала много на меня внимания, пользовалась жизнью, пока молода, и веселилась». 18 июля 1869 года в Контору императорских театров от Л. Иванова поступает просьба выдать Лядовой «вид на жительство отдельно от моего…» На закате дней балетмейстер вспоминал: «Десять лет я прожил с моей женой и наконец расстался с ней, т. к. я в это время вынес много душевных потрясений и неприятностей».

Однако «душевные потрясения и неприятности» не миновали и блистательную Лядову. Драматическая, в изломах, женская судьба, с ранней юности — неизлечимые болезни, ставшие причиной смерти актрисы в 31 год. Хранящееся в РГИА служебное дело Лядовой проливает особенный свет на ее театральные лавры. Медицинские свидетельства раскрывают, сколь тяжкие, мучительные недуги преодолевала на сцене любимица балетной публики, а затем «царица канкана». Кому известен и тот факт, что Лядова, не покидавшая балетной сцены с середины 1850‑х годов более десятка лет, трижды в этот период становилась матерью! Но материнство это не назовешь счастливым. «Было у нас трое сыновей, — пишет Л. Иванов, — первенец умер во младенчестве, а двое остались; младший из них был глухонемой…»

Чем победительнее звучало в столице имя Лядовой, тем неотвратимее надвигалась роковая развязка ее судьбы. Пик артистической славы в 1869 году совпал с трагическим моментом ее частной жизни: развод, резкое ухудшение вконец подорванного здоровья. Мрачным предзнаменованием выглядит история, описанная в октябрьском номере «Петербургского листка» (№ 158): вдруг, без видимой причины, вспыхнули занавеси, висящие над кроватью спящей Лядовой. Вскочив с постели, та в ужасе хватала и тушила их голыми руками. Ожоги были так серьезны, что и на сцену актриса выходила, не снимая повязок. В этот период Лядову буквально обступали болезни. По словам Гнедича, легкие ее были ослаблены до предела: чуть ли не после каждой арии артистка кашляла тут же, на сцене. 18 декабря она с трудом доиграла первое действие «Фауста наизнанку», а в антракте ее увезли домой. Однако через пару дней Лядова как ни в чем ни бывало играла Периколу и даже находила в себе силы ежедневно репетировать роль Памелы в «Запрещенном плоде» к назначенному на 29 декабря бенефису. Сыгранная ею еще раз в начале января 1870 года эта роль в пустячной пьесе М. П. Федорова и А. П. Чистякова стала для Лядовой последней.

С января по март 1870 года петербургские газеты то и дело извещали горожан о состоянии здоровья Лядовой. Скандал сопутствовал и этой Печальной хронике: недели за две до кончины актрисы часть газет вслед за «Санкт-Петербургскими ведомостями» по ошибке опубликовала сообщение о смерти Лядовой. Едва газеты успели опровергнуть этот встревоживший город слух, как пришло время печатать настоящий некролог…

Трагическая изнанка жизни Лядовой вовсе не занимала ее бесчисленных поклонников, ибо не вписывалась в образ блестящей примадонны, обворожительной женщины, «царицы канкана». Публика, похоже, самозабвенно лепила желаемый образ, не сильно сверяя его с живым оригиналом, а при необходимости достраивая недостающее (вот зачем надобны мифы, вот для чего умопомрачительные подарки). Чем громче кипел скандал вокруг имени Лядовой {158} в прессе, тем более впечатляли акции в ее поддержку со стороны публики. В ответ на «печатную грязь» из-под пера Суворина обожатели Лядовой вмиг собрали полторы тысячи по подписке, дабы вручить исполнительнице Елены золотую диадему с бриллиантовой звездой. Вслед за этим газеты едва успевали сообщать о новых и новых подношениях Лядовой (букеты, венки и корзины с цветами — давно не в счет!): три браслета, медальон «с массивной цепкою», брошка с серьгами, бриллиантовая бабочка на золотой цепи в 600 рублей серебром, бриллиантовые серьги, присланный на дом золотой массивный браслет с бриллиантовыми звездами… Сообщая об очередном подарке Лядовой, усыпанном бриллиантами браслете, автор «Петербургского листка» добавляет: «Замечательно, что в настоящий сезон подаркомания приютилась в русском театре, чего прежде никогда не бывало»[[366]](#endnote-366).

Подарки-то, конечно, и прежде бывали, но — не подаркомания. Из этого же ряда — массовый фанатизм, толпы обожателей, подмена реальных представлений об актрисе набором мифов и тем, что сегодня бы назвали «актерский имидж», вытеснение трезвой аналитичности слепым поклонением звезде. И вот уже актер — не просто «властитель дум», но идол, кумир. Популярность Лядовой шагала, не ведая границ, не разбирая форм проявления. Газеты сообщали, что в одной из петербургских булочных пользуются завидным спросом пироги двух сортов под названием «Прекрасная Елена» и «Все мы жаждем любви»…

«Мимобегущая комета», Вера Лядова первой в России явила собою феномен массовой популярности или — на сегодняшнем языке — феномен «звезды». Поклонники украсили ее надгробие не просто барельефным портретом артистки, но — в костюме Прекрасной Елены, «звездной» роли Лядовой. Нечто подобное случается в веке двадцатом, когда уже на слуху слово «имидж». Когда актер, умирая, спускается «под вечны своды», будто и не выходя из прославившей его роли — в костюме Сида, Гамлета…

Но современники Лядовой, впервые столкнувшись с подобным явлением, бессильны были объяснить секрет этой небывалой популярности. Критики не брали в расчет настроений эпохи, потребностей зрителя конца 60‑х, в конечном счете и обусловивших феномен успеха Лядовой в оперетте. Успех этот зачастую рассматривался в печати как незаслуженно легкий, непростительно шумный. То, что не поддается объяснению, оправданию, почти всегда принимается в штыки: «Ваше имя гремит в Петербурге <…> вы доказали, что и русская актриса может соперничать с французской, и все это досталось вам ужасно легко. Вы не знаете тех терний, сквозь которые приходится пробираться даже даровитой драматической актрисе, принужденной употребить весь запас своего таланта и чувства, чтобы сделать что-то из роли неблагодарной или чтоб создать типическое лицо в пьесе замечательной», — так начинает А. С. Суворин свое открытое письмо к Лядовой, с первых же строк обнаруживая истинные причины, побудившие его взяться за перо (мифический разрез на бедре — не более чем повод).

На самом-то деле как успех самой оперетты, так и триумф Лядовой в оперетте были предрешены. Новый для русской сцены жанр — оперетта — первым в то время сумел наметить, ухватить новый тип героя, для воплощения {160} которого надобны были и новые, без печати выхолощенности и усталости, актерские средства. На вопрос, мог ли кто-то из актеров Александринки конца 60‑х выступить в роли такого «первопроходца», придется ответить отрицательно. Формируясь и существуя в рамках традиционного «бытового» репертуара, большей частью на материале тех самых, враждебных оперетте, «тенденциозных побрякушек», александринские актеры могли только приблизиться к ощущению специфики опереточного жанра, но не освоить его. Потому-то «Орфей в аду», «Десять невест…», другие оперетты, сыгранные здесь до появления Лядовой в труппе, не стали для зрителя подлинным откровением.

Если бы Александринская сцена так и не дождалась Лядовой, безоговорочно верны были бы слова М. О. Янковского: «Западная оперетта на русской почве 60‑х и 70‑х годов лишается своих основных черт — политической акцентированности, надбытовой условности и сквозной синтетичности…»[[367]](#endnote-367) Все три названных качества и привнесла в оперетту на Александринской сцене Лядова; они и выделяли актрису из ансамбля актеров Александринки.

Конечно, речь о «политической акцентированности» может идти лишь опосредованно. Для русского зрителя, в массе своей безнадежно далекого от представлений об объектах сатиры и пародий: политических деятелях, богах Олимпа, героях Трои — литературно-текстовые находки либретто не имели значения: русские переводчики предлагали, по сути, собственные версии. Улетучивался тот самый «шик», что составлял душу и прелесть оперетты для французской публики. Лядова же сумела перевести этот содержательнейший пласт французской оперетты в иную плоскость, предложив взамен политического социальный срез и тем самым сказав в опереточных ролях новое о человеке своего времени и о самом времени. Французская оперетта выпустила на русскую сцену героиню, неведомую прежде русскому театру и лишь намечавшуюся в русской литературе тех лет. Лядова щедро восполняла смысловые утраты, огрехи литературных текстов в русских переводах средствами чисто театральными, внесловесными («говорящая» пластика и мимика, искусное владение фразировкой, интонацией). Отсюда и своеобразие индивидуальных подтекстов в каждой опереточной роли Лядовой, особенный личный, лирический мотив в ее героинях.

«Надбытовая условность» — вот что привнесла на Александринскую сцену конца 60‑х балерина Лядова, вот что делало ее «блистательным исключением» в ансамбле актеров, взращенных на бытовой традиции. Важно, что Лядова дебютировала в оперетте, не успев с головой погрузиться в водевильный репертуар, который на исходе 1860‑х годов ей, актрисе, ничего, кроме штампов, предложить не мог. В Лядовой налицо были достоинства, привитые школой балета и преумноженные, благодаря богатой природной одаренности. Поэтому и определение «сквозная синтетичность» в связи с Лядовой сомнению не подлежит. Но вновь заставляет говорить о ней как о явлении единичном в труппе театра конца 60‑х (исключением являлся лишь Монахов, пришедший сюда с эстрады и органично чувствовавший себя в условиях «синтетического» жанра оперетты).

Проблема ансамбля усугублялась тем, что Яблочкин ставил оперетту вне специфики жанра, в водевильном ключе, с опорой на актеров бытовой традиции. {161} Лядова же существовала обособленно, по выражению одного из критиков, в виде «десерта». Удивительно ли, что после смерти Лядовой счастливая звезда оперетты в Александринке закатилась? По всем трем (намеченным М. О. Янковским) параметрам опереточного спектакля Лядова оставалась фигурой уникальной, что единодушно отмечали современники. Через десятилетия, уже в 1913 году, Н. Н. Евреинов в очерке «Происхождение оперетты» поминает «знаменитую Лядову» как «чисто случайное явление», не сыгравшее серьезной роли в эволюции опереточного жанра в России[[368]](#endnote-368).

Оперетта покинула Александринскую сцену еще и потому, что как жанр, сила которого — в «коллективности» (Н. К. Михайловский), она не способна была полноценно существовать вне режиссерского театра, не располагая к тому же примадонной. Оперетта со смертью Лядовой умерла как факт театрального искусства, переместившись-таки на «специальные» сцены — и тут же перестала досаждать критикам!

Проблема воплощения пьес Островского на Александринской сцене тех лет — тема особая. Отметим лишь, что драматургия Островского, немало претерпевшая от оперетты во главе с Лядовой, вытесненная на обочину интересов театра, страдала отчасти по той же причине, по какой сама оперетта угасла здесь в начале 70‑х. Это известная остановка театра в освоении художественных средств, очевидная недостаточность ресурсов «актерского» театра. Островский в «Горячем сердце», не понятом в 1869 году ни самим театром, ни зрителями, ни критиками, строил причудливый художественный мир пьесы по законам открытой театральности, и если «Доходное место» еще мыслимо было сыграть «на герое», то «Горячему сердцу» оставалось ждать времен прихода режиссерского театра.

О неподражаемой, незаменимой Лядовой, о серьезной для театра утрате с грустью писал после смерти актрисы Н. С. Лесков[[369]](#endnote-369). Талант Лядовой был оценен писателем еще при ее жизни. Многозначительный факт: Лесков в 1869 году намеревался отдать актрисе главную женскую роль в не обнаруженной до сих пор пьесе «Голь, Шмоль, Ноль и Комп, банкирский дом на взаимном доверии»[[370]](#endnote-370). Знаменательно, что Лесков писал эту роль в расчете именно на Лядову: 1860‑е годы для Лескова — это интуитивное постижение самой логики русской жизни тех лет, поиски нового героя, нащупывание современного женского типа, запечатленные в его романе 1864 года «Некуда». О многом (вспомним скандал вокруг Лядовой!) говорит реакция современников на этот роман: все обернулось страшным взрывом негодования как «левых», так и «правых»[[371]](#endnote-371). Показательна реакция того же А. С. Суворина на лесковский роман: «Грязная и бесталанная пошлость… По-видимому, после “Некуда” — дальше идти действительно уж некуда…»[[372]](#endnote-372)

В кругу яростного непонимания современников Лесков, по словам Л. Толстого, «писатель будущего», не сомневался в том, что актриса Вера Лядова проникнет в загадку его новой пьесы, уловит и самую суть ее героини. Иначе не посвятил бы ей роль.

Но роль не сыграна, пьеса утеряна, а имя Лядовой — среди забытых.

## **{****162}** Л. Л. Иванов[[373]](#endnote-373) Воспоминания о моей матери[[374]](#footnote-3)

Мне вспоминается ясный зимний день.

Лучи солнца, скользнув по небольшому письменному столу, сбежали на пестрый ковер и играют на подушках широкой постели, по голубому шелковому балдахину.

Мороз разрисовал оконные стекла причудливыми узорами. На улице холодно, а здесь, в большой спальне-кабинете, где так много мебели, что совсем нельзя бегать, — тепло, уютно и вкусно пахнет духами.

В зеркале орехового туалета, стоящего в углу, напротив, я ясно вижу себя сидящим за столом, на коленях у мамы. Передо мной лежит азбука и пакетик монпансье, которое я получу, если буду хорошо учиться.

Мать, левой рукой обняв меня, правой, в которой дымится тонкая пахитоса, указывает мне буквы.

Но ученье сегодня что-то не ладится.

Я лукаво смотрю на маму…

Она старается сделать серьезное лицо и не может удержаться от улыбки.

Она спускает меня с колен, целует, дает немножко монпансье, чтобы я сидел тихо, а сама, взяв в руки тоненькую тетрадку, начинает ходить по комнате, читая вслух все, что там написано.

Она учит роль, которую потом будет играть в театре, куда возьмет и меня. Она всегда говорит, что я приношу ей счастье, и потому берет меня с собой на каждый свой первый выход в новой пьесе…

Я как сейчас вижу ее.

Среднего роста, стройная, с необыкновенно ласковым выражением лица, на котором впечатления так быстро меняются, что фотографии никогда не удавалось точно передать его.

На ней широкое платье, лиловое, полосатое. Воротничок с острыми концами заколот простенькой брошкой. Имея массу драгоценностей, она, кроме обручального кольца, ничего не носила дома. Вообще, без надобности она никогда не старалась украшать себя. Лучшим ее украшением было то природное {163} обаяние, не подчиниться которому было решительно невозможно. Оно сквозило в каждом взгляде, в каждом движении, в каждой интонации ее голоса.

Я все время слежу за ней глазами, прислушиваясь к мало понятным для меня словам ее роли.

Вот она остановилась перед зеркалом, продолжая разговаривать сама с собой.

Она причесана совершенно гладко: ни одного локончика, ни одного завитка. Ее темнорусые волосы схвачены пучком на затылке. Из‑под тонких бровей глядят карие глаза, ласковые, веселые. Черты ее лица неправильны, но это-то именно и придает ему особенную прелесть.

Моя мать, родившаяся 15 марта 1839 года, происходила из театральной семьи. Отец ее, мой дед, А. Н. Лядов[[375]](#endnote-374), был балетным капельмейстером и пользовался большим расположением императора Александра II, танцевавшего на придворных и других балах исключительно под его дирижерство. Кроме того, он известен как композитор бальных танцев, теперь уже забытых.

Его жена, моя бабушка, урожденная Федорова[[376]](#endnote-375), была танцовщицей.

Немудрено, что мать, так же как и обе ее сестры, очутилась в театральном училище, откуда вышла в марте 1858 года в балет, где исполняла главным образом характерные танцы и мимические роли. Лучшими считаются: маркитантка («Пакеретта»), Амур («Фиаметта»), Лиза («Тщетная предосторожность») и Фенелла в опере того же названия[[377]](#endnote-376).

В этом же году она вышла замуж за моего отца[[378]](#endnote-377), сначала первого танцовщика, затем мимиста, режиссера и, наконец, балетмейстера, сохранив для сцены свою девическую фамилию.

Успех, всюду сопровождавший мать, не вскружил ей головы. Скромная по натуре, она не кичилась им, продолжая спокойно служить, пользуясь общими симпатиями как публики, так и товарищей по искусству.

Обладая хорошим голосом, она дома или в гостях, у знакомых, распевала модные в то время романсы, аккомпанируя сама себе, по слуху, на фортепиано, не предполагая, что это развлечение от нечего делать откроет ей путь к такому колоссальному успеху, о каком она никогда и не мечтала.

Вот как это случилось.

Е. М. Левкеева[[379]](#endnote-378), получив в 1865 году бенефис и желая обставить его интереснее, упросила мать сыграть Анюту в «Барской спеси и Анютиных глазках»[[380]](#endnote-379) вместе с балетным актером Т. А. Стуколкиным[[381]](#endnote-380), который играл Мотылькова.

Она сначала ни за что на свете не соглашалась браться не за свое дело, но в конце концов сдалась на просьбы и решила рискнуть.

Дебют был так удачен, что ее стали убеждать перейти в драму, на что она и согласилась только после двухлетних колебаний.

Продолжая танцевать в балете, мать в то же время играла оперетки и водевили, пользуясь неизменным успехом публики и как танцовщица, и как актриса.

{164} В 1868 году, сдавшись на уговоры родных, знакомых и друзей, она окончательно распростилась с Большим театром и перешла в Александринский.

Драматург В. А. Крылов[[382]](#endnote-381), в силу новых требований взявшийся за переводы больших оперетт, тотчас же воспользовался переходом ее из балета в драматическую труппу и, не долго думая, предложил ей сыграть «Прекрасную Елену»[[383]](#endnote-382).

Предложение было настолько неожиданно, что мать растерялась.

Как? Ей, еще неопытной актрисе, выступить в Елене? Конкурировать с Деверией[[384]](#endnote-383), пожинавшей лавры в этой роли в Михайловском театре? Нет, нет! Она на это никогда не согласится! Роль она несомненно провалит, а это, конечно, очень повредит всей ее дальнейшей карьере!

Однако Крылов продолжал настаивать, предсказывая огромный успех, в чем, действительно, и не ошибся, но мать ничего и слушать не хотела, вовсе не собираясь соперничать с прославленной француженкой.

На помощь Крылову поспешил А. А. Яблочкин[[385]](#endnote-384), главный режиссер труппы, в бенефис которого и должна была идти впервые на русском языке «Прекрасная Елена».

После долгих пререканий и просьб мать, скрепя сердце, согласилась.

Легенда, пущенная в ход А. И. Вольфом[[386]](#endnote-385) в его «Хронике петербургских театров», о том, что будто бы моя мать, имея плохие зубы, для роли Елены сделала себе искусственную челюсть, дав предварительно вырвать 32 зуба, — сплошная фантазия. Вряд ли найдется смельчак, рискнувший на подобную мучительную операцию. На самом деле у нее были два искусственных зуба, передних, на верхней челюсти, вставленных давным-давно.

Теперь к нам очень часто приходил капельмейстер Рыбасов[[387]](#endnote-386), несмотря на русскую фамилию, очень плохо говоривший по-русски, проходить с матерью партию Елены.

Хотя на репетициях все кругом восхищались ее исполнением роли, она сама была страшно недовольна собой.

— Ну, не могу, не могу! — жаловалась она со слезами на глазах. — Я чувствую, что это все не то! И зачем я только согласилась играть Елену!

Однажды ночью с матерью едва не случилось большого несчастия[[388]](#endnote-387).

Вернувшись после спектакля из театра, она, лежа в постели, стала учить роль Елены.

Вдруг ей послышалось не то какое-то шуршанье, не то легкий треск. Сначала она подумала, что это муха бегает по бумаге, и встряхнула роль. Но нет, странные звуки все усиливаются. Мать подымает глаза и видит, что балдахин над постелью пылает. Слишком близко поставленная на ночном столике свечка подожгла его.

Не помня себя от страха, она соскочила с постели и, схватив из умывальника тяжелое ведро с грязной водой, выплеснула его на огонь. Тут только она позвонила прислуге, с помощью которой пожар был прекращен.

{165} Испуг тотчас же дал себя знать. Наутро мать не могла встать с постели. Помимо нервного потрясения, она еще надорвалась.

Известие о ее болезни всполошило всех.

Крылов, Яблочкин и вся драматическая труппа были в полном отчаянии, тем более, что лечивший мать доктор К. А. Воловский отказывался раньше известного срока сказать, как скоро она может поправиться.

Но, слава Богу, на этот раз все прошло благополучно. Репетиции «Прекрасной Елены», первое представление которой было назначено на 18 октября 1868 года, пошли своим порядком.

Мать с утра была сама не своя. Почти не говорила со мной и часто подносила платок к глазам.

Вернувшись с репетиции, еще более расстроенная, она, взяв меня, поехала к Спасителю[[389]](#endnote-388), где горячо молилась.

После этого она стала немного спокойнее, хотя за обедом ничего не ела.

В половине шестого мы в карете поехали в театр.

В уборной, гримируясь и надевая костюм, мать дрожала, как в лихорадке. У нее стучали зубы, хотя она старалась удерживаться от этого и улыбалась сквозь слезы, разговаривая с товарищами по искусству, ободрявшими ее.

— На сцену, на сцену! — послышалось в уборной.

Мать схватилась за сердце и несколько секунд, закрыв глаза, оставалась неподвижной. Затем, глубоко вдохнув, она перекрестилась и, взяв меня за руку, спустилась на сцену.

Меня оставили в той кулисе, откуда мать должна была выйти.

Началась увертюра.

Мать крепко держит меня за руку, и я чувствую, как ее рука дрожит.

— Вера Александровна, ваш выход, — говорит помощник режиссера.

Она целует меня, крестится и выходит на сцену. По обыкновению, ее встречают аплодисментами.

Голос ее дрожит, но мало-помалу она овладевает собой.

Кулисы полны актерами и актрисами всех трупп. Все ждут чего-то особенного.

Все мы ждем любви,  
Любовь наша святыня!

Зрительный зал разражается бурными рукоплесканиями.

— Молодчина Лядова, — слышится кругом меня, и все начинают проявлять к моей ничтожной особе большое внимание.

Мать перешла на другую сторону. Я хорошо вижу ее.

Она в белокуром парике с локонами, охваченными золотой диадемой. Бриллиантовая, в которой мать снята на фотографии, была поднесена «прекрасной спартанской царице» позднее.

{166} На ней белое платье, открытое до плеч, с разрезом, все расшитое золотом, подпоясанное золотым же шнуром. К парику приколото черное тюлевое покрывало, усыпанное блестящими звездочками. На ногах башмаки со шнуровкой почти до колен. На руках много браслетов, пальцы унизаны кольцами.

— Верочка сегодня положительно красавица! — слышу я.

Это льстит моему детскому самолюбию, и я торжественно объявляю:

— Это моя мама!

Но вот первый акт кончен. После многочисленных выходов мать бежит в уборную, радостно взволнованная, улыбающаяся и почему-то начинает осыпать меня поцелуями, точно я виновник ее успеха.

Уборная полным-полна. Говорятся комплименты, слышатся восхищения. Бенефициант угощает всех шампанским, причем мне разрешается сделать несколько глотков.

— Ты, может быть, хочешь спать? Тебя свезут домой, — говорит мать.

Но, зараженный общим волнением, я и не думаю о сне.

Во втором акте куплеты «кувырком» ей пришлось повторять бесконечное число раз, так же как и песенку «Когда супруг захочет вдруг домой случайно поспешить»… Дуэт с Н. Ф. Сазоновым[[390]](#endnote-389), игравшим Париса, как теперь говорится, наэлектризовал публику. По окончании акта мне казалось, что мою маму не отпустят со сцены.

Переодеванье идет быстро. Мать уже в голубом костюме, который так идет к ее белокурым волосам и темным глазам.

Третий акт окончился полнейшим триумфом. Деверия в лице моей матери приобрела опасную соперницу.

Необыкновенный успех матери в Елене заставил и других переводчиков взяться за оперетки.

Вскоре поставили «Все мы жаждем любви»[[391]](#endnote-390), оперетку, переделанную с французского М. П. Федоровым[[392]](#endnote-391), где мать играла Леони, выходя в одном из актов в мужском костюме. Куплет, который она пела в последнем акте, положительно производил фурор, так как был написан специально для нее.

Я танцовщицей была,  
Но во мне талантов много:  
Грациозна и мила,  
И светла моя дорога.  
В Петербург поеду я,  
Чтобы там вступить на сцену,  
Там сыграю вам, друзья,  
Я «Прекрасную Елену»,  
Так как голос мой силен.  
Много страсти в нем и чувства,  
А «Елена» — камертон  
Современного искусства!

{167} Публика вполне согласилась с этим «биографическим» куплетом и аплодировала, аплодировала без конца.

Затем шли «Птички певчие»[[393]](#endnote-392), в которых мать играла Периколу, вызывая слезы чтением письма в первом действии, «Фауст наизнанку»[[394]](#endnote-393), переведенный Курочкиным[[395]](#endnote-394), «Запрещенный плод»[[396]](#endnote-395) и др.

Успех матери все возрастал, но судьбе было угодно положить ему конец.

В конце января 1870 года моя мать заболела. На этот раз болезнь не поддавалась лечению.

Она лежала в постели в белой кофте и чепце, такая же белая, как они. Иногда она громко стонала от боли, закатывая глаза под лоб. Доктор безотлучно находился при ней. В спальне, где прежде так вкусно пахло духами, теперь пахло лекарствами, которыми был заставлен весь ночной столик.

В начале марта я в последний раз видел мать, когда пришел к ней проститься, так как вместе с братом уезжал погостить к дедушке.

Мать лежала на спине, очень похудевшая, не будучи в состоянии двинуться. Увидев нас, она заплакала и, целуя меня, долго не выпускала из своих объятий.

Мог ли я тогда думать, что уж больше никогда, никогда не увижу ее!

Как-то однажды мне объявили, чтобы я поторопился одеваться, так как мы поедем навестить маму.

Восторгу моему не было границ, хотя меня поразили странные туалеты бабушки и тетки: они обе были в черном.

Не понимая, что это значит, я забыл и думать о них, помня только, что через несколько времени я увижу свою дорогую мамочку.

Дорога из 12‑й роты Измайловского полка на Миллионную показалась мне бесконечной. Наконец карета въезжает во двор дома Жеребцовой. Я выскакиваю, вырываюсь от тетки, желающей удержать меня, и бегу по лестнице наверх.

На площадке, возле наших дверей, я натыкаюсь на гробовую крышку.

Эта неожиданность совершенно меняет мое радужное настроение.

Мое сердце сжалось так больно, что я едва не закричал. Это щемящее чувство я хорошо помню до сих пор.

Парадная дверь не заперта, и я вбегаю в гостиную.

В белом глазетовом гробу лежит покойник, которых я еще никогда не видал. Лицо его покрыто белым тюлем. Горят свечи.

Какой-то старичок монотонно читает что-то, перелистывая толстую книгу. В гостиной находятся несколько человек.

Я бегаю по всей квартире и кричу:

— Мама! Мама!

Но на мой призыв никто не откликается. Совершенно растерянный, я возвращаюсь в гостиную.

— Простись с мамой, — говорит мне дядя, приподнимая меня.

{168} Теперь у покойницы лицо открыто, но оно совершенно незнакомо мне. Я никогда не видел этой женщины с длинным, заостренным носом, провалившимися глазами и щеками серого цвета.

— Это не мама! — твердо говорю я и наотрез отказываюсь поцеловать ее.

Гостиная понемногу начинает наполняться. Знакомые со слезами на глазах целуют меня и брата, что-то говорят, но я ничего не слышу. Забившись в уголок, я продолжаю мечтать, пока идет панихида. Запах ладана, колеблющееся пламя свечей, духота от массы народа, вздохи, всхлипывания — все это действует на меня. И в благоговейной тишине раздается мой, полный отчаяния крик: — Мама! Мама! Много лет спустя мне рассказали, как мать страдала, как не хотела умирать, как умоляла спасти ее! Со дня ее смерти прошло уже 43 года, но память о ней настолько свежа, точно я вчера с ней расстался. — Милая, бедная мама!

# **{****169}** Л. С. Данилова Федор Алексеевич Бурдин

{171} При жизни Бурдин (1826 – 1887) снискал скорее печальную известность, чем добрую актерскую популярность. Язвительный Аполлон Григорьев окрестил его игру термином «бурдинизм», под которым подразумевал ломанье, выспренность, ложный трагизм, игру на публику. Нередко выражавший свои впечатления стихами, он и по поводу исполнения Бурдиным роли Краснова в пьесе А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет» написал следующие строки:

Я и сам, признаться,  
даже ахнул!.. Как последний свой монолог он  
Залихватски, братец мой, шарахнул!  
Да! Леметром сей артист рожден![[397]](#endnote-396)

Конечно, Григорьев был критиком страстным и пристрастным и был способен в своем превознесении Краснова — П. В. Васильева унизить того, кто виделся ему соперником и конкурентом актера. Но и со стороны других критиков опровержений не последовало. Напротив, колкие слова Григорьева были подхвачены в зале и за кулисами.

И все-таки в истории русского театра он оставил по себе добрую память. Отчасти память эта сохранилась из-за его обширной переписки с А. Н. Островским, другом и полпредом которого на Александринской сцене он был в течение всей своей жизни, а их переписка является ценнейшим документом театральной истории второй половины XIX века[[398]](#endnote-397). Он познакомился с Островским благодаря стечению обстоятельств: младший брат драматурга — Михаил Николаевич Островский — учился с ним в одном классе, но его другом стал благодаря собственным качествам. Бурдин был, что называется, Человеком театра. Он был истово предан театральному делу, понимал его беды и нужды, служил ему верой и правдой.

Родился и вырос Бурдин в Москве, учился в Первой московской гимназии вместе с М. Н. Островским (1827 – 1901), впоследствии сенатором и министром государственных имуществ. Образование там было достаточным, а Бурдин к тому же старался всю жизнь совершенствоваться. Так что он был человеком знающим, начитанным, владел свободно французским языком. Смолоду Бурдин приобщился к театру, прошел все этапы тернистого актерского пути. В 1841 году он поступил в Малый театр суфлером и много чего повидал из суфлерской будки, потом стал актером на выходные роли. Столичную его службу сменила провинциальная. В 1843 году он был уволен на два года, как говорилось в его «Деле», «для усовершенствования таланта и практики на провинциальных театрах»[[399]](#endnote-398). Служба эта длилась с некоторым перерывом четыре года. Что касается усовершенствования таланта, то разительных перемен в даровании Бурдина не произошло, но зато практики и наблюдений было предостаточно.

{172} В 1847 году Бурдин пришел на сцену Александринского театра, стал играть «аксессуарные» роли. И здесь его судьба вдруг изменилась. Он свел знакомство с богатым петербургским откупщиком Голенищевым. И хотя злые языки утверждали, что он снискал благоволение Голенищева «ернически!»[[400]](#endnote-399), что был у скучающего мецената чем-то вроде домашнего шута, тем не менее поездки в Париж позволили Бурдину пополнить свое образование, жизнь в богатом доме — приобрести известные навыки в общении с сильными мира сего, а оставленные ему по завещанию Голенищева сто тысяч и многоэтажный каменный дом на Владимирской улице сделали его вхожим в административные круги. Все это было употреблено во благо театра.

Дом Бурдиных (в начале 1850‑х годов Бурдин женился на Анне Дмитриевне Новиковой) был гостеприимным, хлебосольным, привлекал актеров и писателей теплой художественной атмосферой. Островский в свои приезды в Петербург почти всегда останавливался у Бурдиных. Как вспоминал А. А. Нильский, «Бурдин был очень умен и безусловно практичен в житейском обиходе. Его “обращение” с сослуживцами, начальством, публикой, журналистами было всегда замечательно тактично и так верно по замыслу, что все у Федора Алексеевича постоянно выходило “благополучно” и “хорошо”. Это был дипломат, но такой, который казался совершенным добряком и не возбуждал ни в ком положительно ничего, наводящего на сомнения»[[401]](#endnote-400).

И все эти способности Бурдин употреблял во благо театра. Он с самого начала прекрасно понял значение пьес Островского для русского искусства. Все этапы взаимоотношений драматурга и театра отразились не только в переписке Островского и Бурдина, но и на творческом пути последнего. Бурдин пришел на сцену, в сущности, вместе с драматургией Островского. Как писал Ап. Григорьев, кончилась эпоха «Мочаловых, Щепкиных, Сосницких, примеривших на русскую натуру, и великолепно примеривших, общеевропейские типы»[[402]](#endnote-401). По его же утверждению, театр уже пережил тот период, когда большие сценические дарования могли «сказаться» в «нелепых» пьесах. В творчестве молодого поколения русских актеров постепенно накапливались те элементы, которые и предопределили качественные изменения сценического реализма, нашедшего себе опору и окончательно сформировавшегося уже под воздействием драматургии Островского.

Даже портретно актеры театра Островского не напоминали старших. Не было у них ни горделивой осанки, ни значительности, ни высокомерия. И у Бурдина было лицо русского простака, круглое, с чуть вздернутым носом, мягкими щеками, живыми, веселыми глазами.

Пьесы Островского при своем появлении встречали немалое противодействие в актерской среде. Но Бурдин ими увлекся. Он взял в свой бенефис сцены «Утро молодого человека» (хотя сам там не играл). Во вновь отстроенном Театре-цирке (стоявшем на месте будущего Мариинского театра), где обычно давались спектакли для менее изысканной, чем в Александринском, части {173} публики, 12 февраля 1853 года произошло знакомство петербуржцев с драматургией Островского. За кулисами Александринки путь Островского на сцену не был гладким, там было у него немало недругов. Но Бурдин не скрывал своих симпатий к молодому автору. Спектакль «Не в свои сани не садись» 19 февраля 1853 года был не менее триумфален, чем спектакль Малого театра. Именно в связи с ним А. И. Вольф записал в «Хронике»: «С этого дня риторика, фальшь, галломания начали понемногу исчезать из русской драмы… Целый новый мир начал открываться для зрителей»[[403]](#endnote-402). Бурдин, как замечали рецензенты, играл Бородкина «с замечательным искусством»[[404]](#endnote-403). «Г‑н Бурдин заслуживает также полную нашу благодарность за роль Бородкина; он с большим художественным тактом воспользовался всеми ее выгодами, показал много чувства, смешил и трогал. Язык пьесы передает он мастерски. Побольше бы таких пьес и исполнений», — писал рецензент журнала «Пантеон»[[405]](#endnote-404). Скорее всего им был Ф. А. Кони, чью похвалу заслужить было нелегко. Бурдин сумел передать в своем персонаже пробуждение человеческой личности, ее первые робкие шаги на самостоятельном пути, простоту и правду душевных движений.

Роль Мити в комедии «Бедность не порок» (1854) определил Бурдину сам Островский. Он же писал актеру, что, по дошедшим до него сведениям, тот исполнил ее блестяще. По мнению рецензента «Библиотеки для чтения», «в его игре от начала до конца было достаточно простоты, чувства и художественной обработки»[[406]](#endnote-405). Простоту и искренность чувств отмечал и рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей»[[407]](#endnote-406).

Но как в литературе, так и на сцене произведения Островского очень скоро породили массу бытовых штампов. Тип молодого, наивного, доверчивого купчика стал тиражироваться. Во второй половине 1850‑х годов Бурдин с успехом сыграл Мордоплюева, неразумного торговца, в одном из многочисленных подражаний «раннему» Островскому — «Купце из Ножевой линии» А. М. Красовского (1853). Живой жанровой фигурой стал его недоверчивый, хитрый и грубоватый купец из «Каменного дома» И. М. Шигина (1857). К ним можно добавить франта-денщика из сцен военно-походной жизни С. И. Турбина «Хозяйка и постоялец» (1857), Алексея в драме А. А. Потехина «Чужое добро впрок нейдет» (1855) или беспечного шарманщика в переделке французской мелодрамы О. Анисе-Буржуа и А.‑Ф. Деннери «Сумасшедший от любви» (1859).

В том же, 1855 году, Бурдину удалось добиться разрешения на постановку ранее запрещенной «Картины семейного счастья» Островского. Вопреки совету драматурга не хлопотать более об этой пьесе, чтобы не навлечь новых цензурных гонений, Бурдин отправился к начальнику III Отделения Л. В. Дубельту, который ранее начертал на пьесе резолюцию «Запрещается», и стал убеждать того, что в пьесе нет ничего политического, ничего против религии, что это «просто характерная бытовая сценка». Бывший в хорошем расположении {174} духа, Дубельт уступил и милостиво рядом со старой резолюцией написал новую — «Дозволяется»[[408]](#endnote-407). Бурдин был в восторге, играл в «Семейной картине» купца Пузатова и, по отзывам критики, играл «прекрасно»[[409]](#endnote-408). Характер Пузатова вышел живым и типичным, легко лилась со сцены яркая московская речь.

Способствовал Бурдин и продвижению на сцену комедии «Свои люди — сочтемся!» В свое время ее запрещение III Отделением было одобрено Николаем I (1849). Теперь, в 1860 году, Бурдин, воспользовавшись либеральными веяниями нового правления Александра II, ловко подсунул пьесу министру Двора В. Ф. Адлербергу, когда тот собирался в путешествие с государем по Европе, и получил с дороги благоприятный ответ и разрешение ставить пьесу в бенефис (Переписка, 10).

Все как будто бы складывалось хорошо. Но уже многое в игре Бурдина стало критику настораживать. Он успешно справлялся с ролями, когда достаточно было правдиво, или, как тогда говорили, «натурально» передать человеческие чувства, быть естественным в немудреных положениях, вызвать добрый смех и сочувствие в зрителях. Дальше этого Бурдин пойти не мог. Так же, как и в своей литературной деятельности — а был он очень неплохим переводчиком с французского, — он остался приверженцем французских водевилей 1840‑х годов, которых перевел множество. Кажется, достаточно назвать некоторые, чтобы представить их содержание: «Было или не было? Во сне или наяву?» (Л.‑Ф. Клервиля и Ж. Кордье), «Моряк Пьер, или Возвращение из плена» (А.‑Ф. Деннери и А. Декурселя), «Свирепый американец и его соперники» (Т.‑М. Дюмерсана и Ш. Варена) и т. п. В отличие от многих других водевилистов, Бурдин в основном довольствовался переводом и не вводил в свои произведения русские реалии, а это было неинтересно и не позволяло им продержаться на сцене более одного-двух раз. Наиболее «урожайным» был для Бурдина 1851 год, когда и шли перечисленные выше водевили. Общая тенденция развития русского водевиля заставила Бурдина попробовать сделать уже не перевод, а переделку. Водевиль М.‑А. Дезожье он попытался превратить в «Обед на именинах Василия Ивановича» (1853). Но русские персонажи выглядели ряжеными и не увлекли ни исполнителей, ни зрителей — водевиль прошел в Петербурге всего два раза.

Когда же Бурдин-актер начал сталкиваться с более сложными проблемами, с характерами неординарными, он стал увлекаться трюками, подменял глубину проникновения в образ поверхностными эффектами; утрировал комедийные черты настолько, что они превращались в карикатуру. Некоторые критики еще старались ему простить это в «Свадьбе Кречинского», где он играл Расплюева[[410]](#endnote-409). Как писал П. М. Шпилевский, Бурдин «как нельзя рельефнее заклеймил своею натуральною игрою этот род людей: кто видел их когда-нибудь в действительности, тот найдет, что г. Бурдин отчеканил их в лице Расплюева»[[411]](#endnote-410). Привычные, еще недавно такие новые и милые сердцу слова: {176} «натуральность, рельефность» — теперь были недостаточны ни для характеристики игры, ни для качества исполнения. В «Современнике» высказались резко: «Бурдин представлял Расплюева в сплошной карикатуре как глупого сценического труса и шута», «чем бросил на пьесу неприятную тень»[[412]](#endnote-411).

Страшным разочарованием была для Бурдина реакция критики на его появление в роли Большова. Редко так придирались к бенефицианту. Один из рецензентов считал, что актер «уничтожил этот дико нелепый, но энергичный характер»[[413]](#endnote-412). Другой — что Бурдин «сделал из Самсона Силыча какого-то вялого, опустившегося старика, какую-то мокрую курицу»[[414]](#endnote-413). По-видимому, такого же мнения придерживался и Островский. Когда Бурдин обратился к нему за сочувствием, тот его явно не поддержал. Письмо Островского не сохранилось, но, судя по ответу Бурдину, оно не содержало ничего конкретно-ободряющего: «Все резоны, приведенные тобою, ясно сказаны не по убеждению, а так, по равнодушию, чтоб сказать что-нибудь» (Переписка, 10). Все это казалось Бурдину особенно обидным, поскольку он, по его собственному утверждению, читал Добролюбова и играл «по нему».

Русский театр все больше отходил от конкретной социальной типизации к глубокому и ясному изображению человека во всей его сложности. Тогда-то закономерно выдвинулся на первый план П. В. Васильев. П. М. Садовский умел «влезть» в кожу действующего лица; казалось, что эта кожа приросла к нему, стала его вторым «я». Васильев призывал обратить внимание на причины того или иного поведения персонажа. Различие подхода со всей полнотой обнаружилось в трактовке ими роли Льва Краснова в драме Островского «Грех да беда на кого не живет» (1863). Садовский был жизненно точен в своей игре. В его Краснове сочетались сила чувства освобожденной от оков личности с неуменьем справляться с этим чувством, протест против мещанских предрассудков и вера в незыблемость старых устоев. Васильев стремился показать, что Краснов — натура страстная, сделавшаяся в своем быту натурой исключительною. Каждый из исполнителей нашел своего апологета. Садовский — П. Д. Боборыкина, пропагандиста «“бытового” театра», Васильев — поэта Ап. Григорьева. На премьере в Александринском театре в роли Краснова вышел Бурдин, через два спектакля она перешла к Васильеву. На Бурдина критики обрушились единодушно и беспощадно. В. Александров писал, что все артисты были хороши, кроме Бурдина, «повторявшего в роли Краснова свои обыкновенные ухватки и завывания»[[415]](#endnote-414). Ап. Григорьев упрекал актера: «Такие роли, как Краснов, играются *нервами*, а не кровью… *Лица* не было в игре г. Бурдина, определенного образа… Ну, вот три сцены, в которых весь Краснов выразился — сцена приема гостя: в ней г. Бурдин нелеп; сцена восторга от любви жены — в ней от него смеялись; сцена бешенства и убийства — в ней он только ярился и скакал, за недостатком нервов»[[416]](#endnote-415). Даже Боборыкин признавал: «Он, действительно, похож на лавочника, по гримировке и даже по манерам, но больше уж ничего в нем не было»[[417]](#endnote-416). Жанровое правдоподобие {177} было для русской сцены пройденным этапом. Самым обидным было для Бурдина, что в полемику включился Достоевский и тоже отозвался об его игре резко отрицательно. «Лицо Краснова до того уже было мне понятно из чтения, что я без большого труда догадался, что г. Бурдин очень мало понял в своей роли, то есть, может быть, и понял, да выразил совершенно обратное. До сих пор не могу догадаться, для чего он все старался рассмешить публику?»[[418]](#endnote-417) Хотя отзыв Достоевского был напечатан позже, в 1891 году, он, конечно, был широко известен. И в целом отношение журнала «Эпоха» к Бурдину было отрицательным. В 1864 году Ап. Григорьев в статье, напечатанной в первом номере, ввел в оборот термин «бурдинизм». Он уничижительно отозвался об игре Бурдина в «Воспитаннице» (Неглигентов), «Тяжелых днях» (Брусков), подчеркивая, что эти и другие пьесы, в которых занят актер, не имеют ни малейшего шанса удержаться на сцене именно вследствие его участия в них. Все это — плюс еще отрицательные высказывания Д. В. Аверкиева — вконец раздражило Бурдина. Он отправил Достоевскому резкое письмо, о содержании которого можно судить по ответу Достоевского. Писатель был любезен, но тверд в своей позиции: «Если же я пропускал неодобрительные отзывы о вашем таланте, то единственно потому, что с этими отзывами я был сам согласен… Поверьте тоже, что всякий ваш успех, всякое действительное проявление вашего дарования мы встретим в нашем журнале с радостью»[[419]](#endnote-418).

Характерные роли так никогда и не дались Бурдину. Исполнение Бурдиным роли Хлынова в «Горячем сердце» (1869) доставило Островскому «горе, трудно переносимое». Тщетно он заставлял актера: «Будь веселее, но берегись фарса — лучше не доиграть, чем переиграть» (XI, 297). Как только в роли обнаруживалась хоть малейшая тенденция к выделению комических черт, Бурдин впадал в шарж, начинал играть с нажимом. Немало язвительных замечаний вызвали и его Хрюков («Трудовой хлеб») и Барабошев («Правда — хорошо, а счастье лучше»), морщились от его Лыняева («Волки и овцы»). Трагик Несчастливцев в «Лесе» также Бурдину не удался. Правда, один раз из таких ролей попалась удачная для Бурдина. В роли Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты») он вдруг оказался «весьма недурен», «прост и типичен»[[420]](#endnote-419).

Бурдину, как это ни странно, больше подходили роли, прописанные автором не столь рельефно. Стряпчий из мещан, старавшийся не вмешиваться в жизнь окружающих, Петрович из «Не было ни гроша» был смешон в меру. Потускневший в перипетиях житейских неурядиц адвокат в отставке Маргаритов из «Поздней любви» тоже не вызвал в критике привычных насмешек, так что, по-видимому, был не плох. Но все это не дает оснований говорить о сколько-нибудь яркой актерской индивидуальности Бурдина. Он был значим другим. Островский отдал ему в бенефис тридцать своих пьес. Иногда он делал это с удовольствием, иногда — уступая настойчивым просьбам актера. Но в любом случае он мог быть уверен, что Бурдин будет стараться, радеть о постановке {178} в целом. Весь жизненный путь они прошли рядом. Их переписка составила большой том. И завершил свою актерскую карьеру Бурдин пьесой Островского: в его прощальный бенефис шел в первый раз «Красавец-мужчина» (правда, Бурдин играл в другой пьесе — «Русский человек добро помнит» Н. А. Полевого). Это было 6 января 1883 года, В противовес многим, Бурдин понял значимость его поисков в новом направлении, отражение «духа времени», новаторство пьесы, «которая крепко защемила одним из современных жизненных вопросов» (Переписка, 380).

Постепенно из Бурдина выработался умный и внимательный режиссер, в том начальном понимании этого термина — как распорядитель постановок. В 1868 году он претендовал на место главного режиссера Александринского театра. В письмах к Островскому он называл это «наши проекты и мечты». Его поддерживали и многие артисты, сходясь во мнении, что он «человек честный, понимающий дело» (Переписка, 73). Мечты не осуществились. Главным назначили А. А. Яблочкина. Но в работу тот почти не вникал, и Бурдин продолжал следить за постановками пьес Островского в театре. Все этапы прохождения пьесы от ее цензурного разрешения до конечного рождения спектакля, как правило, в той или иной степени касались Бурдина. Мы уже говорили о его хлопотах при проведении на сцену через цензуру «Семейной картины» и «Своих людей». В 1861 году Островский просил Бурдина хлопотать о запрещенной ранее к постановке «Воспитанницы». Бурдин подробно описал Островскому свой длинный и безрезультатный разговор с управляющим III Отделением А. Л. Потаповым. Актер проявил верх дипломатии, старался всячески затенить социальный настрой пьесы, пытался доказать, что автор «имел прекрасную и честную идею осмеять ложную благотворительность» и т. п. (Переписка, 11 – 13). Но ничего не помогло. Только через два года Бурдин первым уведомил Островского, что пьеса прошла через драматическую цензуру. В том же 1861 году Театрально-литературный комитет забраковал для постановки комедию Островского «Женитьба Бальзаминова». Это вызвало бурю негодования. В газетах и журналах появились статьи в защиту драматурга. Бурдин всячески способствовал тому, чтобы комитет, как он выразился, «отлупили», после чего тот был вынужден пересмотреть свое решение.

Режиссура в современном понимании слова, безусловно, явилась детищем XX века. Но ее появлению предшествовал длительный процесс, в котором происходило скрещение двух линий — авторской и актерской режиссуры на русской сцене. Известно также, что Островский был одним из ведущих представителей авторской режиссуры, что именно с его приходом в этой режиссуре произошел качественный скачок, в результате которого она перестала быть просто авторским указанием, а начала обретать свой подлинный смысл[[421]](#endnote-420). Уже работая над пьесой, Островский видел будущий спектакль. Он часто имел в виду определенных исполнителей на те или иные роли, развертывал ремарки. {179} Затем вдумывался в распределение остальных ролей, участвовал в репетициях, давал указания актерам. Все это было, конечно, легче исполнять в Москве. В Петербурге ответственность во многом ложилась на Бурдина. Он старался соблюдать авторскую волю и скрупулезно следил за интересами Островского. Но если в денежной сфере — в своевременной выплате поспектакльной платы, размерах гонорара и т. п. — Бурдин почти всегда одерживал победу, то, как видно из переписки его с Островским, пересечение линий авторской и актерской было далеко не безоблачным. У актеров были свои представления о выигрышности и невыигрышности ролей, об эффектности пьесы, о своем праве на зрительский успех. И Бурдин сам нередко руководствовался теми же критериями, что и остальные.

Чаще всего Бурдин сообщал, что роли распределены по желанию Островского. Иногда ему хотелось это чуть-чуть скорректировать, но — успеха пьесе это не приносило. В «Шутниках», например, он ухватился за опрометчивое согласие Островского, чтобы Оброшенова играл В. В. Самойлов, хотя драматург в том же письме предлагал другую, желательную для него «раздачу ролей», где роль Оброшенова отдавалась П. В. Васильеву. Бурдин предпочел первое. Островский уступил: «Впрочем, как хочешь, так и делай» (XI, 187). Зрители и критики остались исполнением недовольны. Приверженность Бурдина к Самойлову могла послужить и на благо спектаклю. В комедии «На всякого мудреца довольно простоты» на роль Городулина был нужен В. В. Самойлов. Чтобы его заполучить, Бурдин уговорил Островского отдать роль Глумова молодому Н. В. Самойлову и даже переслал драматургу «просительное» письмо отца, в котором тот обещал заняться с сыном (Переписка, 82). В результате оба сыграли превосходно. Когда М. Г. Савина закапризничала по поводу роли Тугиной в «Последней жертве», Бурдин немедленно сообщил об этом Островскому, и премьершу удалось уговорить. «Скажи Савиной, — писал Островский Бурдину, полагаясь на его посреднический дар, — что Тугина не в платочке, и она может рядиться, как ей угодно» (XI, 578 – 579). Тугина оказалась одной из лучших ролей Савиной в репертуаре Островского. А вот Н. Ф. Сазонова так и не удалось убедить сыграть роль Дульчина, хотя Островский и Бурдин прилагали к этому совместные усилия.

Сам Бурдин также иногда включался в общий хор голосов. Так, он всерьез предлагал Островскому на роль Вершинского в «Дикарке» (совместной пьесе Островского и Н. Я. Соловьева) А. С. Полонского на том основании, что тот «по длинным ножкам и по манере будет похож на птицу» (Переписка, 290). Островский возмутился: «Ты пишешь, что Полонский будет похож на птицу, да разве в этом главное? Вертинский значительный губернский чиновник из Петербурга, то есть вице-губернатор, значит человек с известным тоном и с известными манерами» (XI, 669). Осталась непонятна ему и роль Кнурова, он просто обиделся на драматурга за предложение: «Твое решение дать мне аксессуарную роль совершенно подтверждает, что я должен сойти со сцены» {180} (Переписка, 263). И продолжал настаивать, что она «суха и неблагодарна» (Переписка, 266). Конфликт автора и актера, видимо, извечен. Но многих несообразностей в современном прочтении Островского можно было бы избежать, если вчитаться в переписку Островского с Бурдиным.

Начинались репетиции. Александринский театр имел сильную труппу, обладал яркими актерскими индивидуальностями. Получив угодные для себя роли, исполнители, как правило, не упорствовали в своих суждениях и даже просили дополнительных авторских указаний, делая это через Бурдина. М. Г. Савина интересовалась, как ее героине, по мнению Островского, надо произнести в «Красавце-мужчине» слово «красавец» (Переписка, 376). Драматург опять-таки через Бурдина отвечал: «Скажи Савиной, что слово “красавец” надо произнести с горьким упреком, как говорят: “Эх, совесть, совесть!..”» (XII, 145).

Часто задавал Бурдин вопрос о том, как одеться тому или иному персонажу, какой должна быть прическа и аксессуары. Островский отвечал подробно. Не будь переписки, мы бы лишились этого дополнительного авторского комментария. Это касалось и ролей Оброшенова и Хрюкова в «Шутниках» (XI, 188), и костюма Манефы в «На всякого мудреца…»: «Как должна быть одета Манефа?» (Переписка, 85; XI, 293), прически Прибыткова: «Какая должна быть прическа у Прибыткова — русская или немецкая?» (Переписка, 231). Островский терпеливо объяснял: «Если у бритого Прибыткова будет русская прическа, то выйдет хлыст, чего совсем не требуется» (XI, 572).

Трудности оказывались в другом: в общем понимании характера драматургии Островского. Актеры, а за ними публика и критики нередко находили пьесы слишком затянутыми, недостаточно драматичными. Бурдин интуитивно чувствовал, что они намного опережают уровень русского театра, и сообщал об этом с тревогой. Неуспех «Горячего сердца» в Александринском театре он пытался объяснить затянутостью действия, в результате чего «пьеса не произвела того впечатления», на которое он рассчитывал (Переписка, 89). «Лес» он сначала «не дозволил ломать» на любительской сцене (XI, 344). Но потом под напором актеров стал и сам находить в нем много длиннот, просил срочно выслать сокращения (Переписка, 148) и после премьеры, когда, по его словам, «все нашли, что она слишком длинна» (Переписка, 149), добивался еще сокращения, пока Островский не отступил: «Сокращения делай, какие угодно» (XI, 379). Узнав мнение Театрально-литературного комитета о «Поздней любви», Бурдин, заботясь о судьбе пьесы, спешил согласиться с ним и заметить, что «развязка слаба и не эффектна» (Переписка, 183). Островский огорчился: «Давно ли ты стал радоваться, что твое мнение сходится с мнениями Комитета?» (XI, 442). Бурдин продолжал упорствовать. Островский отвечал: «Пьесу я читал уже два раза и все людям понимающим, она решительно всем нравится… Длиннот не находят решительно никаких» (XI, 446). Он соглашался убрать только первый монолог Людмилы, а в остальном склонялся {182} перед неизбежным: «Впрочем, если ты найдешь нужным сократить что-нибудь, то я тебя не стесняю» (там же). В «Последней жертве», как писал Бурдин Островскому, в Александринском театре «третий акт нашли лишним» (Переписка, 238). Так и играли пьесу без него в угоду Савиной.

Понятие актерского ансамбля складывалось из суммы ролей. После премьеры «Шутников» Бурдин сообщал: «Говорят, что такого ensemble не запомнят — впрочем, не наше дело судить о самих себе, а все лезли из кожи» (Переписка, 82), но тут же считал, что массовой сценой во II акте Островский «задал неразрешимую задачу», создал «положение безвыходное» (там же). Островскому пришлось разъяснять, как развести сцену, чтобы она выигрывала в «правдоподобии и жизненности» и ничего не теряла «в живости». В заключение он вопрошал: «Нельзя же всякую пьесу ставить самому, а для чего же у вас режиссер?» (XI, 190). Но и дальше положение не изменилось. Бурдин по мере сил проводил авторскую волю в постановке пьес. Сложно было с оформлением спектаклей. «Нужна декорация для 1‑го действия (она же в 4‑м); сделай милость, похлопочи; эскиз я пришлю», — просил Островский Бурдина по поводу «Бесприданницы» (XI, 615). Переломить театральную рутину Бурдину не удалось: «Эскиза ты не прислал, поэтому уж декорацию соберут из Мариинского театра какую можно» (Переписка, 266). Оформление и других спектаклей оставляло в душе Островского грустное воспоминание.

Но вот спектакль был выпущен. Уже на генеральную репетицию Бурдин приглашал «нужных» людей, затем давал Островскому подробный отчет о премьере. Он старался не огорчать друга и иногда завышал представления об успехе. Но часто спектакль затем выравнивался, и Бурдин, внимательно следивший за повторениями, мог убедиться, что он был прав. Не он ли убеждал Островского, что в «Бесприданнице» «Савина при ее средствах должна свести с ума публику» (Переписка, 266), что и случилось, но через две недели после премьеры (Переписка, 267). «Сердце не камень», данное в бенефис Бурдина, успеха не имело. Бурдин об этом промолчал и даже слукавил: «… пьеса очень понравилась» (Переписка, 296). А через несколько недель зрители и критика свое мнение изменили, стали хвалить и спектакль, и Бурдина[[422]](#endnote-421).

Проблема репертуара была для Бурдина, как и для Островского, теснейшим образом связана с проблемой воспитания и образования актера. По-видимому, немало было переговорено у них на этот счет. Некоторые суждения Бурдина почти текстуально совпадают с мыслями Островского, которым в ту пору еще не удалось увидеть свет. В конце жизни Бурдина его наблюдения вылились в книжечку «Краткая азбука драматического искусства» (М., 1886). Здесь он вслед за П. Д. Боборыкиным с его «Театральным искусством» (СПб., 1872), за циклом статей Д. В. Аверкиева в «Московских ведомостях» изложил свою систему актерского образования в дорежиссерском театре.

{183} В процессе создания своей книги Бурдин советовался с Островским. Советы драматурга уберегли ее от некоего налета провинциализма, от нечеткости формулировок, небрежности. «Записку твою я прочел, — писал Островский Бурдину в апреле 1885 года, — в ней много правды, много дельного, и некоторые мысли очень хорошо выражены, но это только начало труда; над этой запиской придется еще поработать довольно, чтобы она явилась законченным трактатом» (XII, 350). Значительного трактата так и не получилось, но своей небольшой книжечкой Бурдин, безусловно, внес лепту в сложное дело подготовки молодых актеров. Бурдин настаивал на том, что повторение известных, «азбучных», истин полезно и необходимо. Он не уставал снова и снова отмечать, что «искусство актера заключается в том, чтобы посредством своей внешности воспроизводить на сцене изображаемое лицо», поэтому необходимо всячески развивать наблюдательность. И вместе с тем искусство актера не должно, по Бурдину, утрачивать специфику: «Артист должен быть похож на прекрасного каллиграфа. Каллиграф не имеет своего собственного почерка, но может писать всеми почерками, так и актер не должен иметь своих, присущих ему привычек, жестов, телодвижений, походки»[[423]](#endnote-422). О том же писал и Островский.

Многие из советов Бурдина, казалось бы, простые и даже наивные, не утратили актуальности: ни о том, как надо корректно относиться к товарищам по сцене, ни о том, что репетировать надо с полной отдачей, а роли учить, как следует. И главное, что неустанно повторял Бурдин, — искусство актера требует образованности. Сам Бурдин немало переводил пьес французских авторов. В 1875 году он даже издал два тома своих переводов (см.: Сборники театральных пьес, переведенных с французского. СПб., 1875), куда вошли комедии и водевили. Но и позже он не оставил этого занятия. В его переводе была популярна драма О. Арну и Н. Фурнье «Железная маска» (1870). Он хотел, чтобы начинающие актеры знали не только мировую драматургию, но и исследования о ней. А такие произведения, как «Горе от ума», он призывал знать наизусть, «от доски до доски». Он внушал молодым исполнителям уважение к прекрасному слову Островского или Гоголя и призывал всегда помнить, что своим успехом актеры прежде всего обязаны авторам. В начале 1880‑х годов о Бурдине почти забыли. Когда в день столетия «Недоросля» (24 сентября 1882 года) он вместе с другими актерами появился на сцене, это вызвало чуть ли не переполох — его считали умершим. Его прощальный бенефис в 1883 году породил язвительную заметку, где говорилось, что заслуги Бурдина перед русским искусством исчерпываются «долголетием службы»[[424]](#endnote-423). С горя Бурдин уехал в Курск.

А между тем, он продолжал трудиться. Написал совместно с Н. Д. Павловым шутку «Поветрие» (1883), она шла в Петербурге и Москве. Его впечатления о поездке по Италии вылились в очерк «Остров Благословения» (опубликован не был)[[425]](#endnote-424). Работал над воспоминаниями, которые, к сожалению, сохранились {184} в отрывках. Но и то, что сохранилось и было напечатано, как при жизни Бурдина, так и позднее, дает немало ценных и интересных сведений о русской сцене, о театральных и околотеатральных нравах. Это мемуары — «Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче» (см. Исторический вестник. 1886. № 1), «Воспоминания об Островском» (см. Вестник Европы. 1886. № 12), «Первое представление “Свадьбы Кречинского”» (см. Исторический вестник. 1891. № 5), «Материалы для истории русского театра: Из воспоминаний. 1843 – 1883» (см. Вестник Европы. 1891. № 10). Последние были собраны уже его наследниками из разрозненных заметок и содержали в основном характеристику театральной администрации. Бурдин умер в своем имении под Москвой 23 февраля (7 марта) 1887 года.

Некрологи были краткими. И только в одном («Исторический вестник») сказаны о нем теплые и точные слова: «Начитанный, вполне образованный и развитый человек, он любил родное искусство, относился к своему делу так добросовестно, что мог служить образцом для своих товарищей по искусству. Если в нем и не доставало того священного огня, который в театре “увлекал массу”, вызывая бури рукоплесканий, зато добросовестность, толковое и всегда обдуманное исполнение выкупали его недостатки. Честно прослужив русскому искусству, он радовался его подъему и скорбел при виде его упадка»[[426]](#endnote-425). Это была справедливая дань современников Человеку театра — Ф. А. Бурдину.

# **{****185}** А. О. Урес Иван Федорович Горбунов

{187} 16 ноября 1855 года в Александринском театре шел не совсем обычный спектакль. Давали одноактную пьесу М. А. Стаховича «Ночное». Было объявлено, что в роли пастуха Вани дебютирует Иван Горбунов. На сей раз ко всем привычным для дебюта эмоциям примешивалось еще и острое любопытство зала. Каков он, этот Горбунов? Почему о нем так много разговоров, заслужена ли молва? Ведь всего за несколько месяцев до первого выхода Горбунова на сцену Александринского театра никто в Петербурге не знал его имени. Как и почему заставил он говорить о себе искушенных петербургских театралов? И вообще — откуда взялся и кто таков?

Двадцатичетырехлетний Иван Федорович очутился в столице волею судьбы. Был он сыном вольноотпущенного крепостного, а затем фабричного конторщика Федора Тимофеевича Горбунова. Родился в 1831 году в селе Ивантеево на границе Московской и Владимирской губерний.

Кроме Ивана в семье росли две его старшие сестры — Елизавета и Капитолина, спустя несколько лет родился брат Орест.

Набожный Федор Тимофеевич, хорошо знавший церковный устав, воспитывал детей в строгости и послушании. Старший сын на протяжении всей жизни сохранял к отцу почтительное отношение и подробно извещал его о своих делах.

Ваню Горбунова поначалу отдали учиться грамоте к местному священнику. Семья Горбуновых жила трудно. Жалования конторщика не хватало на большую семью, и, видимо, поэтому родители решили хлопотать об определении старшего сына учиться на казенный счет в Москве. Так юный Горбунов стал учеником Коммерческого училища при Набилковском доме призрения сирот и, оторвавшись от близких, сделался москвичом.

В училище, по свидетельствам однокашников, Горбунов отличался веселым нравом, всегда шутил, удивлял товарищей своими необыкновенными выдумками и смешил до слез, изображая, пародируя учителей. Но при этом он хорошо учился и успевал многим бездельникам решать математические задачи, за что они расплачивались с ним обильными завтраками, получаемыми из дома. При стесненных обстоятельствах, в которых существовал Горбунов, завтраки эти были весьма кстати.

После окончания училища, которое дало ему лишь начальное образование, Горбунов хотел продолжать учебу. Федор Тимофеевич его в этом поддержал, и начались годы учения сначала во Второй, а потом в Третьей московских гимназиях.

На мизерные средства, присылаемые из дому, Горбунов снимал комнату в грязной, убогой квартире в Сыромятниках. Сыромятники — одно из московских захолустий, где селилась разномастная беднота. Но молодость сравнительно легко приспосабливается к житейским неурядицам. Юный Горбунов, живая и деятельная натура, долго горевать и отчаиваться не умел. Наоборот, он мечтал об университете, о возвращении в свою Владимирскую губернию народным учителем.

{188} А тем временем в жизни гимназиста все большее место стала занимать Москва, которую Горбунов исходил вдоль и поперек. Знал ее и захолустную, и аристократическую, и окрестную. Знал храмы, монастыри, торговые ряды, колокольни, постоялые дворы, барские особняки, трактиры. Он быстро сходился с самыми разными людьми.

И первые театральные впечатления подарила Горбунову Москва. Знаменитые гулянья на Девичьем поле и «под Новинским», которые устраивались на масленицу, в Рождество и на Пасху, сопровождались открытием множества балаганов, где выступали фокусники, акробаты, скоморохи и кукольники. А в остальное время во дворах московских захолустий появлялись петрушечники с шарманками, те же фокусники и акробаты, бродячие хоры и даже — человек-оркестр, игравший одновременно на нескольких инструментах. Все эти простонародные зрелища были для Горбунова как бы театральным приготовительным классом, школа же началась после первого посещения Малого театра.

Горбунов попал в профессиональный театр уже практически взрослым человеком. Но любопытно, что волшебство театра подействовало на него почти как на ребенка. Он в конце жизни с необыкновенным воодушевлением вспоминал зал, и настраивающийся оркестр, и тех актеров, которых он увидел на сцене Малого. За первым посещением последовали второе, третье, и вот уже как-то незаметно для себя Горбунов оказывался в зале Малого театра чуть ли не каждый день.

Он упивался Малым театром. Входя под своды зрительного зала, забывал свою унизительную, полуголодную жизнь и с восторгом вбирал в себя ту иную, выдуманную жизнь, которая каждый вечер творилась на сцене.

Подумывал ли он сам тогда о сцене? Пожалуй, нет. Видимо, это казалось ему чем-то недостижимо-прекрасным. Но он уже стал театральным человеком, его уже было невозможно отлучить от тесного райка, от театральных новостей, театральных словечек, от запоминавшихся наизусть ролей и жестов.

В конце 40‑х годов материальное положение Горбуновых ухудшилось. Поддерживать сына Федор Тимофеевич больше не мог. Гимназию пришлось оставить. Рухнули мечты об университете, о благородной миссии народного учителя. Надо было добывать себе хлеб насущный и думать о завтрашнем дне.

Выход сыскался неожиданно. В 1847 году Горбунов стал одним из двухсот учеников Училища живописи и ваяния в старинном особняке на Мясницкой улице. В училище принимали «мальчиков всякого звания и возраста, преимущественно мещан и крестьян, бездомных бобылей». Именно тогда училищное начальство решило дать ученикам некоторые знания, помимо законов перспективы и правил штриховки: в курс были введены история, география, Закон Божий и русская словесность. Последнюю преподавал начинающий поэт Николай Васильевич Берг. Горбунову сразу понравились его уроки, а Берг, в свою очередь, очень скоро выделил из общей массы способного юношу.

Учитель сыграл исключительную роль в судьбе ученика — познакомил его с А. Н. Островским.

{189} Горбунов считал встречу с Островским одной из главных в жизни и поэтому свои воспоминания, написанные почти четыре десятилетия спустя, начал так: «В начале декабря 1849 года на письменном столе в кабинете покойного учителя моего Н. В. Берга я увидел четыре тетрадки, сложенные в четверку, писанные разными чернилами. На обложке первой было крупно написано “Банкрот”. Это слово зачеркнуто и под ним тоже крупно “"Свои люди — сочтемся!", комедия в четырех действиях, соч. А. Островского”.

“Какое приятное занятие эти танцы! Что может быть восхитительнее!” — начал читать я.

Этот монолог охватил все мое существо, я прочитал всю пьесу, не вставая с места.

— Позвольте списать, Николай Васильевич! — обратился я к Бергу»[[427]](#endnote-426).

Горбунов был потрясен. Мир, представленный в пьесе, был «до конца, до мельчайших подробностей ведомым ему миром». Сколько видел он подобных семейств, как хорошо знал крутой нрав Большовых, подлую повадку Подхалюзиных, сладкую речь московских свах. Знал, да не мог и подумать, что всех их можно так смело и ярко представить на общественный суд, вывести на всеобщее осмеяние. Удивительным казалось, что дикая, нелепая, сонная жизнь Замоскворечья или Сыромятников способна стать предметом внимания талантливого художника.

Вечером того же дня, когда Горбунов впервые прочел комедию «Свои люди — сочтемся!», Островский должен был читать эту пьесу в доме своего университетского товарища М. Г. Попова. По совету Берга Горбунов устремился к Попову и предложил свои услуги в качестве переписчика с тем, чтобы один экземпляр остался ему.

«Около восьми часов вечера в кабинет вошел белокурый, стройный, франтовато одетый (в коричневом со светлыми пуговицами фраке и — по тогдашней моде — в необыкновенно пестрых брюках) молодой человек лет двадцати пяти. Набил трубку табаку, выпустил два‑три клуба дыму и сбоку, мельком взглянул на мое чистописание.

Это был А. Н. Островский.

— Позвольте вас спросить, — робко обратился я к нему, — я не разберу вот этого слова.

— “Упаточилась”, — отвечал он, посмотрев в тетрадку, — слово русское, четко написанное.

Спросил я, впрочем, не потому, что не разобрал этого слова, а просто я горел нетерпением услыхать его голос».

Позднее от Берга Горбунов узнал, что автор поразившей его комедии — двадцатишестилетний чиновник московского Коммерческого суда, уже напечатавший в газете «Московский городской листок» несколько своих первых произведений, что «Свои люди — сочтемся!», которые он читает в московских частных домах и салонах, имеют ошеломляющий успех, что пьеса вряд ли будет пропущена цензурой как на сцену, так и в печать.

{190} Теперь молодого художника еще меньше стало тянуть к античным статуям и копиям с шедевров Брюллова. Зато он чаще бывал на галерке Малого и Большого театров, жадно прочитывал все новые литературно-художественные журналы и особенно «Москвитянин», в мартовской книжке которого появилась комедия «Свои люди — сочтемся!». Напечатанная в журнале комедия пользовалась большим успехом. Даже в трактирах номера журнала были зачитаны до дыр.

С того декабрьского дня 1849 года, когда Горбунов прочел в кабинете Берга комедию «Свои люди — сочтемся!», он ясно почувствовал необходимость изменить свою жизнь. Внутренне он уже был готов к этому. Галерка Малого театра, уроки Берга и первые стихотворные опыты сделали свое дело. Горбунов оставил Училище живописи и ваяния и шагнул в новый, еще неведомый, но притягивающий его мир.

Вскоре недоучившийся гимназист и художник начал бывать не только в зале, но и за кулисами Малого театра. Познакомился кое с кем из артистов, восторженно, как и большинство публики, принял премьеру новой комедии Островского «Не в свои сани не садись», с которой на московской драматической сцене началась новая художественная эпоха.

Мы не знаем, когда родилось первое горбуновское произведение. Думается, что точной даты он и сам не мог бы назвать. Первый рассказ, как впоследствии и многие другие, остался незаписанным. Мы можем восстановить его по косвенным свидетельствам.

Герой первого произведения был, так сказать, коллективный — компания молодых фабричных парней, отправившихся в праздничный день на гулянку. Предводительствовал в компании Фомка, пронырливый, неунывающий, хвастливый и любопытный. Это он подбил остальных прогуляться по городу, но какая же гулянка с пустым карманом. И бахвал Фомка брался выпросить у хозяина денег на развлечения. Ему не верили, и это только подзадоривало его. Добыть у хозяина денег — целая система, своеобразная игра, тонкая дипломатия. Все это разворачивалось у Горбунова в забавную сценку, как и следующая за ней картина гулянья.

«Прогулку фабричных» Горбунов не читал и даже не рассказывал, он играл вереницу маленьких сценок, успевая сыграть за каждого из гуляющих, за хозяина, за бахвала Фомку. В рассказе почти не было повествовательной речи, то есть не было рассказчика, а был Ванюша Горбунов, который мгновенно превращался то в одного, то в другого героя. Был веселый и лукавый лицедей. Прежде чем появилась и приняла окончательный вид «Прогулка», Горбунов, видимо, много рассказывал, изображал и играл среди товарищей по училищу, в гостях у друзей. Слушателям преподносились маленькие устные зарисовки, наброски, анекдотические истории. Автор придумывал их легко, на ходу, тут же что-то изменяя, присочиняя, «дописывая». Так создавались невидимые черновики.

Фомка и его товарищи появились, конечно же, под влиянием первых пьес Островского. Правда, начинающий рассказчик намеренно ушел от изображения {192} купеческого сословия, хотя знал его жизненный уклад превосходно. Горбунов, вероятно, почувствовал, что, если начнет с купцов, не уйти ему от никому не нужных перепевов любимого драматурга. Другое дело фабричные…

Горбунов досконально изучил их невеселое житье. Он родился среди мастеровых и фабричных, жил рядом с ними в Сыромятниках, был связан с этими людьми десятками разнообразных бытовых, житейских связей.

Однако Горбунов выбрал для первого рассказа не будни, а праздник. Он почувствовал, что в развлечениях, в веселье раскрывается душа человека, ярче проявляется национальное и общечеловеческое. Он вывел группу фабричных из душных полутемных мастерских в город, в Кремль, в гуляющую толпу, и получилась пестрая, смешная, но психологически точная картина, дающая исполнителю-рассказчику свободу импровизации.

Вместе с «Прогулкой фабричных» появился второй рассказ — «Мастеровой». Собственно, это не рассказ, а набросок, эскиз из жизни той же фабричной среды. И ситуация похожа на ту, с которой начиналась «Прогулка». Мастеровой пришел к хозяину, только не за полтинником, а сообщить, что собрался жениться. Он косноязычен — долго не может объяснить, зачем явился, а когда наконец вымолвил: «Законным браком хотим», хозяин равнодушно ответил — «Ну так женись». «То-то, — удовлетворенно произнес мастеровой, — я вашей милости доложить пришел». И все. Всего по десяти реплик с каждой стороны. Так сказать, рассказ ни о чем. Но Горбунов так рассказывал, что появлялся глубокий смысл, возникал одинокий работяга, счастливый оттого, что нашел в конце концов себе невесту, жаждущий кому-то из старших «доложить» и попадающий на совершенно безразличного к нему хозяина.

Вслед за этими рассказами появился и третий — «У квартального надзирателя». Автор играл их своим друзьям-сверстникам. Слушающие хвалили и восхищались. Но хотелось большего.

Молодой человек решился отправиться в дом к Островскому и перед автором «Своих людей» и его другом, известным и грозным критиком Аполлоном Григорьевым, исполнить свой репертуар.

Начал со сцены «У квартального надзирателя», а потом под одобрительные возгласы и взгляды Григорьева прочел «Прогулку фабричных» и «Мастерового». Не успел он закончить, как Григорьев потребовал продолжения. Смутившись, Горбунов признался, что это, собственно, все, больше у него ничего нет. «Александр Николаевич сдержанно, а Аполлон Александрович восторженно похвалили меня. “Вы наш!” — воскликнул он, ударяя меня по плечу», — вспоминал впоследствии Горбунов.

С этого момента можно вести счет московским дебютам начинающего рассказчика.

Через два дня Островский читал только что законченную пьесу «Бедность — не порок» у себя в доме. Собрались слушать: скульптор Н. А. Рамазанов, критик Ап. Григорьев, литераторы Б. Н. Алмазов и Е. Н. Эдельсон, художник П. М. Боклевский, композитор А. И. Дюбюк. Ждали еще и Прова {193} Садовского, знаменитого актера Малого театра, но какие-то дела задержали его, и он не пришел.

Был приглашен на это чтение и Горбунов. Когда чтение закончилось (все присутствующие слушали пьесу уже второй раз), автор представил друзьям нового рассказчика и попросил его выступить. Это было так неожиданно, что Горбунов не успел даже разволноваться. Он прочел все три сцены и с бьющимся сердцем ожидал приговора собравшихся. «Успех был полный. С этого вечера, — писал Горбунов, — я стал в этом высокоталантливом кружке своим человеком».

А кружок, известный в истории под названием «молодая редакция» журнала «Москвитянин», был действительно необыкновенным. В него входили не только непосредственные сотрудники журнала и те, кто слушал тогда «Бедность — не порок» в доме автора; посещали собрание кружка и люди вовсе далекие от искусства — купцы, охотнорядские торговцы. Но все они, независимо от звания и избранного поприща, были людьми незаурядными. Каждый обладал каким-нибудь ярким дарованием, способностью, особым умением или, наконец, сам по себе был необычайно колоритен. Поэтому собрания кружка проходили всегда насыщенно: обсуждали литературные новинки и общественные события, читали новые романы, пьесы, стихи, рассказывали невероятные истории, разыгрывали комические сценки, особенно много пели.

Все они были молоды и, казалось, дня не могли прожить друг без друга…

Вскоре Эдельсон стал давать Горбунову небольшие книжки для рецензирования в «Москвитянине», а Аполлон Григорьев требовал, чтобы новый член кружка написал для журнала что-нибудь свое, самобытное.

Недоучившийся живописец был самым юным в «молодой редакции», но с ним держались подчеркнуто уважительно, обращались по имени-отчеству, всячески привечали, и вскоре Иван Федорович стал в кружке Островского общим любимцем. Сердечнее всех относился к Горбунову сам Александр Николаевич. Они быстро сделались друзьями.

Драматург начал знакомить с молодым рассказчиком литературно-художественную Москву, в которой был уже заметной фигурой. Александр Николаевич появлялся в сопровождении Горбунова в доме издателя «Москвитянина», известного историка М. П. Погодина, в салоне поэтессы графини Е. П. Ростопчиной, где собиралось пестрое по своим убеждениям и пристрастиям общество. И на всех этих «субботниках», «четвергах», «воскресниках» Горбунов имел несомненный успех, хотя его репертуар тогда исчерпывался несколькими сценками и рассказами.

А вскоре Горбунов подружился и с тем, кто был для него в то время высочайшим образцом и авторитетом на сцене Малого театра — с Провом Садовским. Садовский не только блестящий исполнитель водевильных героев, не только незабываемый Осип или Подколесин, но и уже признанный в ту пору рассказчик.

Страшно волнуясь, Горбунов сыграл сцены Садовскому и «несказанно был счастлив, что вызвал смех у царя смеха». Прову Михайловичу рассказы понравились {194} и, прощаясь, он сказал дебютанту: «Приходите ко мне каждый день». И Горбунов начал каждый день приходить к Садовским. Вскоре Пров Михайлович предложил новому знакомому обучать грамоте своего сына Мишу, будущего замечательного актера и литератора Михаила Прововича. Разумеется, Пров Михайлович мог найти любого другого учителя, но то была удобная форма материальной поддержки бедствующего молодого человека.

Сблизившись с Садовским, Горбунов получил возможность наблюдать за выступлениями знаменитого актера в дивертисментах после любительских спектаклей. Обычно он читал повесть о капитане Копейкине или беседу генерала Бетрищева с Чичиковым из «Мертвых душ», «Складчину на ложу» и, конечно, любимый автором и публикой «Рассказ о Наполеондре». Горбунов, стоя в кулисах, следил за каждым жестом, за каждой интонацией чтеца. Вскоре он уже знал наизусть весь репертуар Садовского, а позже включал его рассказы с разрешения автора в свою программу.

Садовский, сразу высоко оценивший талант молодого рассказчика, обещал похлопотать о дебюте в Малом театре. И поздней осенью 1854 года из Петербурга пришло разрешение на дебют Горбунова в бенефис Садовского в пьесе М. Н. Владыкина «Образованность». Горбунов начал готовиться к дебюту. Теперь за столом у Садовских только и разговору было, что о будущем спектакле, о пьесе, о роли Вани, которую предстояло сыграть Горбунову. Роль была небольшая, но, пожалуй, самая живая и непосредственная во всей пьесе. Она прекрасно подходила Горбунову. Он тщательно работал над ролью, советовался чуть ли не с каждым членом кружка, внимательно выслушивал все рекомендации, особенно советы Прова Михайловича и Александра Николаевича. Роль была десятки раз прорепетирована и исполнена перед друзьями за домашним столом.

Наконец настал памятный для Горбунова день — 16 ноября 1854 года — день первого дебюта на профессиональной сцене. Островский специально пришел в этот вечер за кулисы, чтоб подбодрить своего молодого друга, и в самый момент выхода пожал Горбунову руку и пожелал счастья. И Иван Федорович шагнул из закулисной темноты на сцену…

Как играл, хорошо ли, плохо ли, конечно, не помнил. При первом выходе на сцену это обычное явление. Контролировать и анализировать собственную игру невозможно. Горбунов запомнил аплодисменты — на протяжении пьесы его вызывали пять раз, запомнил, как приветствовали его за кулисами товарищи, а он «чувствовал вполне свое ничтожество».

Через несколько лет Садовский подарит Горбунову свою фотографию, где снят в роли Расплюева в «Свадьбе Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина. Вверху фотографии знаменитый актер написал: «Дебютанту моему Ивану Федоровичу Горбунову». Эта фотография всегда висела у Горбунова над письменным столом.

Итак, долгожданный дебют состоялся. Молодой артист сыграл купеческого сынка старательно, добросовестно, взял, как говорилось, верный тон, публика {195} ответила его благосклонно, но не больше. Театральным событием первый выход Горбунова на сцену не стал.

Пров Михайлович, вероятно, хлопотал, пытался как-то устроить дело, но из этого ничего не вышло, и тогда он сказал павшему духом Горбунову: «Поезжайте в Петербург, там вам будет лучше». Странно было слышать из уст Садовского, не любившего «бездушной» столицы, эти слова. Да и самому Горбунову в первый момент это предложение должно было показаться диким. Как? Бросить любимую Москву, Малый театр, Островского, друзей и уехать в холодный и сырой Петербург? Но Садовский не отступал, он приводил основательные резоны. Вскоре и другие члены кружка стали убеждать Горбунова в необходимости попробовать себя в столице. Поддержал эту идею и Островский.

И, наконец, свершилось. Несколько раз украдкой всплакнув, о чем позднее признавался в письме к подруге юности, с тяжелым сердцем Иван Горбунов покинул Москву и 9 апреля 1855 года прибыл в Петербург.

### В столице

В Петербурге, вопреки всем страхам, молодого москвича встретили приветливо. Примыкавшие к кружку «молодой редакции» драматург М. А. Стахович, близкий друг Островского артист Александринского театра Ф. А. Бурдин и недавно переехавший в Петербург, но уже широко известный А. Ф. Писемский стали гидами для приезжего в столичных гостиных и салонах.

Имя Горбунова сделалось известным буквально за пять месяцев. На него приглашали в гости, встречаясь друг с другом, спрашивали: «Слышали ли вы Горбунова?» — и это при том, что высшее общество русской драмой пренебрегало, предпочитая ей французский театр, итальянскую оперу и балет.

Талант, как всегда в таких случаях, был призван временем, эпохой, тем обновлением, которое наступило вслед за смертью Николая I и окончанием Крымской войны.

В рассказах Горбунова не было намеков на либеральные веяния, они целиком сами по себе представляли то новое, что пришло в русский театр с пьесами Островского, игрой А. Е. Мартынова, П. М. Садовского и других актеров Александринского и Малого театров, реформировавших художественную природу сценического искусства 1850 – 1860‑х годов.

За двенадцать лет до первых выступлений Горбунова в Петербурге Н. В. Гоголь восклицал: «Кого играют наши актеры? Каких-то нехристей, людей не французов, не немцев, но Бог знает кого, каких-то взбалмошных людей… не имеющих решительно никакой точно определенной страсти, а тем более видной физиогномии… Русского мы просим! Своего давайте нам! Что нам французское и весь заморский люд, разве мало у нас нашего народа? Русских характеров! Своих характеров. Давайте нас самих»[[428]](#endnote-427).

{196} Горбунов дал «нас самих». Но его сцены оказались в центре общественного внимания только через два десятилетия после гоголевских призывов. И то были приняты не всеми. В этом смысле интересен эпизод, содержащийся в воспоминаниях самого Горбунова.

В 1857 году на гастроли в Россию приехал французский актер Пьер Левассер. Он тоже выступал со сценами собственного сочинения. Горбунов, приехавший в Москву, на вечере у графини Л. А. Нессельроде, дочери графа А. А. Закревского, встретился с Левассером и даже вступил с ним в творческий поединок. «Репертуар моих рассказов был в то время очень невелик, — вспоминал Горбунов, — и выступать на турнире с Левассером мне казалось страшным. П. М. Садовский, флегматически понюхав табаку, одобрил меня: “Ничего‑с, Иван Федорович, валяйте смело! Граф, если он там будет, так он этого Левассера и не поймет… А вы ему изобразите квартального надзирателя… и чудесно будет!.. Очень доволен останется…”

Цвет московского высшего общества занимал гостиную графини… Отворилась дверь из соседней с гостиною комнаты, вышел с сияющей улыбкой Маркевич, а за ним Левассер, загримированный старичком, в камлотовой шинели, в кругленькой шляпе, под зонтиком… Сдержанный хохот раздался в гостиной. Левассер имел полный успех. Восторгу не было конца. Наступила моя очередь. Неуклюже и застенчиво вышел я на середину гостиной и начал рассказывать… Я тоже имел успех. Особенно рассказы мои понравились графине-матери.

— От души я, батюшка, посмеялась, — сказала она мне при прощании, — француз хорош, а вы лучше…»

В конце вечера к Горбунову подошел Б. М. Маркевич, камер-юнкер, чиновник при генерал-губернаторе, литератор, и произнес: «Та среда, из которой вы берете ваши рассказы, для гостиной не годится. Заметили вы — Левассера все поняли, а вас нет, хотя вы очень хорошо передаете. Согласитесь сами — например, княгиня Щербатова никогда не бывала в канцелярии квартального надзирателя… Какой ей интерес в вашем рассказе? Я слышал, что вас хотят приглашать многие. Мы с вами поговорим. Я вам подскажу, что нужно для гостиной. Вам нельзя идти на хвосте у Садовского — он свою песню спел…»

Маркевич оказался не прав. Песня, которую начал Садовский и продолжил Горбунов, еще только набирала силу. И княгине Щербатовой, и даже особам царствующего дома, неоднократно бывавшим впоследствии на выступлениях Горбунова, оказалось любопытным присутствовать вместе с рассказчиком в канцелярии квартального надзирателя или на городской площади в толпе фабричных.

Секрет успеха Горбунова состоял, конечно, не только в том, что он впервые вышел со своими простонародными героями на натертые до блеска паркеты петербургских салонов. В его искусстве сошлись, по крайней мере, три важнейших элемента: необходимые в ту пору социальные мотивы, новые {198} жанровые и художественные средства выразительности и, наконец, редкий сплав литературного дара и таланта актера-импровизатора.

Но все это стало очевидным несколько позже, а тогда, в 1855 году, успехи в гостиных, ходатайство великой княгини Елены Павловны, хлопоты А. А. Краевского, И. С. Тургенева, В. А. Соллогуба сравнительно быстро открыли перед молодым актером двери Александринского театра.

16 ноября Горбунов дебютировал в пьесе Стаховича «Ночное».

Подобно «Образованности» Владыкина, «Ночное» тоже не являлось настоящей пьесой, а скорее смахивало на полусказочную пастораль. Сюжета практически не было, зато в этой вещи существовала какая-то поэтическая нотка, трогающий душу лиризм.

Дебют прошел удачно и вызвал значительное количество откликов. На первый выход Горбунова отозвались такие солидные издания, как «Современник», «Отечественные записки», «Библиотека для чтения». Критика была, в общем, единодушна: дебютант сыграл своего Ваню просто, естественно и верно, но от Горбунова ожидали большего. Рецензент «Современника» И. И. Панаев считал, что дебютант «выполняет свою маленькую роль очень хорошо и натурально, но его искусство, заключенное в наблюдательности, в умении подмечать натуру и до известной степени усваивать ее себе — бледнеет перед искусством опытного г. Самойлова (Михеич)… г. Самойлов заставляет забывать о дебютанте и, когда занавес опускается, многие спрашивают: “Да что же особенного в этом г. Горбунове? Отчего же так много толковали об нем?” Вот что значат преувеличенные толки и слухи! Впрочем, это не вина г. Горбунова — он действительно имеет сценическое дарование, а в какой степени — это решит время»[[429]](#endnote-428).

23 марта 1856 года появился приказ о зачислении Ивана Федоровича Горбунова в императорскую русскую драматическую труппу «на роли по его способностям… с производством ему жалования на первый случай 240 рублей серебром в год»[[430]](#endnote-429).

С этого момента прихотливая судьба Ивана Горбунова входит в спокойное, неторопливое и неизменное русло. Всю оставшуюся жизнь он живет в Петербурге и выходит на сцену Александринского театра в двух ипостасях: как актер в текущем репертуаре и как исполнитель рассказов собственного сочинения в «дивертисментах» и «антрактах».

Почти по предсказанию И. И. Панаева (в отзыве на игру дебютанта в «Ночном») критика довольно быстро сделала выбор между двумя ипостасями молодого актера. В отношении Горбунова появилось жесткое критическое клише: да, безусловно талантлив, неподражаем, ярок, являет бездну наблюдательности и натуры, превосходно владеет простонародной речью, остроумен и обаятелен… но все это только в рассказах из народного быта. А в ролях — увы! — весьма ограничен и неглубок. «Типичность, с которой он создает роли народных сюжетов, ставит высоко его игру; но всякое психическое движение не удается г. Горбунову…»[[431]](#endnote-430)

{199} «Личность Афони совершенно пришлась не по средствам г. Горбунову. Мы очень высоко ценим талант этого даровитого рассказчика, но не могли не убедиться, что везде, где требуется движение, мимика, игра — он слаб»[[432]](#endnote-431).

Позднее, в 70‑е годы, писали и более уничижительно: «О таланте г. Горбунова как актера, разумеется, говорить нечего: всякому мало-мальски знакомому со сценой известно, что как актер он очень слаб»[[433]](#endnote-432).

Этот критический вердикт был далеко не во всем справедлив.

В 1870‑е годы уже стали забывать об огромном успехе Горбунова в «Грозе» Островского в 1859 году. Но тогда ни трагедийный Тихон Мартынова, ни трепетная Катерина Снетковой, ни всесильная Кабаниха Линской не смогли затмить дуэта Кудряша и Варвары в исполнении Горбунова и Левкеевой.

Всех поразила абсолютная органичность горбуновского Кудряша. Да, вот именно такой, другим и не может быть молодой русский парень из приволжского городка. Вот так он должен двигаться, смеяться, обнимать свою Варвару и только так петь своим глуховатым, но на редкость выразительным голосом. И та тайная, запретная лирическая тема, которая шла от этой пары, придавала драме «темного царства» совершенно особый колорит.

К сценическим удачам Горбунова некоторые относили и роль Афони в драме А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет». Особенно сочувственно об игре Горбунова отзывался Григорьев: «Горбунов с каждым представлением глубже и глубже входил в роль Афони и… вероятно, он эту трудную роль доведет до того же высокого художественного совершенства, как роль Кудряша в “Грозе”»[[434]](#endnote-433). Разбирая постановку пьесы «Бедность не порок» на Александринской сцене, критик сетовал на плохое исполнение роли Мити и восклицал: «Неужели нет актера, который бы сыграл Митю без фальшивых сентиментальных нот. Что бы, например, господину Горбунову, у которого всегда так верен тон в пьесах Островского, попробовать свои силы над Митей»[[435]](#endnote-434). Григорьев, переехав в Петербург, продолжал следить за трудами полюбившегося ему молодого актера.

К удачам Горбунова следует присовокупить и очень неожиданного князя Тугоуховского в хрестоматийно-обветшалом на Александринской сцене «Горе от ума». Высоко оценил А. С. Суворин Горбунова — Чепурина в «Трудовом хлебе» Островского.

Одним словом, просто отмахнуться от драматических ролей Горбунова, как это делали некоторые критики, несправедливо. Но следует сказать, что тот же Григорьев писал об исполнении Горбуновым роли Бальзаминова: «В тоне был удивительно верен: странно только, что этому замечательно понимающему тон артисту недостает сценической живости, недостает даже апломбу, необходимого для успеха…»[[436]](#endnote-435)

Григорьев, говоря о Горбунове, чуть ли не в каждой фразе упоминает о «верности тону». В переводе на современный язык — это органичность, естественность, узнаваемость. А вот сценического темперамента и умения нащупать в роли и «выдать» эффектную сцену, монолог, реплику, что с таким блеском {200} проделывал, скажем, тот же Самойлов, Горбунов не имел и терял на этом выразительность и внутреннюю остроту роли.

В пору горбуновского начала многим критикам не приходило в голову, что этот молодой артист наделен совершенно особым даром. Советовали Горбунову бросить эти свои, пусть и забавные, сценки из народного быта и всерьез начинать работать над настоящими ролями.

А он не внимал подобным советам и сначала робко, а со временем все более уверенно стал выходить на подмостки в так называемых антрактах и дивертисментах, которые давались в перерывах между несколькими пьесами или между действиями одной многоактной пьесы. Это были концертные отделения с пением, танцами или выступлениями чтецов.

До Горбунова на сцене Александринки пользовался успехом в дивертисментах трагик Василий Каратыгин. Он в монументально-классицистической манере читал пушкинского «Медного всадника». Затем, когда высокий каратыгинский «штиль» стал уходить в прошлое, на его месте появился другой премьер — Василий Самойлов. Превосходный мастер внешнего перевоплощения, блестяще владевший искусством грима, он выходил в тех же антрактах в образе чухонца, распевавшего популярную во время Крымской войны песенку об английском премьер-министре Пальмерстоне. Но, кроме поразительного внешнего сходства, точно уловленного чухонского акцента и модной песенки, в выступлениях Самойлова больше ничего не было, и его чухонец скоро приелся.

В этот момент на подмостки вышел Иван Федорович Горбунов, и зал взорвался аплодисментами и криками «браво!». Самойлов был побежден. Горбунова вызывали, требовали многократных повторений, он стал театральным событием. За какие-нибудь два‑три сезона он приобрел широкую популярность в Петербурге и Москве, а в 1860‑е годы легко завоевал всероссийскую известность.

Но это было позже. На первых порах в антрактах Александринского театра Горбунов пробует себя в разных направлениях. Читает рассказы П. М. Садовского, разыгрывает «Корчму на литовской границе» из «Бориса Годунова», «Лакейскую» Гоголя, увлекается «водевилем с переодеванием», вошедшим в моду на концертной эстраде с легкой руки французских гастролеров. С успехом была им исполнена «оригинальная шутка» А. Иванова «Полтора рубля», в которой Горбунов играл ловкого лоботряса и лентяя, семнадцатилетнего Васеньку, вытягивающего у своей матери полтора рубля на загул в увеселительном саду. Когда добродетельная мамаша отказывала, Васенька угрожал, что уйдет в актеры, и исчезал на короткое время, а затем появлялся перед матерью в разных обличиях: немцем, кухаркой, кучером, да так лихо представлял их, что родная мать не обнаруживала обмана.

Но, пожалуй, самый большой успех выпал на долю «Комедии на станции». С 1856 по 1860 год ее показывали 48 раз при постоянном и неизменном одобрении публики. По тому времени рекордное количество.

{201} Итак, в 1856 году труппа Александринского театра пополнилась новым молодым актером, прослужившим затем на этих славных подмостках сорок лет. Но, несмотря на цельность горбуновской натуры и судьбы, в искусстве не было единого Горбунова. Горбуновых существовало по меньшей мере пять.

Первый — драматический артист, занимавший крепкое положение в императорском театре, принадлежавший к группе актеров, связанных прежде всего с драматургией Островского. Вместе с Ф. А. Бурдиным, П. И. Зубровым, А. Е. Мартыновым, Ю. Н. Линской, Е. М. Левкеевой Горбунов всячески содействовал появлению на столичной сцене пьес Островского. Он обивал цензурные пороги, хлопотал, давал подробные отчеты Островскому в Москву о том, как продвигается на сцену та или иная пьеса, как идут репетиции, как принимала премьеру публика. Он и сам сыграл более двадцати ролей в комедиях и драмах своего старшего друга, зная в них и взлеты, и поношения критики, и равнодушие зрительного зала. Одним словом, в текущем репертуаре Александринского театра Горбунов был прежде всего актером Островского, актером исключительно русской драматургии. Единственная иностранная роль в старинном французском фарсе «Адвокат Патлен» только подтверждает правило.

Второй Горбунов выходил на сцену перед роскошным занавесом, во фраке и негромко, обращаясь к публике, в зал, мерцающий позолотой и бронзой, спрашивал: «… Отчего я так много доволен? — и сам себе же отвечал: — Оттого я много доволен, что всех люблю! Рыбу я ловить люблю. В лесу чтобы мне ночью — первое это мое удовольствие! Выйду я в лес, когда ночка развернется, да и стою. Тихо! Дух такой здоровый! Мать ты родная моя, как я лес люблю!»

С этих нескольких фраз начиналось искусство, волшебство. Гасли золото и бронза, пропадал занавес, и публике казалось, что она видит лесную луговину, а на ней — стоящего не во фраке, а в рваненькой рубахе, простых портах и лаптях деревенского дурачка из тех, которых многие из сидящих в зале видели в жизни не раз, включая и почтенную публику первых кресел партера, ведь не будем забывать, что детство многих из них проходило в собственных усадьбах, где подобный блаженный — не редкость.

В отношении к Горбунову, выступавшему со своими сценами в антрактах, публика и критика были единодушны. Здесь, как правило, употреблялись только превосходные степени.

Часто Горбунов своей сценой заключал длинный театральный вечер, и газетный репортер, разнеся в пух и прах и современную драму, и следовавший за ней препустой водевиль, отмечал, что если бы не выход Горбунова, вечер можно было бы считать потерянным.

Увы! Критики почти не оставили нам обстоятельных описаний выступлений Горбунова в антрактах. Можно только догадываться и строить предположения, что это было уникальным явлением. Все чтецы и рассказчики после Горбунова стремились к небольшим залам, к сокращению дистанции между {202} актером и зрителем, и это вполне обоснованно: мимика, голос, сама природа рассказывания требуют камерности.

Как удавалось Горбунову держать в напряжении четырехъярусный зал и шумную галерку не только рассказами, которые сопровождались постоянными взрывами смеха, а вот такими тонко-лирическими, грустными, как «Безответный» — о деревенском дурачке или знаменитый «Лес», — непостижимо!

Горбунов-третий возник в 60‑е годы, когда по всей России стали открываться увеселительные сады и эстрады. На эстрадных подмостках имя Горбунова стало одним из самых знаменитых. А это значит, что он получил известность не только в Москве и Петербурге, но и по всей стране. География Горбунова-гастролера неохватна: Волга от Нижнего Новгорода до Астрахани, Пермь, Екатеринбург, Дон, Кавказ, Орел, Николаев, Киев, Тверь, Смоленск, Тула, Рязань, Тамбов, Воронеж, Пенза…

Публика увеселительных садов значительно отличалась от зрителей Александринки. Здесь требовался иной репертуар и иные краски. Рассказчика не отпускали без знаменитых «Пушки» или «На почтовой станции», где ямщик, сто раз проехавший по одной и той же дороге, искренне удивляется, когда опрокидывает свой тарантас: «Поди ж ты! Кажный раз на эфтом месте… пятнадцать годов езжу…»

Самым старшим из Горбуновых был четвертый. Близкие Ивану Федоровичу люди считали, что только этот четвертый и есть истинный большой художник. Тот Горбунов, что выступал в дружеском кругу, на клубных вечерах, юбилеях, в офицерских собраниях, за столом в ресторане, в купе поезда. Везде, где находилось хотя бы два слушателя, рассказчик был готов дать своеобразный концерт, причем сам, как правило, не знал, с чего начнет и чем закончит. Тут он отпускал на свободу свой несравненный дар импровизации, тут становился виден весь его богатейший мимический спектр.

И все-таки нужно сказать, что этих четырех не существовало бы, не будь пятого Горбунова, который для нас сегодня наиболее материализован, а потому и наиболее доступен для рассмотрения — это Горбунов «литературный».

### Утверждение жанра

В 1855 году у Горбунова состоялся еще один дебют. В сентябрьской книжке журнала «Отечественные записки» был напечатан его драматический этюд «Просто — случай». На это первое печатное произведение обратил внимание Н. А. Некрасов, выразившийся коротко и категорично: «“Просто — случай” — дагерротипный список с купеческого разговора — разговора не интересного, не характерного и не забавного»[[437]](#endnote-436). В ту пору Некрасов, видимо, еще не слышал Горбунова-рассказчика и не знал, что большинство произведений писателя Горбунова нельзя воспринимать в отрыве от Горбунова-исполнителя. Да и вообще Горбунов-художник в это время робко стучался в двери «большого» искусства, пытаясь обрести свой голос.

{203} А много лет спустя, на исходе 80‑х годов, Иван Федорович познакомился с А. П. Чеховым. Горбунов сразу заинтересовался личностью и произведениями молодого писателя, а Чехов, побывав впервые на горбуновском выступлении, отозвался о нем тоже кратко: «Чует человек Россию».

Вот между этими двумя оценками и пролегло творчество Горбунова, своеобразнейшего мастера, писателя-рассказчика, актера-литератора, нашедшего и утвердившего на сцене свой особенный, уникальный жанр.

Действительно, Горбунов «чуял» и знал Россию и русского человека как мало кто. Это было знание души, органическое свойство творческой натуры. Кого только нет в его рассказах и сценах! Почти все социальные слои огромной державы: крестьяне, фабричные, приказчики, купцы, полицейские и судейские чины, духовенство, городские обыватели, мелкие чиновники. Все это человеческое многообразие шагнуло вместе с Горбуновым из современной ему жизни на подмостки.

Чаще всего Горбунова называли исполнителем или рассказчиком сцен из простонародного быта. Это обозначение надо считать, конечно, в значительной степени условным, но то, что в первые годы, а затем и в пореформенную эпоху, когда внимание к народной жизни оказалось в центре общественных интересов, народная, крестьянская тема принесла Горбунову успех, — очевидно.

О крестьянстве, о деревенской жизни Горбунов повествовал с явной, нескрываемой симпатией. В его отношении к мужику не было ни славянофильской восторженности, ни народнической слащавости. Он показывал деревенскую Россию такой, какой она была: с ее нищетой, дикостью, пьянством, суевериями, изнурительным трудом. Всего этого автор не скрывал и не подкрашивал, но лучшие крестьянские сцены и рассказы написаны с затаенным лиризмом, как в хорошей народной песне.

«Лес, лес!.. Расскажите “Лес”, — часто обращались к Горбунову слушатели его, — вспоминал П. Шереметев, — и он, как волшебник, приковывая всеобщее внимание, вдруг переносил воображение на лесную луговину к горящему костру, и ясно чудилась ночная тьма, и вспыхивающий огонь, и взлетающие кверху искры, и виделись около огня люди, занятые подкладыванием хвороста, и слышалась их тихая беседа:

— Ночь-то какая! — Тихо!..

— Время чудесное!.. Эко, братцы, этот лес! Чего в ём нету: и трава всякая, и птица разная!

— И клад, ежели когда попадется, — все в лесу!»[[438]](#endnote-437)

«Лес» — одна из самых поэтичных горбуновских сцен.

Жалел Горбунов русского мужика. Жалел негромко, с добродушной усмешкой, иногда с иронией. С грустью рассказывал об отношении народа к власти. Эта тема существует не в одних только «крестьянских» сценах. В городе, в мещанских захолустьях, где высший суд, справедливость, разрешение споров, наказание — все было в руках квартального надзирателя, отношения народа с властью принимают не менее искаженный, уродливый характер, чем {204} в деревнях. В этих отношениях, как считал А. Ф. Кони, Горбунов подметил и выявил некое целостное «нравосозерцание».

Никто не задумывается, откуда эта власть, по каким законам действует, кем исполняется. Она неизбежна, как стихийное бедствие, она от Бога, от века, от нее не укрыться.

В рассказе «Утопленник» мужики на свою беду вытащили на берег тело утопившегося купца. «Затаскают нас, братцы, теперича. — Да, не помилуют. Пожалуй, и в острог влетишь! — За что? — А за то. — За что — за то? — Там уж опосля выйдет разрешение…» Единственный способ защититься от неизбежного — все отрицать. «Мы этому делу не причинны» — эта нехитрая наука, доставшаяся от дедов и прадедов, иногда выручает, чаще спасения нет. В городе отношения народа с полицейской властью делаются сложней и нелепей. У Горбунова явственно звучит ирония, насмешка над глупостью, дикостью и холопством мещанской толпы.

Жестокие нравы в деревне, жестокие, нелепые, уродливые городские нравы… Есть ли в этой жизни светлое начало, некий идеал? По Горбунову — есть. И далеко за ним ходить не надо. Он коренится в той же богато одаренной натуре русского человека, особенно в доброте его. Накормить и обогреть страждущего, не спрашивая, почему и как попал в беду, поделиться последним куском, пожалеть сироту — все это для русского человека естественно и просто. Есть в народном характере и настоящая удаль, и широта, и щедрость, и трогательная любовь к детям. Вообще, как только в рассказе появляется ребенок, — все сразу окрашивается нежностью и лиризмом.

Горбуновские типы и характеры перекликались с героями большой литературы. В изображении крестьянства он был близок к И. С. Тургеневу, Д. В. Григоровичу, Николаю Успенскому; его мастеровые и фабричные напоминали героев А. Ф. Писемского и Н. С. Лескова, ну а купцы, конечно же, вели свою родословную из пьес Островского. Такой своеобразный «эклектизм» отмечался многими писавшими о Горбунове, но в этом родстве с крупными литературными образцами своего времени было больше внешнего сходства. Касаясь всех этих социальных слоев, Горбунов представил на сцене одному ему присущих героев: это неповторимые горбуновские создания со своей биографией, своим ярким, абсолютно точным строем речи, оригинальным и в то же время типичным мышлением, со своими походками, жестами, выражениями лиц. «Поволжский бурлак» с лихим посвистом и с гармоникою, вечно взвизгивающая и растрепанная «дура-баба», буйный городской фабричный, пьяненький мастеровой, внушительно-хриплый городовой, угрюмый околоточный, уличный торговец, содержатель кабака, деревенский псаломщик — все они были рождены изумительной наблюдательностью, обостренным слухом, великолепной художественной памятью Горбунова. Причем с течением времени круг героев расширялся и изменялся. Персонажи 1850 – 1860‑х годов значительно отличаются от образов, появившихся в 1880‑е.

Горбунов жадно впитывал окружающую жизнь. В этом он был неутомим. Он изъездил с гастролями пол-России, губернские и уездные города, глухие {206} деревни и постоялые дворы были знакомы ему не меньше, чем столицы. А уж круг друзей, приятелей, знакомых, случайно встреченных, но запомнившихся людей и вовсе невероятен. Кроме привычной среды писателей, художников, актеров, ученых, музыкантов, Горбунов постоянно встречался с людьми самых разных профессий, общественных слоев, взглядов. В своем лаконичном, не предназначенном для посторонних глаз дневнике, который он начал вести в 1860‑е годы, Иван Федорович иногда отмечал такие встречи: «*Май 1877 года*. Был у губернатора. Необыкновенного видел чиновника; *июнь 1874 года*. Казань. Общество странное: полковник, директор гимназии, священник и актер; *июль 1867 года*. В Самаре. Грузин, переводящий Некрасова». Сегодня Горбунов обедает с каким-нибудь необыкновенным купцом, на другой день выступает в великосветском салоне, а потом уезжает в деревню, где ходит с мужиками на охоту, ночует в избах, утром посещает церковь, чтобы услышать диковинного дьячка.

С ранних рассказов у Горбунова главными были люди, их голоса, их живая обыденная речь, «их поверья и обычаи, их доброта и их слабости, проявления их душевной теплоты, а подчас и нравственного падения, их отношение к власти, к суду, к церкви и науке, будни и праздники, скорби и трагедии их существования»[[439]](#endnote-438) — вот основные темы горбуновских сцен и рассказов.

В первые годы он отказывался от долгих выступлений, от острого сюжета, эффектной концовки, все свое внимание сосредоточивая на людях, на их неповторимой, яркой речи. Позднее он ощутил вкус к неторопливому течению рассказа, к неброскому описанию деревенского пейзажа или праздничной городской толпы, но на первых порах брал, что называется, быка за рога.

В начале рассказа Горбунов сухо обозначал время и место действия: «Ночь. Луговина в лесу. Посередине разложен костер»; или: «Камера мирового судьи»; или: «Трактирная зала. Купец пьет чай; половой стоит почтительно». Этого было вполне достаточно, чтобы ввести зрителей в действие.

В начале 1870‑х годов, когда популярность Горбунова достигла зенита, были изданы несколько сборников его рассказов. Несмотря на значительные по тому времени тиражи, тоненькие книжки с подзаголовком «Сцены из народного быта» продавались нарасхват. Это навело на мысль неких ловкачей издать «поддельного» Горбунова. В 1871 году в Петербурге появился первый такой сборник. Внешне он был очень похож на подлинный, тот же подзаголовок, только почему-то из какой-то странной стыдливости или из-за боязни судебных преследований не были указаны инициалы автора — просто «сочинения Горбунова». Популярность произведений Горбунова была столь велика, что авторы фальшивки, оставшиеся неизвестными, через год выпускают второе издание, в 1876 году — четвертое, «исправленное и дополненное», и в течение еще нескольких лет вышли в свет пятое и шестое издания. Появление этих подделок, наверное, огорчало Ивана Федоровича, но в одном они сослужили хорошую службу — ни один критик не смог бы так ярко подчеркнуть достоинства подлинного Горбунова.

{207} Внешне в фальшивых рассказах все очень похоже — те же герои: крестьяне, купцы, мастеровые, та же обыденная жизнь, мелкие житейские ситуации, но по сути ничего общего, ни один голос не звучит, ни одна физиономия не вырисовывается: все мертво, плоско, мелко.

Любовь к слову, к языку не была у Горбунова отвлеченно-созерцательной. Слово в рассказах и сценах Горбунова крепко спаяно с конкретной ситуацией. Поэтому их трудно цитировать — все время приходится преодолевать желание цитировать целиком. Точность слова рождается из точности описанного случая, из достоверности характеров.

Ну а когда Горбунов сам выходил на сцену со своим рассказом-сценкой, яркость слов, подлинность характеров и ситуаций умножались в десятки раз, и на глазах у зрителей возникало большое искусство.

«Едва ли последующие поколения будут в состоянии представить себе такое соединение добродушного юмора с глубокой художественностью и подлинным реализмом рассказа. Только мы, свидетели-современники, можем подтвердить, что впечатление от его рассказов неотразимо», — с гордостью писал журнал «Артист» в связи с 35‑летием служения Горбунова на сцене[[440]](#endnote-439).

Отчасти с этим нужно согласиться. Но только отчасти.

Лучшие рассказы и сцены написаны так, что в них звучит живой голос рассказчика и многочисленные голоса его героев. Один из современных исследователей справедливо заметил, что рассказы Горбунова — это «магнитофонная» запись живой речи людей прошлого века[[441]](#endnote-440). Его рассказы вызывают желание представить себе Горбунова-исполнителя, уникального артиста.

Пожалуй, самой яркой чертой Горбунова-рассказчика в 1850 – 1860‑е годы, чертой, доведенной до виртуозного совершенства, была отмеченная всеми, кто его слышал, способность создать полную иллюзию многоголосой беседы, спора, пререканий.

Вот трактир в московском захолустье (рассказ «С широкой масленицей!»), за столами сидят купцы, мещане, мастеровые. Горбунов ведет зрителей от стола к столу, от компании к компании, подходят новые персонажи и включаются в общую беседу.

Горбунов играл чуть ли не за целый трактир. У персонажей не было ни имен, ни фамилий, но был голос, склад речи, а через них и характер, и взгляд на жизнь. Реплики коротки, отрывочны, диалоги сжаты до предела. Сам автор называл этот литературно-исполнительский прием «перемолвками», говорил, что «надо уметь исполнять их на двенадцать голосов». И делал это неподражаемо.

Другой, не менее яркой особенностью Горбунова была импровизационность. «Он импровизировал как настоящий поэт, — писал о Горбунове А. С. Суворин, — как вдохновенный юморист первого разряда. Поэтическая память его работала возбужденно, выбрасывая накопившиеся в голове наблюдения над русской жизнью. К сожалению, эти импровизации погибали большей частью, оставаясь никем не записанными»[[442]](#endnote-441).

{208} Горбунов импровизировал, не только стоя перед публикой на сцене Александринского театра. Он слагал свои сцены, рассказы, «перемолвки» везде, где это было возможно. Казалось, что он начинен бесконечным количеством жизненного материала, который в любую минуту готов превратиться в сюжет, набросок, эскиз. Вот Горбунов сидит за обедом в дружеской компании. Поначалу молчит или отделывается незначащими фразами, но сидящие с ним знают, что так долго продолжаться не будет, творческая натура Горбунова возьмет верх. Наконец подадут ему «неподражаемую» тестовскую солянку или расстегай с грибами, он посмотрит на поданное, подвяжет салфетку под подбородок, усмехнется и скажет: «Так же вот подали однажды солянку купцу из Таганки…» И все — нет больше Ивана Федоровича Горбунова, за столом сидит купец первой гильдии и степенно повествует о векселях, закладных, ценах на лес, благотворительных пожертвованиях или взглядах на жизнь.

Импровизация была художественной природой Горбунова, без нее он не мог творить.

Современники пытались кто как мог зафиксировать, уловить этот практически неуловимый процесс. Запомнить горбуновские жест, выражение глаз, темп речи. «Живая, непередаваемая игра физиономии Горбунова: выражение его губ, то оттопыренных, то растянувшихся в сладкую или ехидную улыбку, то старчески отвислых, то презрительно сжатых, его редкий вообще жест с растопыренными пальцами или выразительный удар могучего кулака в грудь, наконец, удивительные оттенки его небогатого самого по себе голоса, его шепот, всхлипывание, взволнованная скороговорка, выразительные паузы — все это населяло его рассказы массою лиц, обрисованных яркими, типичными чертами…» — таким запомнил рассказчика А. Ф. Кони[[443]](#endnote-442).

А вот свидетельство молодого Ф. И. Шаляпина. Он впервые увидел Горбунова уже на склоне его дней, в начале 90‑х годов. Начинающий певец, недавно приехавший из провинции и поступивший на сцену Мариинского театра, с жадностью впитывал впечатления, которые давала ему столица, он искал художественный идеал и был сражен выступлением Горбунова. Особенно восхитил Шаляпина горбуновский жест, он остался в его памяти как образец высокого искусства, и много лет спустя певец восклицал: «Если бы вы видели, как Горбунов представляет певчего, регента, мужика, лежащего в телеге и мурлыкающего песню, если бы вы видели, как этот мужик реагирует на неожиданный удар кнута, которым его пожаловал кучер, везущий барина, то вы поняли бы, что такое художественный жест, независимо от слова возникающий. Без таких жестов жить нельзя и творить нельзя. Потому что никакими словами и никакими буквами их не заменить»[[444]](#endnote-443).

И все это существовало при полном отсутствии антуража. Ни декорации, ни грима, ни костюма не было (в первые годы Горбунов выходил читать свои «сцены из простонародного быта» в красной шелковой русской рубахе, в сапогах бутылками, расчесав волосы на прямой пробор, но впоследствии отказался и от этого костюма, укрепившись в силе своих чисто актерских выразительных средств), была первозданная стихия театра, игры, перевоплощения, {209} возникавшая прямо на глазах зрителя. Одним словом, фундамент, на котором поднялось искусство Горбунова, был старинного, вечного замеса — скоморошьего, площадного, балаганного.

Скомороший «зачин», шутовскую природу его творческой натуры отлично почувствовал Ф. М. Достоевский. В отрывке, не вошедшем в «Дневник писателя» за январь 1876 года, Достоевский описывает свое посещение детской елки в петербургском Клубе художников. В толпе гостей писатель встретил знакомого артиста, фамилии которого не называет, но сказанное о нем не оставляет сомнений в том, что это Горбунов: «Он замечательно талантливый артист и это все знают, но… его, хоть и ценят как артиста, но все еще мало ценят как литератора-художника. А он стоит того; у него в его сценах много чрезвычайно тонких и глубоких наблюдений над русской душой и над русским народом».

Далее писатель и артист пошли смотреть петрушечное представление, собравшее и детей, и взрослых и оказавшееся самым веселым на всем празднике. И тут Достоевский как бы спрашивает своего спутника: «Скажите, почему так смешон Петрушка, почему вам непременно весело, смотря на него, всем весело — и детям и старикам?» После этого вопроса последовало замечательное описание представления и блестящий анализ двух его главных, вечных героев — Пульчинелл и Петрушки.

А потом автор «Преступления и наказания» сказал: «Знаете… мне всегда казалось, что “Петрушку” можно поставить на нашей Александринской сцене, но с тем, чтоб непременно так, как есть, целиком, ровно ничего не изменяя.

— Как же так? — улыбнулся мой артист.

— А именно так, как есть. И как бы великолепно передал Пульчинелл Самойлов и какой удивительный вышел бы Петрушка у Горбунова!»[[445]](#endnote-444)

Необходимо сказать и еще об одной черте Горбунова-исполнителя. Шут, скоморох, балагур и забавник обладал строгим чувством меры. Если в самом начале пути он, может быть, иногда и чрезмерно увлекался внешней выразительностью, своей так поражавшей всех способностью изображать многоголосую толпу, дать моментальный фотографический по точности и узнаваемости социальный портрет, граничивший почти с фокусом, чревовещанием, в чем Горбунова и обвиняли некоторые критики, в частности Н. А. Добролюбов, то с годами Иван Федорович стал более сдержан, почти скуп.

«Когда я застал Горбунова, он читал свои сцены несколько притушенно, можно даже сказать, однообразно, монотонно, без каких-либо подчеркиваний. Но в подобном однообразии, в такой внешней однокрасочности было заключено поразительное разнообразие “подводных течений”, то есть намеком данных тонких и точных психологических и бытовых характеристик». Это слова замечательного артиста Ю. М. Юрьева[[446]](#endnote-445).

«В Горбунове при его редком даре я удивляюсь чувству меры: полуслова лишнего нет, нет и недосказу. Художник великий». А это отзыв поэта П. Шумахера[[447]](#endnote-446). Может быть, слишком восторженно? Но вот впечатление человека, которого восторженным никак не назовешь: «Горбунов подобен плотнику, который, {210} натянув белую нитку, намечает черту и рубит по ней. Вот‑вот сорвется… в шарж, но нет — как искусный мастер остается на верной черте. Чистая работа!» Так сказал о Горбунове Лев Николаевич Толстой[[448]](#endnote-447). Толстой любил Горбунова, любил и созданный им жанр. При своем сложном отношении к театру великий писатель с безусловной симпатией относился к чтецам и рассказчикам. Толстого, вероятно, располагала к этому жанру та простота и первозданная игровая природа, которая лежит в основе искусства рассказывания. И еще юмор. Толстой однажды высказал сожаление, что в русской литературе так мало чистого юмора. У Горбунова такой юмор был.

Имелись в палитре Горбунова и сатирические краски. Немногочисленные, но яркие. Это прежде всего образ Бориса Петровича Дитятина, старого николаевского генерала, оставшегося не у дел в пореформенное время.

Генерал Дитятин возник как плоть от плоти того времени, «когда русское общество, ублажаемое уверениями в несокрушимой силе русского государства, дремало без правого суда, без гласности, без печати, венчая собой все ужасы и язвы крепостного ига и в полудремоте своей не думая, что наконец грянет же гром»[[449]](#endnote-448). Гром грянул и уничтожил крепостную Россию. В эти годы дитятины, хоть и были удалены от дел, еще сохраняли некую общественную значимость. Они вслух негодовали на крестьянскую реформу, яростно сопротивлялись военным преобразованиям, были готовы на многое ради возвращения утраченных постов и влияния. В этот момент само появление подобного социального типа в сатирическом зеркале было знаменательно и злободневно. Имя Дитятина стало нарицательным, его остроты передавались из уст в уста.

Генерал Дитятин родился импровизационно и всегда оставался на этой в высшей степени сложной и зыбкой почве. Горбунов никогда заранее не знал, о чем будет говорить Дитятин, но всегда был готов мгновенно преобразиться в любимого персонажа. Стоило ему приподнять плечи, скрестить руки на груди, презрительно оттопырить нижнюю губу, нахмурить лоб и заговорить охрипшим басом, строя свою речь короткими, отрывистыми фразами, как тут же, без грима и костюма, с абсолютной реальностью перед собравшимися возникал знаменитый генерал Борис Петрович Дитятин 2‑й. Внешний облик, повадки, привычки Дитятина были доведены до совершенства. Не случайно существует большое количество его портретов. Наиболее удачным следует считать фотографию 1886 года, на которой Дитятин запечатлен в мундире с эполетами, скрестив на груди руки, он выражает всем своим видом глубокомысленное презрение к современникам и потомкам. Эту фотографию Горбунов любил дарить друзьям, надписывая на обороте дрожащим старческим почерком: «Слап стал — от стардца Дитятина»; или запечатлевал дитятинский девиз: «Не свирепствую — но непреодолим».

Горбунов не расставался с Дитятиным до последних лет своей жизни. Возникнув в начале 1860‑х годов, этот удивительный своей реальностью тип дожил до 1890‑х.

### **{****212}** Перед закатом и после

В 1884 году в Петербурге вышло любопытное издание — фельетонный словарь современников «Наши знакомые». Автор словаря журналист Вл. Михневич в алфавитном порядке поместил в нем тысячу характеристик самых известных современников — государственных и общественных деятелей, ученых, писателей, художников, коммерсантов, актеров. Горбунову в этом сборнике была посвящена обширная статья, начинавшаяся так: «Горбунов Иван Федорович — положительно самый популярный человек в среде грамотной России… и может быть никто… не знает так Россию и русского человека, как знает их Иван Федорович…» К статье прилагался дружеский шарж — Горбунов в сапогах и русской рубахе, с балалайкой в руках стоит в центре высокой эстрады, вокруг — многочисленные смеющиеся лица аплодирующих зрителей. Подпись под этой карикатурой — перифраз из рассказа «Безответный»: «Отчего я так много доволен? — как бы спрашивает Горбунов и сам же отвечает: — Оттого я много доволен, что всех я люблю»[[450]](#endnote-449).

Статья в словаре Михневича — еще одно свидетельство большой популярности Горбунова, окончательно им завоеванной к исходу 70‑х годов. «Сфера деятельности» рассказчика в эти годы значительно расширилась. Горбунов выступает уже не только в Александринском театре в антрактах и бенефисах, где пришел к нему первый успех, его рассказы и сцены очень быстро завоевали многочисленные сословные и профессиональные клубы, домашние салоны и появившиеся без счету в пореформенную эпоху садово-парковые эстрады, увеселительные сады и «воксалы». Горбунов выходит к массовому зрителю. В 60‑е годы он начинает самостоятельно гастролировать по всей России.

Везде, как правило, Горбунову сопутствовал успех. Он был «первым рассказчиком, ставшим самостоятельным гастролером-концертантом». На концертную эстраду огромной державы Горбунов принес свое уникальное мастерство, юмор без пошлости и зубоскальства, безусловную обжигающую правду жизни и, главное, безупречный литературный вкус, высокую художественную культуру.

Да, настоящий, стойкий, громкий успех неизменно сопровождал Горбунова на протяжении двух десятилетий. Повсюду его новый жанр, его репертуар воспринимался с радостью и безудержным смехом. Но в начале 1880‑х годов облик рассказчика начал меняться. Иные темы, иные герои возникают в его рассказах. Крестьяне, купцы, фабричные уступают в них место городским обывателям, столичным чиновникам, торговцам, извозчикам, гувернанткам, швейцарам. Столичную городскую среду Горбунов изображает с явной сатирической усмешкой.

«Городские» рассказы 80‑х годов скорей уже не рассказы, не жанровые зарисовки или сцены, а очерки быта и общественной жизни. Знаменитые горбуновские «перемолвки» звучат в них только как небольшие вкрапления. В общем повествовательном тоне этих очерков явно проступает открытая авторская публицистическая интонация — сатирическая, насмешливая, иногда {213} печальная. Чувство современности не ушло из творчества Горбунова в эти годы. Может быть, то, что он создал в это время, было не столь ярким и оригинальным, как в предшествующие десятилетия, но ощущение перехваченного реакцией свободного дыхания, общей подавленности и застоя передано верно.

Существовала в рассказах 80‑х годов и еще одна тема. В этот период окончательно отходила в прошлое старая дореформенная Россия. Под напором нового буржуазного уклада исчезал прежний быт, менялась вся система общественных отношений, менялись вкусы, привычки, воззрения. За историческим порогом остался своеобразный пласт дореформенной дворянской культуры, связанный многими невидимыми нитями еще с прошлым XVIII веком.

Горбунов попытался запечатлеть эту смену эпох, зафиксировать время, ставшее уже историей, в рассказе «Мысли вслух на парадном подъезде». Старый слуга с умилением вспоминает о балах, сиятельных вельможах в орденах и лентах, поднимавшихся по мраморной лестнице. Холопские грезы доходят и до освобождения крестьян. «Так все и рухнуло, так все и покатилось под гору! И удержать уж теперь никак невозможно!» — сокрушается он. Презрительно смотрит старый швейцар на новых незнатных хозяев, но деваться некуда, к дому этому он прирос, верно, и умрет в нем.

И в рассказах «Забытый дом» и «Дневник дворецкого» звучит эта предчеховская тема гибели дворянских гнезд.

Во многих рассказах 1880‑х годов Горбунов предстал в новом качестве. Вместо коротких рассказов-сценок с «перемолвками», вместо моментальных зарисовок, лишенных пейзажных и иных описаний, — ясная, неторопливая повествовательная манера; вместо сиюминутных уличных встреч — глубокий исторический срез; вместо социальных типов, очерченных одной-двумя яркими чертами, — характеры, созданные с подробным психологизмом. Новая форма рассказов потребовала и других исполнительских средств. Свои произведения Горбунов скорее не рассказывал, а читал, сохраняя при этом все богатство изобразительных возможностей.

В те же 80‑е годы знаменитый рассказчик начинает отдаляться от подмостков Александринского театра. После отмены монополии императорских театров в 1882 году постепенно антракты и дивертисменты, в которых выступал Горбунов, исчезают с афиши Александринского театра. В конце 80‑х он все реже появляется перед театральной публикой. «В последние два года я был окончательно выбит из репертуара и уже начал терять энергию. На сцену меня не пускали, а в публичных концертах и литературных вечерах даже со своими собственными произведениями появляться запрещено», — писал Горбунов друзьям. Актерам императорской сцены в эти годы не разрешалось выступать нигде, кроме своего театра.

Нет, энергии он еще не потерял. Просто стал чаще выступать в великосветских салонах и узких дружеских кружках, а кроме того, с головой ушел в занятия русской историей.

{214} Вообще, Горбунов-историк мог бы стать предметом отдельного исследования. Знанием отечественной истории, знанием старинной письменности и языка Иван Федорович всегда гордился. Для него это было не увлечение, пусть даже глубокое, а настоящая потребность души. Среди близких друзей Горбунова были известные ученые-историки, сам он был членом Общества любителей древней письменности, в историческом журнале «Русская старина» опубликовал и прокомментировал целый ряд любопытных документов, например, «Письмо и завещание детям… самоучки-механика Кулибина» или «Журнал путешествия по Германии, Голландии и Италии, веденный князем Борисом Куракиным в 1697 – 1699 годах». Когда, как недоучившийся гимназист, вынужденный уйти из шестого класса и репетиторствовать в купеческих домах, сумел приобрести такие широкие знания — можно только поражаться. Он был не просто хорошо образованным, интеллигентным артистом-литератором, а настоящим знатоком национальной культуры, знатоком поэзии, музыки, живописи. А в области старинного языка и письменности — настоящим ученым. Для него «церковно-славянский язык был не мертвый, не застывший в могучих формах богослужебных книг и песнопений… это был язык живой, язык, на котором он мог говорить и писать так же свободно, как на современном русском»[[451]](#endnote-450).

Иван Федорович работал над серией очерков о русских актерах XVIII – XIX веков, а в фойе Александринского театра по собственной инициативе устроил первый в России театральный музей, собирая портреты — изображения известных актеров, театральных деятелей и драматургов…

Он стал слабеть весной 1895 года. В марте, преодолевая мучивший его диабет, в последний раз отправляется в любимую Москву, оттуда едет лечиться на Рижское взморье. Осенью возвращается в Петербург. Всем, кто встречается с ним, бросается в глаза неестественная худоба и грусть в глазах, согбенная, почти старческая фигура. С октября он уже не выходит из дома. Его навещают друзья, он встречает их полулежа на диване, но все еще старается быть приветливым, веселым… Зимой к диабету прибавляется воспаление легких, и 24 декабря Иван Федорович Горбунов умирает в своей квартире на Невском проспекте на руках жены и дочерей.

В тот же день было написано следующее письмо: «Честь имею донести Вашему Сиятельству, что сегодня скончался артист драматической труппы Иван Федорович Горбунов. В доме полное безденежье. Прибежал ко мне наш же артист М. И. Писарев, просит помочь. Не угодно ли будет Вашему Сиятельству приказать выдать семейству покойного пособие на погребение. Остались больная жена и трое дочерей… 24 декабря 1895 года. И. Всеволожский». На этом письме директора императорских театров министру императорского Двора и уделов стоит резолюция: «Я желаю принять на свой счет расходы по погребению бедного И. Ф. Горбунова. Николай»[[452]](#endnote-451).

Обещания судьбы подчас обманчивы. Коренной русак, москвич до мозга костей, Горбунов сорок лет прожил в Петербурге. И художественный облик столицы второй половины XIX века невозможно было представить без его фигуры. {215} Возлагались надежды на то, что он станет премьером Александринской сцены, а его рассказики будут непродолжительным «побочным промыслом». Вышло наоборот: Горбунов вошел в отечественную культуру именно благодаря рассказам и сценам, которые и сочинял, и исполнял сам. Казался баловнем судьбы, часто выступал перед сиятельными зрителями, за что щедро одаривался бриллиантовыми булавками, драгоценными перстнями и золотыми медалями, а «погребение бедного И. Ф. Горбунова» пришлось устраивать на деньги императора.

Похоронили его 27 декабря в Александро-Невской лавре. Может быть, потому, что в Петербурге уже началась предновогодняя суета, народа пришло сравнительно немного, прощание было скромным. Несли венки от Русского театрального общества, Малого театра, друзей, почитателей таланта, на одном из их было написано: «Единственному…»

«Не много лет прошло со смерти И. Ф. Горбунова, — писал в 1898 году А. Ф. Кони, — а столь обычное у нас забвение начинает уже вступать и по отношению к нему в свои права»[[453]](#endnote-452).

Да, да, многие, горестно качая головами, были готовы, наверно, и тогда согласиться с друзьями покойного артиста. Забвение… XX век вряд ли вспомнит и самого Горбунова, и его героев, обитателей прошлого века.

Но судьба, теперь уже посмертная, опять распорядилась иначе. Вскоре после смерти артиста-рассказчика друзья и поклонники решили почтить его память изданием его сочинений и воспоминаний о нем. Инициатором и издателем стало Общество любителей древней письменности. Решили не поскупиться и издать Горбунова в нескольких томах большого формата с иллюстрациями известных художников, на веленевой бумаге, одним словом, выпустить в свет, как было модно в ту пору, «роскошное» издание.

Но благие намерения не сошлись с возможностями. Издание оказалось слишком дорогостоящим. Тогда в гибнущее дело вмешался один из книжных «китов», знаменитый А. Ф. Маркс. В августе 1899 года он купил право на издание сочинений Горбунова с условием, что трехтомник Общества любителей древней письменности выйдет тиражом всего лишь 500 экземпляров по 15 рублей за том, а до этого появятся два скромных тома, изданные Марксом, но значительно большим тиражом. Затея удалась. Были с успехом раскуплены и дешевое, и роскошное издания, полностью завершившиеся только к 1910 году.

Двухтомник А. Ф. Маркса вышел в 1900 году с предисловием А. Ф. Кони. И тут началось неожиданное. На это событие откликнулись десятки изданий. Такие виднейшие критики, как Н. К. Михайловский, В. П. Буренин, В. О. Михневич и многие другие, затеяли целую полемику о значении творчества Горбунова. Поводом для такого критического турнира послужило предисловие А. Ф. Кони. Оно насчитывало 116 страниц, было написано с необыкновенной любовью к Горбунову, а потому и с некоторыми восторженными перехлестами.

{216} «В этом пьедестале, воздвигаемом для Горбунова Кони… мне чуется что-то слишком искусственное, раздутое… Из веселого рассказчика Кони хочет сделать серьезного и глубокомысленного общественного деятеля… Смех Гоголя и Салтыкова далеко не всем нравился, а вызывал, напротив, неистовую ненависть. Горбунов же был желанным гостем везде, он был российским и всесословным любимцем именно потому, что вызывал смех позволительный», — негодовал в «Русском богатстве» Михайловский[[454]](#endnote-453).

«Кони так многозначительно смакует и комментирует каждое удачное словцо И. Ф. Горбунова, находит в его анекдотах такие глубокие задние смыслы, что в конце концов совершенно гипнотизирует вас… Вы совершенно серьезно приходите к заключению: история России и литературы русской создалась исключительно для того, чтобы в XIX веке появился в городе Москве Иван Федорович Горбунов и рассказывал почтеннейшей публике анекдоты из народного быта», — иронизировал в «России» А. В. Амфитеатров[[455]](#endnote-454).

С ним полемизировал П. О. Морозов в «Новостях и Биржевой газете», не без оснований утверждая, что Горбунов прежде всего явление сценическое, а не литературное, и с этой точки зрения он крупный художник, а не повествователь плоских анекдотов[[456]](#endnote-455). «Рассказы и сцены Горбунова — клад истинно русского и крупного художественного дарования», — писал, приветствуя выход издания сочинений Горбунова, критик «Новостей дня» Г. Арсений[[457]](#endnote-456).

Как обычно в таких полемиках, никто никого не убедил. Следовало ждать суда истории.

Что ж, сегодня можно сказать — Иван Федорович Горбунов остался в истории нашей художественной культуры. И не только потому, что имя его входит в солидные энциклопедии. Важнее как раз то, что его произведения становились необходимыми в те переломные периоды, когда возникала потребность с помощью Горбунова вновь вглядываться в национальный характер.

Исполнительские традиции Горбунова были подхвачены в новую эпоху, отголоски его импровизаций были слышны и в искусстве Владимира Хенкина, и в устных новеллах Ираклия Андроникова, сатирическая меткость и мастерство перевоплощения ощущались в блистательных миниатюрах Аркадия Райкина. И даже сегодня, через сто лет, можно уловить горбуновские «параллели» у Геннадия Хазанова, Александра Филиппенко. Так что отвергнем былые предсказания о забвении и тленной славе и убедимся еще раз, что подлинное, талантливое, самобытное не уходит и не умирает. И это позволяет нам поклониться памяти Ивана Федоровича Горбунова.

# **{****217}** Л. С. Данилова Николай Федорович Сазонов

{219} Николай Федорович Сазонов (1843 – 1902) — фигура известная. Талантливый актер, любимец публики, прекрасный исполнитель ролей в русском репертуаре, один из признанных коллегами «вожаков» труппы Александринского театра, умный, проницательный, ироничный человек, он тем не менее изучен еще недостаточно. Наиболее емко представил его А. Я. Альтшуллер в книге «Пять рассказов о знаменитых актерах» (Л., 1985). Использовал Альтшуллер и некоторые сведения из «Дневника» жены актера писательницы С. И. Смирновой-Сазоновой. Но естественно, что на страницах ее «Дневника» Сазонов присутствует гораздо более полно, чем того требовали извлечения для создания его общего с М. Г. Савиной портрета. В 6‑м томе «Истории русского драматического театра» (М., 1982), наиболее авторитетном современном издании, значение Сазонова в развитии русского сценического искусства расценивается чуть ли не негативно. Он предстает здесь карьеристом, гонявшимся за выигрышными ролями, всегда жаждавшим сорвать побольше аплодисментов.

Материалы «Дневника» Смирновой-Сазоновой помогут дополнить характеристику Сазонова, данную Альтшуллером, и исправить тот негативный крен, который допустили создатели «Истории русского театра».

Брак Смирновой и Сазонова был чуть ли не главным событием театрального сезона 1876/1877 годов. Ф. А. Бурдин сообщал об этом А. Н. Островскому как о важнейшей новости в Петербурге. Свадьба состоялась 17 апреля 1877 года. Уже знаменитый актер в канун своего 34‑летия (которое приходилось на 20 апреля) после достаточно бурно проведенной молодости устраивал, наконец, свою семейную жизнь. Молодая — Софья Ивановна Смирнова (1852 – 1921) была на девять лет младше мужа, но уже успела составить себе имя в литературе. В 1871 году, — когда ей было девятнадцать, в «Отечественных записках» (№ 5, 6) был опубликован ее первый роман «Огонек». Он был написан под влиянием Н. Г. Чернышевского, и в его центре оказывалась деятельность героини — Клавдии Ракитиной, устраивавшей благотворительные столовые для рабочих и студентов. Затем последовала «Соль земли» (там же, 1872, № 1 – 5), в которой слышалась перекличка с «Что делать?»: ее герои принадлежали к той породе людей, которые были прославлены образом Рахметова. Роман «Попечитель учебного округа» (там же, 1873, № 10 – 12) занял тоже несколько номеров «Отечественных записок». Смирнова подробно описывала быт и нравы небольшого провинциального городка 1830‑х годов, исследовала проблемы народного образования, причины его падения и пути выхода из тупика. Словом, ее писательская деятельность шла в демократическом русле. Своей тенденцией ее произведения привлекали внимание видных литераторов. Сейчас они кажутся безнадежно устаревшими, растянутыми, скучными. Видимо, и сама писательница чувствовала, что большие жанры ей не даются, — очень скоро она перешла на рассказы и особенно часто публиковала фельетоны в газете «Новое время». Фельетоны были остроумными, колкими, злободневными, вызывали восторг одних и негодование других. Написала {220} на и несколько пьес, шедших, впрочем, без особого успеха в Александринском и ряде частных театров.

Главным, лучшим созданием Смирновой-Сазоновой был и остался ее «Дневник», до сих пор, как это ни странно, полностью неопубликованный. Вероятно, исследователей и издателей смущают его размеры: 69 объемистых тетрадей хранятся в Рукописном отделе Института русской литературы РАН (ф. 285). Исследователи черпают из него сведения, касающиеся разных персонажей, печатают в соответствующих сборниках (о Ф. М. Достоевском, А. П. Чехове, В. Ф. Комиссаржевской) или используют в своих работах (например, М. Г. Светаева в книге о М. Г. Савиной). А между тем, «Дневник» достоин большего: с его страниц вырисовывается любопытная картина русской жизни последней трети XIX – начала XX века.

Однако, как во многих других случаях, в данной публикации мы представим только материалы, касающиеся Сазонова. Фигура эта в сорока книгах «Дневника», действительно, центральная (1878 – 1902). Смирнова-Сазонова касается общественной позиции мужа, его отношений с коллегами, писателями, художниками, раскрывает круг его интересов, увлечений. Немало места занимает в «Дневнике» собственно актерская деятельность Сазонова. Многие события попадают туда преломленными через его восприятие, освещенные его индивидуальностью. Здесь также можно увидеть Сазонова в быту, в общении с женой и дочерью, в хлопотах о покупке дома или имения, в участии в мебельных аукционах. Конечно, развернутого портрета Сазонова на основе «Дневника» не может получиться. Но штрихи к такому портрету кажутся необычайно интересными.

В доме молодых супругов, поселившихся на Николаевской улице, было поначалу всегда оживленно. Хозяйка внесла в их жизнь демократический настрой, много спорили на политические темы. Сторонники прогрессивных взглядов обличали более умеренных, дело доходило чуть ли не до драк. Постоянным гостем был А. Ф. Кони, тогда начинавший свою блестящую карьеру юриста и прославившийся делом В. И. Засулич. В январе 1878 года молодая участница революционного движения Засулич выстрелом из пистолета ранила петербургского градоначальника Ф. Ф. Трепова. Поводом для этого террористического акта послужило то, что Трепов приказал высечь в тюрьме политического заключенного, в целом же это был протест против общего произвола и насилия. Оправдание Засулич доставило огромное удовлетворение людям разных сословий, а Кони принесло популярность.

*25 марта 1878*. «Кони принес билеты на дело Засулич». *1878. 31 марта*. «Поднялись в 8 часов, чтобы не опоздать на дело Засулич […] Поехали в суд. Там весь beau monde и сливки интеллигенции. Что говорят стороны и свидетели, не слыхать, слышно только одного защитника Александрова. Речь его вызвала рукоплескания, за что Кони пообещал вывести публику из зала. История русской розги рассказана в ироническом тоне, история подсудимой заставила многих в публике плакать. Тасканье по тюрьмам и казематам, бесприютная, голодная жизнь, и, наконец, протест за беззащитного, беспомощного {221} каторжника, высеченного по произволу администрации. Сама подсудимая больше молчит, а когда говорит, то так тихо, что ничего не слышно. Прокурор невозможен. Только и слышишь: “Я утверждаю. Я полагаю”. Читает какую-то воскресную проповедь об обязанностях к ближнему, особенно к начальству. О резюме Кони говорят, что это была обвинительная речь. Приговор присяжных вызвал бурные аплодисменты. У ворот суда дожидалась целая толпа рабочих и молодежи»[[458]](#endnote-457).

Сазонов разделял настроения своей жены по отношению к Засулич, ее негодование против прокурора, и восторг от председательствовавшего на суде Кони, который в напутственной речи настроил присяжных на соответствующий лад. *1878. 6 апреля*. «Трепов негодует на Н. (Смирнова-Сазонова всегда так сокращала в “Дневнике” имя мужа. — *Л. Д*.), для которого он столько сделал (что именно, неизвестно) и который радовался оправданию Засулич и даже, выходя из суда перекрестился, сказав: “Слава Богу, теперь можно дышать свободнее!” Н. меня спрашивал потом: “Разве я это говорил? Ты не слыхала? Помнишь?” Но я тоже не помню. Может, впрочем, и говорил, тут и не то еще говорилось»[[459]](#endnote-458). Либеральный в ту пору журналист и издатель «Нового времени» А. С. Суворин стал осторожен, что Сазонов немедленно отметил. *1878. 14 апреля*. «Н. приехал из Москвы и обиделся, что я его не встречала. Вместе с ним ехал Суворин с женой. Суворин стал совсем Булгариным. Ругает молодежь и боится, чтобы его не застрелили»[[460]](#endnote-459).

20 февраля 1880 года террорист И. О. Млодецкий совершил покушение на харьковского военного губернатора М. Т. Лорис-Меликова, назначенного главным начальником «Верховной распорядительной комиссии по охранению государственного порядка и общественного спокойствия». И был поспешно казнен.

*1880. 21 февраля*. «Гнусная статья в “Новом времени” по поводу покушения на жизнь Лорис-Меликова. Упирают на то, что стрелял в него жид и что он был изловлен негодующим народом; этот негодующий народ состоял из дворника, кинувшегося ему под ноги. Высказывают предположение, что все эти стреляющие и взрывающие господа — люди продажные, что якобы выстрелит — и потом бежит в Париж наслаждаться жизнью, а платят ему хорошо. Все это заканчивается славословием Лорис-Меликову, назначенному на такой высокий пост на радость всех благонамеренных людей»[[461]](#endnote-460). Сазонов пошел на казнь, и поход этот едва не закончился для него плачевно.

*1880. 22 февраля*. «С утра мимо нашего дома бежит народ, смотреть, как будут вешать Млодецкого. Н. тоже спешит одеваться, чтобы пойти на Семеновский плац. А нянька смотрит в окно и удивляется: “И какие это дураки ходят туда? Смотреть, как человека вешают”. Н. хотел посмотреть только на народ, не выдержал — взглянул на виселицу, думал, что уже все кончено, а он еще мучился. Держал себя с достоинством, не трусил, целовал крест, который подал ему священник, поклонился народу на все три стороны. На позорную колесницу, в которой привезли преступника, во время казни взгромоздились женщины и дети. Масса народа стоит молча. Очень редкие делают от себя замечания, {222} вроде того, что “так и надо”. Троих из толпы схватили и куда-то повели. Н. тоже чуть было не попал в полицию. Городовые так кричали на народ, полиция была так дерзка, что Н. не выдержал, одного из них обругал, чуть ему не дал в морду. Если бы толпа внезапно не разлучила их, то полицейский получил бы пощечину… Целый день Н. сам не свой. Ему все представляется казненный»[[462]](#endnote-461).

Мартовские события 1881 г. в «Дневнике» не отражены, но отголоски их слышны. Летом актеры обычно играли в театре в Красном Селе, когда там стояли войска петербургского гарнизона. На спектаклях часто присутствовала царская фамилия. Тем не менее в театре были приняты меры предосторожности. *1882. 26 июля*. «Н. вернулся из Петербурга. Я спрашиваю его, кто его обидел. Вид у него унылый. В Красном Селе был царский спектакль: два водевиля. Н. играл Труса, которым царскую фамилию угощают уже не в первый раз, и, разумеется, восторга не возбудил, прежде хохотали так, что чуть со стульев не падали, а нынче умеренно. За кулисами везде полиция. Актер сунется в одну кулису — нельзя, в другую — нельзя. Карповой нужно по пьесе к окну подойти, ее солдат не пускает. Н. потом говорил барону Меделау, что это возмутительно! что если их, актеров, подозревают в каком-нибудь злобном умысле, так лучше совсем не допускать их, что к тому же он играет в двух шагах от царской ложи и, если бы что-нибудь задумал, то никакая полиция не помогла бы. Говорят, что это распоряжение гр. Шувалова»[[463]](#endnote-462).

В семье живо интересовались происходящими вокруг событиями, возмущенно реагировали на столкновения полиции со студентами, волновались за М. Н. Ермолову, в доме которой хранились прокламации, опекали только что пришедшую на сцену Александринского театра П. А. Стрепетову, которая всегда и ко всему находилась в оппозиции.

Но постепенно жизнь входила в обычную колею. Александр III подчеркивал приверженность ко всему русскому, любил изображать себя покровителем искусств, ездил в театр. Престиж Александринского театра повысился.

В начале 1880‑х годов Сазонов вместе с другими актерами Александринского театра играл во дворцах великих князей и княгинь, участвовал в спектаклях в Гатчине. Репертуар таких спектаклей обычно составлялся из переводных пьес и водевилей: «Осторожнее с огнем» — этюд М. В. Карнеева, «Несчастье особого рода» А. Эльца, «Медведь сосватал» В. А. Крылова. Другие пьесы в «Дневнике» порой даже не упоминаются. Жене Сазонов рассказывал бытовые подробности: *1882. 11 декабря*. «Н. играет во дворце Екатерины Михайловны. Там в пользу бедных базар и спектакль. Великие княгини продают книжки и карандаши, генералы в звездах меряют аршинами ситец. Н. купил на два рубля детские книжки, а высокосиятельная продавщица ему: “Прикажете завернуть?” Играли 4‑й акт “Горе от ума” с Ленским: “Осторожнее с огнем” — Н. и Савина. И Савина и Петипа читали “Евгения Онегина”, говорят, прескверно. Великая княгиня на ломаном русском языке всех, конечно, благодарила»[[464]](#endnote-463). *1884. 21 декабря*. «Н. ездил в Гатчину, во дворец… Шла новая {224} пьеса “Несчастье особого рода”. Одной Савиной отвели на другом конце кабинет министра двора, и она одна удостоилась встретиться с Государем где-то в коридоре. Государь сказал ей, что, кажется, на прием она не может пожаловаться, похвалил пьесу и сказал: “Говорят, что русский спектакль очень трудно составить, что пьес нет”. Савина ответила, что пьес найдут сколько угодно, лишь бы его величество пожелал»[[465]](#endnote-464). *1885. 16 декабря*. «Спектакль в Гатчине, крыловский “Медведь”, специально для Гатчины написанный. […] Государь много смеялся и говорил с актерами… Все остальное по прошлогоднему: кормили актеров в особой комнате, и экстренный поезд для них и для гостей».

В середине 1880‑х «сословное» положение Сазоновых изменилось. Переехав в начале 1885 года с Николаевской на Итальянскую улицу, они как бы перешли в другой ранг. Тогда же началась, как ее называет Смирнова-Сазонова, «придворная служба Н.». *1885. 16 декабря*. «К нам приезжал какой-то флигель-адъютант с официальным приглашением Н. ставить спектакль в Мраморном дворце». Спектакли игрались аристократическими любителями, отнимали массу времени и сил. Но близость к придворным кругам льстила и забавляла. Играли, конечно, пьесу В. А. Крылова — «Лакомый кусочек». *1885. 19 декабря*. «Н. был на первой репетиции в Мраморном дворце. Он и суфлер Корнеев — оба во фраках — приехали туда к четырем часам. Великие князья: Павел Александрович, Константин Константинович и другой какой-то Константинович чрезвычайно любезны с Н., зовут его Николай Федорович, угощают чаем, вместе с ним перетаскивают диваны. Дамы все графини и княжны. Та, которая играет вдову, должна быть, дуботол порядочный, но ни на минуту не забывает, что она княжна. Все места, вычеркнутые театральной цензурой, например, о том, что просветили “нашу дурищу Россию”, здесь восстановлены, но зато не пропускаются вещи, оскорбляющие целомудрие, например, поцелуй руки выше кисти»[[466]](#endnote-465). *1885. 30 декабря*. «Н. вечером на репетиции во дворце, говорит, что великие князья, как видно, деньгами не очень богаты. Так, когда оказалось, что кретоновая мебель грязна и что надо обить ее для сцены заново, то они несколько раз говорили, что надо взять самого дешевого ситцу».

*1886. 8 февраля*. «Спектаклем в Мраморном дворце закончилась придворная служба Н. Его вызывали вместе с исполнителями. Царь и царица милостиво с ним разговаривали, изъявляли желание, чтобы он поставил спектакль в будущем году. Александра Иосифовна наивно заметила: “Я слышала, что вы очень хороший актер. Я сама никогда не была в русском театре”»[[467]](#endnote-466). Летом 1886 г. Сазонов участвовал в нескольких красносельских спектаклях, купался в лучах внимания царственных особ. *1886. 11 августа*. «Н. приехал с маневров сияющий. Он поехал на маневры ночью на извозчике вместе с Мусиным-Пушкиным, ночевали они в деревенской избе, в вышке видели электрическое солнце, устроенное на высоте 12 сажен, мгновенно освещавшее местность с копошившимися, как червяки, серыми солдатскими шинелями»[[468]](#endnote-467).

{225} Когда во время поездки по Югу России Сазонов встретил Г. И. Успенского, исповедовавшего идеи революционно-народнической интеллигенции, это его просто испугало. *1885. 1 июля*. «На пароходе Н. познакомился с Глебом Успенским и в Севастополе сбежал от него. Успенский едет в Болгарию агитировать и просил Н. взять к себе на сохранение бумаги, в тех видах, что его, конечно, обыскивать не будут. Н. так испугался этих бумаг, что сбежал от него, не простившись»[[469]](#endnote-468).

Главным событием «придворной службы» Сазонова была постановка им в Эрмитажном театре «Царя Бориса» А. К. Толстого. Пьеса эта — последняя часть трилогии — пролежала под цензурным запретом долгие годы. В конце 1889 года Александр III разрешил сыграть ее сиятельным любителям в Эрмитажном театре. Отметим кстати, что в Александринском театре запрет держался до 1898 года. Конечно, Сазонова не могла не увлечь задача такой постановки. Но трудностей с ней было немало. *1889. 15 декабря*. «… в Эрмитажном неприятности. Во-первых, Н. не ладит со Стаховичем, играющим царя Бориса. Старик упрям и все делает по-своему. Н. укажет места, а он ведет сцену по-своему… Но главное не в этом. Великие князья спрашивают, скоро ли поставят декорации и когда народ приведут. А декорации еще и писать не начинали. Н. не может сказать этого, чтобы не подвести директора, а великие князья думают, видимо, что это он виноват — плохо распоряжается. Народу тоже взять негде. В школе у Н. только 35 человек, а их надо 180. Просил у Потехина выходных, тот говорит: “Самим нужны!” Да их всего 11 человек. Попросить, чтобы дали солдат, и одеть их боярами, — но они перед великими князьями сидеть не смеют, будут в струнку все вытягиваться. Итак, ни декораций, ни народу!»[[470]](#endnote-469) Александр III по ходу репетиций не раз осведомлялся, как идут дела. Любители старались. *1889. 20 декабря*. «Адъютанты видели, как Н. вчера школил своих учеников, заставлял их становиться на колени, кланяться в землю, по десять раз повторять одну фразу. Им это понравилось. Они просят, чтобы Н. и их так учил». *1889. 31 декабря*. «Вчера в народной сцене, где надо расставлять в толпе Преображенских офицеров, кадет и солдат, Н. без церемонии брал преображенцев за талию и поворачивал их — “Вы сюда! Вы туда!” Да вместе с офицерами повернул по ошибке великого князя. Временами он совсем теряет голову». *1890. 15 января*. «Государь был на репетиции в Эрмитаже. Видел между прочим народную сцену. Чтобы поддать жару, Н. сам пошел в толпу и надорвал себе голос. Государь позвал его и с четверть часа говорил с ним. С нашего режиссера мигом вся усталость слетела». *1890. 18 января*. «Государь второй раз был на репетиции и даже в роли режиссера: сидел с книжкой в руках и делал замечания актерам». Правда, вмешательство царя иногда все-таки встречало противодействие Сазонова, например, он решительно возразил Александру, когда тот хотел видеть «трон в другом месте» *1890. 15 января*. Все это требовало предельного напряжения сил. Сазонов не имел времени ни завтракать, ни ужинать, а порой с утра до ночи «не присел ни на секунду» *1890. 24 января*. 26 января 1890 г. состоялась первая генеральная репетиция «Царя Бориса» в Эрмитажном театре. На {226} ней присутствовала Смирнова-Сазонова. «Пьеса началась в 7 часов, а кончилась двадцать минут второго. Хуже всех играл и больше всех успеха имел Стахович, картавая барышня не выговаривала ни Л, ни Р, но у нее была самая хорошая роль Марьи. Играли вообще по-любительски, никто не выдвинулся. Зато костюмы были богатейшие, на одной царице на 200 тысяч бриллиантов. Декорации — просто картины, посуда настоящая, золотая и серебряная. Были и трубные звуки, и колокола, и духовное пение. Государь смотрит пьесу в четвертый раз, и все с одинаковым интересом, он, как видно, волнуется за братьев. Несколько раз ходил за кулисы, заметил Н., что он великих князей мало нарумянил, жаловался Н., что мало аплодируют, объясняя это тем, что в публике все дамы. Лучше всего вышли народная сцена и последняя — смерть Бориса. […] Н. вернулся только в четвертом часу — его оставили ужинать с участвующими и с великим князьями. Для школы был накрыт ужин в других покоях. Это едва ли не первый пример, что актеры приглашены ко двору в качестве зрителей. И великие князья вместе с другими любителями очень интересовались, что скажут актеры». 30 января 1890 года прошла вторая генеральная, а 31 — состоялась премьера. На второй репетиции были кое-какие накладки, зато парадный спектакль прошел прекрасно. *1890. 31 января*. «За народную сцену 4‑го акта Н. вызывали. В гербовой зале, где был парадный ужин, такое великолепие, что Н. просто растерялся. Целые пирамиды из зелени, золотые колонны, точно звездами, усыпаны электрическими лампочками. Государь за ужин не сел, а ходил от стола к столу, занимал гостей». 2 и 5 февраля давались еще два спектакля. *1890. 5 февраля*. «Спектакль в Эрмитаже закончился торжеством для Н. Его вызывали без конца, аплодировали ему и в публике, и за сценой. За ужином пили за его здоровье и даже кричали ему “ура”».

*1890. 21 февраля*. «Новый ученик у Н. — наследник! Он и великая княгиня Лизавета Федоровна сюрпризом разучивают сцену из “Евгения Онегина”, тайком от всех»[[471]](#endnote-470). *1890. 23 февраля*. «Вторая репетиция у великой княгини и наследника. Н. между прочим учит наследника: “Не с той ноги пошли, Ваше Высочество”. С великой княгиней занимается отдельно, у нее русский язык хромает, в некоторых словах слышна иностранка». *1890. 27 февраля*. «Сюрприз Государю удался вполне. Он знал, что будет спектакль, но никак не ожидал, что играет наследник. Появление наследника произвело фурор. Прощаясь с Н., наследник сказал, что если будет еще когда-нибудь играть, то ни к кому, кроме него, не обратится».

Говорить об актерской индивидуальности Сазонова на основании «Дневника» его жены достаточно сложно. Оценивать сценические свершения — удел рецензентов, а за ними историков театра. Записи в «Дневнике» дают дополнительные штрихи к портрету Сазонова-актера, позволяют кое-что добавить к нему. Как и всем остальным, Сазонову приходилось играть в третьесортном репертуаре. Он подтрунивал над бездарностью В. А. Крылова, но был вынужден участвовать в его пьесах. Но ни о какой взаимной любви говорить здесь не приходится. Крылов часто отзывался о Сазонове далеко не лестно, подчеркивал {227} его нелепую, с точки зрения поставщика французских переделок, приверженность к отечественному репертуару. «Чтобы он мне купчика сыграл! с пальцем девять, с огурцом пятнадцать», — говаривал Крылов[[472]](#endnote-471) *(1888. 22 октября)*, — имея в виду обычную присказку московских цирюльников, предлагавших своим клиентам услуги. Почти каждая роль в пьесах Крылова вызывала у Сазонова поначалу протест и негодование. Он пришел в ужас от перспективы играть роль нервного, почти до сумасшествия Владимира Балахнина в комедии «Семья». Подозревая свою невесту в измене, Балахнин впадал в глубокое отчаяние, бесновался, рыдал. Впрочем, все кончалось примирением. *1886. 29 октября*. «Первое представление “Семьи”. Н. над своей ролью чуть себе волосы не рвал, говорил, что он не только сыграть, но даже выучить не может, а после второго акта имел огромный успех». *1886. 31 октября*. «На втором представлении “Семьи” Н. имел еще больший успех, чем на первом». Восторженные отзывы прессы подтверждали успех. «Свою трудную роль он провел прекрасно от начала и до конца», — писали в «Новом времени» (1886. 31 окт.). Роль Аргунина в «Отраве жизни» Сазонову успеха не принесла. *1891. 8 ноября*. «В ожидании Крылова, который должен был придти из театра, Н. сидит вечер дома и не знает, куда себя приткнуть… Крылов после театра пил у нас чай. Я угостила его кондитерским пирогом и жесткой критикой его “Аргунина”. Прямо сказала ему, что это худшая из его пьес и что его герой ни одним умным словом не обмолвился во все пять актов. Он меня чуть не побил». На генеральной репетиции все недостатки пьесы выступили отчетливо. *1891. 18 ноября*. «Н. играет не героя, а седого дурака, бедного Макара, на которого все шишки валятся, а он только за грудь хватается, или, уж когда его очень проберут, тогда хватит монолог из прописей, строчек в двадцать. И ему скучно, а публике вдвое».

При всем своем цинизме, В. Крылов Сазонову многого не простил и не забыл. Вступив на должность заведующего репертуаром Александринского театра, он не раз отыгрывался на Сазонове и Савиной. *1893. 9 ноября*. «Крылов решил уморить Н. и Савину в “Занде”. Ни в каких других пьесах их не занимает, а если якобы для них что-нибудь и ставят, то чтобы вернее утопить. Так он вдруг возобновляет “Пателена” — “для Сазонова”. Актеры недовольны, что из-за Сазонова надо учить это старье. А Крылов даже говорит, что Сазонов просил его об этом. Н. так разозлился, что пошел на репетицию с тем, чтобы вывести его на свежую воду, но Крылова не было». Так и пришлось играть в надуманной драме «Цыганка Занда» Л. Гангофера и М. Бросинера и в возобновленной комедии Д.‑О. Брюэса и Ж. Палапра «Адвокат Пателен» в переводе И. А. Мещерского. Крылову хотелось поучать, господствовать, управлять. *1895. 26 августа*. «Крылов прислал Н. целое послание — “чеканку роли” в “Укрощении строптивой”. Где сделать паузу, где сказать посильнее, где переменить голос…» Получать такие указания актеру, на склоне своего творческого пути, было бессмысленно и оскорбительно. *1895. 28 августа*. «Н. жалуется, что ему до тошноты надоели репетиции “Укрощения строптивой”».

{228} А за Сазоновым укреплялась слава «крыловского» актера. Не потому ли В. И. Немирович-Данченко отказал ему в роли Калгуева в своем «Новом деле». *1891. 1 ноября*. «Роль психически больного купца, назначавшаяся Н., попала к Далматову и доставила ему бурю аплодисментов. А Н. вместо того будет пробиваться крыловским Аргуниным в “Отраве жизни”»[[473]](#endnote-472).

Выборы пьесы для бенефиса, как и во всех актерских семьях, составляли объект особых забот в семье Сазоновых, перечитывалось их немало, обсуждалось, отвергалось. С годами это становилось все сложнее, мучительнее добивался успех. В 1894 г. Сазонов взял для бенефиса роль в комедии В. Крылова «Первая муха» (12 января). Бенефис прошел вяло, но зато после этого генерал Чембарский стал чуть ли не именем нарицательным, он оказался уморительно смешным со своим постоянным возгласом: «Это замечательно!» *1894. 10 февраля*. «Кто с Н. не встретится, все восхищаются его генералом в “Мухе”. Главное ведь светский генерал, во всей форме, с аксельбантами. Такой дерзости на сцене никто себе не позволяет. Н. теперь герой сезона». *1895. 23 августа*. «Бог послал нам пьесу для бенефиса… драму Сумбатова “Старый закал” из кавказской жизни, из быта военных. Прочитали ее и тут же решили брать ее в бенефис. Публика посмеется и поплачет»[[474]](#endnote-473).

Но вообще, бенефис был скорее финансовым предприятием, чем творческим. *1883. 26 февраля*. «Бенефис Н. Верхи полны, а низы пусты. Больно актерскому самолюбию и карману. Зато прием отличный, поднесены не лавры, а серебряные ложки и ножи». *1887. 30 января*. «Больше всего имел успеха второй акт, и больше Савина, чем Н., хотя много вызывали обоих. Ему подали от Шереметева серебряный жбан с выигрышным билетом, ей от публики 300 золотых. После второго акта успех пьесы пошел на убыль. Публика смеется, но никого не вызывает. Шекспир Шекспиром, но все-таки чувствуется, что пьеса написана 300 лет назад, приемы самые наивные. Крыловское “Секретное предписание” понравилось несравненно более. Театр просто ожил, хохотали от души. После конца “Строптивой” подали еще венок от Бергамаско. Успех бенефиса посредственный, я никогда не видела Н. в таком дурном расположении духа»[[475]](#endnote-474).

Сазонову явно хотелось иметь успех в роли Петруччио в «Укрощении строптивой», и гораздо меньше — в пьесе Крылова. В 1889 году Сазонов взял для бенефиса «Маскарад». *1889. 12 декабря*. «Прямо начали с “Маскарада”. Выход не бенефисный: прямо с поднятием занавеса. Приняли хорошо, подали венок от Андрие. Но все три картины прошли мертвенно, верхи кашляли, Нина и Арбенин говорили тихо, точно репетировали, после каждой картины жидкие аплодисменты»[[476]](#endnote-475).

Отношения Сазонова с мировой и русской классикой, как видим, были сложными. Смирнова-Сазонова, конечно, отмечала, что он играл Почтмейстера в «Ревизоре», Манилова в потехинской инсценировке «Мертвых душ», Чацкого в «Горе от ума», но, как правило, дальше констатации самого факта не шла. Вот, например, как она описала премьеру «Дворянского гнезда» (инсценировка П. И. Вейнберга), шедшего в бенефис М. Г. Савиной: Савина играла {230} Лизу, Сазонов — Лаврецкого. *1894. 27 января*. «“Гнездо” уморило всех со скуки. Любовь Лизы и Лаврецкого очень хороша в повести, но на сцене нужно действие, а не одни душевные ощущения. Как пошли разговоры о любви, у публики начался коклюш».

Современные авторы: В. А. Крылов, И. В. Шпажинский, И. А. Мещерский, А. И. Южин-Сумбатов — любили читать свои произведения в доме Сазоновых. Они засиживались там допоздна, и даже прохладный прием не остужал их пыла. В глубине души хозяева дома хорошо знали всем им цену. *1889. 25 сентября*. «Шпажинский читал у нас свою драму “Водоворот”… К чтению приступил, как архиерей к облачению, с помпой. Н. выходил в столовую, шикнул и не велел никому ходить и шуметь, хотя Люба спит, прислуга на кухне, а канарейка по ночам не поет. Шпажинский влюблен в свои пьесы и говорит о них с благоговением… Увидев, что драма не производит эффекта, автор в четвертом акте стал читать упавшим голосом. Чтение кончилось в третьем часу»[[477]](#endnote-476). Через два дня Шпажинский читал пьесу в Дирекции. Слушатели мялись. *1889. 27 сентября*. «Директор спросил, как он (Сазонов) находит пьесу. Н. указал, что это пародия на “Блуждающие огни”. Григорович стал было говорить: “знаете, есть некоторые места”, но поговорив с Н., согласился, что пьеса дрянь»[[478]](#endnote-477). В Александринском театре ее не поставили.

Сазонов прекрасно отличал подлинное от подделок и недаром так рвался в Театрально-литературный комитет, разрешавший с 1855 года пьесы к постановке на казенной сцене. Не только денежные соображения или соображения престижа, но и забота об интересах сцены двигали им. *1883. 5 января*. «Выборы актеров в ТЛК. Собрали всех, получающих не меньше 2400 руб. Н. страшно волновался и получил после Савиной больше всех голосов: 21 из 26 […] Н. вернулся домой сияющий». Он оставался бессменным членом ТЛК, пока в 1891 г. актеры не были из Комитета удалены.

И все-таки отношения с первым русским драматургом — А. Н. Островским — были сложными. Актеров пугали реформаторские идеи Островского, творчество Островского во многом оставалось им непонятно, драматургу было тяжело, особенно с александринцами. Кроме Стрепетовой, он не видел там единомышленников. *1878. 14 апреля*. «Островский состарился, исписался, и, не желая в этом признаваться, валит всю вину на актеров». Это замечание Сазоновой отражает и мнение мужа. Сазонов играл Тихона в «Грозе», Неглигентова в «Воспитаннице» и многие другие роли в «старом» репертуаре Островского. Вознесенный когда-то на вершину славы ролью Белугина в совместной пьесе Островского и Н. Я. Соловьева «Женитьба Белугина», Сазонов оставался верен ей и дальше. *1890. 7 октября*. «Н. играл Белугина в первый раз по его возобновлении, это был настоящий бенефис его, такой гром приемов. Савина поднесла ему венок с надписью “Несравненному Андрюше Белугину”. Медведев облобызал его. После пяти актов он пришел домой, как перышко, оживленный, веселый, в том самом тулупчике, в каком играл. Кстати, за 13 почти лет Белугин так раздался, что на тулупе переставили все застежки»[[479]](#endnote-478). К «Без вины виноватым», однако, Сазоновы отнеслись более чем {231} сдержанно. *1884. 21 января*. «Смотрели с Н. пьесу Островского “Без вины виноватые”. Плакали в театре сильно, только не мы». Но причина скорее всего крылась в том, что Сазонов там не играл. Когда же пьеса еще только проходила через ТЛК, Сазонов думал иначе. *1883. 17 декабря*. «Н. вторую субботу возвращается из комитета с головной болью. Читали мелодраму Островского. Там есть хорошая мужская роль. Н. волнуется, кто будет играть: он или Петипа?» Незнамова, в конце концов, играл М. М. Петипа. В оценке «Красавца-мужчины» тоже проглядывала доля ревности. Успех пьесы был полный, игра актеров принималась единодушно, на долю же Олешунина — Сазонова его выпало меньше, чем другим. *1883. 6 января*. «Н. не был вызван за какую-то сцену, за которую, по его мнению, непременно должны были вызвать, и вернулся домой пасмурный. К тому же ждет, что его будут ругать в “Новом времени” за то, что он загримировался Бурениным»[[480]](#endnote-479). От роли Кочуева в «Не от мира сего» Сазонов, несмотря на просьбы Островского, отказался.

В декабре 1886 г. М. Г. Савина привезла от Л. Н. Толстого пьесу «Власть тьмы» в надежде ее сыграть. Пьеса поначалу многих, в том числе и Сазоновых, шокировала. *1886. 23 декабря*. «Савина… обещала завтра привезти новый вариант 4‑го акта… В том виде, как он написан, этот акт невозможен: в нем родят и убивают ребенка, зарывая его тут же на сцене в погреб. Вообще, пьеса не стесняется выражением: “сука”, “кобель” так и сыплются». *1886. 24 декабря*. «Н. отказался от пьесы Толстого». Но уже после первого запрещения пьесы в 1887 году сам ратовал за нее. *1887. 22 декабря*. «Н. был у директора, просил разрешения ставить “Власть тьмы”. Директор сказал, что доложит министру, но успеха не обещал». *1890. 10 января*. «Н. смотрел “Власть тьмы” у Приселковых […] нынче вся аристократия взапуски пустилась играть, отбивает хлеб у актеров»[[481]](#endnote-480). Играли любители из высшего света в постановке В. Н. Давыдова. По воспоминаниям А. В. Приселкова, в самый день спектакля, когда артисты были уже загримированы, градоначальник Петербурга прислал чиновника сообщить, что государю очень не нравится мысль играть запрещенную пьесу. Но это не остановило ни участников спектакля, ни зрителей. Потом внимание переключилось на «Плоды просвещения». Законченная в 1889 году пьеса в начале 1890 года стала играться любителями и читаться в разных домах. На одном из таких чтений присутствовали Сазонов с женой. *1890. 26 марта*. «Были у Кривенко на чтении пьесы Толстого “Плоды просвещении”. Читал Давыдов, на которого хозяева чуть не молятся. Народу съехалась полная гостиная»[[482]](#endnote-481). Но только летом 1891 года начались репетиции пьесы Толстого в Александринском театре. Сазонова увлекла роль Первого мужика, он охотно учил ее, хотя, вообще-то, очень не любил учить текст. *1891. 18 августа*. «У Н. репетиция толстовских “Плодов просвещения”. Утром я проснулась, лежу и слышу за спальной его шепот. Верно, думаю, молится. Шепот продолжается, но до меня донеслись слова: “в государственный банк”. Поняла! Это он учит роль Первого мужика». 26 сентября в бенефис Н. С. Васильевой состоялась премьера. *26 сентября 1891*. «Весь Петербург собрался посмотреть толстовскую пьесу. Температура в театре, несмотря на {232} поставленную на крыше трубу для вентиляции, адская… В уборной Н. познакомилась с Репиным, который одобрил его гримировку, нашел, что “с подлинным верно”»[[483]](#endnote-482). В 1895 году был снят цензурный запрет с «Власти тьмы». Александринский театр включил ее в репертуар. *1895. 25 сентября*. «Уговорила Н. играть Никиту во “Власти тьмы”. Он не хочет играть 25‑летнего». Как показали потом газетные отзывы, Сазонов упрямился не зря. Но, по мнению жены, он справился с ролью отлично. Одновременно с Александринским пьесу репетировали в театре Литературно-артистического кружка (Суворинском). Смирнова-Сазонова присутствовала на генеральных репетициях в обоих театрах и сделала свое сравнение не в пользу актеров Суворинского театра. Выделила она только П. А. Стрепетову в роли Матрены. *1895. 16 октября*. «Н. играет Никиту отлично, кроме сцены покаяния, которая не производит никакого впечатления». На премьере положение улучшилось. *1895. 18 октября*. «… юбилей Васильевой и первое представление “Власти тьмы”… Никита рвал за сердце, когда каялся в грехах»[[484]](#endnote-483). *1895. 23 октября*. «Второе представление “Власти тьмы” прошло с меньшим успехом, хотя и при переполненном зале… Много было только вызовов после 5 акта, после покаяния Никиты. Н. выходил на вызовы без конца». Затем Сазонов надорвал горло. Да и критика стала его попрекать возрастом. *1895. 2 ноября*. «Н. отказался от роли, ему стали пенять, что он все молодеет».

Немало записей Смирновой-Сазоновой касаются Сазонова и А. П. Чехова[[485]](#footnote-4). *1888. 30 августа*. «Н. прочел нам вслух “фельетон” “Нового времени” — драматургическую сцену “Медведь”… фельетон его пленил, говорит, хорошо бы эту сценку сыграть. Она в три лица, как раз он, Савина и Варламов». *1888. 27 ноября*. «Музыкальный вечер у Вышнеградских, с благотворительной целью. Н., Варламов и Савина играют в первый раз чеховского “Медведя”»[[486]](#endnote-484). Министр финансов И. А. Вышнеградский был любителем искусств, как тогда было модно. 9 декабря 1888 г. состоялось личное знакомство Сазонова и Чехова. «Иванов» Сазоновым не понравился. *1889. 15 января*. «Задал Чехов работы с “Ивановым”. Давыдов эту роль играть не хочет. Н. тоже, а кроме их некому»[[487]](#endnote-485). Не увлек их и «Леший». *1889. 9 октября*. «Вечером Н. у директора на чтении пьесы Чехова “Леший”, которую Свободин хочет поставить в свой бенефис. Говорит, что пьеса так слаба, что директор не хочет ее ставить»[[488]](#endnote-486). Мнение «неофициального комитета», состоявшего из И. А. Всеволожского, А. А. Потехина, Д. В. Григоровича и Сазонова, оказалось решающим — «Лешего» не поставили.

В доме Сазоновых продолжали следить за творчеством Чехова. *1896. 31 января*. «Прочли чеховскую “Ариадну”. Не важно. Должно быть, какая-нибудь жестокая женщина насолила ему, и он, чтобы облегчить душу, описал ее…» «Чайка» поначалу им не понравилась. *1895. 21 декабря*. «Прочли “Чайку”. Удручающее впечатление». История постановки пьесы «Чайка» и ее провала {233} описаны достаточно подробно в литературе, но свидетельства непосредственного участника спектакля небезынтересны. После первых считок пьесы Савина отказалась от роли Нины. *1896. 12 октября*. «Савина ушла из “Чайки”, поняла, что она стара для этой роли и что даже в труппе смеются, что она играет младенцев. Чайку будет играть Комиссаржевская». *1896. 15 октября*. «Была на репетиции “Чайки”, забраковала грим Н. — седую голову с рыжей бородой; сам по себе он хорош, но для этой роли не годится. Репетиция без автора, без декораций и без одного актера — Писарев болен, а послезавтра первое представление. Конец еще не слажен, пьеса идет чуть не с трех репетиций. Давыдов и Н. защищали Комиссаржевскую от Карпова, который по своей неопытности заставляет ее вести главную финальную сцену у задней кулисы, загородивши ее столом. Давыдов уверяет, что это “говорящая голова”. Много было разговоров о том, можно ли в простыне выходить на авансцену. Карпов подсел ко мне, но когда я ему сказала, что пьеса плохо срепетирована, ушел и больше не возвращался»[[489]](#endnote-487). «Чайка» шла в бенефис Е. И. Левкеевой, собралась типичная бенефисная публика, чтобы приветствовать свою любимую комедийную актрису. *1896. 17 октября*. «Неслыханный провал “Чайки”. Пьесу ошикали, ни разу не вызвав автора. И это после успеха “Пашенек” и нотовичевской галиматьи. Одного из лучших наших беллетристов освистали, как последнюю бездарность. Публика какая-то озлобленная, говорят, что это черт знает что такое, скука, декадентство, что этого даром смотреть нельзя, а тут деньги берут. Кто-то в партере объявил: “C’est Maeterlinck”. В драматических местах хохотали, все остальное время кашляли до неприличия. Ума, таланта публика в этой пьесе не разглядела. Акварель ей не годится. Дайте ей маляра, она поймет. Ее мрачного, безнадежного колорита публика не поняла, а кричала: скучно! непонятно! Самый треск этого провала на сцене, где всякая дрянь имеет успех, говорит в пользу автора. Он слишком талантлив и оригинален, чтобы тягаться с бездарностями.

Чехов все время скрывался за кулисами, в уборной у Левкеевой. Перед началом он был только нервен, но еще полон надежд. Сам повязал Наде голову белым, когда она вышла тенью… а после конца исчез […] Люба оплакала “Чайку” и ее падение. Чествование Левкеевой за 25 лет прошло, как всегда с речами, подношениями, поцелуями товарищей и слезами бенефициантки […] освиставши нашего лучшего после Толстого писателя, публика неистово хлопала посредственной актрисе […] Н. был так расстроен провалом пьесы, что не дождался казенной кареты, уехал на извозчике»[[490]](#endnote-488). *1896. 18 октября*. «Суворин приезжал к Карпову переговорить о чеховской “Чайке”. Он сваливает вину на актеров. Просит, чтобы Сазонов играл погорячее. Н. ответил Карпову, что не видит в роли данных, чтобы играть ее горячо». Но когда бенефисную публику сменила другая, обычная, — положение изменилось. *1896. 21 октября*. «Второе представление “Чайки” — полный успех. Вызывали актеров и автора. Но автор на другой же день после провала уехал из Петербурга с первым же товарно-пассажирским поездом».

{234} «Три сестры» Сазонову не понравились. *1901. 4 марта*. «Н. прочел чеховские “Три сестры” и говорит, что если б эту пьесу представили в Комитет, когда он был там членом, то он бы не пропустил ее, так она плоха»[[491]](#endnote-489).

Сазонов сам сблизился с Чеховым, когда стал жить в Крыму. *1901. 29 марта*. «Н. вернулся из Крыма […] Утешал там Чехова, когда его обругали в “Новом времени”. Буренинская пародия на “Трех сестер” сильно огорчила Чехова. Он должен был ехать с Н. в Ай-Николу, просил сказать по телефону, что не может. — Полноте, отчего вы не можете? — говорит ему Н. тоже по телефону. — Поедемте. Я вас жду! — Не могу… У меня дамы. — Знаю я этих дам! Это девять сестер. Вы прочли “Новое время”»[[492]](#endnote-490).

Но театральная жизнь складывалась не только из репетиций, спектаклей, бенефисов. За кулисами она шла бурно и переменчиво. Сазонов достаточно ловко лавировал между товарищами и начальством. Умел одернуть слишком ретивых своих противников, не холопствовал, был насмешлив и тактичен одновременно. Закулисные страсти накалились в конце 1880‑х гг., когда стало ясно, что А. А. Потехин не справляется с управлением труппой. Из‑за него уже временно покидали Александринский театр И. П. Киселевский и В. Н. Давыдов, собирались уйти Сазонов и Савина. Поползли слухи о том, что на место Потехина назначат Сазонова. Это чрезвычайно обеспокоило труппу и доставило Сазонову немало огорчений. Особенно негодовали по этому поводу Савина и Давыдов, бывшие друзья актера. *1889. 2 октября*. «Н. ушел на калашниковскую пристань и там все обдумывал, как ему поступить с вопросом о своем мнимом режиссерстве… Надумал послать заметку в “Новости” об этой буре в стакане воды… Сел и в один присест написал шесть страниц». Смирнова-Сазонова, однако, советовала ему подождать. Постепенно разговоры утихли.

В связи с этим Сазонов как-то ближе проникся симпатией к Потехину, побывав сам чуть ли не в его положении, понял, насколько оно тяжело. На этой почве он резко столкнулся с известным скандалистом В. П. Далматовым. *1890. 19 апреля*. «Неожиданность! То, что французы называют une fuite — дерзкое письмо от Далматова, на которое Н. чуть было сгоряча не ответил вызовом на дуэль. В уборной на репетиции стали взапуски ругать уволенного Потехина — и подлец он, и лицемер, и т. д. Более всех старались Далматов и Варламов. Н. слушал, слушал и сказал, что это так печально: стоит только человеку уйти, как все стали резать его на части, а пока он был в театре, так ему и адреса подносят, и юбилеи справляют. “А сколько мне известно, — заключил он, обращаясь к Далматову, — вас, например, он очень любил.” — “Это потому, что я это заслуживаю, потому что меня нельзя не любить”. Вслед за этим Н. позвали на сцену, потом он ушел в школу, на урок, а когда вернулся домой, то нашел письмо от Далматова, который дает ему день сроку, чтобы забрать свое обвинение, а иначе грозит, что заставит его быть вперед осторожнее. Н. одним духом накатал ответ, но я уговорила его из всего письма оставить только первую фразу: “Ни одного из моих слов, сказанных мною на репетиции, я назад не беру”»[[493]](#endnote-491). Все, правда, уладилось. *1890. 20 апреля*. {236} «Наш новорожденный встал, положил в карман заряженный револьвер на случай, если б Далматов покусился его ударить, составил себе план, как он будет с ним объясняться, и поехал до репетиции к Потехину, чтобы узнать, в каких отношениях он был с Далматовым. Потехин ему рассказал, как он много сделал для Далматова и как раз спас его от увольнения. От него Н. поехал на репетицию. Там, должно быть, Далматов по его лицу увидел, что затевать с ним историю не безопасно. Н. предупредил, что он не из тех, которых бьют и что он не убежит от него, как Свободин. Далматов потребовал от него объяснений. Н. отказался их дать, пока Далматов не извинится за свое дерзкое письмо. Далматов, наконец, согласился взять некоторые слова назад. “Вы хотите знать, в чем я вас обвиняю, — сказал Н., — я обвиняю вас в неблагодарности”. И повторил ему все, что узнал от Потехина. “Вы просто больной человек, — заключил Н. — Отчего же вы не объяснились со мною вчера? Отчего вы не остановили меня, если находили, что я вас оскорбил. Вас, верно, потом какой-нибудь мерзавец на меня натравил?” Далматов сказал, что его подзадорил Варламов. Он нынче на репетицию не явился. Стравил их, а сам спрятался. Это не помешало ему прислать новорожденному Коле подарок: масленку из голубого стекла, на жестяной подставке и огромную просвиру, вынутую за его здоровье»[[494]](#endnote-492).

Впрочем, у труппы продолжались столкновения и с назначенным после Потехина П. М. Медведевым, затем с В. А. Крыловым. *1892. 9 января*. «Вчера в “Деле” в Михайловском театре потухло электричество. Н. говорит Медведеву: “Это вам урок. Вот, видите, даже и сталь, и железо не выдерживают, от постоянного употребления портятся, а вы заставляете актеров без отдыха играть”»[[495]](#endnote-493). Крылов считался с мнением Сазонова. *1892. 11 апреля*. «Если вы будете так интриговать против меня, я уйду, не приму этого места».

Сазонов старался уладить отношения между новым управляющим Конторой императорских театров — В. П. Погожевым и труппой, давал тому советы, как лучше держать себя, предостерегал от поспешных действий. Если возникали трения сторон, Сазонов быстро все улаживал. Когда после очередного конфликта, труппа отказалась придти на традиционный завтрак в Контору, Погожев обратился за помощью к актеру. *1893. 17 октября*. «В этом завтраке вся сила. Погожев хочет привлечь к себе драматическую труппу, а в прошлом году, кроме Горбунова и Пуаре, никто не явился. Погожев понял, что если Сазонов придет, то приведет за собой и других […] У Н. в труппе врагов много, но в экстренных случаях все идут за ним»[[496]](#endnote-494).

Сазонов хлопотал об увеличении жалованья одних, не позволял начальству унижать актеров, был непреклонен, когда считал, что актерское самолюбие уязвлено. Когда начальство собиралось заставить труппу высказать публично порицание Давыдову за то, что тот задержал антракт, Сазонов резко сказал: «Мы обязаны являться на репетицию, а не на экзекуцию», сам не пошел и другим не велел.

Сазонов, естественно, бывал на бенефисах своих коллег и даже часто принимал в них участие. Когда же приезжали гастролеры, он присутствовал на {237} спектаклях. М. Н. Ермолова и Г. Н. Федотова были его любимыми московскими актрисами. Эрнест Росси, Людвиг Барнай, мейнингенцы, Б. Коклен, Элеонора Дузе привлекали внимание Сазонова. *1878. 8 марта*. «Н. смотрит Росси в “Короле Лире”… Н. говорит, что в последней сцене Росси Самойлову в подметки не годится»[[497]](#endnote-495). В 1885 году театральная общественность Петербурга была взволнована спектаклями мейнингенской труппы. Но отдавая должное их мастерству, Сазонов, как и многие другие, восхищался только ансамблем и постановкой (1885. 18 февр.). Собственно актерская игра нравилась супругам Сазоновым больше. *1886. 20 февраля*. «Смотрели у малороссов “Наймичку”… Заньковецкая, действительно, большой талант, но, так сказать, в сыром виде. Она играет нервами, плачет настоящими слезами и не думает о том, что ее позы подчас не красивы»[[498]](#endnote-496). Отдававший много сил театральной школе, Сазонов предпочитал подлинную актерскую выучку. *1891. 12 марта*. «Н. смотрел итальянскую актрису Дузе в “Даме с камелиями” и говорит, что от ее игры плакал. Это ее первый дебют в Петербурге»[[499]](#endnote-497).

Посмотреть спектакли французской труппы в Петербурге, побывать в оперетте, в опере — на все это у Сазонова хватало времени и сил. Зато французы в долгу не оставались. Редкий бенефис Сазонова обходился без солидного подношения от Шарля Андрие. *1899. 8 февраля*. «Вечером надо попасть […] на бенефис Андрие…» Когда в 1889 г. возобновили запрещенного ранее «Купца Калашникова» А. Г. Рубинштейна, Сазонов немедленно поехал в оперу. *1889. 7 января*. «Генеральная репетиция “Купца Калашникова”. В креслах Государь и царская фамилия, в бельэтаже придворные, во втором ярусе артисты. Больше никого не велено пускать и я, как ни стремилась, а осталась дома»[[500]](#endnote-498). *1891. 23 февраля*. «Первое представление “Термидора”, запрещенного в Париже. Несколько парижан, говорят, человек тридцать, нарочно приехали в Петербург посмотреть эту пьесу. За ложи, говорят, Лего брала по 200 рублей. Ей надо вернуть 1800 франков, которые она заплатила Сарду за право дать эту пьесу. Н. собирался на эту трагедию, как на именины, и после нее особенно аппетитно поужинал»[[501]](#endnote-499). Несмотря на всю долю иронии, Смирнова-Сазонова позднее сама перевела пьесу В. Сарду, и она шла в ее переводе в Александринском театре в 1893 году, впрочем, после первого ажиотажа успеха не имела.

Увлекала Сазонова и живопись. Почти всю жизнь длилась у него дружба с Айвазовским, хотя он и отзывался о нем критически. *1883. 20 января*. «Н. на открытии выставки Айвазовского. Говорит, что Айвазовский не художник, а фабрикант»[[502]](#endnote-500). Правда, это не мешало Сазонову привозить из Феодосии картины, полученные в подарок, и любоваться ими дома. Больше его интересовали передвижники. *1885. 21 февраля*. «Были с Н. на выставке. Картина Репина так страшна, так много крови на Грозном и его сыне, что просто не могла глядеть»[[503]](#endnote-501). К чисто академическим выставкам супруги относились вяло. *1886. 8 марта*. «Были на выставке в Академии. Пейзаж преобладает, — полдень, закат солнца, на рассвете, перед рассветом, после заката — только и видишь. Воду стали так писать, что так бы, кажется, и выкупался. Выдающихся картин {238} нет. Жанр почти отсутствует». *1887. 21 марта*. «Были на передвижной выставке. Н. возил меня и Любу. Две первенствующие картины, по крайней мере по величине, это “Грешница” и “Боярыня Морозова”. У обеих толпы народа, есть отдельные хорошо написанные фигуры, но в общем, эта масса как-то давит, теснит. Точно на улице со всех сторон толкают, не знаешь, куда глядеть»[[504]](#endnote-502). *1887. 22 марта*. «Были на другой выставке, академической. Опять масса пейзажей, сумерек, закатов, сосновых лесов, болот, морей. Один Айвазовский выставил 5 или 6 саженей моря, картины во всю стену». *1887. 26 сентября*. «Юбилей в Академии художеств… Дошла очередь до Н., он сказал несколько слов, но сказал по-актерски — громко и с чувством, и вызвал гром аплодисментов […] С юбилея пошли в мастерскую Клевера сосиски есть. Клевер пригласил всех написать ему что-нибудь в альбом. Варламов написал: “Спасибо”. А Кривенко: “Какие у Клевера прекрасные сосиски”. […] Из Академии наша депутация поехала к Репину благодарить за подаренную картину… Репин показал им картину, которую он теперь пишет: “Дон Жуан и Донна Анна”. Дон Жуан стоит на коленях. Н. нашел, что лицо у него чудное, но одна коленка неимоверно длинна, и стал сам на колени, чтобы показать ошибку»[[505]](#endnote-503). *1889. 17 марта*. «Прямо с постели на выставку в Академии. Н. имеет семейный билет… Пейзажи все заполонили. Одна Ялта чуть ли не в 15 видах. Есть и Днепр, и Нарва, и петербургские болота, вода все совершенствуется. Прогулка по Академии — это маленькое путешествие по России». *1891. 30 ноября*. «Последнее число месяца — надо провизию покупать, а Н. прямо с постели подхватил меня в Академию на выставку! Налево картины Репина, направо — Шишкин. Далматов, встретивший нас на лестнице, правду сказал про Шишкина, что это точно посмертная выставка. Весь хлам из мастерской вытянули, несколько сортов моху, болотной травы, сосновой коры, несколько десятин соснового лесу, со всех петербургских дач. Лесок да лесок, даже скучно становится. Зато у Репина есть что посмотреть. Одни его “Запорожцы” чего стоят!.. После Гоголя еще так сечу никто не писал, как Репин… Хороша еще явленная икона! Крестный ход в лесу, впереди исправник, и дьякон в ризе поет аллилуйю… Одну картину — “Арест социалиста” полиция с выставки убрала. Нас провели за зеленую занавеску и показали ее. Социалиста Репин не пожалел, такое зверское лицо ему сделал, чистый Стенька Разин»[[506]](#endnote-504).

Сазонов был натурой неуемной, деятельной. В последние годы жизни он увлекся организацией народных театров. В 1897 году Министерство финансов, в ведении которого находились Попечительства о народной трезвости, рекомендовало для исправления нравов создавать театральные представления. *1898. 13 мая*. «Н. польщен. Дума выбрана его представителем от города в комиссию о народных увеселениях. Он получил 120 голосов из 136. Такого большинства еще никто не имел». Сазонов стал активным помощником принца Ольденбургского. Летом 1898 года он постоянно ездил с принцем и без него осматривать театральные помещения, отбирал репертуар, руководил народными выступлениями. *1898. 4 июля*. «Н. теперь проводит время с принцем. {239} Вчера сидел с ним в ложе на народном гулянье в Полюстрове, потом поехал с ним на народное представление на Пороховые». Очень скоро Ольденбургский перепоручил дела Сазонову. *1898. 11 июля*. «Вчера в Таврическом саду Н. опять виделся с принцем Ольденбургским»[[507]](#endnote-505). *1898. 11 августа*. «Езжу в город на свидания с мужем, который теперь и на Лиговке (в собственном доме Сазоновых. — *Л. Д*.) так же далек от нас, как в Париже… У него одна забота — его три театра. На столе у него лежит бумага, подписанная принцем, в которой ему поручается составить труппу на следующий год. В другой бумаге утверждается бюджет на 180 тыс… Каждый вечер Н. берет карету и едет в Полюстрово, в Екатерингоф и в Таврический сад». Это все были открытые летние сцены. Они требовали большого внимания, заботы, Сазонов был всегда терпелив, отзывчив. *1898. 23 августа*. «Взяли карету, поехали с Н. в Полюстрово. Ему нужно там посмотреть двух дебютантов и к 8‑ми часам быть в Таврическом, где дебютирует новый балет… В саду довольно пустынно. От заросшего тиной пруда веет холодом. На берегу стоит каменный павильон, остатки прежнего величия, когда полюстровский парк был барский. Бывшие барские усадьбы обратились теперь в приюты и народные гулянья. Тут же, бок о бок, пивоваренный завод. Смотрели полюстровские танцы… Н. со своим бронхитом проводит там каждый вечер и кашляет поминутно… Посмотрели двух дебютантов и поехали в Таврический. Там несметная толпа народу. Двигаться в саду трудно. Эта толпа сейчас же поднимает нервы Н. Он оживает. Ждали его приезда, чтобы начать балет… Балет очень плох, и Н. его забраковал». *1899. 16 января*. «Н. просто чудеса делает. В девятом часу утра он едет с принцем на Путиловский завод смотреть бараки для рабочих, в 11 принц подвез его к театральному подъезду, там у Н. репетиция, а вечером он с таким триумфом играет Белугина, что его принимают, как в бенефис, после конца 25 раз вызывают и на подъезде ждет его молодежь»[[508]](#endnote-506).

Объект особенных забот Сазонова — Театр на бывшем Стеклянном заводе (Общедоступные развлечения). Он был первым круглогодичным театром Попечительства и естественно требовал еще большего, чем другие — летние — внимания. *1899. 23 февраля*. «В восьмом часу утра Н. разбудил звонок телефона: принц просит его приехать на Стеклянный завод. Н. в одной рубашке, прямо с постели, должен был разговаривать по телефону, потом не пивши, не евши, скакать на Стеклянный». *1899. 9 марта*. «Н. до того измучился, что у него стало делаться головокружение и состояние близкое к обмороку… Нынче в 9 часов он уже был на Стеклянном». Там репетировали живые картины из русской истории, что Сазонов считал своим большим достижением. *1899. 16 марта*. «Н. теперь совсем потерян для семьи. Всю неделю живет на Стеклянном. Успех исторических картин для него вопрос самолюбия». Присутствовавшая на открытии нового Театра на Стеклянном заводе Смирнова-Сазонова описала это достаточно грандиозное зрелище, эффектное, но несколько затянутое: было показано тридцать живых картин, отражавших все важнейшие моменты истории России. Отметила она и успех постановщика. *1899. 21 марта*. {240} «Картины вообще понравились и вызовы Н. были очень дружные». Потом, правда, успех пошел на убыль.

Когда в 1900 году Сазонов был вынужден уйти из комиссии — это сразу же отразилось на его самочувствии, он стал быстро угасать.

Семейная жизнь Сазоновых складывалась далеко непросто. Сначала их сближала общность интересов, у них был один круг друзей, одни цели и устремления. Постепенно все изменилось. Лучшим другом жены все больше становился А. С. Суворин. А. Ф. Кони и другие прогрессивные деятели перестали у них бывать. Омрачали жизнь ссоры. В театральных кругах поговаривали о многочисленных романах Сазонова. Смирнова-Сазонова пишет об этом сдержанно, а вот ссоры, размолвки ее чрезвычайно угнетают. Обе стороны ведут себя в них не самым достойным образом. *1887. 22 апреля*. «После вчерашней попытки к примирению мы с Н. опять не говорим». *1888. 24 марта*. «Ни один год мы не жили с Н. так скверно, как этот. Беспрестанные сцены, и потом не говорим. Мы просто два врага, которые друг друга не выносят… Я почти не вижу его веселым, постоянно на что-то зол, надут, ничем не может заняться». *1888. 20 ноября*. «Н. недоволен столом, рассердился, что у нас на завтрак ветчина, говорит, что я мало разноображу стол. Я предлагаю ему выбирать кушанья самому, он спрашивает, что же я тогда делать буду. Эти постоянные упреки, что я ничего не делаю, да слова, что он “за свои деньги может требовать!” — для меня в высшей степени оскорбительны. Утром я его отчитала, а вечером еще раз. У меня 10 рублей в кармане, а он хочет, чтобы ему повар стол готовил».

В перерывах между размолвками Сазонов оставался дома, но смертельно скучал. *1889. 11 октября*. «Стала вчера объясняться с Н. по поводу наших натянутых отношений и договорилась до того, что со мной припадок. Он меня упрекнул, что я все говорю о рублях и бурнусе, а я все старалась втолковать ему, что ни рубля его, ни бурнуса мне не надо». *1892. 27 сентября*. «Н. ездил в Царское и, вернувшись оттуда, объявил, что Кривенки будут у нас в доме праздновать ее день рождения. Надо сделать обед. Стали говорить, кого приглашать, я назвала Свищевых. Он сказал, что не хочет, что я могу звать их в другой раз. Но в этот день он не позволит. Я этого ультиматума не приняла и повторила ему, что Свищевы будут, что я не мешаю ему принимать, кого он хочет, но оставляю такое же право за собой. Он стал кричать и стучать по столу, что он хозяин в доме и за свои деньги будет звать только тех, кого хочет… Если он своего решения не изменит, то я с ним жить не останусь»[[509]](#endnote-507). К утру следующего дня страсти поутихли.

Суворина Сазонов явно недолюбливал. *1893. 31 декабря*. «Н. сделал мне сцену из-за встречи Нового года у Сувориных. Говорит, что устал, болен, что у него горло село, что ему не разорваться. И он из театра поедет домой, а вовсе не в “Новое время”, где ему неприятно, что я могу за своим Сувориным ухаживать, а ему на всех наплевать». *1894. 6 октября*. «Н. сделался невозможен. Он не говорит, а только огрызается. О чем бы речь ни зашла, все кончается криком. Я бросила совсем с ним говорить». Особенно длительным был {242} роман Сазонова с его ученицей, а потом актрисой Александринского театра Е. П. Пассек (по сцене Темировой). Красавица Пассек и ее брат, театральный врач, крепко вцепились в Сазонова. Смирнова-Сазонова, вероятно, об этом догадывалась, но держалась спокойно. Сазонов же часто раздражался, нервничал, боялся попасться с поличным. В мае 1898 года Смирнова-Сазонова поехала провожать мужа на вокзал, долго не могла найти его. *1898. 22 мая*. «Я толкаюсь среди этой толпы, отыскивая пропавшего мужа. Вдруг вижу в окне вагона Пассека. Подозрения мои усиливаются. Он провожает сестру, которая едет в Харьков. Спрашиваю, не видел ли он Н. Пассек удивлен: да разве он едет с этим поездом? Наконец, за несколько минут до третьего звонка натыкаюсь на Н. У него злой, растерянный вид. Он бежал почему-то от девицы Пассек. Не хочет с ней ехать в одном вагоне. Еще если бы с ней был брат или мать, другое дело, но с ней одной ни за что! Пока еще Пассеки не видали его, он велел перенести свой багаж в другой вагон и вскакивает в первый класс, где нет ни одного места. Я ничего не понимаю»[[510]](#endnote-508). Постепенно она уже стала все понимать. *1902. 21 апреля*. «Н. так спешил куда-то после обеда, уверял, что хочет пройтись, потому что у него голова болит, что даже по дождю хотел идти. Я заподозрила, что он спешит на свидание. Тогда он остался, чтобы “успокоить меня”, и весь вечер просидел дома. Собирался в балет, не поехал. Но был очень мрачен». Здоровье Сазонова в последние годы сильно пошатнулось, а заботы о голосе занимали его в течение всей жизни.

Чем больше супруги ссорились, тем сильнее ареной их борьбы становилась дочка. Люба Сазонова родилась в 1878 году, ее воспитывали хорошо, определили в одну из лучших петербургских гимназий, ревниво следили за ее успехами, учили музыке. Но выросшая в театральной семье, Люба стремилась быть актрисой. С детства она бывала на многих генеральных репетициях, ездила с родителями в оперу, бывала на балетах. 11 октября 1895 года она дебютировала в маленькой роли горничной в водевиле в Драматическом кружке любителей, который выступал в Зале А. И. Павловой (Троицкая ул., 13). Она взяла давний сценический псевдоним своего отца, — Шувалов. На одном из первых выступлений Любы присутствовал Чехов. *1896. 2 февраля*. «Наконец, в первом часу ночи играют “Молчание”. Любочка бледна, неинтересна, платье со сцены нехорошо, пьеса не имеет успеха. Н., ожидавший чего-то блистательного, сидит сам не свой. Каждый промах дочери ему нож в сердце […] Любочка, по его мнению, играла отвратительно. Суворин говорит, что очень мило, но что она не умеет еще держаться и не умеет сердиться. “Этому ей надо бы у мамаши поучиться”»[[511]](#endnote-509).

В доме стали появляться молодые люди, которых родители не одобряли. Сама же Любочка влюблена в Чехова. Эта полудетская влюбленность доставляла ей немало огорчений. *1896. 16 октября*. «Люба плакала на репетиции “Чайки” и потом в карете, возвращаясь домой. Н. с удивлением говорит мне: “Как ее тронула пьеса”. Я ему объяснила причину слез — любовь к Чехову. Он нынче не узнал ее, проходя мимо, не заметил, и вот слезы, страдания».

Сазонов часто проходил с дочкой роли. Правда, как считала мать, бывал слишком резок и нетерпим. Но это давало результаты — Любочка с успехом сыграла роль Даши в «Светит, да не греет» Островского и Соловьева. С 1898 года {243} она стала актрисой Александринского театра. Считалась прекрасной исполнительницей ролей Вари в «Вишневом саде», Татьяны в «Мещанах». Вышла замуж за Ангутина. Умерла в Петрограде в холодную и голодную зиму 1920 года. Сазонов, слава Богу, до этого не дожил, а мать мучилась еще год.

Сазонов страстно мечтал о доме или об имении. Это стало бы реваншем за тяжелую молодость. *1893. 3 мая*. «Сели было с Н. читать воспоминания Пирогова, и вместо того Н. стал свою жизнь вспоминать, как он бедствовал в юности и пошел раз топиться, да на Царицыном лугу помолился и раздумал. Было время, что просто есть нечего и куда не кидался — нет места и только! Он ни от чего не отказывался, стоял за прилавком в парфюмерном магазине, был одно время смотрителем глины, глину где-то около царскосельской дороги рыли, так он с утра до заката должен был смотреть за возчиками и вести запись. Спал в бараке на голом полу, питался только колбасой и водкой, горячей еды не было. И весь день на ветру. Когда случилось рядом два праздника, и он пришел к матери, та, увидав его, заплакала, так он был страшен. И тут ему неудача! Нашли, что много служащих, дорого, его уволили»[[512]](#endnote-510).

Работал Сазонов очень много, помимо театра, преподавал в Театральной школе и на дом к нему ходили ученицы. В апреле — мае 1892 года он совершил длительную поездку в Брянский уезд в надежде купить там имение.

*1892. 9 мая*. «Все было к его услугам, кроме того, за чем он приехал: усадьбы, всего, о чем ему писали, не нашлось. Вместо барского дома — лесная караулка! Ни сада, ни парка, ни речки». Зато в январе 1893 года Сазонов купил дом на Лиговке (№ 13). *1893. 22 января*. «Дом куплен! Задаток дан. Н. возил Любу показывать его с улицы. Меня не приглашал, знал, что не поеду».

*1893. 13 марта*. «Н. возил меня смотреть нашу квартиру в новом доме. Не выдержал-таки характера. Хотел меня убедить, что у нас в столовой светло, но убедил как раз в обратном, что в ней темно, как в чулане… Квартира хороша для гостей: приемная отличная, можно танцевальные вечера давать. Но спальни у меня и у Любы крошечные». Переезд в новый дом был длительным и трудным. *1893. 13 апреля*. «Только встала, как началось Мамаево разорение. Н. привел человек восемь артельщиков, и они вмиг расхитили квартиру. Буфет, рояль, обеденный стол — все исчезло». В театре смеялись: «Еще бы у него не болело горло, когда он каждый день ездит на извозчике то с узлами, то с картинами, все возит вещи в свой дом» *(1893. 18 апреля)*.

Наконец, 18 апреля был последний день на Итальянской, а 19‑го кончился переезд. *1893. 19 апреля*. «Переехали в свой дом. Думали нас в два часа перевезут, а нас перевозили восемь часов». Сазонов любовно обставлял свой дом. Он и до этого не пропускал почти ни одного мебельного аукциона. *1889. 25 августа*. «Временами мне кажется, что я замужем не за артистом, а за мебельным фабрикантом. Бывают дни, когда Н. помешан на мебели». Из поездки в Варшаву он прислал с поездом два комода. Свой дом вызвал новый прилив энергии в отношении покупок. *1893. 21 апреля*. «Просила Н. привезти фунт икры. Он вместо этого привез две картины. Меня такое зло взяло — и глядеть на них не стала (на одной — волки, на другой — три пьяных мужика). У нас и своих-то картин девать некуда, выносим на чердак». *1894. 6 апреля*. {244} «Н. говорит мне, что купил у Савиной мебель… никаких возражений не принимает. Будет чердак меблировать, в квартире места нет».

В 1900 году осуществилась его заветная мечта — Сазонов получил в наследство имение на Южном берегу Крыма, которое назвал в свою честь «Ай-Никола». Имение находилось недалеко от Ялты, и Сазонов мог общаться с Чеховым. *1900. 23 марта*. «В Ялте Н. был у Чехова. Чехов был у него». *1900. 24 июня*. «Два письма от Н. — мне и мамаше. Чехов похвалил его имение, долго сидел на камне, потом, вздохнув, сказал: “Все бы так сидел тут и любовался”»[[513]](#endnote-511).

На Смирнову-Сазонову имение не произвело такого впечатления. *1902. 3 августа*. «Знаменитых цветников и фруктов, о которых он так много говорил нам, совсем нет». Но все равно там было чудесно. *1902. 22 сентября*. «Н. сказал первый раз: “Я чувствую, как ко мне возвращаются силы”». Он продолжал жить взахлеб, часто бывал в яхт-клубе, ходил на яхте, «ел и пил все, чего ему запрещено» *(1902. 19 мая)*, играл на скачках, ездил кутить с дочкой. Еще до брака Сазонов имел незаконных детей. Смирнова-Сазонова старалась относиться к ним хорошо. Митя подолгу жил у них в доме и умер на ее руках в двенадцать лет от дифтерита (в январе 1885 г.). Дочь Евгения, родившаяся на полгода раньше Любы, училась в балетном училище, доставляла отцу массу хлопот, была капризна и своевольна, но тем не менее часто гостила в доме у Сазоновых, ее опекали с вниманием и любовью.

В 1901 году Сазонову был положен пенсион 1140 рублей в год. (Для справки — третьестепенная актриса получала в год 1200 рублей жалованья.) К 1902 году силы были на исходе. *1902. 16 сентября*. «После визита к директору Н. задумался. “Надо, — говорит, — выходить в отставку”. Гулял вечером по Невскому, считал, сколько у него средств, и решил, что на это прожить нельзя: “Всю жизнь работал и не мог скопить себе на старость”». В конце сентября с ним случился первый удар. Он оправился, но играть перестал. *1902. 12 октября*. «Н. очень плохо себя чувствует. Ему нужен покой, а он утро провел в театре, вечер в цирке. Слишком много впечатлений. Его бедная больная голова подавлена ими… он лег в постель и почти не мог говорить. Я спрашиваю его: “Что ты чувствуешь?” — “Я чувствую, что умираю”. И на скорбных глазах застыли две слезинки». *1902. 1 ноября*. «Мертвое серое лицо, холодные как лед руки, упадок сил». *1902. 22 ноября*. «Н. точно в детство впадает». Начались провалы в памяти, он с трудом выходил гулять, а отправившись куда-нибудь, забывал, где его дом. 5 декабря последовал второй удар. Состояние ухудшалось с каждым днем. *1902. 18 декабря*. «Н. уже не только не говорит, но почти не понимает, что говорят другие». *1902. 19 декабря*. «У Н. начинаются буйные припадки». 21 декабря он уже не мог ходить и стоять. 22 декабря 1902 года в 9 часов вечера Сазонов скончался. Похоронили его в Лавре. Супруги прожили вместе 25 лет. Смирнова-Сазонова горевала по мужу всю оставшуюся жизнь. «Дневник» продолжала вести до самой своей смерти. Но это была уже другая жизнь, и другие события отразились в нем.

## **{****245}** Неизвестное письмо Н. Ф. Сазонова

Николай Федорович Сазонов стал одним из основных исполнителей пьес А. Н. Островского. Всего в пьесах Островского он сыграл 25 ролей, среди них такие знаменитые, как Мурзавецкий («Волки и овцы»), Платон («Правда — хорошо, а счастье лучше»), Андрей Белугин («Женитьба Белугина» Островского и Соловьева). Сазонов, как правило, имел большой успех в ролях цельных, широких натур. Но была у некоторых из них своя особенность. Многие простодушные на вид сазоновские герои таили в себе хитрецу, корысть. Этакий рубаха-парень, наивный и кроткий, он помнил о своей выгоде, знал что почем не только в лавочке, но и на рынке человеческих отношений. Вспыльчивый сазоновский герой справлялся с эмоциями, расчетливость часто брала верх.

Судьба распорядилась так, что в то время, когда Сазонов, подобно Несчастливцеву из «Леса», искал молодую актрису, которая стала бы его партнершей, в Петербурге появилась дебютантка — Мария Гавриловна Савина. Они составили замечательный дуэт и много играли вместе.

Сазонов и Савина выступали и в современных «проблемных» пьесах. Но никакая злободневность заурядных пьес не могла заменить подлинной драматургии. И как только в Петербурге стало известно, что Л. Н. Толстой написал «Власть тьмы», Савина стала хлопотать, чтобы получить разрешение писателя взять ее к своему бенефису. Разрешение было дано в феврале 1887 года, начались репетиции, дирекция командировала художников в Тульскую губернию, где, предполагалось, должно происходить действие спектакля. Обстановка и костюмы выполнялись с этнографической скрупулезностью.

Преувеличенное внимание к внешней, этнографической стороне пьесы Л. Н. Толстого в ущерб ее содержательной, этической стороне, вызывало недоумение ряда актеров. И это нашло отражение в стиле шутливого и вместе с тем раздраженного письма Н. Ф. Сазонова к управляющему петербургской конторой императорских театров В. П. Погожеву. Письмо это не публиковалось, приводим его полностью[[514]](#endnote-512).

23 февраля 1887 года

*Многоуважаемый Владимир Петрович*![[515]](#endnote-513)

Видя, как Дирекция ревностно принялась за постановку пьесы гр. Толстого, я тоже желал бы отнестись к назначенной мне роли «бабника» Никиты с полным вниманием и, если это возможно, на время влезть, так сказать, в шкуру изображаемого лица, но для этого мне необходимо заручиться помощью Дирекции, для чего я и обращаюсь к Вам, прося помочь общему делу.

Если Дирекция в своих заботах нашла возможным послать г. Шишкова в Тульскую губ<ернию> для снимков местных изб и дворов, то, вероятно, не откажет командировать ко мне трех артисток, на роли Маринки, Акулины и Анисьи, — с которыми «бабник» Никита находится в любовной связи, дабы я {246} мог с полной реальностью изобразить героя драмы. Хотя этим я и нарушу мою супружескую верность, но для искусства я готов на все, лишь бы артистов не упрекали, что они относятся к пьесе не с такой любовью, как Дирекция. Само собой разумеется, если на вышеозначенные роли будут дублерки, то необходимо и их присылать ко мне.

Смею надеяться, что как Вы, так и многоуважаемый Иван Александрович[[516]](#endnote-514) вполне оцените мое добросовестное отношение к делу и поможете мне в моем рвении.

С искренним почтением имею честь быть Ваш покорный слуга

*Н. Сазонов*

Спектакль, о котором много говорили, спорили и который довели до генеральной репетиции, был неожиданно запрещен по личному указанию Александра III. 27 марта 1887 года должна была состояться репетиция. Впоследствии М. Г. Савина, которая играла Акулину, вспоминала: «Когда все мы оделись, загримировались, чтобы сыграть “для себя” перед генеральной репетицией, на которой должен был присутствовать государь, А. А. Потехин (управляющий труппой и репертуаром. — *А. А*.) объявил, что пьеса запрещена, и мы можем ехать по домам»[[517]](#endnote-515).

Многие деятели театра пытались добиться разрешения «Власти тьмы». Сазонов ездил специально по этому поводу к директору императорских театров И. А. Всеволожскому. В конце концов в 1895 году театр показал восемь лет назад подготовленный спектакль. Рецензент «Новостей и Биржевой газеты» (1895. 23 окт.) успех спектакля приписал целиком Сазонову. Это верно только в том смысле, что Никита — главный герой драмы и им движется ее сюжет. Никита — Сазонов, натура незлобивая и удалая, мягкая и наивная, олицетворял тот центр, вокруг которого шла борьба со злом. Никита и Акулина в общей системе образов пьесы составляют особый дуэт. Оба они погрязли в пороке, но они же вместе находят выход — в признании своих грехов и в раскаяньи. Сцена покаяния Никиты — Сазонова была самой сильной в спектакле. В последний период творчества Сазонов пробовал себя в иных ролях. Но новые веяния слабо отозвались в его искусстве. Сазонов остался актером театра XIX века, и его имя стоит рядом с именами корифеев Александринской сцены В. Н. Давыдова, К. А. Варламова и М. Г. Савиной.

# **{****247}** Т. Д. Золотницкая Ипполит Иванович Монахов

{249} Актер александринского театра Ипполит Иванович Монахов (1842 – 1877), строго говоря, остался в истории русского театра благодаря известному критическому этюду Ивана Александровича Гончарова «Мильон терзаний»: поводом к его написанию послужил бенефис Монахова 10 декабря 1871 года, когда артист впервые сыграл Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Эта роль и порожденная ею статья Гончарова — пик в творческой судьбе Монахова, не обделенного успехом. Сын Ивана Яковлевича Монахова, дворянина, генерал-майора, топографа, педагога, общественного деятеля, Ипполит Иванович знал два языка, серьезно занимался музыкой, с отличием окончил историко-филологический факультет Киевского университета. Недаром многие мемуаристы вспоминали потом Монахова как редкостно образованного и интеллигентного среди актерской братии человека.

Отец напрасно пробовал удержать около себя единственного сына (еще в семье было четыре дочери) и направить его на путь науки: тот с детства тяготел к театру. Товарищи по университету находили в нем несомненное дарование: ведь он так артистично копировал педагогов. Эти импровизации доводили зрителей до истерического хохота. А зрителями бывали и студенты, и сами «предметы»: например, профессор словесности А. И. Селин смеялся от души вместе со всеми. «Не знаю, — сказал он прозорливо, — есть ли у Монахова самобытный актерский талант и как велик он, но несомненно, что подражательные способности у него необыкновенны»[[518]](#endnote-516).

Копировал Монахов и популярных киевских актеров, а одним из его «героев» был гастролировавший тогда в России знаменитый негритянский трагик Айра Олдридж. Подражая ему, Монахов читал огромные монологи Отелло и Шейлока, так же, как он, рвал на себе рубашку в роли короля Лира. Благодарная студенческая публика ликовала.

Всерьез об актерской карьере не думалось: в те времена она считалась недостойной дворянина. Но призвание оказалось сильнее всего. Для начала, чтобы не убивать своим решением отца, Монахов отправился в Петербург: чин — губернский секретарь, должность — младший корректор Сенатской типографии. Поселился он в одном доме на Фурштатской улице с самой близкой ему из сестер Елизаветой Ивановной Рощиной и ее семьей, но в собственной просторной квартире. Служба в Петербурге могла хоть как-то примирить родителя с отъездом сына, но она не продлилась и двух лет.

Двадцатитрехлетний Монахов к концу своего недолгого чиновничьего опыта успел немало. Обжился в столице. Смотрел все спектакли подряд. Завязал знакомства в литературном и театральном мире. В Петербурге появился общительный юноша прекрасной наружности: элегантный блондин с выразительными черными глазами. Первой, кто поддержал его на пути к актерской карьере и открыл многие двери, стала оперная примадонна императорской сцены Дарья Михайловна Леонова.

{250} В гостеприимном доме Леоновой часто устраивались музыкальные вечера. Впервые Монахов попал на такой вечер в качестве рекомендованного кем-то отличного аккомпаниатора и сразу был принят как свой. Здесь он познакомился с композиторами, певцами, драматическими актерами, литераторами, то есть, что называется, вошел в круг. Молодой человек был замечен, а его музыкальность оценена, но триумф Ипполита Ивановича состоялся, когда один из гостей Леоновой — его университетский соученик — что-то шепнул хозяйке. Та стала упрашивать Монахова исполнить несколько стихотворений Некрасова или Беранже, которые он полупел-полудекламировал под музыку. Этот новый жанр только входил в моду, а Монахов увлекался им уже в Киеве.

Уступая общим просьбам, Ипполит Иванович сел за рояль. Только что отзвучали романсы Варламова и Глинки, спетые Леоновой, за этим роялем только что музицировал композитор Серов, еще не истаяла атмосфера духовной облагороженности и восторга перед высоким искусством — и вдруг… раздались слова сатирической песни Беранже в переделке поэта-искровца В. С. Курочкина «Как яблочко румян»:

Как яблочко румян,  
Одет весьма беспечно,  
Не то чтоб очень пьян, —  
А весел бесконечно.  
Есть деньги, — прокутит,  
Нет денег, — обойдется,  
Да как еще смеется!  
«Да ну их! — говорит,  
Да ну их! — говорит,  
Вот, — говорит, — потеха!  
Ей‑ей, умру,  
Ей‑ей, умру,  
Ей‑ей, умру от смеха!..»

Атмосфера гостиной резко изменилась. «Когда Монахов, — вспоминал его киевский приятель В. М. Сикевич, — при словах: “ей‑ей, умру от смеха” откинулся назад и стал киснуть в каком-то нервноболезненном смехе отпетого, не то чтобы очень пьяного, но веселого бесконечно шалопая, зала потрясена была от гомерического смеха. Уже Монахов, как ни в чем не бывало, давно сидел в углу с серьезной физиономией, а смех, неудержимый, здоровый, новый смех все еще одолевал с удивлением глядевшую на новый своеобразный талант публику. Этот вечер решил дальнейшую артистическую карьеру Монахова»[[519]](#endnote-517).

Остроту избранного жанра, веселость, заразительность Монахова сразу признали приверженцы классического стиля. В 1863 году Леонова устроила концерт в Павловске. Монахов участвовал уже не просто как аккомпаниатор, но и как исполнитель куплетов. В этом качестве он стал нарасхват на клубных {252} и домашних сценах. Его популярность возникла мгновенно, а с ней — звание «короля куплетистов», принадлежавшее Монахову до конца жизни. Известные стихотворцы сочиняли для него злободневные куплеты, композиторы писали к ним музыку и посвящали ее Монахову. Он вошел в моду настолько, что его портреты появились на конфетных коробках. О нем писали чуть ли не все столичные газеты. У него образовался большой круг знакомых и близких приятелей — человек он был добрый и привлекательный.

Летом 1864 года Ипполит Иванович совершил артистическое турне по России в компании с Д. М. Леоновой. «Оба они имели колоссальный успех»[[520]](#endnote-518), — свидетельствовал друг Монахова, актер Де-Лазари. Эти гастроли заставили Монахова сделать окончательный выбор между казенной службой и сценой. Перед поездкой, в мае 1864 года, он подал прошение об отставке по причине «расстроенного здоровья». Прошение было удовлетворено, хотя Монахов «к продолжению службы и повышению чином аттестовывался способным и достойным»[[521]](#endnote-519). Осенью он утвердился в своих актерских возможностях, гастролируя по провинции один. Под новый, 1865 год Монахов сумел убедить отца и добился его разрешения идти на сцену. Неизвестно, какие доводы он привел, молил или угрожал, но отец даже согласился выдавать сыну содержание при одном условии: чтобы тот ни в коем случае не стал провинциальным актером, а только императорским, то есть служил в столице, поскольку провинциальное общество часто бывает гибельно для молодого человека. Иначе отец отказывал в материальной поддержке и прекращал всякие сношения. Сын заверил, что поступит на петербургскую сцену, получил родительское благословение и обещание денежной помощи в течение нескольких лет. Мало в какой семье возможно такое согласие. Его отец сдержал слово до конца.

В январе 1865 года Монахов подал прошение директору императорских театров графу А. М. Борху: «Чувствуя призвание к сценической деятельности и сознавая возможность быть полезным на сценическом поприще, я осмеливаюсь всепокорнейше просить Ваше Сиятельство о зачислении меня на службу в Дирекцию Санкт-Петербургских Императорских Театров в число актеров русской драматической труппы. Не будучи вполне убежден в истине и существенности той пользы, какую я смогу принесть своими трудами драматической сцене, я осмеливаюсь обратить внимание Вашего Сиятельства на то, что не прошу в настоящее время никакого содержания, впредь до признания Вашим Сиятельством меня достойным какого-либо вознаграждения за труды мои, которым я обязуюсь беспрекословно посвящать все мои способности к пользе русской сцены и искусства»[[522]](#endnote-520). Уже через несколько дней Монахов дебютировал в бенефис Григорьева 1‑го, сыграв небольшую роль кутилы Любанского в старом водевиле Н. Крестовского (Н. И. Куликова) «Средство выгонять волокит». Всего же за двенадцать лет театральной карьеры Монахов, по подсчету А. И. Вольфа, исполнил сто тридцать ролей.

Несмотря на успех, сразу завоеванную огромную любовь публики и преданное, безотказное служение театру, Монахов трудился даром в течение… пяти лет. Петербургские газеты возмущались дирекцией театров, которой все {253} было недосуг уладить этот вопрос. Шутили, что Монахов «получит жалованье только тогда, когда будет Иеромонаховым»[[523]](#endnote-521). При богемном образе жизни молодого актера, его многочисленных и шумных любовных победах шутка звучала пикантно. Лишь с 1 сентября 1869 года Монахов стал получать жалованье и поспектакльную плату.

Все же эстрадная слава Монахова шла впереди славы драматического актера. Его выступления в концертах всегда были остры, обличительны, смешны. Например, он напевал-наигрывал куплеты александринского актера, драматурга и искровского поэта Г. Н. Жулева «Нравится ль песня моя?»:

Биржи надменные маги  
Заняты страшной игрой  
И, понижая бумаги,  
Нищих плодят целый рой.  
Весело им! Бедный люд же  
Давит тревога-змея…  
Ну‑ка, диктаторы биржи,  
Нравится ль песня моя?

Публике нравилось все: смелый юмор таких куплетов, образ независимого добряка и весельчака, от имени которого они пелись, удачно найденное музыкальное сопровождение, смысловое и интонационное разнообразие, с каким произносился рефрен, четкость фразировки, экспрессия и выразительность исполнения. В концертах ни один актер не решался выйти на сцену после Монахова. Он создал стиль, в котором никто не мог его превзойти, сделался «первым куплетистом-профессионалом»[[524]](#endnote-522). Редкая популярность монаховских куплетов была такова, что их припевы, отдельные фразы из них стали принадлежностью общественной жизни. Почти каждый, по свидетельству современника, много раз в день по любому поводу и без оного повторял строки: «Ваша речь есть истина святая, я ничего умнее не слыхал»; «Поделом, поделом — не будь дураком»; «Мне не дорог твой подарок, дорога твоя любовь» и прочие. Поначалу на Монахова и в театр ходили как на «короля куплетистов», а драматурги, пользуясь этим, в старые пьесы добавляли новые куплеты. Специально для Монахова С. Н. Худеков и Г. Н. Жулев сочинили комедию «Петербургские когти», где провинциальный актер Медяков был чуть ли не единственным положительным персонажем и постоянно исполнял обличительные куплеты. Например, об актерской жизни:

… Хоть скребут на сердце кошки,  
Мать родная умирай,  
А актер — не плачь ни крошки,  
Веселися и играй!..  
Тяжела судьба актера,  
Роль окончивши, ждет он,  
Что нагрянет буря скоро  
{254} На него со всех сторон…  
Все засвищет, все запляшет,  
«Иллюстрация» ругнет,  
«Голос» шибко ошарашит,  
«Сын Отечества» лягнет!..

Особенной славой пользовался куплет, сделавший спектакль гвоздем сезона и, в сущности, не утративший злободневности и сейчас:

«Денег в России нет!» — Смело  
Всякий готов произнесть…  
Нет у нас денег на дело —  
На безобразие есть! <…>

Правда, уровень текстов частенько оставлял желать лучшего. Но Монахов был человек со вкусом и умел преодолевать актерскими паузами, неожиданным вторым планом их недостатки. Хотя иные ценители свысока отрицали этот жанр и открыто сожалели, что «такой талантливый актер, как Ипполит Монахов, расточал свое дарование на куплетцы». С одной стороны, вспоминали «Мильон терзаний» И. А. Гончарова, с другой стороны, «слушали блестки грошового остроумия»[[525]](#endnote-523).

Сам же Монахов, став «любимцем публики», выступая в концертах, со всем старанием готовя для сцены образы стариков и «золотой молодежи», больше всего ему удававшиеся, помышлял, как всякий талантливый комик, о серьезном деле — о высоком репертуаре. Но возможность подняться к нему наступила не скоро.

Монахов шагнул на Александринскую сцену в дни безвременья. Ушли в небытие Александр Мартынов, Василий Каратыгин, Яков Брянский, Варвара Асенкова, Николай Дюр и унесли с собой целую эпоху, стили, направления в искусстве. Преемником Мартынова считался Павел Васильев. Традицию холодновато-представленческую мастерски длил Василий Самойлов. Иван Сосницкий и Петр Каратыгин доигрывали, доживали. В лидеры выдвинулись Александр Нильский, Иван Горбунов, Федор Бурдин, из женщин — Вера Лядова, Антонина Дюжикова, Александра Читау. Правда, еще играла Юлия Линская. А в 1874 году появилась Мария Савина и за ней Владимир Давыдов, Константин Варламов… С ними началась новая славная эпоха, но Монахов до нее не дожил.

Главное же, в середине 1860‑х на сцене шли в основном пьесы «с направлением», пьесы третьесортных драматургов. Репертуар Островского, хоть и обрел уже свое место и свою публику, был этими авторами слегка придавлен, чуть оттеснен. Еще в 1864 году Аполлон Григорьев написал проникнутую болью статью «Об одной из причин безнадежного состояния нашей сцены», полагая причину эту, помимо очевидного равнодушия к актерам со стороны критики и театрального начальства, в упадке драматургии.

{255} Сцена несомненно нуждалась в обновлении. В послереформенные годы, когда хозяевами жизни становились обладатели «бешеных денег», жажда забав росла соразмерно тяге к наживе. Новой, буржуазной публике как нельзя больше пришлась по вкусу оперетта. Этот задорный, головокружительный мир открыла столице петербургская французская труппа. Александринские актеры, прошедшие в школе балетный класс, воспитанные на водевиле, быстро научились канканировать и по мере сил перенимали у французских коллег «парижский шик». Звездами оперетты стали Вера Александровна Лядова и ее постоянный партнер Монахов, не имевшие соперников, а их вершиной — «Прекрасная Елена» Оффенбаха.

Не все приняли этот жанр. Его триумф как бы и подтверждал мысли Ап. Григорьева о «безнадежном» состоянии сцены. У Островского, Щедрина вызывали протест нередкая безвкусица, дешевые намеки на современные события или отдельных лиц, кривлянья актеров, то есть все то, что делалось на потребу неприхотливой публики. «Эта публика, — писал А. Н. Островский, — уже не станет смотреть пьес, в которых нет оффенбаховских эффектов; чтобы удержать ее, надобно даже и их усилить. А усиливание оффенбаховских пряностей едва ли возможно… Нам, русским драматическим писателям, нечего и думать о соперничестве с Оффенбахом: мы и не захотим прибегать к тем эффектам, к каким прибегает он. Мы должны будем или замолкнуть, или заранее обрекать свои пьесы на падение»[[526]](#endnote-524).

Удрученность Островского понятна. И он, и Щедрин, и другие большие писатели с их проповедью высокой морали, идеями нравственного исправления и совершенствования общества не могли в своей системе ценностей найти место привозному французскому комикованию, хоть и в русском варианте. Насыщенность оперетты пикантностями, заведомо лишенными не то что глубины, а и отзвука тех проблем, какими полна была русская жизнь, какие всегда пытались решать настоящая русская литература и драматургия, вызывала неприятие и протест. Даже великолепная музыка классика оперетты Оффенбаха, наслаждение, идущее от праздничной атмосферы спектаклей, непринужденная, искренняя веселость, царившая на сцене и в зале, не могли примирить Островского с «оффенбаховскими эффектами», уводившими театр и зрителя от реальности.

Что же касалось Монахова, то к 1868 году — к первому своему выходу в оперетте «Прекрасная Елена» — он сыграл уже десяток ролей. В основном то были молодые фаты, повесы, прожигатели жизни. Театральный обозреватель «Голоса» отмечал, что «наружность г. Монахова очень сценична… исполнение бойкое, веселое, живое»[[527]](#endnote-525). А. С. Суворин писал о Монахове: «Этот молодой актер, поступивший на сцену без жалованья, обнаружил несомненное дарование»[[528]](#endnote-526). Правда, случалось, Монахова обвиняли в том, что он «ломался немилосердно», однако тут же оговаривались: «но тем самым и подходил к роли»[[529]](#endnote-527). Иные обнаруживали «излишнее старание “играть”», признавая, что в целом артист исполнил роль «необыкновенно умно и тонко и заслужил единодушные рукоплескания»[[530]](#endnote-528). Естественно, жажда «игры» захлестывала новичка, а нехватка {256} профессиональной выучки сказывалась поначалу в нажимах и переборах. Но профессионализм нарабатывался вместе с опытом.

Вокальные данные, музыкальность, юмор, имитаторские способности сделали Монахова незаменимым в оперетте. То, что он смог стать достойным партнером Веры Лядовой, говорит о незаурядных способностях Монахова. Ведь он не имел специальной подготовки ни вокальной, ни балетной, был самоучкой, актером без школы. Лядова же, окончив петербургское Театральное училище, прежде чем перейти на драматическую сцену, была превосходной характерной танцовщицей, выступала в балетах как солистка. Рядом с ней, очаровательной, сводившей с ума переполненный зал, трудно было не проиграть. Но Монахов не уступал партнерше, двигаясь легко, артистично, изящно, обнаруживая заразительную веселость. Вообще, оперетта наиболее полно выявила его способности. Ахилл в «Прекрасной Елене» и Рибейра в «Птичках певчих» Оффенбаха, Валентин в «Фаусте наизнанку» Эрве, Мидас в «Прекрасной Галатее» Зуппе и другие роли в исполнении Монахова принесли оперетте прочный, хоть и недолгий успех. Недолгий оттого, что в 1870 году внезапно, совсем молодой, умерла Лядова. Настоящей замены ей не нашлось. Тот короткий срок, что был отпущен актрисе, определил взлет оперетты на Александринской сцене.

Прославившись и в характерных опереточных ролях, «король куплетистов» все же не был удовлетворен. Монахов по-прежнему думал о большой драматургии, его вкусы и склонности принадлежали классике: Грибоедову, Гоголю, Сухово-Кобылину. Он мечтал доказать, что имеет право на такой репертуар.

Доказать это было нелегко. Монахов сталкивался пока лишь со второсортной драматургией. Правда, театральные летописцы воздавали должное его трудолюбию и тому, что благодаря ему на сцену вернулись давно сошедшие с репертуара, но любимые публикой комедии и водевили.

Первой серьезной пробой в русской классике стала для Монахова роль Митрофанушки в фонвизинском «Недоросле». Но ее нельзя было отнести к числу удач. А. И. Вольф писал в своей «Хронике Петербургских театров», что Монахов — Митрофан не мог бы заслужить одобрение автора, так как, привыкши к буффонадам, старался только смешить. Обозреватель «Северной пчелы», приветствуя возобновление пьесы, даже не упомянул героя. Лишь автор «Петербургского листка» со вниманием отнесся к новой работе актера, не преминув, впрочем, указать, что «Монахов был излишне скромен в Митрофанушке», разумея прямолинейность трактовки. «Фигурою и гримировкою он очень походил на Митрофанушку, — признавал критик, — но ухватками напоминал скорее купчика на попойке, чем оскотинившегося, закормленного, ничем не сдержанного сорванца». Находя его «в высшей степени добросовестным актером», рецензент с грустью вынужден был заметить, что Монахов изобразил Митрофанушку «идиотом, и тем впал в ошибку»[[531]](#endnote-529).

С виду легкая, ясная роль Митрофанушки коварна и мало кому из актеров поддавалась. Монахов ее не одолел, повторив ошибку большинства своих предшественников: хотел смешить во что бы то ни стало, не успев или не сумев {257} вникнуть в природу фонвизинского героя, дремлющую, но проглядывающую порой за ленью, своенравием, избалованностью и вседозволенностью, в каких воспитала его маменька и вся окружающая жизнь. Конечно, Митрофанушка успел уже стать фигурой условной. Монахов воспринял его умозрительно, пойдя на поводу традиции, не смог, как, например, Мартынов, понять героя сердцем. Внимательным наблюдателям, может быть, именно здесь впервые стало ясно, что комикование опереточных персонажей есть некий эталон для Монахова, что сам он лишен стихийного актерства, врожденной органики — в нем много рацио. Потому большой, настоящий успех он обрел в роли Молчалина, которого сыграл случайно, заменив заболевшего Сазонова. Здесь все пригодилось Монахову: и уже обретенный профессиональный опыт, и достоинства декламатора, и открывшиеся в нем способности характерного актера, и общая культура.

Молчалиных он, надо полагать, нередко встречал в жизни. Скромный и робкий вид, постоянно согнутая в полупоклоне фигура, воплощающая покорность и готовность к услугам, приниженный тон в разговорах с Фамусовым, вкрадчивый — с Софьей, развязный — с Лизой, насмешливый — с Чацким. Молчалин — если не герой, то тип своего времени, имеющий, в отличие от Чацкого, большое будущее. Роль была осмыслена, выношена, отделана. Монахов получил в ней подлинное признание. Его появление в роли Молчалина назвали «приятным сюрпризом для публики»[[532]](#endnote-530), его игру — наиболее удачной в спектакле, а его герой был — «сама натура»[[533]](#endnote-531). А. А. Нильский, соперник Монахова во многих ролях и особенно в роли Чацкого, писал в мемуарах, что Молчалина Монахов играл «бесподобно».

Казалось бы, актер нашел себя, свое направление в драматическом репертуаре, которое и следовало совершенствовать. Но не тут-то было. Он возмечтал о Чацком…

Правда, между этими двумя ролями были Кочкарев и Хлестаков, был целый год, чрезвычайно важный в творческой жизни Монахова, так как тогда, в 1870‑м, он основательно укрепил свое положение на драматической сцене. Тому способствовала действовавшая все лето в столице Всероссийская мануфактурная выставка. Ее посетил государь и члены царской семьи. Отовсюду съехались богатые купцы и промышленники. Театры продолжали сезон.

Петербургских знаменитостей, в большинстве своем отбывших на отдых за границу или на гастроли по провинции для заработка, заменили знаменитости московские: Шумский, Самарин, Садовский, Федотова. За отсутствием Самойлова и Павла Васильева несколько первых ролей получил Монахов. Ему повезло: если бы не эти обстоятельства, долго ему пришлось бы дожидаться Кочкарева в «Женитьбе», мольеровского Тартюфа и даже Петра Ивановича в «Однодворце» П. Д. Боборыкина, Жоржа Дорси в «Гувернере» В. А. Дьяченко, Кутузкина в «Виноватой» А. А. Потехина, а значит, всего того поворота в творческой судьбе, какой дали ему эти роли.

В репертуарной пьесе Потехина Монахов прежде играл Федора — молодого транжиру и прожигателя жизни: вместе с расточительной маменькой он {258} пускал по ветру состояние отца-генерала, а затем спасал положение, насильно выдавая сестру за богатого старика. В роли Федора Монахов имел успех, но успех рядовой. Теперь же он получил роль богача Кутузкина, которая стала чуть ли не триумфом спектакля. «Большой капиталист», как сказано у автора, женился на юной сестре Федора, зная, что та не любит его, что он ей отвратителен. Этот самолюбивый, злобный нувориш мог быть искательным и наглым, льстивым, жестоким, но по-своему несчастным. «В роли Кутузкина, — писал А. И. Вольф, — молодой артист произвел просто фурор; до тех пор в нем видели умного исполнителя шансонеток, но никто не подозревал способности растрогать до слез в патетических сценах»[[534]](#endnote-532). Бывший актер, а в 1870‑е годы опытный журналист, автор романа «Театральные болота» А. А. Соколов замечал, что прекрасно загримированный в роли Кутузкина, Монахов пластически не соответствовал облику героя: «Старческая голова и сутуловатое, погнувшееся туловище приставлено было к чрезвычайно подвижным и бодрым ногам молодого Ахилла». Все же далее он признавал: «Во всяком случае вывод из исполнения роли г. Монаховым таков, что из него выработается замечательно хороший актер на серьезные роли. Отдавая полную дань его добросовестности в исполнении ролей вообще, мы теперь видим в нем богатые задатки для будущего»[[535]](#endnote-533).

Удовольствие доставила А. А. Соколову игра Монахова и в «Гувернере» — модной тогда пьесе. Роль гувернера Дорси до него была создана В. В. Самойловым, виртуозно отделана им до мельчайших деталей. Гувернер говорил на ломаном русском языке, пел французские куплеты и, по ходу пьесы, выступал в защиту бедной воспитанницы. Роль была выигрышная и для Монахова благодарная. На этот спектакль не московские корифеи, а именно дебют Монахова собрал переполненный зал. А. А. Соколов, внимательно наблюдавший развитие Монахова, хорошо понимал, что «выступать в роли, которую так мастерски исполняет премьер труппы, перед публикой, прибегающей непременно к сравнениям, — воля ваша — весьма жутко для артиста». Но, несмотря на некоторую неуверенность в первой сцене, Монахов, по словам критика, «выдержал всю роль с замечательною артистичностью и еще раз доказал, что обладает весьма разнообразным дарованием, не пренебрегая изучением всякой роли, отчего каждая роль у него обдуманно *отделана*». Соколов заключал также, что «в последнее время, благодаря случайностям, как то: отсутствию многих артистов и необходимости вместе с тем ставить большие пьесы для московских артистов, дарование г. Монахова вполне обрисовалось и он сразу занял весьма видное и почетное место в нашей труппе»[[536]](#endnote-534).

Надо сказать, что «Петербургский листок» и «Голос» долго поддерживали Монахова и хвалили порой чрезмерно. Многочисленные громкие вызовы и крики «Монахов!» чуть ли не после каждой сцены почти в каждой роли дали повод шутникам уверять, будто «у Монахова поклонники с голосами, начиная с “Голоса”»[[537]](#endnote-535).

В «Петербургском листке» А. А. Соколов восхищался актером: «Г. Монахов бесспорно талантливый артист… Появление его в роли Кочкарева представляет {259} собой перелом в артистической деятельности г. Монахова, это — первый шаг на новом пути и, признаться, шаг весьма удачный»[[538]](#endnote-536). А. С. Суворин, не воспринимавший Монахова, обошелся одной фразой об этой роли: «В Кочкареве, например, он был просто плох»[[539]](#endnote-537). Доказательств авторы обеих оценок не предъявляли.

Что же касалось мольеровского «Тартюфа», тут Монахова постигла бесспорная неудача. Пьеса шла в прощальный бенефис Шумского, игравшего Оргона. Монахов явился в заглавной роли. Благожелательнее, но и сдержаннее всех о нем отозвался А. И. Вольф: «Монахов весьма старательно сыграл Тартюфа; стихи он был мастер читать»[[540]](#endnote-538). «К величайшему сожалению должно заметить, — писала “Петербургская газета”, — что такому недюжинному артисту, как г. Монахов, роль Тартюфа положительно не по силам. В нем не было и тени той вкрадчивости, того иезуитства, которыми с ног до головы проникнут Тартюф; г. Монахов даже гримирован был неудачно»[[541]](#endnote-539). И всегда дружественный «Голос» вынужден был признать: «Г. Монахов был очень слаб в роли Тартюфа. Впрочем, легко было предсказать, что так оно и случится… Роль Тартюфа одна из труднейших ролей; актер должен быть не только высоко талантлив, но и вполне владеть своим талантом, довести свое искусство до высокой степени совершенства. Г. Монахов еще начинающий актер, потому нельзя требовать от него хорошего исполнения роли Тартюфа, стало быть, возможно говорить только о чтении роли. Чтение г. Монахова в роли Тартюфа, вообще довольно правильное, мы признаем, однако, далеко не удовлетворительным. Главный его недостаток — утомительное однообразие…»[[542]](#endnote-540)

Упрек серьезен. Ведь Тартюф слишком большой актер в жизни, и изощренное разнообразие поведения, тона, способов общения — основа его существования. Что же помешало Монахову? Конечно, пьесу Мольера он хорошо знал с детства, читал в подлиннике, не раз декламировал ее перед своими киевскими товарищами. Видимо, и теперь, на сцене, он больше доверял своим качествам чтеца, нежели драматического актера. Текст волновал его больше, чем характер героя, его отношения с остальными персонажами. Опять он подошел к роли умозрительно, «литературно». Что же касалось критики, и довольно суровой, то ведь похвал было не меньше, а писали тогда об актерах как хотели, беспрепятственно. Как бы то ни было, какие бы укоры в адрес Монахова ни раздавались, он уверовал в свой талант, в свое право на все роли. Тогда же, летом 1870 года, укрепилось его положение как первого актера. Это касалось и жалованья. Отмечая «блестящие успехи г. Монахова и постоянную любовь к нему публики», директор театров С. А. Гедеонов обращался к министру Двора: «При этом долгом поставляю представить на внимание Вашего Сиятельства, что г. Монахов, как узнал я частным образом, получил весьма выгодное предложение из Киевского театра, и я не ручаюсь, чтобы он, в случае неполучения испрашиваемого им содержания, остался на дальнейшую службу при здешнем театре, а через это обстоятельство русская сцена наша лишится актера, который составляет одно из лучших ее украшений»[[543]](#endnote-541). С Монаховым заключили контракт на три года, положив высшее жалованье {260} 143 рубля в год, полубенефис и поспектакльную плату в первый год — 15 рублей, а во второй и третий — 25 рублей.

Исподволь, не спеша Монахов готовился к роли Хлестакова. Тщательно изучал ее, прочел все издания пьесы, хранившиеся в театре рукописные суфлерские экземпляры, вникал в замечания, пометки и пожелания автора, расспрашивал старых актеров про других исполнителей. Историко-филологическое образование явно помогло Монахову в этой работе. Сыграл он Хлестакова, как и Молчалина, случайно, в том же году, опять вместо заболевшего Сазонова. Отмеченная многими робость актера в начале спектакля скоро прошла, и блестяще, по общему признанию, был исполнен третий акт — сцена вранья. В ней Хлестаков Монахова не был пьян, а лишь расслаблялся, млел от сытости, окружавшего его внимания и почета, а главное, от утвердившегося сознания, что его «высечь нельзя».

Роль была логично и вполне убедительно выстроена. Как признал обозреватель «Петербургской газеты», некоторые сцены даже были «переданы г. Монаховым безукоризненно хорошо»[[544]](#endnote-542), а «Голос» и вовсе настаивал, что исполнение Монаховым роли Хлестакова следует назвать «прекрасным, обдуманным, вполне серьезным, во многом способствовавшим оживлению всей пьесы, явлением в высшей степени утешительным»[[545]](#endnote-543).

Строгий, крайне сдержанный в похвалах А. С. Суворин был восхищен Монаховым — Хлестаковым. Сообщая, что на его памяти ни один артист «не выдвинулся так быстро и так вполне заслуженно на первый план», Суворин назвал Монахова «замечательным талантом», радовался разнообразию его амплуа, «мастерскому умению» схватить суть роли и отделать ее «с художественною тонкостию». «Будущность г. Монахова, — убеждал критик, — без сомнения может оказаться блестящею при той любви и сочувствии публики, которые выражаются постоянно при появлении его на сцену». Сравнив Монахова с некоторыми его предшественниками в роли, Суворин отдавал ему пальму первенства, уверяя, что лишь Монахов всецело понял характер Хлестакова и что сам Гоголь был бы доволен актером. «Роль Хлестакова, — заключал Суворин, — поставила его (Монахова. — *Т. З*.) высоко в мнении публики и ясно доказала, что он артист в душе»[[546]](#endnote-544).

Прошло несколько месяцев, и Суворин в общей статье «Русская драматическая сцена», описывая сезон 1870 года, так характеризовал Монахова: «Дирекция нашла хорошего исполнителя для опереток и водевилей в г. Монахове; он является иногда и в комедиях и даже заменяет собою г. Самойлова; но заменяет он его плохо; в последнее время он сыграл Хлестакова, местами очень недурно, но типа не создал, и я того мнения, что у него нет сил для типического воспроизведения живых людей»[[547]](#endnote-545).

Перемена оценки разительная. Монахов продолжал играть Хлестакова, Суворин продолжал его поругивать. В августе 1872 года вспыхнул конфликт, о котором А. А. Соколов отозвался так: «Единственною выходящею из ряда новостью была полемика актера с рецензентом, то есть г. Монахова с г. Сувориным. Сущность полемики заключалась в том, что г. Суворин как рецензент {262} имел полное право назвать г. Монахова плохим Хлестаковым, а г. Монахов не имел никакого права на это обижаться и, заручившись обмолвкою рецензента, напуститься на него с полной бестактностью обиженного актера». Далее, верно и кратко излагая суть дела, Соколов сообщал: «Обмолвка состояла в том, что рецензент, разбирая плохую, по его мнению, игру г. Монахова, добавил, что он, Монахов, еще и кое-какие вставки сделал, не существующие будто бы в пьесе Гоголя. Г. Монахов, сказав, что не Суворину разбирать его игру, стал доказывать, что вставок он не делал и что всюду буквально придерживался Гоголя. Г. Суворин доказал ему противное и опять обмолвился. Тут уже и пошла катавасия, на которую мы опускаем занавес, находя, что подобные сцены не должны разыгрываться перед зрителями»[[548]](#endnote-546).

Но полемика продолжалась. Рецензент и актер обменялись четырьмя письмами. Монахов публиковал свои в «Голосе». Вот его очередное обращение по этому поводу к издателю газеты А. А. Краевскому, помещавшему новые послания все менее охотно: «Многоуважаемый Андрей Александрович! Сердечно благодарен Вам за помещение первого письма. Оно свое дело сделало — вызвало г. Суворина на бестактную выходку и разъяснило публике мотивы, руководившие таким комическим озлоблением, каким разразился против меня сей неприличный муж. Решаюсь еще раз злоупотребить Вашим вниманием, обращаюсь с покорнейшей просьбой поместить прилагаемый ответ на безобразную статейку г. Суворина. Больше беспокоить Вас не буду, наверно. Если напечатать письмо мое нельзя, то посоветуйте, куда мне его пристроить, так как отвечать молчанием на клевету я не считаю себя вправе. Не посетуйте за смелость беспокоить Вас так часто: но мы народ беззащитный и рассчитываем на Вашу помощь. Глубоко уважающий Вас И. Монахов»[[549]](#endnote-547).

При всем несомненном владении словом Монахов далеко не был искушен в журналистской перепалке, чтобы победить опытнейшего Суворина. Наивные попытки Монахова защитить не «качество», а «верность» своей игры, то есть точное следование автору, вызывало все более ядовито-насмешливые и беспощадные колкости Суворина, договорившегося до того, что Монахов «совсем не понимает этой роли, или понять ее не может, или по свойству своего таланта и при понимании ее исполнить не может»[[550]](#endnote-548). В следующем ответе: «Хотя г. Монахов и великий актер, а не самолюбивая посредственность…»[[551]](#endnote-549) И в последнем: «Г. Монахов сыграл Хлестакова неизмеримо лучше в печати, чем на сцене… Г. Монахов хвалится тем, что он прочел все издания “Ревизора”, — не завидую ему: он напрасно потерял время…»[[552]](#endnote-550)

Последнее слово осталось, конечно, за Сувориным. Непривычная полемика рушила этические нормы отношений критиков и актеров. Монахов, проявивший некую отвагу, в итоге выглядел довольно жалко. Более того, он основательно навредил себе: критическая братия ему этого поступка не забыла и не простила. Друзья, должно быть, старались подбодрить его на словах, но настоящего понимания и поддержки он не нашел и у них. Видимо, и они полагали, что успех сделал его самонадеянным, что не следовало ему эту полемику затевать. Ведь еще год назад газета «Голос», привечавшая актера, высказала {263} опасение, что у «г. Монахова уже начинает, кажется, кружиться голова от дешевого фимиама, расточаемого его почитателями, усердствующими не по разуму». Беспокоясь о том, что актер «обезьянничает» на сцене, ищет легкого успеха, критик предостерегал: «Честолюбие весьма ненадежный руководитель в лабиринте искусства…»[[553]](#endnote-551)

Замечание справедливо. Оно возникало и у Суворина. Но важнее здесь другое. Несмотря на открытое взаимное раздражение, вызванное газетным спором, у Суворина и Монахова было много общего. Суворин еще не сделался той реакционной, одиозной фигурой, какой стал впоследствии. Он представлял собой авторитетного театрального критика, образованного человека, имевшего вкус и личное суждение. Оба сильно и очень сознательно любили театр: любовь эта шла не от сердца — от ума. Оба рациональны — стихийность не была им присуща. Оттого Монахова притягивали роли Чацкого, Кречинского, считавшиеся резонерскими, — он так их и воспринимал. Оттого Суворин, оценив интеллигентность, ум и трудолюбие Монахова, что было крайне важно для него в актере, вскоре утратил к нему интерес, не находя в его даровании оригинального, самобытного таланта. Впрочем, в Монахове — Чацком Суворин обнаружил ту игру ума, которой так дорожил.

Чацкого Монахов сыграл в 1871 году. Тот год — пик его жизни: огромная любовь публики, постоянно выражаемая; любовь друзей, видевших в Ипполите Ивановиче обаятельного, доброго и веселого человека, украшавшего своим присутствием и своими остротами любое общество; фотопортреты, выставленные в витринах чуть ли не всех книжных и нотных магазинов, — а Монахов считался красавцем и уделял своей внешности серьезное внимание; честным трудом завоеванное на сцене положение первого актера; большой и разнообразный репертуар; истинно дружеские, несмотря на почти тридцатилетнюю разницу, отношения с Иваном Александровичем Гончаровым.

Монахов с ранней юности был страстным поклонником Гончарова, а о знакомстве с ним не смел и мечтать. Но оно произошло вскоре по переезде Монахова в Петербург. Муж его сестры Елизаветы Ивановны, Петр Емельянович Рощин, математик, много старше жены, приятельствовал с Гончаровым. Тот жил неподалеку от Фурштатской — в доме № 3 по Моховой улице — и иногда посещал Рощиных. Здесь и представили писателю будущего актера. Гончаров трудно сходился с людьми, мало кого к себе подпускал, был одинок и замкнут. Дружба с Монаховым, пожалуй, единственная в своем роде. Свидетельство тому — их переписка[[554]](#endnote-552).

Не в силах отказать молодому другу, тяжелый на подъем Гончаров 10 декабря 1871 года отправился в Александринский театр: в свой первый бенефис Монахов взял «Горе от ума» и роль Чацкого. Театр был полон, несмотря на высокие цены. Публика встретила бенефицианта громом рукоплесканий, не умолкавшим несколько минут. Ему поднесли четыре роскошных венка и серебряную вазу для крюшона весом в 36 фунтов (ок. 15 кг), на крышке которой были выгравированы названия его основных ролей. Монахова, по свидетельству {264} современника, вызывали после каждой сцены. Успех был шумный и продолжительный. Отзывы же — противоречивы.

Летописец театра А. И. Вольф заметил лишь, что, взявшись за роль Чацкого, Монахов заставил зрителей пожалеть об этом.

«Петербургская газета» сообщала, что «роль эта г. Монахову удалась и может быть причислена к лучшим ролям его репертуара»[[555]](#endnote-553).

«Голос», произнеся все полагающиеся слова о несомненном таланте и любви публики, заключал: «Правда, Чацкий — Монахов неизмеримо выше Чацкого — Нильского, но он все-таки не изобразил типа, созданного Грибоедовым»[[556]](#endnote-554).

А. А. Соколов в «Петербургском листке» прямо признавал роль явной неудачей актера: «Останавливаясь на г. Монахове, якобы Чацком, мы должны сказать, что во всех поклонниках его мы возбудили к себе неудовольствие. Репутация г. Монахова установилась на весьма прочных основаниях, но это не дает, однако, права артисту браться за все без исключения. […] На роль Чацкого он совершенно не потратил работы, а слепо доверился своему искусству читать с известного рода подчеркиванием более резких фраз»[[557]](#endnote-555). И однако, несмотря на резко негативное впечатление, Соколов настаивал, что Чацкий — монаховская роль: «Если меня спросят, может ли играть г. Монахов Чацкого? Я отвечу: не только может, но обязательно должен»[[558]](#endnote-556). Да, мог бы, если бы не пошел на поводу у резонерской традиции, не ограничился декламаторством. Тем не менее кое-что Монахову удалось. Свидетельствует об этом самое содержательное суждение из всего многообразного потока прессы, принадлежавшее Суворину: «Чацкий очень неловко начал свою роль. Сцены с Софьей прошли вяло, хотя нельзя отрицать, что в игре г. Монахова была доля правдивости и понимание изображаемого им лица. Второй акт для Чацкого начался также неудачно. […] Монолог “А судьи кто?” произнесен был г. Монаховым как куплеты, с подчеркиваньем припевов, и я начинал думать, что лучше бы уж г. Монахов пропел всю роль. […] А дальше было то, что г. Монахов с каждым явлением становился лучше и лучше. На сцене было живое лицо, чувствующий и страдающий человек, который овладевает всем вашим вниманием и всеми симпатиями. Вы знаете роль его так же хорошо, как он ее знает, вы знаете ее наизусть, и однако речи, которые вы слышите, кажутся вам новыми. Г. Монахов, куплетист, от которого вы ждете какой-нибудь шутки, который чувствует себя не в своей тарелке в первых двух актах, совсем почти исчезает, все более и более проясняется в нем человек. […] Весь третий акт сыгран был им прекрасно, исключая последнего монолога, который не совсем удался. […] Г. Монахов был Чацким, глубоко оскорбленным, негодующим человеком, у которого порываются все связи с окружающим обществом и у которого отчаяние и гнев сдерживаются презрением». Оценка Суворина, его пристальное внимание к актеру в роли Чацкого дорогого стоили: «Я никогда не был поклонником г. Монахова, — заключал критик, — совсем напротив, я не раз противоречил в моих отзывах о нем моим собратам, театральным рецензентам, которые возносили его и славили; но с тем большим удовольствием смотрел я на игру его, которая явилась мне неожиданным сюрпризом, и с {265} тем большим удовольствием говорю я теперь о том наслаждении, какое доставил он всем своей игрой. […] Смею уверить еще раз публику, что никогда г. Монахов как куплетист не доставит ей столько удовольствия, сколько дает г. Монахов — Чацкий»[[559]](#endnote-557). Это было признанием.

В отличие от суждения Суворина, безоговорочная поддержка «искровцев» выглядела само собой разумеющейся: конечно, Монахов был для журнала «своим». Бенефису актера посвятили стихотворный «Драматический переполох». Под псевдонимом «Что в имени тебе моем?» скрылся известный сатирический поэт, постоянный автор «Искры» Д. Д. Минаев. Его «пьеса» называлась «Который из двух?»: речь шла об исполнителях роли Чацкого — Нильском и Монахове.

Действие происходит на сцене Александринского театра, за кулисами, в партере и в театральном коридоре. Идет «Горе от ума» в бенефис Монахова.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

До начала спектакля.

(В театральном коридоре прохаживаются три театральных рецензента:

Горилла, Чимпанзе и Орангутанг.)

Первый рецензент.  
*(растягивая слова, громко, чтоб его слышала проходящая публика)*  
Каков-то нынче будет Ипполит!  
Еще вчера я с ним разговорился:  
Ох, говорю, душа моя болит,  
Чтоб завтра, братец, ты не провалился.

Второй рецензент.  
Все ж будет выше он, чем Нильский, по игре!..  
Ведь Нильский Чацкого нам дал в карикатуре.

Календарный публицист.  
Жаль очень, что в моем календаре  
Нет Нильского портрета…

Третий рецензент.  
По фигуре  
Он больше Чацкий: рост и статный вид…  
К тому же роли так всегда зубрит,  
Что сам суфлер хоть вон беги из будки.  
Я написал свой фельетон за сутки  
До представленья «Горе от ума»  
И разбранил Монахова… Сама  
В том публика сегодня убедится,  
{266} Что для куплетов только он годится,  
А Нильский, господа…

Второй рецензент.  
Он непомерно плох.  
Нельзя ж цветком назвать чертополох?

Третий рецензент.  
Бездарен точно он, но память — бесподобна…

*Разговор рецензентов продолжался еще долго, открывая перед читателем расстановку театральных сил. Затем начинался спектакль*.

Нильский *(за кулисой, сторожу)*.  
Подай мне стул! Я не сойду со стула  
И фальшь соперника подмечу здесь как раз!..

Лиза *(на сцене)*.  
Светает!.. Ах, как скоро ночь минула!..  
Вчера просилась спать — отказ…

Нильский.  
А если он сыграет ловко, тонко,  
Какие меры должен я принять?

Лиза.  
Переведу часы; хоть знаю, будет гонка,  
Заставлю их играть…

И дальше, на фоне идущего спектакля и долетающих со сцены реплик, — переживания Нильского, рассуждения критиков, театральных капельдинеров, не занятых в спектакле актеров. В финале «спектакля» Нильский, стараясь заглушить адресованные Монахову овации, произносил:

Пошла такая кутерьма,  
Что слышно даже в коридоре…  
Для *всех* здесь «Горе от ума»,  
А от Монахова *мне* горе.

*(Занавес)*[[560]](#endnote-558).

А что же Гончаров? Он прислал Монахову вежливую записку: «“Благодарю Вас за билет, а за *искусство* вдвое”. Можно придраться к тому, к сему, а {267} больше ни к чему, а все же следует сказать, что победа в значительной степени одержана. Роль Чацкого — крепость, и ее взять нелегко. Если публика увидит в ней Вас еще раз пяток — торжество Ваше будет полное»[[561]](#endnote-559).

Должно быть, не случайно в своей статье «Мильон терзаний» Гончаров деликатно обошел вопрос об исполнении главной роли. Он любил пьесу Грибоедова, не однажды обращался к ней, не переставал размышлять над ней и ее героем. Спектакль взволновал его, вызвал бурю мыслей, обращенных к великому творению Грибоедова. «После спектакля, — вспоминал литератор М. М. Стасюлевич, — Гончаров в кругу близких ему людей долго и много говорил о самой комедии Грибоедова и говорил так, что один из присутствовавших, увлеченных его прекрасной речью, заметил ему: “А вы бы, И[ван] А[лександрович], набросали все это на бумагу — ведь все это очень интересно”. На этот раз он обещал исполнить просьбу, хотя не без обычных для него в таком случае возражений и отнекиваний»[[562]](#endnote-560).

Обещание Гончаров исполнил, правда, под нажимом заинтересованного Монахова. Не относясь серьезно к своей деятельности критика, Гончаров, с присущим ему тонким юмором, так описал Ф. И. Тютчеву возникновение этюда: «Никогда не бывая в театре, я не знаю сам, как и зачем забрел туда и попал на “Горе от ума”. Потом, не знаю, как и зачем набросал заметки об этой комедии и об игре актеров, хотел оставить так, но актер Монахов (Чацкий) упросил меня сделать из этого фельетон.

Фельетон не вышел, а вышла целая тетрадь, которую я — не знаю, как и зачем, — отдал в “Вестник Европы” для напечатания»[[563]](#endnote-561).

Гончарова, в отличие От присяжных рецензентов, интересовала не сиюминутность происходящего на сцене и не сопоставление исполнителей главной роли, а судьба пьесы, ее понимание, ее движение во времени. Потому ему был важен и ансамбль, и общая культура постановки, а главное — возможность уловить дух автора, его сегодняшнее звучание в восприятии людей новой эпохи. Он считал пьесу Грибоедова комедией жизни, страстной комедией жизни. Оттого так удручало его царившее на сцене «небрежение к искусству». Этот укор вобрал в себя все: скудость постановки, не соответствовавшие никакой эпохе костюмы, слабое освещение сцены, жидкая толпа гостей на балу, суета, дурное, плохо слышное чтение… «Вообще все смотрит как-то тускло, несвежо, бесцветно». Неизбежно коснувшись падения вкусов публики, актеров, уровня репертуара, Гончаров поспешил вернуться к пьесе: «Разбор этой “порчи вкуса” или видоизменений старых условий искусства в новые отвлек бы нас от “Горя от ума” и, пожалуй, привел бы к какому-нибудь другому, более безысходному горю»[[564]](#endnote-562).

Гончаров почти обходил частности: его больше занимал не спектакль, достаточно заурядный, собранный наспех, а пьеса, которой суждена жизнь в веках. Возможно, такой подход был обусловлен и тем, что еще не приспела пора режиссерского театра, а всякое великое произведение русской классики требовало слитного решения, слаженного во всех компонентах, актерского ансамбля, способного выразить и развить любой намек, всякую тонкость авторской {268} мысли. Ничего этого в спектакле не было, да и не могло быть. Актер, особенно премьер, существовал там сам по себе.

Гончаровский анализ пьесы сделан художником. Дал ли он что-то Монахову? Безусловно. Мог ли Монахов сыграть Чацкого? Пожалуй, да. Человек умный, думающий, бесконечно веривший Гончарову, он проникся его идеями, его восприятием пьесы и героя. Сумел ли Монахов реализовать это на сцене? Скорей всего — нет. И не только потому, что сыграл Чацкого лишь считанные разы (роль все же осталась за Нильским). А главным образом — из-за отсутствия общего замысла, единого решения. Монахов был одаренным человеком, но не обладал талантом великих одиночек — Мочалова, или Щепкина, или Мартынова — создателей, творцов, опережавших время.

И все же роль Чацкого и то, что с ней связано, — вершина короткой жизни Монахова. Не потому, что вслед за шумным успехом, сопровождавшим роль Чацкого, интерес к Монахову как драматическому актеру (планку куплетиста он держал до конца) стал заметно снижаться. Может быть, основная его заслуга перед отечественной культурой как раз в том и состоит, что Монахов дал повод и всячески способствовал тому, чтобы Гончаров написал свой «Мильон терзаний». Статью Гончарова он читал одним из первых и сумел переступить через актерские амбиции, свойственные каждому и неизбежные здесь, так как о нем самом почти ничего сказано не было. Монахов был подлинным интеллигентом, потому что умел радоваться искусству, испытывать восторг перед чужим талантом. Он прекрасно понимал, что прогремевшая на всю Россию статья куда важнее его личного успеха. Это качество, делающее честь Монахову, конечно же, качество не актерское…

Для своего второго бенефиса (29 сентября 1872 года) Монахов долго не мог выбрать пьесу. Буквально за несколько дней до спектакля, отменив все объявленные раньше названия, он остановился на «Свадьбе Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина. Рецензенты не без злорадства ожидали заведомо невыгодного для Монахова сравнения с Самойловым.

Думал об этом и он сам. Роли Самойлова ему доставались и прежде, — Монахов всегда проигрывал в них знаменитому актеру. Всего год назад он вышел в самойловской роли Торбаева в пьесе И. А. Манна «Паутина» и вряд ли мог забыть суждение «Санкт-петербургских ведомостей» о том, что Самойлов и он — «небо и земля, неизмеримое расстояние, которое по плечу измерить только крайней самонадеянности и смелости»[[565]](#endnote-563). Смелость такого рода не поощряли.

Помимо этого Монахова все чаще ругали за слабеющий, делающийся неприятным голос. Соколов, например, попросту писал, что «от его пения можно запить». А голос у Монахова и впрямь сдавал. То ли он не был изначально поставлен и большая нагрузка надорвала его, то ли это была болезнь горла, которую Монахов каждое лето безуспешно лечил… Во всяком случае, ему уже ничего не спускали. Выбрав для бенефиса «Свадьбу Кречинского», Монахов, можно сказать, подписал себе приговор, дал критикам повод для таких прицельных {270} ударов, после которых уже не сумел оправиться. Все они, словно сговорившись, накинулись на актера, избрав невозможно уничижительный тон.

Даже редко писавший о театре журнал «Сын Отечества», назвав свои заметки «Главнейшие события прошлой недели, или Бенефис г. Монахова», сообщал: «Прошлая неделя, так сказать, разрешилась от тяжкого бремени бенефисом г. Монахова, в ожидании которого, как припомнят читатели, столь волновались и общество и журналистика. […] Г. Монахов взял на себя роль Кречинского, и далеко не по плечу пришлась ему эта роль. Даже лучшие сцены прошли у него бледно и бесхарактерно… Героем, по исполнению, был не бенефициант, а г. Васильев 2‑й в роли Расплюева»[[566]](#endnote-564).

«Петербургская газета», сообщая о блестящих материальных результатах бенефиса, добавляла: «На вопрос, выиграло ли искусство от исполнения бенефициантом главной роли, ответ будет отрицательным. […] Он только с тактом, толково прочитал роль свою, без малейших оттенков, без всякого одушевления, и в игре его не было ни одной минуты, которая хотя бы несколько напомнила таких гигантов Кречинских, как гг. Самойлов и Шумский». Говоря, что роль Кречинского — слабейшая в репертуаре Монахова, критик так заключал статью: «Аплодисментов и вызовов было много, но это были далеко не те шумные, единодушные вызовы, к которым привык г. Монахов, и мы заметили, что даже отчаянные, фанатические поклонники его совершенно растерялись и не узнавали своего кумира»[[567]](#endnote-565).

Критики сошлись на том, что главный успех принадлежал Васильеву 2‑му — Расплюеву, спасшему спектакль. В этот спевшийся хор влился и «Голос»: «Из всех попыток г. Монахова играть после оперетт и водевилей серьезные роли самою безуспешною следует признать, без всякого сомнения, попытку взяться за роль Кречинского. […] Бенефициант не оправдал даже самых скромных ожиданий и ограничился одним только читаньем роли, не придав ей ни малейшей характерности и типичности»[[568]](#endnote-566). В итоге критик советовал актеру отказаться от роли Кречинского. С ним были согласны А. С. Суворин[[569]](#endnote-567) и А. А. Соколов[[570]](#endnote-568).

Очевидная неудача в Кречинском дала Соколову дополнительный повод настаивать на том, что Монахов — лишь признанный исполнитель куплетов. Шлейф эстрадного успеха настигал актера и на драматической сцене, тем самым снижая высокое искусство. Публика ждала от него «куплета», а не художественного образа, который он, собственно, и не мог создать. Подобными рассуждениями, не лишенными, впрочем, оснований, Соколов попросту «сгонял» Монахова с драматической сцены. Он писал, например, что в дни Великого поста «г. Монахов опять войдет в моду, из которой он обыкновенно выходит в течение сезона»[[571]](#endnote-569), имея в виду, что только концертная деятельность, особенно насыщенная в великопостный период, возвращает Монахову былую славу.

{271} При этом Соколов, хоть и дал актеру звание «короля куплетистов», его эстрадный талант не воспринимал совершенно, ругая именно то, что следовало хвалить. Он иронизировал и над тем, что билеты на монаховские концерты были распроданы за несколько дней, и над восторженным — «ни в сказке сказать, ни пером описать» — приемом публики, и над тем, что актер осип от исполнения куплетов, а зрители от криков «бис», и над изящной манерой Монахова благодарить зал: поначалу он слегка наклонял голову, затем кланялся все ниже, а к финалу концерта — чуть не в пояс. Так выражал он уважение и признательность публике, искренне его приветствовавшей. Главным же достоинством Монахова, безусловно, было его умение общаться с залом, мгновенно устанавливать с ним контакт, создавать дружескую, непринужденную, праздничную атмосферу. Его обаяние, веселость, располагающая внешность, приветливая улыбка немедленно приводили всех в наилучшее расположение духа, делали зрителей его собеседниками, партнерами. Из зала выкрикивали названия любимых песенок, прося их исполнить. Монахов выслушивал и партер, и ложи, и галерку, улыбался, кивал и пел. Соколов в очередной статье нашел эту «перекличку» неделикатной. Он не желал признавать, что Монахов — блестящий эстрадный артист.

«Чем дальше подвигается артистическая карьера г. Монахова, — писал Соколов о бенефисе 1873 года, — тем более и более отнимается у нее надежд на нечто хорошее, твердое, художественное. Мы хотя и никогда не признавали за г. Монаховым большого дарования, но останавливались на нем с любовью, звали его долго работать серьезно; но уже в истекшем году совершенно отступились от него, махнули рукою…»[[572]](#endnote-570)

Монахов был сломлен. Стоящих ролей он больше не сыграл. В бенефисах побед не одержал. Публика воспринимала его все холоднее. Он чувствовал некую растерянность. В свой бенефисный спектакль 1874 года не мог выбрать пьесу: метался между старыми комедиями. В итоге он поставил ужасающую мелодраму Шульгина «После крушения», где сыграл каторжника и «торжественно провалился».

Сознавая свои неудачи в выборе пьес, Монахов обратился к модному тогда драматургу Николаю Антиповичу Потехину. Правда, он был еще не столь популярен, как его брат, Алексей Антипович, автор знаменитых пьес либерально-обличительногоЧшправления: «Шуба овечья — душа человечья», «Виноватая», «Мишура», «Чужое добро впрок не идет» и многих других. Николай Потехин тоже писал в жанре тенденциозно-назидательном, на темы морали, нравственности, семейных отношений. Актер и драматург подружились. В бенефис 1875 года Монахов взял его пятиактную драму «Мертвая петля».

В этой пьесе есть все: интрига, поддельные векселя, любовь, ревность, предательство и самоубийство при помощи яда в финале. Кроме того, что она надумана, она невыносимо длинна. Черного гения всех действующих лиц, обаятельного весельчака адвоката Слетышева, чья цель так и остается загадкой, {272} играл бенефициант. Несмотря на свои «достоинства», пьеса собирала полный зал, ее хорошо принимали, а наибольший успех заслужил, наконец, актер.

Монахов продолжал усердно работать, играть новые и старые роли. В бенефисе М. Г. Савиной, недавно появившейся в труппе и сразу занявшей первое положение, Монахов участвовал с особыми чувствами. Он был увлечен и очарован молодой актрисой, ухаживал за ней, постоянно ее посещал, познакомил с Гончаровым. Но Марья Гавриловна, ценя в Монахове интересного и талантливого человека, относилась к нему лишь дружески. В свой первый бенефис она поставила «Виноватую» А. А. Потехина. Монахов играл старика Кутузкина — роль, благодаря которой еще в 1870 году резко выдвинулся. Обозреватель московской «Театральной газеты», сообщая, что «первенство принадлежит бесспорно г‑же Савиной и г. Монахову», тепло и серьезно отозвался о последнем: «Г. Монахов, очень хорошо загримированный, исполнил роль откупщика Кутузкина чрезвычайно умно. В этой роли легко было “переиграть” и сделать ее вконец омерзительной, упирая преимущественно на сластолюбие. Г. Монахов избег этого. Сцена, где Кутузкин, снедаемый бессильной старческой злобой, плачет о том, что его не могут любить так же горячо и страстно, как любит он, вышла у г. Монахова искренна и правдива. Вообще он верно передал мысль автора и создал живое лицо с некоторым пошибом петербургского дельца»[[573]](#endnote-571). Благожелательный отзыв московской газеты поддержал актера, но прочие рецензии были отрицательными.

Летом 1876 года Монахов поехал в Киев к родным, где провел последние счастливые свои дни, отдохнул в атмосфере любви и покоя, укрепился духом и телом. Словно предчувствуя скорый конец, Ипполит Иванович писал Гончарову в ответ на его послание: «Я не знаю, за что балуете Вы меня, горячо любимый Иван Александрович. Судьба и без того обернулась ко мне лицом и дарит меня самыми отборными улыбками. И родная природа, и родные люди так тепло приняли меня в свои объятия, так хорошо и привольно живется с ними, что сердечное слово от Вас ко всему этому — и есть та капля в сосуде счастья, которая, переполнив его, заставляет немного захлебнуться. Я и захлебываюсь; начинаю даже опасаться — уж не вёдро ли все это перед грозной бурей, не последний ли взмах слепой фортуны, не прощальное ли слово отлетающей молодости и счастья?»[[574]](#endnote-572)

По возвращении в Петербург Монахов энергично принялся за подготовку к ежегодному бенефису — и опять его постигла неудача. Он взял новую пьесу И. А. Потехина «Богатырь века», справедливо обруганную всеми газетами. Она и впрямь производила угнетающе тяжелое впечатление, была длинна до невозможности, «на скорую руку сшита из чужих лоскутьев» и попросту скучна. Успех ее был сомнителен, но актеров, особенно Савину и Монахова, принимали хорошо.

Последний год жизни Монахова был наполнен болезнью, неприятностями разного рода. Он вдруг пьяным вышел на сцену, чего никогда не бывало. Или {273} вовсе не явился в театр, и пришлось отменить представление, а с актера удержали штраф, равный двухмесячному жалованью. Не доверяя запискам Монахова о болезни, дирекция направляла к нему театральных докторов «для освидетельствования». Те находили «поражение гортани», «хронический желудочно-кишечный катар и ожирение, сердца», «расстройство центральной нервной системы, обусловленное неправильным образом жизни г. Монахова»…

Тем временем Монахов вел переговоры с Алексеем Потехиным о его новой пьесе «Выгодное предприятие»: «Дорогой друг Алексей Антипыч! Я сижу безвыходно дома, глотаю, чуть не пудами, хину и вот и поправляюсь заметно, но все-таки нахожусь в положении крайне прискорбном, так как ничего не ведаю о судьбе пьесы…» Через несколько дней, получив пьесу, он восторженно благодарил автора: «Поздравляю, дорогой мой, заранее, тысячу раз поздравляю с громаднейшим успехом. Вещь производит потрясающее впечатление. На сцене у нас давно ничего подобного не было. Четвертый акт — это перл, верх совершенства! Но кроме всего этого — вот в чем твоя главная заслуга: каждое лицо выдержано до того мастерски, что возникает как облеченное плотью и кровью. Хвала и честь тебе, мой талантливый друг. Ты даришь сцену дорогим подарком»[[575]](#endnote-573). А далее Монахов предлагал распределение ролей, с которым согласились и автор, и театральная дирекция. Себе он взял роль старика — помещика Квашнина. Характер героя соответствовал фамилии: то был добродушный, суетливый, недальновидный человек, которого с целью разорить чуть не втянул в «выгодное предприятие» проезжий аферист. Все это были перепевы старого.

Восторгов Монахова, выраженных автору, не разделили ни критика, ни публика. Пьеса не оправдала ожиданий. Бенефициант, как писали, «не испортил роли, но и ничего не сделал из нее», «не было мест положительно хороших, не было и положительно дурных». Вместе с тем почти все отметили его физическую слабость, быстро осипший голос, стеснявший его и заставлявший «невольно излишествовать во внешних движениях». Одним словом, нашли, что он был «не в ударе», а это случалось все чаще.

Спектакль сыграли 24 октября 1877 года, затем еще несколько раз. Один из них Монахов сорвал. Затем из-за его болезни был отложен уже назначенный бенефис А. М. Читау.

20 ноября 1877 года Ипполит Иванович Монахов умер дома, в своей постели, на руках у любимой сестры Елизаветы Ивановны. За полчаса до смерти (как рассказывал друг Монахова, актер Де-Лазари со слов Елизаветы Ивановны) ему принесли кипу копившихся несколько дней газет. Он взял одну из них, прочитал, вскрикнул и… умер. Газету потом посмотрели. То был «Петербургский листок» от 16 ноября со статьей А. А. Соколова: «В понедельник, 14 ноября, состоялся бенефис г‑жи Читау, назначенный на 11 ноября, но не состоявшийся по “внезапной болезни” г. Монахова. В воскресном номере “Музыкального света” сказано, что “дирекция приняла меры против внезапных {274} болезней г. Монахова”, и, по нашему мнению, это очень хорошо, ибо “внезапные болезни” этого артиста подрывают под корень репертуар русской сцены.

Мы говорим не голословно о подрыве репертуара, а на основании фактов. Уже не говоря о том, что “внезапная болезнь” г. Монахова снимает с афиши такие капитальные произведения, как, например, “Выгодное предприятие” […] Публика, конечно, знает, что это за *внезапная болезнь*, ибо во второе представление “Выгодного предприятия” г. Монахов весьма заметно был болен на сцене своею “внезапною” болезнию…»[[576]](#endnote-574)

Так закончилась тридцатишестилетняя жизнь «короля куплетистов», вдохновившего И. А. Гончарова на «Мильон терзаний». Многотысячная толпа поклонников, искренне горюя, провожала Ипполита Ивановича Монахова на Смоленское кладбище. В одном из некрологов, а их поместили все петербургские газеты, автор сожалел, что со смертью Монахова оборвалась последняя связь театра и литературы. Он подразумевал Щепкина и Гоголя, Мартынова и Островского, Монахова и Гончарова.

# **{****275}** А. Я. Альтшуллер Василий Пантелеймонович Далматов

{277} «Артист, — говорил Далматов, — должен всегда держать наготове свой чемодан». На естественный вопрос «почему?» отвечал: «Потому что гордость не позволяет быть зависимым от антрепренера, контракта, дирекции, всякого рода начальства». Говоря об артистах вообще, он имел в виду прежде всего себя. Подавляющее большинство русских актеров влачило зависимое существование, не находило в себе сил быть свободными. Далматов находил. Гордость предопределила многое в его жизни — он не шел на уступки, был бескомпромиссен в своих творческих позициях и убеждениях, решителен и тверд в поступках. У Далматова был, что называется, неудобный характер. Прямой и резкий, он не боялся задеть кого-нибудь из начальства, отказывался от ролей, которые, как он считал, ему не подходили, предъявлял свои требования к работе, репертуару, театру. И если с ним не соглашались, не шли навстречу, он действовал решительно, вплоть до того, что порывал с театром, недавними коллегами и соратниками. Он уходил из театра, хотя впереди ничего не было. Когда В. Ф. Комиссаржевская покидала Александринскую сцену, перед ней стояла цель — создать свой театр. Далматов часто уходил в никуда. Многие объясняли это его неуживчивостью, нетерпимостью, высокомерием. Все это присутствовало в его характере. Но главное — стремление к независимости и свободе. Именно поэтому он переменил много разных театров, без сожаления рвал старые связи в поисках иных условий творчества.

«Я очень ценю и люблю В. П. Далматова, — писал А. Р. Кугель, — не только как чрезвычайно талантливого артиста, но и как человека независимого ума и образа мыслей»[[577]](#endnote-575). Можно добавить — и действий.

Вот вехи его пути. Провинция, московский Общедоступный театр, вновь провинция, с 1880 года — московский Пушкинский театр А. А. Бренко, после его закрытия — театр Ф. А. Корша. В 1884 году Далматов был приглашен в Александринский театр. А. П. Чехов писал весной того года в петербургском журнале «Осколки»: «К вам от нас переведены два электрических солнца нашего театрального мирка. Я говорю о Свободине и Далматове, которые в следующий сезон будут упражнять ваши вкусы, а не наши. С прискорбием сдаю их на руки петербургского коллеги…»[[578]](#endnote-576)

В столице Далматов быстро завоевал популярность, играл крупные роли. Десять лет он успешно служил на императорской сцене. Жизнь определилась, вошла в устойчивые берега. Но произошел, казалось бы, пустяк, и пришлось вновь вспомнить о своем чемодане. Дело в том, что в апреле 1894 года в Александринском театре готовилась постановка пьесы Н. А. Потехина «Нищие духом», в которой должен был играть Далматов. Считая, что ему предложена «мерзкая роль лубочного злодея», артист от роли отказался. Это было не принято на императорской сцене, возник конфликт, скандал, Далматов, хлопнув дверью, ушел из театра.

В 1895 году он вступил в труппу вновь созданного в Петербурге Театра Литературно-артистического кружка — Суворинского театра. Здесь он тоже {278} играл ведущие роли, влиял на ход театрального дела. Взаимоотношения Далматова с хозяином театра А. С. Сувориным складывались на основе делового сотрудничества. Далматов уважал Суворина, ценил его художественный вкус, поддерживал многие его репертуарные предложения. Но… до определенных границ. Если же театр переступал границы, которые Далматов считал незыблемыми, он решительно противился этому. В 1898 году в Суворинском театре была предпринята попытка поставить черносотенную пьесу В. А. Крылова и С. К. Литвина «Контрабандисты». Крылов хотел, чтобы в ней играл Далматов. Актер печатно выступил против пьесы. Премьера не состоялась. В 1900 году скандальная пьеса была все-таки поставлена и вызвала бурный протест ряда актеров и публики. Л. Б. Яворская демонстративно ушла из театра. В 1901 году покинул его и Далматов: он вернулся на Александринскую сцену, где и служил до конца жизни.

Таким образом, Далматов служил во многих театрах, называл себя «артистом-бродягой», но совершенно очевидно, что главный театр, определивший его актерскую судьбу и место в истории, был Александринский.

### Вася-жердь

Он часто брался за перо. Обладая литературным даром, писал драмы, очерки, повести и рассказы, причем обычно из жизни театральной провинции. Во многих его сочинениях проступали автобиографические черты. Человек замкнутый и скрытный, он ни с кем не делился своим прошлым, не поверял сомнений души, но в писательстве обращался к опыту прожитых лет, к своему творчеству, к мыслям об искусстве театра. Разве можно забыть и перечеркнуть родительский дом в Одессе, чинный Ришельевский лицей, страстное увлечение театром, бегство из дома во имя призрачной карьеры артиста? Разве можно забыть и перечеркнуть долголетнюю бесприютность, томительные голодные ночи, полные жалости к себе, когда терзаешься и сомневаешься в верности принятого решения?

Герой его повести «У преддверия храма», бежавший из дома юный Ростопчин, приезжает вместе с двумя провинциальными актерами в город Энск. Тут у Ростопчина крадут саквояж, где находились документы и взятые из дома вещи, которыми он особенно дорожил. Он — голодный, холодный — в конце концов заболевает, оказывается на грани смерти, но все-таки выживает. «Эта победа над смертью положила начало бесконечной борьбе с жизнью… Он поступил на сцену». Так поведал знаменитый актер Василий Пантелеймонович Далматов о начале избранного им пути.

Он служил в южной бродячей труппе, кочевал по многим небольшим городам — Нежин, Гомель, Бобруйск — и делал все, что должен был делать молодой человек, состоящий при провинциальном театре, — расклеивал по городу афиши, прибивал декорации, суфлировал, бегал посыльным к актерам, выходил на сцену как статист, а иногда и в малюсенькой роли, да мало ли еще что {280} требуется в хлопотном и суетливом театральном деле, когда каждые три-четыре дня ставится новая пьеса. Позже он вспоминал о своей театральной молодости: «Я голодал, по шпалам ходил, последние штаны закладывал».

В 1869 году двадцатичетырехлетний будущий Далматов под фамилией Чудин нанялся в минскую антрепризу в качестве суфлера и актера. Эта антреприза отличалась от многих прежних, где он служил, серьезностью в постановке дела и интересным составом труппы. Тут были, как и везде, артисты разных возрастов и амплуа, но некоторые из них явно выделялись, были центром притяжения актерской братии и публики. Среди них — «комическая и драматическая старуха» И. С. Сандунова, А. Р. Орлова-Новогребельская, отец и дочь Г. Н. и М. Г. Стремляновы.

Ирине Семеновне Сандуновой было пятьдесят восемь лет, по тем временам — глубокая старуха. За ее плечами большая актерская жизнь, в том числе двадцать лет службы в Малом и Александринском театрах, где она играла вместе с великими актерами М. С. Щепкиным, П. С. Мочаловым, В. А. Каратыгиным, А. Е. Мартыновым. Опытная актриса, она пробовала свои силы как режиссер и поставила в Минске «Грозу» и «Доходное место», в котором роль Полины досталась «девице Стремляновой». Сандуновой было что поведать актерам минской труппы — она хорошо помнила «доброе старое время», театр пушкинской поры, встречалась со многими знаменитыми людьми. Но взор ее не был обращен только в прошлое. Она рассказывала о своем сыне — молодом судебном деятеле Анатолии Федоровиче Кони, с которым через десяток лет познакомится и подружится петербургская премьерша Мария Гавриловна Савина — бывшая «девица Стремлянова». Имена их обоих будет знать и чтить вся Россия.

Гавриил Николаевич — антрепренер и «комический отец» — как актер ничем особенно не выделялся, но он был отцом пятнадцатилетней Маши, девушки обаятельной, талантливой и острой на язык. Позже она займет свое место в жизни Далматова. Тогда же, в Минске, он робко влюбился в нее, она подтрунивала над ним и окрестила за высокий рост и худобу — «Вася-жердь».

Первым спектаклем в Минске, с которого началась профессиональная карьера Маши Стремляновой, был популярный водевиль А. Н. Баженова «Бедовая бабушка», где она играла в паре с Чудиным. Водевиль был поставлен для Сандуновой, которая колоритно изображала старуху Авдотью Терентьевну, желавшую до того, как выдаст замуж внучку, выйти замуж самой. Рядом с этой бойкой бабушкой образы молодых людей выглядели бледными. И все же артисты сумели их оживить, придать своим героям обаяние и характер. Их заметили, особенно ее. В газете писали: «Могут развиться и задатки таланта, которые несомненно есть у г‑жи Стремляновой — могут, если только она не будет увлекаться пустыми комплиментами и неумеренными похвалами небольшого кружка, а, напротив, будет прислушиваться к голосу общественного мнения и вместе с тем пользоваться советами, указаниями товарищей артистов, более ее опытных и более понимающих дело»[[579]](#endnote-577). Та же газета отмечала, что большинство членов труппы не может еще «подойти ни под какую рецензию». {281} И «Вася-жердь» ни под какую рецензию не подходил, а просто старался приносить пользу труппе. В конце концов он заработал бенефис и тоже был замечен прессой: «Бенефициант г‑н Чудин очень недурно сыграл роль Прутикова»[[580]](#endnote-578). Это был водевиль «Хоть умри, а найди дочке мужа!», переделанный из французского водевиля М. Мишеля и Э. Лабиша. Когда смотришь на список действующих лиц этой пьески, кажется, что туда вкралась ошибка: Прутиков Василий Николаевич — 29 лет; Лукерья Фоминична, его дочь, — 38 лет. Но оказывается — все так и есть. Когда-то юноша Прутиков из-за денег женился на богатой старухе, та умерла, а с ним осталась ее дочь Лукерья. Теперь Прутиков собирается вновь жениться. Однако его избранница, восемнадцатилетняя Катя (ее, конечно же, играла Стремлянова), решительно не хочет стать мачехой Лукерьи Фоминичны. Тогда для Прутикова забрезжил выход — выдать замуж свою падчерицу за отца Кати. «Я думал быть вашим тестем, а буду зятем», — говорит тот. «Вы зять и тесть», — успокаивает его Прутиков. Неожиданные сюжетные ходы, забавные ситуации… И снова, как и в «Бедовой бабушке», выступал тот же квартет — отец и дочь Стремляновы, Сандунова, Чудин. Водевиль шел легко, весело, был пронизан иронией, стихией игры.

… Пройдет пятнадцать лет, и «Вася-жердь», уже известный актер Василий Далматов, будет дебютировать в столичном Александринском театре в роли Хлестакова. Его минская партнерша, прославленная Мария Гавриловна Савина, поддержит его и выступит с ним в одной из своих коронных ролей — Марьи Антоновны. Потом они будут много и долго играть вместе, вплоть до знаменитого дуэта Карениной и Абрезкова в «Живом трупе» (1911).

### Пензенский антрепренер и режиссер

После Минска Далматов вел обычную кочевую жизнь провинциального актера. Сменялись один за другим города, среди них были и большие — Ярославль, Саратов; в 1873 – 1875 годах он служил даже в московском Общедоступном театре, а зиму 1875 – 1876 годов — в Воронеже. В 1877 году Далматов осел в Пензе. Годы пребывания там Далматов считал важным периодом своей биографии. Здесь он работал не только как актер, но и как режиссер и антрепренер: возглавил собственное дело, за которое был полностью в ответе.

Пенза — губернский город с населением 32 000 человек — имела две гимназии, духовную и учительскую семинарии, землемерное училище, тридцать каменных церквей. Здесь издавались две газеты, и обе писали о театре. Пензенский губернатор А. А. Татищев интересовался театром, а губернаторша участвовала в любительских спектаклях. Их внимание к сцене отражалось на общей «театральной атмосфере» города.

Русские провинциальные города издавна делились на театральные и нетеатральные. Пенза — из театральных городов. В начале XIX века здесь пользовался известностью крепостной театр помещика Г. В. Гладкова и его сына В. Г. Гладкова. Затем большой вклад в развитие театрального дела в Пензе {282} внес Иван Николаевич Горсткин — фигура примечательная во многих отношениях. В юности он учился в Московском университете, состоял на военной службе, участвовал в походах. Был близок к кругу передовой молодежи, знал Пушкина, входил в декабристский Союз благоденствия. В 1825 году жизнь двадцатисемилетнего офицера круто переменилась: увольнение со службы, арест, допрос по делу декабристов, ссылка.

Через много лет, уже в конце 1840‑х годов, он обосновался в своем родовом поместье в Пензе и, будучи страстным поклонником сцены, построил тут театральное здание. Театр Горсткина славился далеко за пределами Пензенской губернии. Сам Горсткин выступал на сцене, причем любимой его ролью был Фамусов, которого он играл много лет. В конце жизни, овдовев, он женился на молодой театральной любительнице Сашеньке Гореловой — сестре знаменитого впоследствии актера В. Н. Давыдова.

Когда Далматов появился в Пензе, старый меценат год как умер, и театр содержала его вдова, ныне А. Н. Горсткина. А вольнолюбивый дух молодости старого Горсткина царил в доме его сына Льва Ивановича, долгие годы жившего за границей, знавшего А. И. Герцена и Н. П. Огарева, горячего поклонника великих французских актеров Фредерика-Леметра и Рашели. Здесь регулярно проходили «учено-театральные заседания», и Далматов был непременным их участником.

Кроме дома Горсткина с «учено-театральными заседаниями», Далматова привлекал в Пензе еще один дом любителя-театрала — на Лекарской улице. Это был состоятельный купец, владелец водочных заводов. Здесь пели, музицировали, спорили об искусстве. Далматов подружился с хозяином дома, младший сын которого часто залезал на колени к актеру и слушал его рассказы о театре. Через тридцать лет этот мальчик, уже известный петербургский режиссер, будет занимать Далматова в своих спектаклях, а через пятьдесят лет он скажет, что Далматов первый пробудил в нем мечту о сцене. Из того пензенского мальчика вырос Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Великий режиссер называл Далматова в числе своих учителей.

За три сезона, что Далматов пробыл в Пензе, произошло его становление как художника. Многое сделал он и для театральной культуры Пензы. До приезда сюда Далматова местная публика вяло посещала театр, и антрепренеры несли солидные убытки. Падение интереса пензенцев к театру объясняли разными причинами — слабостью труппы, малопривлекательным репертуаром, непомерно высокими ценами на билеты. Так, на бенефисный спектакль кресло первого ряда стоило пять рублей, а жалованье, к примеру, кассира в аптеке составляло десять рублей в месяц. Далматов решительно взялся за дело. Он пригласил сильных актеров, в том числе из Москвы, включил в репертуар актуальные пьесы современных авторов, улучшил техническое оснащение театра, понизил цены на билеты. Он многое делал за свой счет.

Далматов сам выступал в пензенской газете, писал развернутые статьи об условиях работы в провинциальном театре, возможностях антрепренера, перспективах предстоящего сезона. Перед открытием сезона 1878/1879 годов он {283} писал: «Новая обстановка, как в зрительном зале, так и на сцене, новые декорации, вновь сформированная труппа из лучших провинциальных артистов и артисток, все бывшие недостатки театрального устройства устранены, словом, все, что можно сделать из пензенского театра для удобства многоуважаемого пензенского общества, я со своей стороны предусмотрительно исполнил»[[581]](#endnote-579).

Усилия Далматова не пропали даром. В том же году газета свидетельствовала: «Даются народные спектакли по пониженным ценам, доступным и для людей бедных, и, главное, для молодежи, как известно, не располагающей постоянными капиталами, а довольствующейся случайными гривенниками и двугривенными […] Кроме того, молодой режиссер г‑н Далматов, очевидно, еще не проникнут ролью антрепренера-эксплуататора; в душе его еще ярко горит огонь артиста, желающего послужить искусству […] желательно, чтобы он выдержал все невзгоды до конца, чтобы равнодушие публики не надломило его широкую артистическую натуру»[[582]](#endnote-580).

Сводить концы с концами в условиях провинциальной антрепризы — дело непростое. Публика привыкла ходить на водевили и оперетты, и без них в репертуаре было не обойтись. Но Далматов стремился включить в афишу пьесы русской классики и, в первую очередь, А. Н. Островского. Он поставил в Пензе «Бешеные деньги» и «Волки и овцы» Островского, «Женитьбу Белугина» и «Светит, да не греет» Островского и Н. Я. Соловьева, «Расточителя» Н. С. Лескова, «Финансового гения» А. Ф. Писемского, инсценировку повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон». Интерес зрителей вызвали и другие современные проблемные пьесы — «Злоба дня» Н. А. Потехина, «Паутина» И. А. Манна, «Блуждающие огни» Л. Н. Антропова. Ставил он и знаменитые пьесы зарубежного репертуара и сам играл в них. Но ни Гамлет, ни Уриэль Акоста, которых он впервые показал пензенской публике в свой бенефис, не принесли ему удачи. Признанный успех «душа пензенской сцены», как называли Далматова в городе, снискал в пьесах Островского и прежде всего в ролях Телятева («Бешеные деньги») и Миловидова («На бойком месте»).

### Телятев и Миловидов

Телятев — блестящая роль Далматова. Он играл ее с огромным успехом в провинции, на сцене Александринского театра, в Театре Литературно-артистического кружка.

В комедии «Бешеные деньги» (1870) Иван Петрович Телятев занимает важное место. С его слов начинается пьеса, его монологом кончается. Именно он, Телятев, олицетворяет собой авторское понятие «бешеных денег». Мы привыкли употреблять эти слова для обозначения денег больших, громадных, не имеющих счета. Это, конечно, верно, но надо иметь еще в виду, что в слове «бешеный» сидит бес, злой дух, черт. Это не просто большие деньги, а деньги взбесившиеся, шалые. Все в этой пьесе вертится вокруг них. И главный вопрос, который занимает ее героев, — как их раздобыть. Способов много, и самых {284} разных. Тут и васильковские подряды на строительство железных дорог, и глумовское пребывание в качестве «secretaire intime» у страдающей ожирением богатой старухи, и телятевское умение брать деньги в долг, мало заботясь о том, чтобы их когда-нибудь отдать. Веселый циник Телятев, человек беспечный и благодушный, уже должен «тысяч до трехсот», а все, чем он обладает для фатовской жизни — квартира, лошади, экипажи, платье, — чужое. И этот разорившийся, опутанный долгами барин легко порхает по земле. В сугубо практическое время, когда сколачивание капитала было у многих основной целью жизни, человек, озабоченный лишь тем, как красиво просадить деньги, вызывал мягкую улыбку и даже симпатии.

Телятев — абсолютно далматовская роль, будто для него специально написанная. Когда-то на премьере «Бешеных денег» в Александринском театре роль Телятева исполнял Ф. А. Бурдин. Он был мало похож на барина и то и дело сбивался на простецкий тон. Далматов — Телятев — барин с аристократическими замашками. Врожденную светскость, искусство жуировать, быть вралем, повесой, хлыщом — все это артист передавал виртуозно, с комедийным изяществом и блеском. Юмор был щедро разлит по всей роли. Легко скользящий диалог, снисходительность прежде всего к себе, а заодно и к окружающим, беззаботность — все это было окрашено в легкие комедийные тона. «Он умел незлобиво смеяться над самим собой, и такого Телятева, каким был Далматов, русская сцена никогда не увидит. Этот род людей — блестящих и бесплодных, махровых в эпикурействе своем и грациозных в цинизме — словно вымер с Далматовым, — писал А. Р. Кугель. — Когда он говорил Лидии (“Бешеные деньги”): “… ваш раб, негр, абиссинец”, — глаза его метали искры золотого смеха, а в обыкновенных звуках голоса было столько неверия, скептицизма и снисходительного презрения к женщине, к людям, к себе самому и к той comedia dell’arte, которую играет шаловливый Эрос, с тех пор как существует мир!»[[583]](#endnote-581) Премьерша Театра Литературно-Художественного общества Л. Б. Яворская признавалась, что не любит играть Лидию с Далматовым — Телятевым. Далматов так притягивал зрителей, которые все время ждали появления Телятева, что Лидия и Васильков лишь заполняли паузы между его выходами.

Осуждающих интонаций, к которым, например, Савина прибегала весьма часто, Далматов никогда не любил. Он совсем не стремился к моральной оценке поступков своих героев. Его интересовало иное — их красочность, яркость, изысканность, удаль. Известный критик народнического направления А. М. Скабичевский назвал героев «Бешеных денег» Глумова, Кучумова, Телятева представителями «отживающей культуры российской распущенности». Здесь обращает на себя внимание сочетание слов «культура» и «распущенность». Далматовские герои, конечно же, были распущенны, но неблаговидные поступки далматовских вертопрахов и хлыщей облекались всегда в изящную и «культурную» форму. В годы, когда народническая этическая доктрина {285} властвовала в литературе и искусстве, далматовские прожигатели жизни и волокиты не могли, разумеется, выдержать тех высоких требований, которые предъявлялись нравственным основам личности. Далматов не брал их под защиту, но показывал как бы с иной стороны. Разорившиеся и распущенные гусары и корнеты привлекали своей удалью, беззаботностью, веселым нравом.

Но почему же все-таки артист не осуждает подобных людей? — недоумевала публика. Ответ находили сразу. Да ведь он, артист Далматов, сам такой. Вспоминали его широту, легкость, с какой он сорил деньгами, отношение к женщинам. Ну, а раз сам смахивает на своих героев, то, конечно, всегда найдет способ оправдать их. Это рассуждение можно отнести к Телятеву — в конце концов никаких явных подлостей за ним не числится. А как быть с теми, за которыми подлость и уголовщина? Далматов подходил и к ним «не со стороны их моральной ценности, а со стороны их красочной увлекательности, шири и простора»[[584]](#endnote-582).

Ну, а если у героя угасли остатки совести и чести, Далматов стремился облагородить его. Вот перед нами отставной кавалерист, «рубака и пьяница» Павлин Миловидов («На бойком месте»). Далматов строго выполнял указания автора: на нем красная шелковая рубашка, шаровары с лампасами, цыганский казакин, черкесский ремень, одно слово — Павлин. «Я человек военный, простой», — говорит о себе Миловидов. «Барин тароватый, простой», — отзывается о нем Бессудный. «Простой» тут обозначает — без большого ума, бесхитростный, недаром его легко обводят и в делах денежных, и в делах любовных. Но и не надо особого ума, чтобы понять, как резко отличается Аннушка от ее окружения из постоялого двора. «Немало я их на своем веку обманывал — и ничего; а перед этой как-то совестно», — признается Миловидов. «Совестно» — редкое слово у далматовских «пленительных пошляков». Но зрители верили, что у его Миловидова осталась совесть, он и обманывал как-то без злого умысла, а по привычке, по ухарству, а вот самого его обманывали люди хитрые, страшные, злые.

Поставив Миловидова между нравственно стойкой Аннушкой и разгульной шельмой Евгенией, Островский в конце пьесы открывает Миловидову глаза и заставляет его увезти Аннушку из «проклятого гнезда» как будущую хозяйку своего дома. В метаниях между соперницами Миловидов выбирает Аннушку. Эта сторона роли особенно отчетливо проявлялась у Далматова, когда он играл в Александринском театре с М. Г. Савиной и В. Ф. Комиссаржевской. Спектакль впервые шел 1 мая 1901 года в пользу вторых режиссеров и суфлеров. «Им очень хотелось просить участвовать Веру Федоровну, но, как говорят, Савина не захотела играть в одном спектакле c Комиссаржевской, — писал известный актер и режиссер П. П. Гайдебуров. — Что было делать? Ведущие актеры — Давыдов, Далматов и др[угие] пошли на переговоры с Савиной. Уверяют, будто ее убедили в том, что роль Аннушки не выигрышна, и Вера Федоровна успеха в ней иметь не сможет. Так или иначе, и Савина, и {286} Вера Федоровна в спектакле участвовали, но исполнение Веры для всех явилось полной неожиданностью. Вместо жалостной, плаксивой Аннушки Комиссаржевская в первой же сцене заставила зрителей насторожиться… А дальше… Трудно вообразить, как по-новому прозвучала вся пьеса. Сила протестующей женской души вспыхнула в Аннушке — Вере Федоровне с такой подкупающей страстью, которой нельзя было не покориться»[[585]](#endnote-583).

В соревнование Савина — Комиссаржевская нежданно-негаданно попал Далматов. Рядом с ним происходило соперничество героинь Островского и одновременно актрис, их играющих. Выступление Далматова в роли Миловидова на Александринской сцене — памятное для актера событие. Это было первое его появление в прославленном театре после семилетнего перерыва. Зрители встретили его превосходно. «Когда заговорили бубенцы и колокольцы подкатившей тройки и за сценой раздался голос Далматова — весь зал дружно приветствовал аплодисментами и криками его возвращение. Он вышел на сцену полный сил, радостный, могучий, и овации превратились в бурю»[[586]](#endnote-584). Далматов снова среди друзей. Но жизнь не стоит на месте, и за эти годы появились новые имена. Среди них — главное приобретение Александринского театра — Комиссаржевская. В спектакле «На бойком месте» Далматов впервые встретился с Комиссаржевской как партнершей.

Встреча с Комиссаржевской — это встреча не просто с новой актрисой, а с новым веком, новой эпохой в искусстве. У Далматова и Комиссаржевской были разные актерские средства: у нее — ранимость, обнаженная душа, трагедия и бунт; у него — жизнерадостность, здоровье, задор; у нее нет места шутливому тону, иронии, скепсису — все берется всерьез, с полной отдачей нравственных сил; у него — ласковая ирония, скептицизм, безмятежное, легкое отношение к жизни и порочная изысканность. Но в его актерской палитре была одна краска, которая выделяла его среди мастеров старой школы и определенным образом приближала к актерам новой формации с их нервной экспрессией и возбудимостью. В нем была какая-то неуловимая загадочность, «символический элемент». Об этом речь впереди. Сейчас же следует вернуться назад, ведь Далматов еще не расстался с Пензой.

### Хлестаков

Далматов называл себя «бродягой», «дитей провинции». Это верно в том смысле, что он начинал в провинции, долгое время скитался по ней и многому научился там. Уже будучи признанным, опытным актером, директором петербургской Театральной школы, он часто повторял, что каждый начинающий актер должен развить свои способности на сцене провинциального театра. «Провинция для актера такая же школа, как Академия Художеств для художника, все, что он наблюдает и узнает в провинции, останется в его душе навеки, — {288} писал он. — Я всегда всем молодым актерам советую сначала поиграть в провинции, пройти тяжелую школу провинциального актера, определить себя там, а потом уж стремиться в холодный Петербург или в старую матушку Москву». Извлечь пользу из провинциального театрального бытия можно было, по Далматову, и, так сказать, «от противного». В провинции то и дело сталкиваешься с необразованностью, серостью, бескультурьем актерской массы; настоящий актер обязан не поддаваться общей засасывающей атмосфере, а овладевать знаниями, воспитывать в себе культуру. Пенза дала ему много. Дела у него шли вполне благополучно — он ставил, играл, публика ходила в театр, отзывы прессы в основном одобрительные. Но провинция для него уже исчерпала себя, и как артист он не был удовлетворен. Хотелось играть с большими актерами в крупном театре. А тут еще служивший у него в театре Владимир Алексеевич Гиляровский, милый Гиляй, накрепко связанный с Москвой, прослышал об организуемом там новом деле. Анна Алексеевна Бренко открывала в Москве первый частный театр.

В труппу театра вошли М. И. Писарев, В. Н. Андреев-Бурлак, П. А. Стрепетова, А. Я. Глама-Мещерская А. Я., М. Т. Иванов-Козельский и другие известные артисты. Гиляровский всячески советовал ехать туда. Москва есть Москва. Далматов поступил в театр Бренко. Через много лет, когда в 1924 году отмечался юбилей А. А. Бренко, ее давний друг Гиляровский прочитал посвященные ей и ее театру стихи:

… Десятки лет назад  
Ей поклонялись две столицы,  
В кружке блестящей этой жрицы  
Встречал я знаменитых ряд:  
Тургенев, Достоевский и Островский,  
Успенский Глеб, Потехин Алексей,  
Полонский, Юрьев, Михайловский,  
Плещеев, Рубинштейн… Бывали все у ней.  
Глаз Чехова, мерцающий и зоркий,  
Глядит в восторге с высоты галерки  
На сцену, где Далматов и Бурлак-Андреев  
Козельский, Писарев и Глама, и Киреев,  
Где Южин, юноша тогда, с студенческой скамьи  
Уж крылья расправлял могучие свои…

В непритязательных стихах нет ни ошибок памяти, ни преувеличений. Театр А. А. Бренко, помещавшийся близ памятника А. С. Пушкину и потому называемый обычно Пушкинским, являл собой уникальный очаг культуры.

Хлестакова Далматов играл в провинции и теперь в театре А. А. Бренко с М. И. Писаревым — Городничим.

Чтобы понять исполнение любым актером роли Хлестакова, следует задать вопрос, который вот уже полтораста лет возникает при каждой постановке гоголевской {289} комедии. Кто герой «Ревизора» — Хлестаков или Городничий? Этот вопрос обсуждался при первой постановке комедии и потом — всегда. От ответа на него во многом зависит трактовка пьесы, ее сценическое воплощение. При всех оговорках, которые можно в данном случае сделать, связь проступает такая: если центр тяжести лежит на Городничем, то спектакль склоняется в сторону бытовую, сатирическую, если на первый план выдвигается Хлестаков — спектакль приобретает черты гротеска и фантасмагории.

XIX век следовал мысли В. Г. Белинского и С. Т. Аксакова, которые были уверены, что главный герой комедии — Городничий. XX век пересмотрел этот взгляд и вернулся к авторской трактовке комедии. Гоголь постоянно жаловался, что не находят актера на главную роль Хлестакова, и оттого пьеса теряет смысл.

Каково место Далматова в этой схеме, и занимал ли он вообще свое особое место в ней? Прежде всего заметим, что спектакли, в которых играл Далматов, всецело относились к сатирико-бытовой линии интерпретации «Ревизора», где великий Давыдов, основной, после Писарева, далматовский партнер, играл Городничего лукавым и благодушным бурбоном. Но в пределах этого вполне бытового рисунка Далматов исполнял Хлестакова по-своему, спорил с установившейся традицией, изображавшей его водевильным шалуном и вертопрахом.

Далматов видел в нем «представителя министерского аристократического режима, будущего звездоносца правящих классов». Он считал, к примеру, что в знаменитой сцене вранья, по существу, вранья-то нет, так как Хлестакову предстоит «не только департаментом управлять, но и в Государственном Совете заседать»[[587]](#endnote-585). В этом утверждении есть определенный полемический перехлест. Трудно себе представить среди членов Государственного Совета на знаменитой картине И. Е. Репина физиономию Хлестакова. Но мысль, высказанная Далматовым, ясна. Актер укрупнял фигуру Хлестакова, делал ее значительной. «Совсем уж не фитюлька, не франтик, которого взять да ногтем придавить, — писал А. В. Амфитеатров о далматовском Хлестакове, — но весьма внушительный красавец-мужчина, который в случае надобности сам кого угодно ногтем придавит»[[588]](#endnote-586).

Как опытный бонвиван, далматовский Хлестаков с тонким расчетом ухаживал за мамашей и дочкой; в сцене взяток он на самом деле считал, что в Петербурге сможет быть полезен каждому из чиновников. Далматов давал понять зрителям, что тут происходит самая обычная операция — вручение и получение взяток. Далматов следовал завету Гоголя, который предупреждал исполнителей «Ревизора»: «Больше всего надо опасаться, чтобы не впасть в карикатуру». Хлестаков — Далматов был вполне реальный тип, без всякой карикатуры.

Вернемся к тому вопросу, с которого мы начали разговор о комедии, — кто главный ее герой и как с этим связана трактовка пьесы? Далматов не разделял {290} ни одну из распространенных точек зрения — он был убежден, что в комедии два главных героя, и стремился, чтобы его Хлестаков был достойным соперником Городничего.

### Корнет Отлетаев

В 1863 году второстепенный литератор Ф. М. Толстой инсценировал роман князя Г. В. Кугушева «Провинциальный Дон Жуан». После нескольких представлений в Малом театре, не имевших никакого успеха, комедия сошла с репертуара. Так и была бы похоронена эта пьеска на полках Театральной библиотеки и вряд ли кто вспомнил о ней, если бы не Далматов. Он обратил внимание на главного персонажа пьесы и создал один из своих шедевров. Играл он эту роль несколько десятилетий во многих городах.

Название романа и инсценировка настаивали на определенной черте героя, хотя донжуанство отнюдь не главное в характере отставного гусара. Далматов заменил название на «Корнет Отлетаев» и передавал разные стороны характера этой бесшабашной, неуемной натуры. Было здесь, конечно, и донжуанство, но не в обычном значении этого слова. Отлетаев — Далматов видел себя рыцарем, кавалером, поклонником всех дам. Но было и многое другое — удаль, веселье, размах, постоянная игра и поэзия ушедшей жизни.

Действие комедии точно обозначено, оно происходит в 1852 году. Пьеса о крепостном барстве, о бездумном расточительстве, о дворянском разорении. Она начинается с того, что графиня Буримэ дает Феше, дочери своего крепостного лакея, в день ее семнадцатилетия вольную и десять тысяч приданого. Графиня желает ее выдать замуж за маленького чиновника. Феша увлечена блестящим корнетом Отлетаевым и идти замуж за чиновника не хочет. Потом сюжет расползается, судьба ряда действующих лиц оказывается брошенной на ходу, а весь интерес комедии сосредоточивается на главном герое.

Отставной гусар, тамбовский помещик Серж Отлетаев, у которого имение «заложено и перезаложено», живет по-барски — весело и легко. «Надо жить, пока живется, не заботясь о будущем. Было бы хорошо настоящее», — его девиз. Нет необходимости пытаться воссоздать сцену за сценой игру Далматова в этой роли. Такие описания имеют смысл, когда речь идет о классическом образе с богатой сценической судьбой. Но вряд ли этот образ и эта пьеса возродятся на сцене. Поэтому остановимся на наиболее удавшихся эпизодах спектакля и ограничимся соображениями, на которые наталкивает эта далматовская роль.

Две сцены всегда шли с громадным успехом. Первая — на постоялом дворе. Приехав сюда и собираясь угостить знакомого, Отлетаев не довольствуется местным антуражем и сервировкой. С Отлетаевым прибыл специальный фургон, и вот уже тащат серебряный самовар, роскошный сервиз, канделябры, {291} ковры, скатерти. Под руководством шумного и вполне счастливого Отлетаева — Далматова все расставляется, накрывается, стелется. Это отнюдь не безвкусное богатство купца-самодура из пьес Островского. Здесь все изящно и тонко. И сама трапеза слегка напоминает далекую пору александровского царствования, сборища дерзких и отважных гусар. Сцена была пронизана весельем и одновременно некоторой грустью по старому, доброму, ушедшему времени.

Такое же настроение вызывало красочное представление крепостного театра в тамбовском имении Отлетаева. На сцене был помещен крепостной оркестр, хор, балет. Главным распорядителем и душой этого затейливого маскарада был, конечно же, сам хозяин.

А. Т. Твардовский как-то заметил о И. А. Бунине: «Все ценнейшее, сладчайшее в жизни он видел только когда оно становилось воспоминанием минувшего». Поэтические тени прошлого, поместные владения, ушедшая жизнь и уходящие типы людей, «забытое и оплаканное» (А. Фет), все то, что потом назовут «пассеизмом», привлекало в «Корнете Отлетаеве», веселило, забавляло и щемило сердце.

Действие пьесы происходило в годы, когда крепостной театр как явление прекратил свое существование. Хозяева крепостных театров, которые со своей затеей еще не вылетели в трубу, давали платные спектакли. Но невозможно вообразить, чтобы Отлетаевым владел предпринимательский дух. Отлетаев содержал свой театр, как содержали его богатые аристократы давно ушедших времен. Для этого нужны были деньги, и немалые. Но хозяйство оскудело, кредита нет, приходится продавать лес. «Месяц назад продал лесу на 20 тысяч рублей серебром. Туда, сюда — театральные машины, жалованье артистам, то, се. Сколько у меня теперь в наличности осталось? Два двугривенных» (бросает на стол и хохочет). Легкое, презрительное отношение к деньгам в сугубо практический век удивляло и притягивало. И еще привлекала трогательная вера Отлетаева в честь и достоинство гусара. В буржуазное продажное время посмеивались над словами «честь мундира»; острили — мундир может приносить честь и бесчестье только портному, который его шил. Отлетаев так не думал. Для него «честь мундира» имела высокий смысл.

Аристократизм, порода, внешний лоск Далматова очень подходили к образу Отлетаева. Известный театральный критик С. В. Яблоновский так резюмировал свои впечатления от Далматова в этой роли: «Получилась широчайшая, беспутнейшая, в эмпиреях витающая натура — и развратник, и ребенок, и пошляк, и поэт»[[589]](#endnote-587). Это одна из самых знаменитых ролей Далматова. И при жизни актера, и после его смерти, когда память о нем еще жила в сознании современников, при произнесении его имени сразу же, как бы невольно, возникало — корнет Отлетаев. М. Е. Салтыков-Щедрин в «Помпадурах и помпадуршах» также вспомнил корнета Отлетаева.

{292} Настойчивое соединение имен Далматова и Отлетаева, Далматова и других подобных персонажей говорило не только о блистательном исполнении актером этих ролей, но и об определенном сходстве актера и его героев. Многие были убеждены в этом сходстве и, казалось, если и есть различия, то пустяковые. Данное обстоятельство доставляло немало неприятных минут Далматову, который всегда протестовал, когда отождествляли его личность с изображаемыми им персонажами. «Удивляюсь, почему меня всегда считали фатом, — с обидой писал он. — Если я играю их порядочно, то я так же хорошо играю некоторых злодеев и убийц. Разве следует из этого заключить, что я награжден от природы всеми этими пороками? Какая несправедливость!» Но амплуа фата так крепко приросло к Далматову, что развеять это стойкое убеждение было не просто. А когда случилось совсем не театральное событие, потрясшее всю театральную Россию, Далматов решил порассуждать о своем амплуа и встать на его защиту.

8 января 1899 года в Киеве художник Александр Малов на почве ревности выстрелом из револьвера убил своего приятеля, известного актера Н. П. Рощина-Инсарова. История эта наделала много шума. Имена Малова, его жены, актрисы А. А. Пасхаловой, Рощина-Инсарова склонялись на все лады печатно и устно. Высказывались многочисленные суждения относительно этого «треугольника», причем мнения решительно разделились. Большинство скорбело по поводу гибели талантливого актера, безоговорочно осуждало убийцу, но было немало и таких, которые считали, что Рощин-Инсаров понес заслуженную кару: известное дело — бывший кавалерист, волокита, фат. Слово произнесено. Высказано резко отрицательное отношение к определенному типу поведения. Объявлен приговор амплуа фата. А он, Далматов, признанный лидер этого амплуа. В журнале «Театр и искусство» появляется статья Далматова о киевской трагедии. «В былое классическое и псевдоклассическое время, — писал Далматов, — существовало амплуа злодеев, которых публика в порыве негодования не только оскорбляла на сцене и ненавидела всеми силами своей наивной души, но, случалось, что и била после удачного представления. Слава богу, эти времена миновали и, начиная с 60‑х годов, злодеи стали исчезать на русской сцене, зато вместо них неизвестно откуда появились в 80‑х годах “фаты”, которых по театральной терминологии ни на какой европейской сцене не существует… Создалось своеобразное амплуа, очень невыгодное для артистов… Сценическая иллюзия вкоренила, к сожалению, в общественное сознание серьезный предрассудок… Рощин-Инсаров, к несчастью, по воле судеб, занимал на сцене именно амплуа фатов, соприкасающихся так часто с нежными сердцами, и с самого начала карьеры считался в этом отношении на дурном счету, уже по одному тому, что проявлял недюжинный талант в этих ролях»[[590]](#endnote-588).

Ополчась против легкомысленного общества, которое переносит сценическое существование актера на его житейское поведение, Далматов снимал {293} вину со всех участников трагедии. Виноваты, по мнению актера, «предрассудки и сплетни, грязные, подлые, зловредные! Грязь, в которой нас иногда купают, чтоб показать свою интимную близость с закулисным миром».

### Кречинский

Одна из самых любимых и вместе с тем известных ролей Далматова — Кречинский в комедии А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского». С неизменным успехом играл он ее в провинции, в Москве у Бренко и Корша, во время дебютов в Александринском театре (1885) и в течение долгих лет на этой прославленной сцене, причем в ансамбле великих актеров — с В. Н. Давыдовым (Расплюев), К. А. Варламовым (Муромский), В. В. Стрельской (Атуева).

Выступавший в роли Кречинского после Далматова на Александринской сцене Ю. М. Юрьев подробно воссоздал на страницах «Записок» знаменитый спектакль и игру своего предшественника и старшего коллеги. Читая эти и другие воспоминания и отзывы современников, обращаешь внимание на одну особенность исполнения Далматова. Он показывал резкую перемену облика, поведения, речи Кречинского в зависимости от ситуации пьесы. В сценах с Муромским, Атуевой, Лидочкой он — светский жуир, блестящий аристократ, внимательный, предупредительный человек. Сцену приема родственников невесты Юрьев называл «Версаль». В центре этого «Версаля» далматовский Кречинский. Элегантные движения, нежный, мягкий баритон, салонный диалог… И совершенно другой Кречинский в сцене с Расплюевым, когда он требует от него достать деньги. Тут Кречинского не узнать. Куда девались изящество, тонкое обхождение, обволакивающие улыбки? Перед зрителями — махровый жулик, злобный и беспощадный хищник, речь его отрывиста и груба. Именно этот далматовский рисунок роли В. Э. Мейерхольд предложил Ю. М. Юрьеву.

Громадное впечатление производила в Александринском театре сцена второго акта. Дуэт Далматова — Кречинского и Давыдова — Расплюева — один из выдающихся дуэтов русского театра. Посланный Кречинским достать денег, Расплюев возвращается без них. Вот как описывает дальнейшее Юрьев: «Глаза Далматова и Давыдова встречаются. Далматов выпрямляется во весь рост. Он догадывается, что Расплюев вернулся ни с чем. Пауза. Полный ненависти и неистовой злобы, Далматов — Кречинский устремляет свой взгляд на Расплюева. Давыдов в ужасе сначала цепенел от этого взгляда, а вслед за тем его начинало бить как в лихорадке. Губы его дрожали, и он не мог выговорить ни одного слова. Слышались только какие-то нечленораздельные звуки. Наконец, не спуская глаз с Расплюева, Далматов угрожающе тянул: “А!!? Так я и знал!” Расплюев, предчувствуя недоброе, бормотал: “Михайло Васильевич… позвольте… залог требуют… надо залог!”

{294} Далматов, не обращая внимания на его слова, медленно приближался к нему и членораздельно, останавливаясь почти перед каждым словом, с каким-то хрипом продолжал: “Так я и знал! Ведь я тебе, разбойнику… велел украсть… обворовать, а достать мне денег!” И с последними словами молниеносным наскоком, пригибаясь, подобно хищному зверю, набрасывался на Расплюева, валил его на диван и начинал душить, неистово колошматить, пуская в ход не только кулаки, но и ноги»[[591]](#endnote-589).

Актер Александринского театра Л. С. Вивьен вспоминал: «После знаменитого возгласа “Эврика” и отправки письма Лидочке Муромской с просьбой прислать ему солитер, Кречинский — Далматов начинал петь: “Везде нужен ум‑м‑м, в картах ум‑м‑м (это на низких нотах), в любви ум‑м‑м (на высоких)”».

Каким человек ни выглядел бы — у него есть своя сущность. Разрыв между тем, что человек на самом деле есть и кем он стремится в те или иные моменты жизни казаться, бывает очень большой. У Кречинского — Далматова тут — пропасть. Суть его натуры — грубость, жестокость, неприкрытое хамство. В благородного джентльмена, когда ему нужно, он только играет. Кречинский — искусный актер. Он разыгрывает любовь к Лидочке, уважение к Муромскому, почтение к Атуевой, притворяется оскорбленным и обиженным. Далматов превосходно передавал «актерство» Кречинского, никто из исполнителей этой роли ни до, ни после Далматова, не играл, да и не стремился играть его «актерство». Юрьев, как было сказано, следовал общему рисунку Далматова, но «игровое» начало не входило в арсенал его актерских средств. А Далматов делал акцент именно на этом. Его Кречинский игрок везде и во всем. Лицедейство, актерство, представленчество — то, что было свойственно Далматову в жизни и на сцене, развернулось здесь во всем блеске.

### Стойкое заблуждение

Человек проницательного и аналитического ума, Далматов умел критически отнестись к явлениям искусства, тонко и иронично подметить их недостатки и слабости. Он видел и собственные огрехи, не боялся о них говорить, слушал замечания коллег. Но была одна область, на которую его критическая мысль не распространялась, тут он не принимал никаких замечаний и советов. Это касалось его исполнения трагических ролей. Здесь он считал себя непонятым и непризнанным.

Блистательный характерный и комедийный актер, знаменитый исполнитель ролей фатов обижался, когда ему говорили, что он незаменим в этих ролях. Всю жизнь стремился он «выйти» из своего амплуа, обожал (другого слова не сказать) играть трагические и героические роли. То, что комические актеры тянулись к трагическим ролям, — дело обычное. В жесткой иерархии амплуа трагик котировался выше комика, его больше уважали, ему больше платили. Это первая и самая распространенная причина стремления к трагическим ролям. Но была и другая, так сказать, творческая. Многие актеры хотели {296} расширить границы своих возможностей, показать себя в новом свете, завоевать высокий жанр трагедии. И тут надо сделать одну оговорку. Бывало, что комические и характерные актеры из-за своих внешних данных — маленький рост, полнота и др. — не могли и мечтать о Гамлете и Фердинанде. Аркашка Счастливцев не смел замахиваться на роли Геннадия Несчастливцева. Ну, а актеры статные, высокие, красивые — почему они не могли вырваться из старого круга ролей и попробовать себя в ином амплуа, подняться, как им казалось, на более высокую ступень своего театрального существования? Внешние данные Далматова как нельзя лучше подходили для исполнения ролей в трагедиях. К тому же в некоторых трагических ролях, где требовались перевоплощение и острая характерность, он снискал заслуженный успех. На первом месте тут стоит образ Иоанна Грозного из трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». Мастер гримировки, он делал себе землистого цвета лицо с редкой несимметрично раздвоенной бородой. У него был беспощадно суровый склад старческого лица, глаза, мечущие молнии. Актер обращал главное внимание на ударные места роли, которые он проводил с большим подъемом. Поразительное богатство интонаций демонстрировал он при переходе от покаянной сцены первого акта к эпизоду с гонцом и эпизоду, завершающемуся решением снова облечься в царские бармы. Громадное впечатление производила сцена с Гарабурдой, когда после бешеной вспышки гнева обессиленный царь падал в кресло и коснеющим языком приказывал служить победные молебны по всем церквам. И хотя Далматов сгущал и без того мрачные краски трагедии, и образ был на грани потери человеческого правдоподобия, тем не менее А. Р. Кугель заметил: «Такого значительного по уму, серьезности, выдержанности Иоанна я не видел на сцене — не исключая и Росси»[[592]](#endnote-590).

Но Далматов брался за многие трагические роли, которые ему явно не удавались. Мешали проявлявшаяся то и дело «фатовская» дикция, отсутствие меры при передаче сильных драматических положений. Он нередко был напыщен, пользовался аффектированными жестами, нажимом. Подчас трудно было поверить, что мог так «расхаживать на ходулях и выть» Далматов. И даже когда удавалось избежать этих очевидных пороков исполнения, в его игре присутствовал определенный театральный холодок.

Характерным в этом отношении был первый выход Далматова в трагедии на сцене Александринского театра. После трех лет службы в казенном театре он получил бенефис и поставил «Эгмонта» И.‑В. Гете с музыкой Л. Бетховена. Постановка была замечена. «Г‑н Далматов, выбравший в свой бенефис “Эгмонта”, как бы напомнил публике о существовании серьезных пьес, от которых мы так отвыкли за последнее время, и серьезного искусства, от которого мы так далеко отошли», — писал рецензент журнала «Театральный мирок»[[593]](#endnote-591). Бенефициант выступил в главной роли, и ему удалась «общественная» линия Эгмонта, особенно те сцены, где герой поднимал народ на борьбу за свободу. Но лирические сцены с Клерхен ему явно не удались. Здесь не было искренней и пылкой любви, проступали искусственность, наигрыш, «фатовство». Это последнее давало о себе знать и в Вильгельме Телле, и в Макбете, и в Чацком. «Не то, чтоб это было бездарное исполнение, — писал А. С. Суворин о Далматове — Чацком, — нет, дарование виделось, но дарование на изображение {297} фатов и пошляков, и эти-то искры дарования, прорывавшиеся у актера и сообщавшие совсем другой смысл словам и выражениям, еще более искажали благородную и горячую фигуру Чацкого»[[594]](#endnote-592). До конца жизни Далматов не расстался со своим заблуждением. Он настойчиво стремился к новым и новым трагедиям, терпя неудачи одну за другой. Далматов никак не мог смириться с тем, что он, человек недюжинный, наделенный умом, сильным характером, обаянием, мог рассчитывать в основном на роли авантюристов, пусть даже «самой высокой пробы».

### «Символический элемент»

П. П. Гнедич, писатель и тонкий критик, считал, что в искусстве Далматова присутствует «символический элемент». К этому утверждению уместно добавить, что Далматов был любимым актером молодого А. А. Блока. В 1912 году поэт вспоминал, как, будучи студентом-первокурсником, «с трепетом ждал в коридоре Суворинского театра В. П. Далматова, чтобы записаться на его бенефис». Блок назвал Далматова «очень большим артистом», способным «ударить по сердцам с неведомой силой»[[595]](#endnote-593).

«Символический элемент» в актерском творчестве следует отделить от символистских постановок, созданных фантазией и волей режиссера. Мы не говорим сейчас о символистских спектаклях, где многие актеры играли в соответствии со стилем и духом данного сценического произведения. Речь идет о собственно актерском творчестве. Что же понимать под «символическим элементом» в искусстве актера вообще, в искусстве Далматова в частности?

Известный театральный критик Ю. Д. Беляев видел символические черты в актерском искусстве Ф. И. Шаляпина, В. Ф. Комиссаржевской, М. В. Дальского. Критик имел в виду прежде всего романтическую стихию их искусства, способность подняться над бытом и обыденностью, создать образы обобщенного смысла. «Символический элемент» усматривали и у актеров, которых причисляли к амплуа «неврастеника», — П. Н. Орленева, П. В. Самойлова. Здесь уже этим термином обозначалось нечто иное — надрыв, вибрирующий голос, порой религиозно-мистический и «потусторонний» тон. Таким образом, под символизмом в актерском творчестве в разных случаях подразумевали разное. Что же касается Далматова, то бросались в глаза его сосредоточенность, замкнутость, почти никому не удавалось войти в его внутренний мир, а его актерский облик таил загадочность, смутную тревогу, недоговоренность.

Наличие тайны, загадки, символический тон — пропуск в искусство XX века. Великие русские актеры, сформировавшиеся на критическом реализме второй половины XIX века, ставившие превыше всего жизненность, бытовую достоверность, простоту и ясность, трудно входили в искусство нового времени. Хотя Давыдову и Варламову к началу XX столетия только-только перевалило за пятьдесят лет, они чувствовали себя стариками, боялись неизведанного, не хотели считаться со свежими веяньями. Все главное — вдохновение, творческая дерзость, лучшие роли, триумфы — было позади. А Далматов, {298} влюбленный в старые театральные предания и старый театральный обряд, сумел войти в новое время и новое искусство.

В Суворинском театре в 1898 году шла одноактная пьеса «Последний гость» (перевод с нем. Я. Дельера). Далматов играл таинственного посетителя, олицетворяющего смерть. А. Р. Кугель писал, что артист достиг «совмещения реального наблюдения и чистого символа»[[596]](#endnote-594).

Расстановку актерских сил в Александринском театре начала XX века можно обрисовать по-разному. Но главным показателем тут является отношение к режиссерскому театру и к исканиям В. Э. Мейерхольда, вступившего в труппу в 1908 году. Старшее поколение — Давыдов, Варламов, Савина — не смогли принять ни режиссерских новаций, ни эстетических поисков самого новатора. О сложных взаимоотношениях Мейерхольда и старой гвардии Александринской сцены, о том, как режиссер искал точки опоры в театре и стремился завоевать «стариков», — написано много. Молодое поколение актеров — Ю. М. Юрьев, Н. Н. Ходотов, П. И. Лешков, Н. Г. Коваленская, И. А. Стравинская — сразу же поверило в Мейерхольда и пошло за ним. Огрубляя события, можно сказать — размежевание произошло в соответствии с принадлежностью к тому или иному поколению. А Далматов? Хотя он был старше и Давыдова, и Варламова, в той театральной борьбе он оказался ближе к Юрьеву и Ходотову, годившимся ему в сыновья, чем к своим давним товарищам, рядом с которыми прошла жизнь.

Давыдов видел в Мейерхольде выскочку, «губителя актеров», а в злые минуты — «взбесившегося кенгуру». Далматов — творческую личность, способную возродить к новой жизни старый Александринский театр. Он был сторонником режиссуры еще с давних времен, постоянно следил за исканиями «пензенского мальчика» и верил в неожиданные возможности Мейерхольда. Режиссер, в свою очередь, хотел работать с Далматовым. В то время он ставил «Живой труп» вместе с А. Л. Загаровым, режиссером-бытовиком.

Мейерхольд не был увлечен «Живым трупом». Тогда его занимали старые театральные формы, арлекинада, гротеск, музыкально-ритмическая целостность спектакля. Но он условился с Загаровым, что драма Толстого будет поставлена в «чисто реалистических тонах». Работа была поделена так: Загаров репетировал сцены, где участвует Протасов, то есть центральные сцены спектакля; Мейерхольд взял «каренинские сцены», где можно было использовать сатирические краски. Главное внимание режиссер уделил образам Каренина (Юрьев), Карениной (Савина) и Абрезкова (Далматов). Спектакль оказался холодным, бездушным. Но две роли, вернее, один актерский дуэт поражал точностью и совершенством исполнения. Это была сцена Карениной и Абрезкова в многосложном и большом спектакле.

Незадолго до александринской премьеры «Живой труп» давали в Московском Художественном театре, где Каренину и Абрезкова играли М. П. Лилина и К. С. Станиславский. Напрашивалось сравнение. И если в целом петербургский спектакль, лишенный этического накала, не мог быть сопоставлен с московским, то дуэт, о котором идет речь, такое сравнение вполне выдерживал. Главное, что отличало это исполнение, — сатирическая окраска персонажей, имевшая разные градации — от легкой насмешки до осуждения.

{299} Савина изображала Анну Дмитриевну Каренину избалованной дамой с капризными интонациями и брезгливым выражением лица. За маской респектабельности скрывались ханжество и лицемерие. Рядом с ней — давний друг князь Абрезков, элегантный, умный, воспитанный человек с бархатным голосом. Он снисходителен и барственно мягок. Но при всей своей светскости и порядочности он, так же, как и Каренина, лишен живой души.

Между Карениной и Абрезковым тянулись невидимые нити, они даже без слов понимали друг друга, вспоминали общее прошлое. И не только у толстовских героев, но и у самих актеров было что вспомнить. Прошло более сорока лет с тех пор, как Маша Стремлянова и «Вася-жердь» играли вместе в Минске. Их дуэт в «Живом трупе» был одним из лучших совместных выступлений. В сезоне 1911/1912 годов, своем последнем сезоне, Далматов выступил в роли Абрезкова тридцать шесть раз. Эта роль — единственная работа Далматова, созданная с Мейерхольдом. Режиссер опирался здесь на закрепившееся за Далматовым амплуа фата. Другую сторону искусства актера — «символический элемент» — Мейерхольд хотел использовать при работе над образом Неизвестного в «Маскараде». Но сделать этого он не успел — в начале 1912 года Далматова не стало.

В 1929 году В. Э. Мейерхольд писал Н. Д. Волкову, автору монографии о режиссере: «Дорогой Николай Дмитриевич, мне очень хочется (надеюсь, Вы не откажетесь исполнить мою просьбу), чтобы в первой части Вашей книги (а если она уже отпечатана, то во второй) был помещен Далматов В. П. (первый, пробудивший во мне, ребенке, мечту о сцене)»[[597]](#endnote-595). Просьба Мейерхольда была выполнена.

### Режиссер и педагог

Всю жизнь стремился Далматов поднять сценическую культуру. Задолго до открытия Московского Художественного театра и утверждения режиссуры как специфического самостоятельного искусства, определяющего идеологическое, эстетическое и технологическое единство будущего спектакля, Далматов, наряду с другими деятелями театра, пытался внедрить режиссуру в театральную практику. Мысли о том, как следует ставить тот или иной спектакль или, как бы сейчас сказали, режиссерские разработки, как понимать тот или иной образ, находим в литературных произведениях Далматова, его записях, заметках.

Он всегда настаивал на длительной репетиционной работе и возмущался, когда в силу тех или иных причин приходилось выпускать спектакль наспех. «Можно ли удивляться, что “Макбет” не будет делать сборов, когда еще вчера читали по тетрадкам, а послезавтра генеральная репетиция et finita la comedia — спектакль, — писал он 6 января 1900 года А. С. Суворину, — я просто теряю голову, как при таких условиях выступать в Шекспире и можно ли требовать каких-либо благоприятных результатов»[[598]](#endnote-596).

{300} Интересные соображения о «Гамлете» содержатся в его рассказе «Юлия Пастрана». Герой рассказа артист Румянцев, который, по признанию Далматова, выражает его собственные мысли, говорит: «Я бы уничтожил эти колоннады, в которых теперь разыгрывают Гамлета, и дал бы самые неприглядные внутренние помещения грязных средневековых дворцов, без всяких оперных прикрас, со всеми мелочами и неудобствами этих жилищ. Сорвал бы раз и навсегда с действующих лиц балетные плащи и чистенькие трико и одел бы их в грубые, заковал бы воинов не в бутафорскую броню, только что со склада принесенную, а в настоящую тяжелую, чтобы они ходили тяжело, глядели бы сурово… Какая нелепость — зима, ветер, а Гамлет и все придворные гуляют без штанов». На лицах участников трагедии, считал Далматов, «должна отразиться настоящая борьба на море и суше из-за каждой пяди земли».

Нетрудно заметить, что, предлагая показать вместо традиционного оперно-приглаженного «Гамлета» суровую атмосферу, в которой действуют герои трагедии, Далматов предвосхитил некоторые постановочные идеи шекспировских трактовок XX века, в частности знаменитого английского режиссера П. Брука.

Оригинальным и новаторским для своего времени было понимание Далматовым образа Катерины в «Грозе». Можно не соглашаться с его концепцией, но нельзя не признать, что она шла вразрез с бытовавшими сценическими версиями этого характера.

В Российском Государственном архиве литературы и искусства в фонде М. Г. Савиной (ф. 853) хранятся написанные рукой Далматова несколько страниц, названные «Памятный листок для “Грозы”». Эти странички Далматов передал в ноябре 1888 года Савиной, когда она репетировала роль Катерины. Здесь, наряду с конкретными замечаниями и советами актрисе, содержатся соображения, касающиеся общей трактовки роли.

К тому времени, когда Далматов писал для Савиной «Памятный листок», «Гроза» имела богатую сценическую судьбу, а образ Катерины — разные трактовки. Г. Н. Федотова наделила свою бытовую героиню мелодраматическими чертами. М. Н. Ермолова создавала самоотверженный, героический характер, П. А. Стрепетова рисовала образ страстной женщины, развивала религиозные мотивы в ее характере.

Именно к Стрепетовой больше всего подходили слова Ап. Григорьева о Катерине: «мечтательно-страстная натура». Далматов знал, что Островский выше всех исполнительниц Катерины ставил Стрепетову. И он, не очень-то учитывая данные и возможности Савиной, стремился наметить ей такую трактовку роли, которая взяла бы наиболее важное у предшественниц и не прошла мимо новых веяний времени.

Далматов писал: «Основной мотив роли: вся она небесная, в небе, в пространстве, внутреннее созерцание, и только одна треть ее существа — искушение лукавого, припадки психопатологические. […] Катерина субъект необыденной жизни, ненормально настроенной религии, в которой она чувствует себя как рыба в воде […] Она женщина темпераментная, страстная, давящая в себе муки любви, но бессильна задавить голос природы […] Главное условие роли четвертого акта — Катерина в пароксизме психопатологии».

{302} Но эти советы — не для рациональной Савиной. И роль ей не удалась. Однако интересно, что многие исполнительницы Катерины позднего времени стремились сочетать женскую страсть, религиозность и «психопатологические» мотивы, о чем в 1880‑е годы писал Далматов.

Какую бы пьесу он ни выбирал, какой бы спектакль ни ставил, какую бы роль ни играл — он всегда подходил к своей работе, вооруженный обширными знаниями истории, знаниями о быте, об авторе. Уважая сценическую традицию, он не был ее рабом; театральные взгляды Далматова отличались самостоятельностью и оригинальностью.

### Игра в жизнь

«Я поэт немножко, и музыкант немножко, актер немножко», — так аттестует себя корнет Отлетаев. Среди всех художественных умений Отлетаева на первое место бесспорно следует поставить актерство. Он «играл» жизнь. То же делал знаменитый исполнитель этой роли артист Далматов.

Выдающийся ученый-филолог Б. М. Эйхенбаум считал, что эпохе начала XIX века была присуща театральность. Под театральностью здесь подразумевается не только место, которое занимал театр в жизни общества, не только театральность романтизма, но и театральное, «игровое» поведение людей. «Игровое» поведение может иметь разные побудительные мотивы. Можно что-то скрывать, выдавать одно за другое, желать казаться не тем, что ты есть на самом деле, прятать за игрой свои подлинные чувства. Но есть и другая «игра» — стихия лицедейства, праздника, карнавала. Далматов сочетал в себе обе эти стороны — он заслонялся «игрой» от тех, кто посягал на его суверенный мир, нередко отгораживался, подобно Чехову, от искреннего разговора, и в то же время далматовская «игра» — это утверждение постоянного праздника и душевного здоровья.

Далматов с трудом, преодолевая себя, изображал горе, потрясение, страдание. Это не его стихия. Жизнь для него была радость и благо. Здесь царили молодость, красота, сила, рыцарское поклонение женщине. В его даровании ощущалось жизнерадостное начало. Он любил изображать на сцене веселых, бодрых, беспечных людей. Бодрость и жизнерадостность бурлили в нем. «Это был какой-то сценический санаториум», — отозвался о нем А. Р. Кугель.

«Сценический санаториум» неожиданно преломлялся в ряде далматовских ролей. Что бы он ни играл, он не желал выглядеть старым, больным, некрасивым, даже если это и требовалось по ходу пьесы. Как в жизни, так и на сцене он старался быть моложе, чем это было предусмотрено авторскими ремарками. И независимо ни от чего — красивым. Это замечали и ставили ему в укор. Дело доходило до искажения смысла пьесы. Вот, например, он играл в мелодраме Г. Г. Ге «Трильби» роль Свенгали. Одно из действующих лиц пьесы, имея в виду внешность Свенгали, говорит, что он отвратителен. Сама героиня Трильби признается, что он «страшен». Человека с «безобразной наружностью» {303} играл в роли Свенгали автор пьесы артист Ге. Далматов же играл его красивым.

«Здоровое» начало в искусстве Далматова казалось несколько устаревшим. В конце века оптимизм не особенно привлекал мыслящих людей. Он часто представлялся неоправданным, искусственным бодрячеством. А уж рубеж XIX – XX веков, который обострил в жизни и искусстве нервность, надломленность, даже патологию, обнаружил: сияющее благополучие Далматова не ко времени. Казалось, артист приукрашивает, искажает жизнь, дает ее неполной. Ведь, как сказано в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна, «без больного жизнь за всю свою жизнь не обходилась и дня».

Но таково было существо Далматова. Он излучал веселое дружелюбие, был со всеми ровен, спокоен и невозмутим. Пустые фразы он умел произносить искренно, задушевно, будто они предназначались только собеседнику. Его мир был упорядочен и закрыт, он никого к себе не подпускал, и любая доверительность была ему странной и неестественной. Людям, хорошо знавшим его, часто общавшимся с ним, казалось, будто он постоянно играл и на сцене, и в жизни. Театр был единственным содержанием и смыслом его существования. Во время антрактов, после спектакля у Далматова нередко являлось желание сохранить тон и осанку лица, только что им изображенного. «Он весь был сценический показ, всегда и в любую минуту. Можно, пожалуй, сказать, что у Далматова в жизни не было неигровых, нерабочих моментов», — вспоминал Б. А. Горин-Горяинов.

«Нельзя было себе представить Василия Пантелеймоновича не в позе, — писал Н. Н. Ходотов. — Его корректность, благородство манер, тонкий скептицизм были несколько нарочиты. Но он сжился с такой искусственностью. Она не была кричащей, в ней не было дурного тона. Артист сохранял театрально-красивый вид»[[599]](#endnote-597). В его жизни и искусстве существовала зыбкая черта между реальностью и фантазией, реальностью и игрой. Мирская сегодняшняя суета, чаще всего неприглядная, нередко подменялась милым прошлым, из которого улетучивалось все дурное. Примечательной в этом отношении стала роль Несчастливцева («Лес» А. Н. Островского), о которой актер думал давно, но сыграть которую довелось лишь в 1910 году. Провинциальный трагик, исходивший всю Россию, боготворящий театр и гордящийся званием актера, был близок ему. Но более всего привлекала Далматова особая «театральность» пьесы, актерство Несчастливцева, его игра в театр во имя восстановления справедливости в жизни.

«В сцене с Аксюшей Несчастливцев — Далматов тоже увлекается театральной обстановкой, — писал К. И. Арабажин. — Лунная ночь, горе Аксюши, попытка к самоубийству настраивают его на сценический лад, и он говорит монолог: “Я преступник… я вырву свои седые волосы”… и т. д. с чисто актерским пафосом привычного к напыщенному тону актера. Широкой радостью звучат его мечты о привольном житье на деньги, полученные (почти насильственно) от Гурмыжской, и искренний тон настоящего чувства в последнем акте по временам сменяется каким-то насмешливо-ироническим, и снова на {304} первый план артистом выдвигается в Несчастливцеве привычная бутафория провинциально-трагической игры»[[600]](#endnote-598).

Далматов принял участие в поставленной в Кононовском театре в Петербурге известной французской мелодраме «Ограбленная почта» только для того, чтобы сыграть там две роли — доброго Лезюрка и злодея Дюбоска. Исполнение Далматова привлекало массу публики. В битком набитом зале, где Далматов упивался своей трансформацией, было пролито много слез[[601]](#endnote-599).

Театральная игра с «бутафорским отливом» заметна в таких ролях Далматова, как Вово («Плоды просвещения»), Ноздрев («Мертвые души»), Гаев («Вишневый сад»). В роли Вово он нередко переигрывал, впадал в карикатуру. Интересным и неожиданным было исполнение роли Гаева, в котором соединились далматовские фатовство, игра и символический элемент.

Далматов играл всю жизнь, всегда, при любых обстоятельствах — в обществе, в трактире, в клубе, наедине с собой. Летом 1903 года на гастролях в Пятигорске он выступал в своей знаменитой роли лорда Квекса в одноименной комедии А. Пинеро. Он выходил на сцену в длинном светло-сером сюртуке, сером полуцилиндре, белых туфлях, в глазу монокль. Наутро в парке он появился в том же сером костюме с моноклем.

У этого корректного, обходительного «оптимиста» было много «игровых» развлечений, например, длинные застольные речи, которые всегда начинались «за здравие», а к концу сводились «за упокой». На встрече нового, 1895 года у А. С. Суворина он, похвалив хозяина дома, провозгласил тост за его здоровье, а в конце длинной речи пожелал ему умереть, чтобы «поскорее стяжать бессмертие».

На юбилее издателя «Биржевых ведомостей» С. М. Проппера за роскошно сервированным столом Далматов так превозносил издательские таланты, общественные заслуги и другие добродетели юбиляра, что тот прослезился. «Но, господа, — продолжал Далматов, — мы не видим здесь главных виновников, давших почувствовать нам все великолепие этого лукулловского пира. Я говорю о рабочих! Наши аристократические руки да поднимут хрустальные бокалы искристого вина за те мозолистые плебейские честные руки, которым обязан своим благополучием и богатством наш юбиляр! За счастливого, талантливого эксплуататора, собравшего нас сегодня в одну ликующую семью. Ура!»[[602]](#endnote-600) Тост Далматова произвел скандал в петербургском свете.

Далматов родом из Далмации

Он к нам пришел издалека, оттуда,  
Из той чужой прекрасной стороны,  
Где море блещет цветом изумруда,  
А цепи гор угрюмы и мрачны <…>  
Далмация, ты южной красотой  
Италии сестра наполовину,  
Но по душе — родная славянину  
Могучею, суровой простотой <…>  
{305} Далмация, ты щедро наделяла  
Своих детей наследьем вековым:  
Как римлянам, давала гордость им  
И как славянам — жажду идеала.

Это отрывки из большого стихотворения памяти В. П. Далматова, которое после смерти артиста написала известная переводчица и поэтесса Т. Л. Щепкина-Куперник.

Сам он никогда не говорил ни о своем происхождении, ни о своем прошлом. Оно, это прошлое, — в его псевдониме, в некоторых его художественных произведениях, в казенных бумагах и воспоминаниях людей, знавших его семью. Имя Далматова, которое было известно всей культурной России, напоминало о его родине — Далмации — прекрасном, вольнолюбивом крае, а юный герой его автобиографической повести «Мишурные блестки» носит фамилию Черногорцев.

Настоящая же фамилия артиста — Лучич. Род Лучичей, один из древнейших в Сербии, находился в родственных связях с великим собирателем сербских земель, основателем государства в XII веке Стефаном Неманем. Некоторые важные письма Далматов писал на бумаге с вытисненным родовым гербом — орел над короной и крылатый конь с мечом. Наверху — Lucic. Лучичи, так же как и другие громкие сербские фамилии — Милорадовичи, Княжевичи, Любатовичи, — служили в России и вписали свои имена в русскую историю. Отец Далматова, Пантелеймон Лучич, обосновался в Одессе, стал состоятельным купцом и судовладельцем, его корабли помогали русской армии в годы Крымской войны. Одно время он был одесским городским головой. Брат артиста — Иван Лучич, воспитанник одесского Ришельевского лицея, погиб в 1855 году, защищая Севастополь.

Далматову, всегда ощущавшему себя русским актером, жизнь то и дело напоминала о его родине. Он приехал в Пензу, когда шла сербско-турецкая война, повлекшая за собой русско-турецкую войну, начавшуюся в апреле 1877 года. В местных газетах, как и во всей русской прессе, писали о доблестном генерале М. Д. Скобелеве, взятии Плевны, помещали карты и схемы военных действий. В Пензе местный Красный крест собирал теплую одежду, обувь, продовольствие для отправки черногорцам. Местная интеллигенция знала, что их новый антрепренер — уроженец Далмации, боровшейся за свое освобождение. Это обстоятельство увеличивало симпатии к нему, а он, в свою очередь, поддерживая патриотические настроения, показывал публике разного рода «живые картины» из военной жизни, как, например, «Атака русской кавалерии и разгром турецких низамов».

Приятель и сослуживец Далматова, будущий известный писатель В. А. Гиляровский, в 1877 году добровольцем пошел на войну с турками. В октябре 1878 года Далматов писал Гиляровскому из Пензы: «Мне говорили, что Вы уже получили отставку, если это так, то приезжайте ко мне трудиться». Гиляровский служил у Далматова в Пензе.

{306} Далматов ощущал себя не просто русским актером, но человеком, призванным содействовать развитию театрального дела в стране. И мало кто знал, что русский артист Далматов был австрийским подданным, так как Далмация входила в состав Австро-венгерской империи. Он несколько раз пытался принять русское подданство, но какие-то внешние обстоятельства мешали этому — то переезд из одного города в другой, то уход с казенной сцены. Наконец, уже будучи знаменитым артистом, он в 1902 году был приведен к присяге на подданство России.

Вскоре, летом 1903 года, русский артист и русский подданный Далматов посетил Белград. Он встречался с деятелями сербской культуры, ходил в театр. В газете «Новое время» (1903, 18 июня) он подробно рассказал об этой поездке. Далматов анализировал спектакли, насыщенные сербским фольклором, проникнутые духом патриотизма. Он писал о том, как «сербы глубоко чтут Россию и трогательно выражают свои сердечные чувства при всяком удобном случае», призывал к культурному сотрудничеству и единению русского и сербского народов. Он считал, что Сербия, опираясь на свое великое культурное прошлое, на связь с Россией, пойдет «к общему благу и процветанию мира и добра». Мысль артиста Василия Далматова перешагнула рамки театрального искусства, она была обращена к общественно-политическим проблемам времени и к будущему.

# **{****307}** Л. С. Данилова Александра Матвеевна и Мария Михайловна Читау

{309} Об обеих Читау — матери и дочери — вспоминают редко. Если о первой все-таки можно кое-что прочесть в четвертом и пятом томах «Истории русского драматического театра», то о второй в исследовательской литературе нет ничего. Между тем обе они интересны не только своим местом в русском сценическом искусстве, но и судьбами, странным образом перекликающимися.

Александра Матвеевна (Матосовна) Читау (1832 – 1912) была по национальности грузинкой. Настоящая ее фамилия — Читава, — впоследствии при поступлении на сцену была европеизирована (в «Истории русского драматического театра» этот факт опустили, а отчество дальше изменили на — «Михайловна», но это уж по своей воле![[603]](#endnote-601)). Сведения о происхождении и детстве А. М. Читау оставила ее дочь — Мария Михайловна Читау. Прежде всего она опровергла бытовавшие утверждения о том, что ее мать принадлежала «к обломкам царственного грузинского рода», но подчеркнула, что она очень гордилась своим отцом — Матвеем (Матосом) Ивановичем Читава, «человеком безукоризненной, идеальной честности, знатоком духовной грузинской литературы своего времени и великим богомольцем»[[604]](#endnote-602). Служил он управляющим у князя Багратиона. Мать старшей Читау, действительно, жила при доме «царственного грузинского рода», но в качестве воспитанницы. В соответствии с понятиями того времени ее ничему не учили и очень рано выдали замуж за 43‑летнего вдовца.

Родина одарила А. М. Читау замечательной красотой и характером пылким, независимым, исполненным чувства собственного достоинства. По мнению дочери, Читау своей красотой всегда выделялась среди окружающих[[605]](#endnote-603). Это же подтверждала А. Я. Глама-Мещерская, сама красотой не обделенная. Увидев Читау в середине 1870‑х годов, она отметила, что «ее лицо с резко выраженными чертами южного типа, еще хранило следы увядшей, былой красоты»[[606]](#endnote-604). (Напомним, что в ту пору Гламе было восемнадцать лет и сорокатрехлетняя Читау, естественно, казалась ей дамой пожилой.) Пренебрежение к условностям сказывалось в манере поведения Читау, в ее одежде. О посещениях Читау их дома Глама вспоминала: «Придет, бывало, в своем особого покроя, на мужской лад, черном платье, в платочке на голове и в мужских сапогах на босу ногу (“теплее и удобнее”, — поясняла она), присядет около рояля и слушает, слушает часами терпеливо и внимательно мои ученические упражнения в пении»[[607]](#endnote-605).

Как попала семья Читава в Петербург, неизвестно. Но в 1832 году они уже жили на Коломенской улице, где 4 апреля и родилась их вторая дочь — Александра. «Раннее детство свое А. М. помнила смутно. Помнила она большую комнату всю в коврах: ковры по стенам, на полу, на тахтах… множество пестрых подушек…»[[608]](#endnote-606) Говорили в доме по-грузински. Отец по ночам страстно молился, и маленькая дочка старалась ему подражать. Жили скромно, в театр не ходили, а лишь изредка ездили на гулянья. Но мать скоро стала задумываться о будущем своих девочек. Чтобы учить их русской грамоте, была приглашена соседка «хлыстовка-начетчица». Несмотря на странную учительницу, девочки {310} русский язык освоили. Старшую поместили в Театральное училище, «а сама А. М. прямо от хлыстовки перешла во “французский пансион” русских девиц, сестер Н., которые должны были подготовить ее для поступления в институт». В институт благородных девиц ей попасть не удалось. Тем временем пансион закрылся, и Александра оказалась в немецкой Анненской школе, где и пробыла до 14 лет. Школу она терпеть не могла и уговорила мать отдать ее в Театральное училище, куда ее и приняли «за красоту». Но поскольку делать из нее артистку балета было уже поздно, Читау определили в драматический класс. На этом воспоминания М. М. Читау обрываются.

В 1849‑м А. М. Читау училище закончила и в ноябре того же года дебютировала на сцене Александринского театра в роли Наташи в комедии А. А. Шаховского, А. С. Грибоедова и Н. И. Хмельницкого «Своя семья, или Замужняя невеста». Потом ей поручали роли незначительные, хотя случалось играть и Софью в «Горе от ума», Корделию в «Короле Лире» и Нину в «Маскараде» (1851 – 1852). По поводу последней А. И. Вольф заметил, что актриса «с душой и искусством передала роль Нины»[[609]](#endnote-607). Говорили о Читау как о преемнице вскоре оставившей сцену В. В. Самойловой. Даже во внешнем облике сдержанной, благовоспитанной, хотя и несколько экстравагантной молодой актрисы просматривались черты, присущие знаменитой предшественнице. Женственность ее героинь подвергалась жизненным испытаниям, но сохранялась и выстаивала. Только вот роли давали для этого мало простора.

Вероятно, так бы и осталась Читау в тени, отброшенной талантом Самойловой, но времена стремительно менялись, и вот уже русская сцена напряженно ждала нового драматурга. С появлением пьес А. Н. Островского в театре началась новая эпоха, и А. М. Читау в нее органично вписалась. 14 января 1853 года в бенефис Л. П. Никулиной-Косицкой на сцене московского Большого театра состоялась премьера комедии «Не в свои сани не садись». Спектакль приняли восторженно. Наиболее точно определил смысл происходящего И. Ф. Горбунов: «Взвился занавес, и со сцены послышались новые слова, новый язык, до того не слыханный со сцены; появились живые люди из замкнутого купеческого мира»[[610]](#endnote-608). Успех в Москве побудил театральное начальство поставить пьесу и в Петербурге. И здесь с 19 февраля 1853 года «риторика, фальшь, галломания начали понемногу исчезать из русской драмы. Действующие лица заговорили на сцене тем самым языком, каким они действительно говорят в жизни. Целый новый мир начал открываться для зрителей»[[611]](#endnote-609). Таково мнение А. И. Вольфа. Сохранилось много и еще других, сходных высказываний. Дуню в спектакле Александринского театра играла Читау. Была опасность, что молодая актриса потеряется в лучах славы любимицы Островского — Никулиной-Косицкой. Исследователи творчества Никулиной-Косицкой так и хотят дело представить, но, судя по критическим отзывам, Читау тоже хорошо почувствовала и передала новый для сцены образ русской девушки. «Появление комедии г. Островского было для нас истинным праздником; мы наслаждались ею, как наслаждается человек при встрече с давно жданным другом […]. Создать роль Дуни на сцене было так же трудно, как написать ее, а г‑жа Читау исполнила ее так, что автор не может желать лучшей артистки на эту трудную роль», — писал Ф. А. Кони[[612]](#endnote-610). Кони был известным поклонником {312} «натуральной школы», высоко ценил новую школу актерской игры, заключавшуюся, по его мнению, в полной простоте и отсутствии эффектной игры на публику. Его оценка значила многое.

Но, как это ни странно, наиболее эмоциональное описание игры Читау оставил вовсе не поклонник «натуральной школы», а скорее ее противник и любитель драматургии М. Н. Загоскина — Р. М. Зотов: «Мы были готовы зарыдать в ту минуту, когда дочь явилась к отцу и, стоя на коленях, кричит ему задыхающимся голосом: “Тятенька!” После этого можно ли думать о какой-нибудь критике? Покуда рецензент рассуждает о правилах искусства и изящества, он еще руководствуется холодным рассудком. Но где сердце тронуто, там нет беспристрастия. Душевно благодарим автора за эту отрадную минуту слез: все пиесы на ходулях не производили их никогда. Весь театр плакал, и лучшей рецензии мы не знаем»[[613]](#endnote-611). Правда, Зотов тут же поспешил сказать, что пьесу Островского играли «вторые персонажи» и, следовательно, не актерским искусством пытался объяснить успех. Но его следующие слова: «А между тем все зрители плакали. Вот что значит простота и естественность!», — заставляют думать, что и актерское искусство было здесь «при чем», особенно искусство Читау. Развернутую рецензию поместил «Современник». Характеризуя героев пьесы, чуткий к злободневным проблемам писатель М. В. Авдеев заметил, что Дуня «изображена просто, тепло и верно», и в первую очередь исполнительнице этой роли адресовал следующие строки рецензии: «Это сочувствие артистов и оценка ими произведений, на которых лежит печать таланта, весьма отрадны»[[614]](#endnote-612). Добавим еще, что в «Пантеоне» было написано, что у Читау в роли Дуни выявилось «первостепенное дарование […], художественный такт, неподдельное чувство»[[615]](#endnote-613).

Вероятно, многое из сказанного можно в равной степени отнести к Читау и к Косицкой. Потрясенное зрительское восприятие выражалось почти одинаково. Однако заметна и разница. В Косицкой было больше живости непосредственного чувства, что отмечали все рецензенты, она создавала образ трогательный, покоряющий силой чувства, чуть сентиментальный. Героиня Читау все-таки была более самостоятельна. И сколько бы Островский, принимавший участие и в этой постановке, не заставлял ее одеться в простое ситцевое платье и гладко зачесать волосы, непокорные завитки выбивались. Косицкая играла пробуждающееся чувство собственного достоинства, Читау — пробудившееся. В этой связи любопытно свидетельство П. В. Анненкова, который писал Т. Н. Грановскому: «… молодая купчиха, героиня комедии, прекрасна. А исполняет эту роль г‑жа Читау. Многие думают, что это сестра г‑жи Виардо, обучавшаяся у И. С. Тургенева. Подите разберите теперь элементы русской национальности…»[[616]](#endnote-614). Остальных Анненков не одобрил: его, последовательного «западника», раздражали славянофильские тенденции нового произведения Островского, и только Читау пришлась ему по вкусу. Было в ее игре, ее облике нечто, позволявшее переводить образ Островского в европейский ряд.

Читау продолжала блистать в пьесах Островского. Ф. А. Кони справедливо заметил: «Она создана на нашем театре ролями Островского, или, лучше сказать, она создала главные роли в пьесах Островского»[[617]](#endnote-615). Дальше она с Никулиной-Косицкой в ролях Островского не сталкивалась, что еще раз подтверждает {314} разницу в направлении их талантов. В пьесе «Бедность не порок» Косицкая играла Анну Ивановну, оживив восхитительный женский образ, от которого так и «пышет» здоровой, веселой жизнью; Читау предпочла Любовь Гордеевну. И не позволила забыть, что ее героиня, хотя и Любовь, но одновременно еще и Гордеевна. Газеты и журналы так увлеклись трактовкой образа Любима Торцова, что почти не уделили внимания другим персонажам и актерам. Игравший Гуслина певец Е. И. Климовский тоже в эту полемику включился, но все-таки заметил в письме Островскому: «Любушка была хороша — чувства бездна! Этой г‑же как-то по плечу пришлись ваши создания. Я видел ее и в других пьесах; но это все дрянь, сравнительно с исполнением ваших пьес. Дай бог ей здоровья!»[[618]](#endnote-616)

Это было в сентябре 1854 года, в следующем году Читау сыграла Дашу в народной драме Островского «Не так живи, как хочется». В Москве Косицкая в Груше увлекла зрителей ее страстностью, удалью, стихийным свободолюбием. Читау сыграла более сдержанную Дашу. Отнесшийся сурово ко всему спектаклю критик «Санкт-Петербургских ведомостей» отметил в нем одну удачную сцену — Даши и Васи в первом действии. Узнав об измене мужа, «Даша, едва держась на ногах, тащится до двери, призывает тетку и для выражения своей горести находит только слово: “Променял!” Г‑жа Читау вела всю эту сцену превосходно и была вызвана…»[[619]](#endnote-617).

Для своего бенефиса Читау выбрала «Бедную невесту» и сделала это не только потому, что пьеса появилась на сцене вслед за первой комедией «Не в свои сани…» и была заманчивой новинкой — роль Марьи Андреевны как нельзя больше соответствовала ее таланту. Премьера состоялась 12 октября 1853 года. Как известно, И. С. Тургенев нашел, что в «Бедной невесте» есть некая «ложная манера», которая состоит «в подробном до крайности и утомительном воспроизведении всех частностей и мелочей каждого отдельного характера, в каком-то ложно тонком психологическом анализе…»[[620]](#endnote-618). Но, видимо, этим психологическим анализом и привлекла роль молодую актрису. И сколько бы ни сетовал Р. М. Зотов, что вместо пьесы следовало бы написать «прекрасный роман», он не мог не сказать, что Читау играла «очень удачно»[[621]](#endnote-619). Рецензент «Санкт-петербургских ведомостей» отметил детализацию, назвав в числе самых удачных сцен ту, где Марья Андреевна заставляет свою мать писать записку Беневоленскому[[622]](#endnote-620). Сцена эта очень короткая, но переломная в судьбе героини, что и подчеркнула актриса.

С Читау связывали надежды русской сцены. Даже в 1863 году, по прошествии восьми лет после ухода Читау из театра, Ап. Григорьев в статье «Наша драматическая труппа» заметил: «Блеснуло было, говорят, что-то в Читау, которой я, впрочем, не видел, — но блеснуло ненадолго»[[623]](#endnote-621). Между тем Читау в 1855 году оставила Александринскую сцену. Она вышла замуж за гвардейского офицера — М. И. Огарева. Тот тоже вышел в отставку, стал просто коллежским советником. Такие жертвы с обеих сторон были не обязательными. Но они сочли иначе. Театрал Огарев организовывал антрепризы то во Владимире, то в Кронштадте, Читау активно в их руководстве участвовала.

Именно в провинции проявилось свойство Читау угадывать и отбирать таланты. В 1863 году на клубной сцене в Кронштадте под руководством актрисы {316} начала выступать Ф. Ф. Козловская. В 1865 году в антрепризе Читау во Владимире дебютировал А. П. Ленский, отсюда и начался его блестящий путь по провинции. В 1866 году ей прислал письмо семнадцатилетний К. А. Варламов с просьбой взять его в театр. После просмотра его оставили в Кронштадтском театре, здесь он быстро завоевал популярность. Окончив Морской корпус, Ф. А. Федоров-Юрковский отказался от военной службы, прошел обучение у Читау, и выступал в спектаклях под ее руководством в Морском клубе, потом — во Владимирском театре. Позже она не просто поняла масштаб таланта П. А. Стрепетовой, игравшей тогда в провинции, но всячески поощряла дружбу с ней своей дочери.

В 1867 году Читау перешла в известный профессиональный театр — уехала в Вильно. А после смерти Огарева стала подумывать о возвращении в Александринский театр. Там с 1864 года уже играл ее ученик Федоров-Юрковский и метил в режиссеры. Оставались коллеги. А когда в 1868 году ее любимый режиссер А. А. Яблочкин стал после смерти Е. И. Воронова главным режиссером, все было решено — Читау 1‑я снова стала актрисой Александринского театра.

Она вернулась как будто бы в свой театр — и вместе с тем в другой. Пришло много новых актеров. Изменилось самое время. Эпоха реформ порождала разочарование, демократизм превращался в либеральное обличительство. Драматургия Островского порой казалась несвоевременной, сложной. Читау поняла ценность этой драматургии не сразу, не сразу приспособилась играть в ней.

Читау стали поручать ведущие роли в новых пьесах Островского. Но далеко не все из них стали «ее» ролями. Ко многим она подходила слишком мягко, без должной заостренности. Ее Мамаева в «На всякого мудреца довольно простоты» (1868) оказалась прежде всего очаровательной кокеткой, а в сценах, где надо было выразить чувственность и озлобленность, была, по отзыву критики, «излишне холодна»[[624]](#endnote-622). Ей куда больше удалась роль стареющей аристократки Резцовой в «Ошибках молодости» П. П. Штеллера. В соответствии с заданным образом актриса «кокетничала легко, изящно и натурально, не выходя из границ светского приличия»[[625]](#endnote-623).

О Читау — Гурмыжской в «Лесе» (1871) писали, что она вместо ханжи-развратницы изобразила позирующую жеманницу, была «решительно невозможна»[[626]](#endnote-624) и «совершенно не попала в тон»[[627]](#endnote-625). Но ведь и сама критика 1870‑х годов еще не выработала своего взгляда на Островского и путалась в оценках. Незаметно прошла ее Анна Тихоновна в «Не было ни гроша…» (1872). Критика скривилась на ее Барабошеву в «Правде — хорошо…» (1876). Недостаток характерности Читау часто подменяла шаржированием. Это беспокоило Островского. Он с неудовольствием писал, что Читау слишком «шаржирует» роли Глафиры Фирсовны в «Последней жертве» (1877) и Сандыревой в его совместном с Н. Я. Соловьевым «Счастливом дне» (1877)[[628]](#endnote-626).

И все-таки Читау занимала далеко не последнее место в драматургии Островского. Она не стала актрисой «нового» Островского, как когда-то — в начале 1850‑х годов, — она лишь приближалась к пониманию его пьес. Бывали и попадания в тон. В «Трудовом хлебе» (1874) Островский вслед за просьбой Ф. А. Бурдина назначил Читау небольшую роль Потроховой. Здесь жеманство {318} оказалось уместным и роль получилась. Читау — Потрохова лицемерно вздыхала, поднимала глаза к небу, изображала страдание и покорность судьбе. При этом ее лицо сохраняло кислое, а порой даже приобретало злое выражение.

В двух ролях в пьесах Островского Читау смогла выразиться наиболее полно — в Мурзавецкой и Ашметьевой. Мурзавецкая в «Волках и овцах» (1875) — фигура неординарная, своего рода гений лицемерия и ханжества, ей сродни не русские примитивные предприниматели, но воротилы мирового масштаба. Такой она и представала у Читау. «Вся проникнутая ханжеством», как определили критики[[629]](#endnote-627), она скрывала за ним железную волю, недюжинный ум, уменье легко и ловко манипулировать людьми. В Мурзавецкой — Читау отчетливо прослеживалось ее прошлое. Как и у той, с кого во многом Островский писал свою героиню, — у баронессы П. Г. Розен, было у нее и свое, золотое время, она явно вращалась в аристократических кругах, блистала на балах, отлично танцевала, скакала на лошадях. И именно тогда появились у нее представления о вседозволенности, о праве пренебрегать законом и нравственностью. Ашметьева в совместной Островского и Н. Я. Соловьева «Дикарке» (1879) была словно создана для нее. «Роль надо отдать Читау», — категорически заявлял Островский[[630]](#endnote-628). А кто, как ни он, понимал, что значит для спектакля нужный исполнитель? Властная, убежденная крепостница, Ашметьева — Читау в трудное для нее пореформенное время сохранила горделивость осанки, насмешливый и живой ум, способность трезво судить о происходящем. Она была одновременно и Ашметьевой, которую разорили новые времена, и Ахметьевой, как она именовалась в редакциях Соловьева, наследницей некогда богатого татарского рода, старухой со следами былого изящества и красоты.

В комедии А. И. Пальма «Наш друг Неклюжев» (1879) Читау сыграла мать героя — кассира Неклюжева — и сумела придать образу подлинную трагедийность. Постепенно в ее творчестве усилились сатирические элементы. Страшной была ее старуха Фрошар, содержательница притона, в «Двух сиротках» А.‑Ф. Деннери и П.‑Э. Кормона (1880), острокомедийной — графиня-бабушка в «Горе от ума» (1880), гротесковой — Слесарша в «Ревизоре» (1880).

Но внезапно ее сценический путь оборвался. В 1882 году начальником репертуарной части, а по сути дела — главой театра стал А. А. Потехин. С актерами он обращаться не умел. Сразу же начались столкновения. Мало того, что он все время сражался с П. А. Стрепетовой — характер у той был трудный, но и сдержанные — Н. Ф. Сазонов и М. Г. Савина — чуть не ушли из театра в первый год правления Потехина. И. П. Киселевский поспешил перейти в Москву. Гордая Читау не перенесла, как говорилось в ее некрологе, «закулисных неприятностей»[[631]](#endnote-629) и вышла в отставку. Как она жила дальше, почти неизвестно — какое-то время пробыла в Гапсале. В 1906 году ее разбил паралич, после чего она провела последние годы в Мариинской больнице, где и скончалась 21 марта 1912 года.

Не повторила ли в какой-то степени судьбу старшей Читау ее дочь Мария Михайловна Читау (по сцене Читау 2‑я)? Она родилась в провинции 20 ноября 1859 года, в девять лет приехала с матерью в Петербург, приватно училась у А. А. Яблочкина и «матушки своей»[[632]](#endnote-630) и в самом конце 1878 года была {320} принята в Александринский театр, хотя до этого уже выступила на его сцене в «Школе женщин» Мольера в бенефис А. М. Читау в 1877 году. В театре молодую Читау встретили приветливо. Еще выступавшая в возрастных ролях старшая Читау опекала дочку. С ней поначалу не конфликтовала Савина, которая не могла ужиться ни со Стрепетовой, ни с Комиссаржевской.

М. М. Читау обладала безусловным лирико-комедийным дарованием. Роли были ей под стать. В забавной шутке «Домовой шалит» она играла очаровательную простушку, наивную и бойкую. Затем последовала Верочка в возобновленных «Шутниках» Островского, по-детски шаловливая, изменчивая, забавная. В комедии «Черненькие и беленькие» Г. Н. Жулева и И. Е. Чернышева Читау сыграла Марфу Егоровну, умненькую и старательную девицу. Уже в этом — 1879 году — Читау стала одной из любимейших актрис публики Александринского театра. Пресса тоже отдавала ей должное, но и предостерегала. «Г‑жа Читау, действительно, начинающая инженю, не без хороших задатков, но такие чрезмерные восторги могут только повредить дальнейшему развитию ее дарования. И теперь уже, наряду с природной живостью, в игре ее проглядывает по временам чрезмерное усилие, вызванное желанием сорвать лишний аплодисмент», — писали в еженедельном обозрении в «Голосе». По поводу роли Верочки в следующем обозрении замечали, что «Молодая актриса … как будто поставила себе задачею как можно лучше изобразить наивность. От ее игры веяло поэтому некоторой искусственностью». Радовались, когда Читау сыграла Марфу Егоровну «без деланности приемов»[[633]](#endnote-631).

В 1880 году в веренице ее молоденьких наивных девушек, в которых светилась живость и симпатичность, появилась и Женни Грызлова, слегка растерянная дочь предпринимателя Грызлова в комедии модного автора А. И. Пальма «Очертя голову». В начале 1881 года П. Д. Боборыкин, подводя итог года прошедшего, писал: «В новом женском персонале выдвигается г‑жа Читау 2‑я, инженю в драме и комедии […]. Это довольно красивая, особенно в профиль, брюнетка, напоминающая мать, хорошо сложенная, с теплым, еще не устоявшимся голосом и большой юркостью на сцене […]. Сценический темперамент у нее во всяком случае есть, но есть ли способность на более ответственную игру — не знаю»[[634]](#endnote-632).

Опасения Боборыкина стали сбываться. Публика и критика стали утрачивать интерес к Читау. В новых пьесах ее игру уже не разбирали, о Читау просто упоминали: в «Карьере» Е. Е. Королева, в «Карьеристе» И. Н. Ге, в «Тете Лизе» В. А. Крылова и Н. Е. Вильде и других (1881 – 1883). Да и сами пьесы не располагали к длительному разговору. Правда, случалось Читау играть и Лизу в «Горе от ума», и Марью Антоновну в «Ревизоре», и Таню в «Плодах просвещения». Однако попадала она в спектакли, уже отстоявшиеся, когда еще помнили о других исполнительницах этих ролей. Своего, оригинального в их трактовку она не внесла.

Возможно, что в положении Читау в театре отрицательно сказался приход туда в 1882 году П. А. Стрепетовой. В театре Стрепетову не любили, а Читау с детства была с ней близка. «Дружба наша, — вспоминала она впоследствии, — началась в первый же день знакомства и продолжалась с некоторыми перерывами до самой кончины Пелагеи Антиповны. Я называла ее Полей, {322} она меня “Маинькой”, по-простецки, с растяжечкой, что смягчало эту кличку, тем более, что Поля всегда обращалась ко мне с улыбкой…»[[635]](#endnote-633) Став взрослой, Читау старалась понять феномен таланта Стрепетовой, внимательно приглядывалась к ее искусству сама, расспрашивала окружающих. Она резко возражала против распространенного мнения о том, что якобы Стрепетова не признает профессионального мастерства и играет просто по наитию. «Роли свои П. А. разрабатывала тщательнейшим образом, относясь серьезно к театру и к своему призванию. За кулисами в вечер спектакля она говорила всегда шепотом, чтобы не натрудить голоса и не развлекалась, болтая с товарищами», — писала Читау[[636]](#endnote-634). Восторг, с которым Читау смотрела на Стрепетову, окружающим не мог нравиться.

Появились в репертуаре Читау характерные роли, но характерной актрисой она не стала, напротив, старалась такие роли смягчить. В «Рабочей слободке» Е. П. Карпова (1892) Читау должна была изображать гулящую девицу. И хотя критик и считал, что в задачу актрисы входило «сгладить те аляповатые краски, которые усердно наложены на эту роль», и что «это удалось г‑же Читау в достаточной мере»[[637]](#endnote-635), автор не разделял такого мнения.

Ставший в 1896 году главным режиссером Карпов свою нелюбовь к Читау смог выразить более резко. Это случилось в «Чайке». О главных исполнителях ролей в тот печальный вечер 17 октября 1896 года, когда впервые играли чеховскую «Чайку», о злополучном решении Е. И. Левкеевой взять пьесу в бенефис (сама она в ней не участвовала), о публике, пришедшей развлечься и потому недовольной, известно достаточно, и почти ничего — о вторых «сюжетах». Читау Карпов назначил на роль Маши, но сам был этим раздражен и неоднократно писал Чехову, что она будет «плаксива». Тут же начались интриги. М. Г. Савина, определенная на роль Заречной, от нее отказалась, и, видимо, с подачи Карпова согласилась на Машу. Жена Н. Ф. Сазонова, писательница С. И. Смирнова-Сазонова, описала ситуацию спокойно. 12 октября она заметила в «Дневнике»: «Савина ушла из “Чайки”, поняла, что стара для этой роли и что даже в труппе все смеются, что она играет младенцев. Чайку будет играть Комиссаржевская. Савина взяла было роль у Читау, но, узнав, что та в обиде, вернула ее»[[638]](#endnote-636). Карпов в воспоминаниях тоже представил дело чуть ли не капризом Читау: «Обиженная М. М. Читау возвратила роль Маши и сказала, что играть ее никогда не будет. М. Г. Савина прочла на репетиции по тетрадке роль Маши и затем отказалась от роли. Пришлось ехать к Читау и просить ее играть Машу. После долгих упрашиваний Читау согласилась»[[639]](#endnote-637). Между тем ситуация сложилась далеко не такая мирная. Сама Читау вспоминала, как, приехав на третью репетицию, она узнала от гардеробмейстерши, что Савина собирается играть Машу, и даже в приготовленном для нее, Читау, платье. Потом выяснилось, что Савина хочет сыграть Машу в бенефис Левкеевой, потом повторить и затем передать роль Читау. Актриса, естественно, возмутилась: «Сегодня я буду репетировать, а остальные репетиции предоставлены Марии Гавриловне. “Да какие же это вообще репетиции, — вскипела я. — И у меня отняты еще четыре. Ведь бенефис не отложат из-за того, что, по чистой совести, пьеса не только не будет готова, но мы даже не знаем, как к ней и приступить-то!”»[[640]](#endnote-638). На другой день Читау на репетицию не пошла, {323} Савиной тоже не было. Вечером к Читау прибыл Карпов и сказал, что роль возвращается к ней.

Машу сыграть хотелось. Виделось в ней что-то от собственной незадачливой жизни. В 1882 году Читау вышла замуж за актера Александра Семеновича Панчина (1858 – 1906). Был он смазлив, преуспевающ и легкомыслен. У супругов родилось двое детей: сына назвали Александром, дочку — Марией. Дальше все осложнилось. В марте 1893 года мальчик умер. Семья бедствовала. В сентябре 1893 года брак был расторгнут. И хотя Панчину по решению консистории запрещалось вступать в новый брак: вина за семейный разрыв была возложена на него, — он тут же женился на молодой актрисе О. Ф. Бурмистровой. Никакого интереса к прежней семье он не проявлял. В 1895 году Читау обратилась с ходатайством в дирекцию театров с просьбой оказать ей материальную помощь, поскольку она не получает никакой поддержки со стороны бывшего мужа и с трудом воспитывает дочь Машу на свой счет[[641]](#endnote-639).

Но вернемся к «Чайке». Читау в воспоминаниях возложила вину за провал «Чайки» не на текст, не на режиссерство и даже не на публику, а прежде всего на плохое исполнение. Карпов, конечно, Читау — Машей был недоволен: по его мнению, она переигрывала, «стараясь сделать ее возможно характерней». Другие, увлеченные Комиссаржевской, внимания ей не уделили. Но скорее всего она вложила в роль свое страдание и свою боль, свое горестное чувство одиночества и нелюбовь к Панчину, который играл Медведенко.

Положение Читау в театре не улучшалось. 20 сентября 1898 года Смирнова-Сазонова записала в «Дневнике»: «В этот год она дослуживает пенсию. Карпов ей ничего играть не дает, так что она подумывает, не оставить ли ей в будущем году казенный театр, чтобы попытать счастья на частных сценах. Пока она дает уроки драматического искусства у себя на дому и учит декламации гимназисток Стеблин-Каменской»[[642]](#endnote-640). 22 декабря сделала следующую запись: «Товарищи чествовали Читау за 20‑летие ее службы, поднесли ей на память брошку. Карпов, который за свое режиссерство не давал ей ролей, говорил приветственную речь, желал дальнейших успехов, а Савина подала букет и облобызала. Чувствуя себя неловко, Карпов заговорил что-то о том, что положение юбиляра не то глупое, не то растерянное, но Читау смело перебила его: “Нет, мне очень хорошо!”»[[643]](#endnote-641). Играла она, действительно, мало. К примеру, М. Г. Савина в сезоне 1897/1898 годов выходила на сцену 97 раз, Читау только 21, и все в старых ролях.

С необходимостью уйти со сцены Читау смирилась. Летом 1900 года Читау покинула Александринский театр. Счастье на частных сценах ей не улыбнулось. Но от матери она унаследовала безусловный организаторский и педагогический дар и в 1901 году открыла частные драматические курсы. Они помещались на Гагаринской улице. Туда осенью 1901 года поступила Л. Д. Менделеева. Там часто А. А. Блок «ждал ее выхода, следил за ней и иногда провожал ее до Забалканского с Гагаринской — Литейной…», и даже посвятил этому дому следующие строки:

Там в улице стоял какой-то дом,  
И лестница крутая в тьму водила[[644]](#endnote-642).

{324} Курсы пользовались популярностью. Из них вышло немало актеров частных театров. «Курсы Читау успели зарекомендовать себя с самой выгодной стороны, […] не спекуляция, не забота единственно о своем кармане, а серьезное, добросовестное и любовное отношение к делу знаменуют педагогическую деятельность Читау», — писали в «Театре и искусстве»[[645]](#endnote-643). В 1903 году Читау замечала В. П. Погожеву: «Я знаю, Вы поймете, что дело, в которое я убиваю и здоровье, и мои трудовые гроши, предстает хорошо»[[646]](#endnote-644). Но сил и денег все-таки не хватило. В 1905 году курсы пришлось закрыть.

Как и у старшей Читау, о следующем периоде жизни М. М. Читау мало что известно. Она жила то в провинции, то в Петербурге, опубликовала воспоминания о матери. Тогда-то и появился ее псевдоним Кармина-Читау. В 1917 году она уехала за границу. В эмиграции занималась литературной деятельностью, писала воспоминания об Александринском театре. О последних годах ее жизни с теплотой и участием вспоминала Ю. Л. Сазонова, известный еще с дореволюционных времен театральный критик и актриса, много писавшая в Париже о русском театре и русских актрисах и многих из них проводившая в последний путь. «На восьмом этаже в крошечной комнатке для прислуги, куда она при больном сердце должна была добираться, у стола и умывальника, служившего в то же время и кухней, Читау зарабатывала то перепиской, то случайной работой, жила никому не жалуясь, с той неуязвимой беспечностью, какая свойственна настоящим артистам. Артисткой она была настоящей, прирожденной, и это помогало ей с таким поразительным спокойствием переносить испытания. Было у нее, как у настоящей артистки, чувство случайности всего окружающего, как будто наша сегодняшняя пьеса может быть снята с репертуара и заменена другой»[[647]](#endnote-645).

Лишь в конце жизни ей улыбнулось театральное счастье. В 1934 году она принимала участие в постановке «Грозы», осуществленной в Париже Е. Н. Рощиной-Инсаровой. В ноябре того же года в Студии на Елисейских полях играла на французском языке в одноактной пьесе Н. Н. Евреинова «Степик и Манюрочка» и, по отзыву переводчицы пьесы А. А. Кашиной-Евреиновой, «была восхитительна»[[648]](#endnote-646). Кашина вспоминала, что Читау говорила ей при встрече: «За все долгие годы эмиграции только вот этот год, играя в пьесе вашего мужа и в хорошем французском театре, я вновь почувствовала себя человеком и актрисой»[[649]](#endnote-647). Читау умерла 15 марта 1935 года, деньги на похороны собирали по подписке. Таковы судьбы двух актрис Александринского театра. Обе Читау не полностью реализовались на сцене, они прожили долгие и трудные годы. Обе старались служить русскому искусству. Не унывали, работали. И имеют право на то, чтобы о них вспомнили.

# **{****325}** О. О. Хрусталева Роман Борисович Аполлонский

{327} В голосе его всегда слышалась чуть снисходительная интонация, жесты его были округлы и подчеркнуто неторопливы; он был добр к окружающим, но это была какая-то особая, надменная доброта существа высшего по отношению к существам низшим.

*Я. О. Малютин*

Романа Борисовича Аполлонского (1864 – 1928) судьба не баловала, хотя и не была к нему излишне жестокосердной. Скорее оставалась равнодушной, изредка проявляя ленивое в нем участие, от коего проистекали и беды, и победы. Читатель, не углублявшийся в историю русского драматического театра, не вдруг вспомнит это имя. Разве фамилия — Аполлонский — своим аффектированным звучанием выкажет ложное знакомство, слишком напоминая сценический псевдоним или намекая на иное: незаконнорожденным детям любили иной раз дать сверкающее, бряцающее имя. Усмешка судьбы слышится в том, что фамилия, напротив, была настоящей, материнской, а вот сам Роман Борисович — ребенком незаконнорожденным. «Что же касается отца, то по одной версии, наиболее вероятной, это был популярный в свое время итальянский тенор Энрико Тамберлик, по другой, явно апокрифической, чуть ли не император Александр II»[[650]](#endnote-648). Легенды, курсировавшие в театральном мире и сведенные в портрете Я. О. Малютина, конечно, имели отправную точку. Что-то особенное проступало в манере держаться, способе общения, выдавая присутствие иной, едва ли не голубой крови. Казалось, не поскупилась судьба, а ее дары поминались не раз и не одним человеком. В. А. Мичурина-Самойлова: «В молодости он был так красив, что на всех спектаклях с его участием “кричали женщины ура и в воздух чепчики бросали”. […] Из каждого города мы увозили с собой или мамашу, бросившую из-за Аполлонского детей, или жену застрелившегося от ревности мужа (был такой случай), или дочку, бежавшую от родителей. В следующем городе они обычно отставали, но на их месте тотчас же появлялись другие»[[651]](#endnote-649). Ю. М. Юрьев: «Таких данных, как у него, для амплуа “молодых любовников”, после Мариуса Петипа, я никогда ни на одной сцене не встречал. […] Голос у него был превосходный, — говорил он приятным баритоном и даже не дурно пел […] К тому же он прекрасно одевался, всегда у лучшего портного, умел носить костюм, фрак, что редко тогда можно было встретить, одним словом, был изящен и производил приятное впечатление»[[652]](#endnote-650). Я. О. Малютин: «Сама природа отшлифовала его голос и пластику, округлила его жесты, отработала его походку. Сомнений быть не могло — он рожден был для успеха и только для успеха»[[653]](#endnote-651). Но дальше следовало обязательное «но».

В этой одаренности будто бы крылась некая недоданность, недоведенность, словно судьба, замахнувшись на создание гения, в последний миг передумала и поставила ограничитель, наложила тайные узы, из которых Аполлонский {328} выпутывался всю жизнь. Скованность ощущалась практически всеми, общавшимися с ним, и, вероятно, объясняла ту не часто свойственную актерскому племени замкнутость, которая стала едва ли не самой устойчивой характеристикой его натуры. Она же определила и автобиографические данные, представленные Аполлонским для публичного освещения в сборнике актерских портретов и резко контрастировавшие с прочими: «Я родился в Италии, в Милане, в 1864 году в старой театральной семье. Театральное образование получил в Санкт-Петербургской школе б. Императорских театров. Будучи в Театральной школе, в первый раз играл на сцене б. Александринского театра в 1876 г. Главнейшие моменты в развитии моей театральной деятельности можно проследить по “Ежегоднику”. Из сыгранных мною ролей наиболее важными считаю для себя роли Хлестакова, Чацкого, Гамлета, Уриэля Акосты, Протасова в “Живом трупе” и т. д. Любимой своей ролью считаю роль Сторицына»[[654]](#endnote-652). И все. Сборник же вышел в свет в том же 1928 году, когда Аполлонского не стало. Поэтому на вешки, которые он обозначил в автобиографии, стоит обратить внимание, не смущаясь предельно сжатыми данными. Аполлонский мог не упоминать место рождения, но все же счел это необходимым. Очевидно, для него самого Милан остался тем уголком в памяти, что никогда не дает себя забыть. В 1923 году, давая интервью «Вечерней Красной газете» в связи с сорокалетием сценической деятельности, Аполлонский подчеркивал: «По происхождению я — итальянец. Четырехлетним мальчиком я был привезен в Петроград, а 8‑ми лет был определен в балетное училище; через год был переведен на драматическое отделение. Будучи 12‑летним мальчиком, я уже выступал на сцене с Каратыгиным в “Школьном учителе”»[[655]](#endnote-653).

В театральных же мемуарах сохранилась уверенность в том, что Аполлонский заканчивал балетный класс (легенда, по-видимому, родилась благодаря удивительно красивым, утонченным, аристократическим манерам, которые, казалось, могли быть выработаны исключительно занятиями хореографией), а на драматическую сцену (1881) попал отчасти случайно, поскольку в этот момент театр покинул М. Петипа[[656]](#endnote-654) и возникла необходимость срочной замены. «Тогда вспомнили о красивом юноше Петербургского балетного училища, который изредка выступал, как любитель, на клубных сценах. Решили его попробовать, дали роль Княжича в “Чародейке” Шпажинского. Он сыграл ее, как говорили, весьма добропорядочно для начинающего, а главное, всех пленил своей внешностью»[[657]](#endnote-655). Это обстоятельство — отсутствие настоящей драматической школы — сыграло, по мнению Юрьева, в судьбе Аполлонского значительную роль: долгое время ему не хватало профессионализма, и многое приходилось добирать кропотливой работой. Был ли прав Юрьев в отношении балетного образования, теперь уже не так важно, поскольку он оказался точен в другом: актерская школа у Аполлонского явно «хромала», и первые роли (вполне незначительные) давались с трудом.

Сценический талант открывался необычайно медленно, и Аполлонского постигла судьба тех актеров, которые не привлекают к себе внимание мгновенно, а лишь постепенно завоевывают признание критики. Почти тридцать лет {330} отделяли дебют от первого по-настоящему громкого успеха, получившего реальное отражение в прессе. До этого Аполлонскому приходилось довольствоваться беглыми упоминаниями (если они вообще были) в рецензиях на премьеры и бенефисы других актеров, царивших на Александринской сцене. Как, например, в пьесе «Грешница» А. И. Пальма: «Она (М. Г. Савина — Алчеева. — *О. Х*.) амурничает с молокососом-офицером (г. Аполлонский) и сердится, когда ей не дают насладиться его “душевною чистотою”, хотя он и изменяет в угоду ей данному слову и бросает свою невесту»[[658]](#endnote-656). Это первое упоминание в прессе относится к 1885 году: почти четыре сезона Аполлонский занят в пустейших пьесах текущего репертуара (типа «Сумасшествие от любви», «Про белого бычка», «Птенчик упорхнул», «От безделья» и т. п.), хотя, вероятно, на него не могла не оказать воздействия совместная работа с М. Г. Савиной и П. А. Стрепетовой, В. П. Далматовым и К. А. Варламовым. К 1885 году относится и его первое участие в классике: Аполлонский сыграл Молчалина в «Горе от ума». Реакция критики, впрочем, была неутешительной: «Новинкой был также г. Аполлонский в роли Молчалина, но новинкой совсем не замечательной. Более бесцветного и неудачного Молчалина нам не много приходилось видеть»[[659]](#endnote-657); «Из Молчалина г. Аполлонский ничего не сделал, кроме красивого мальчика, но доказал в сцене с Лизой, что он умеет заигрывать с девицами»[[660]](#endnote-658).

Тем не менее актера начали часто занимать, и постепенно его игра все больше стабилизировалась, еще не достигая желанных высот, но и не выбиваясь из общего тона спектаклей (1886 год — «Семья» В. Крылова: «Г‑н Аполлонский был вполне приличен, проявивши известную дозу юношеского жара и чувства»[[661]](#endnote-659); «Аполлонский разыгрался и, выйдя из своей обычной бесцветности и вялости, горячо и выразительно провел сцену раскаяния Ивана перед отцом»[[662]](#endnote-660)).

Впрочем, стоит отметить характерную черту театральной критики той поры: мнение о постановке слишком часто оказывалось под воздействием исполнения ведущих актеров. От них во многом зависело, какой отзыв получит спектакль. Те же, кто играл второстепенные роли, особенно в столь многочисленных драматических поделках, наводнявших александринский репертуар, поощрительно перечислялись («Маленькие роли кухарки, казачка, лакея графа и Миши, родственника графини, были исполнены г‑жой Натаровой, гг. Шаповаленком, Костровым и Аполлонским с замечательным ансамблем»[[663]](#endnote-661)) или оставались вообще незамеченными, когда постановка (тем более — классики) оказывалась неудачной: так, к сожалению, невозможно судить, как сыграл Аполлонский Бориса в «Грозе» (бенефис И. Ф. Горбунова) или Валера в «Тартюфе» (бенефис Варламова) — в 1886 году.

Большая занятость в репертуаре (в 1923 году Аполлонский сказал, что за сорок лет он сыграл около пятисот ролей) не осталась незамеченной театральной критикой. Во всяком случае, один из рецензентов, откликаясь на спектакль, составленный из произведений Пушкина — так называемый, Пушкинский спектакль (январь 1887), даже упрекал Дирекцию Александринского театра {331} в «назойливом» использовании актера в самых разнообразных пьесах. Упрек свой критик объяснял тем, что Аполлонский пока не «выработался» в настоящего премьера, а ему дали несколько ролей в отрывках из пушкинских произведений: «Мы не отрицаем у этого молодого актера некоторых хороших задатков и готовы отдать должную справедливость его толковости и старательности. Очень может быть, что все это впоследствии “принесет достойные плоды” и из г. Аполлонского выйдет действительно настоящий актер, а покамест его игра слишком напоминает любительскую»[[664]](#endnote-662). Раздражение же рецензента, как и холодная реакция других, были вызваны тем, что ни Моцарт в паре с Сальери — Далматовым, ни Альбер не произвели на критику впечатления (кроме умения носить «средневековый» костюм). Правда, упрекавший дирекцию отдавал некоторую дань игре Аполлонского в «Скупом рыцаре»: «Всю первую сцену он провел положительно хорошо, горячо и в то же время с чувством меры; и держался на сцене с достаточным благородством»[[665]](#endnote-663).

Подобными отзывами, чуть более или чуть менее развернутыми, сопровождались долгие следующие годы, пока Аполлонский оставался на амплуа «первого любовника». Постоянные претензии к нему были вызваны его «холодностью», отсутствием горячего темперамента, который, похоже, волновал критику прежде всего. Аполлонский не был удачным Чацким в 1890‑е годы, Уриэлем Акостой, сыгранным в бенефис к пятнадцатилетию сценической деятельности. Ему не давались пьесы, требовавшие если не пафоса, то хотя бы патетики; он не умел по-настоящему передать любовную страсть и не был склонен к гражданскому обличительству. К тому же сказывалась, как считал Юрьев, неотработанность техники, особенно существенная для ролей с энергичными реакциями: «Он “рвался”, искусственно будоражил себя, напрягался, а в результате — одна суетливость, какое-то дрожание тела — и никаких форм. […] для драматической сцены голос абсолютно непоставленный. В сильных местах голос как-то дробился, как бы разлетался брызгами. Интонации нечеткие, неопределенные, часто не отражающие содержания фраз»[[666]](#endnote-664). Уже в некрологе, оценивая первоначальный и затянувшийся у Аполлонского почти на тридцать лет период, В. Всеволодский писал: «Красивый своей внешностью, Аполлонский занимал амплуа “первого любовника” и, надо сказать правду, никого не удовлетворял как актер. Он был сух, не трогал, в нем было что-то деревянное; его жесткая речь не отвечала тем нежным текстам, которые ему приходилось говорить»[[667]](#endnote-665). Дело заключалось, конечно, не только в технике, но и в особенностях темперамента.

В Аполлонском была некая мечтательность, до времени замурованная под внешностью рокового красавца (вполне, впрочем, обманчивой, поскольку некоторая расплывчатость этих правильных и сгармонизированных черт, едва уловимая округлость статной фигуры и взгляд, направленный куда-то за предмет, должны были бы намекнуть, что их обладатель не ищет острых ощущений или рискованных приключений). В нем крылась меланхоличность итальянской кантилены, не согретая ни южными страстями, ни российской исступленностью, в северном климате неизменно читавшаяся как холодность, {332} усугубленная к тому же склонностью к светской отточенности манер. Все это воспринималось как отсутствие темперамента, когда на технику уже не приходилось грешить. Если добавить сюда неспособность Аполлонского играть роли, не затрагивавшие его мечтательные струны, то картина трудного положения в Александринском театре будет более или менее полной. В ранг корифеев медленно, но верно выводили работоспособность и ответственность, усиливавшиеся годами. Что, конечно, не исключало горьких минут, об одной из которых вспоминал Малютин: «Однажды, разгримировавшись после “Живого трупа”, я зашел в уборную к Аполлонскому. Несмотря на то, что лицо его было закрыто гримом, мне показалось, что у него особенно утомленный вид. Я сказал ему об этом. С неожиданной резкостью он прервал меня. “Я не устал сегодня, — сказал он, — сегодня я отдыхал! Отдыхал от чепухи, которую мне пришлось играть вчера и которую придется играть завтра!”»[[668]](#endnote-666).

Постоянное преодоление собственных потребностей и желаний, кривая усмешка судьбы, обрекшая человека с фамилией Аполлонский исполнять постылую череду ничтожных ролей, тяготили долго, и под их грузом можно было согнуться, превратиться в красавчика-премьера, единственным достоинством которого является умение носить фрак, но Бог хранил. Мечтательность, если она есть часть человеческой природы, а не следствие юности, способна вынести многое, потому что, погруженная в иные миры, она редко замечает чрезмерный ужас окружающего. Нужно было тянуть лямку и верить. А Роман Борисович Аполлонский (его фамилия прочитывается почти с удовольствием в контексте художественных исканий конца XIX – начала XX века) был верующим, более того, он был человеком религиозным. Безмолвно носил вериги, пока судьба не соизволила, наконец, улыбнуться.

В 1899 году для бенефиса П. М. Медведева Александринский театр поставил драматическую версию В. Крылова по «Идиоту» Достоевского. Аполлонский впервые соприкоснулся с материалом, на редкость соответствовавшим душе. Тут-то и выяснилось, что его герой — человек, находящийся в резком духовном противостоянии ужасам и мерзости жизни, но ни на какое бунтарское взаимодействие с ней не способный. Озаренный внутренней верой, он самим существованием своим эту мерзость отрицал, но при соприкосновении терпел неминуемое поражение. Мягкость манер, чудесные лучистые глаза, струящие нездешнюю доброту, мечтательная ласковость интонаций поразили в его Мышкине и критику, и зрителей: «В его оторопелой фигуре, в навернувшихся слезах так ясно видно непротивление злу, жгучая боль, жалость к тому, кто обидел его»[[669]](#endnote-667). А. Р. Кугель, правда, несколько пенял Аполлонскому за проповеднический тон, в который он впадал иногда в больших монологах, но тут же оговаривался, что «замечание это не ослабляет полной похвалы артисту»[[670]](#endnote-668). Полную похвалу ослабляло участие в спектакле Савиной (Настасья Филипповна) и Комиссаржевской (Аглая), которым пресса (в частности нарядам Савиной) уделила основное внимание. Но и Юрьев, игравший Ганю Иволгина, уверял, что лучшего Мышкина он в жизни не видел[[671]](#endnote-669). Спектакль {334} прошел всего пять раз и был снят с репертуара, Аполлонский же вернулся к привычной лямке на долгие годы.

Окончательный перелом случился в 1907 году, когда к двадцатипятилетию первой постановки было возобновлено «Дело» А. В. Сухово-Кобылина, хотя очевидно, что перелому предшествовали напряженные, мучительные раздумья: «Аполлонский был еще очень красив, голос его не утратил своей свежести, и все же годы давали о себе знать. Он отяжелел не только внешне, но и внутренне, видимо, очень мучился от этого, хоть и не подавал виду. Теперь его безукоризненная элегантность стала носить демонстративный характер. В легкости походки появилось что-то нарочитое. Соблюдение внешней формы уже требовало заметных усилий»[[672]](#endnote-670). В этот момент актер и провел самую тяжкую для него работу: посмотрел на себя со стороны (тут, может быть, сказалась балетная выучка — танцовщики не отрывают взгляд от зеркала во время репетиций, тогда как актерам сие противопоказано), осознал возможности и расстался с «первым любовником». Некоторые из пут были сорваны. Аполлонский пожертвовал внешностью, голосом, манерами, оборотился Тарелкиным в «Деле»[[673]](#endnote-671) и потряс зрительный зал. Юрьев потом утверждал: «Его Тарелкин […] что называется — класс…»[[674]](#endnote-672) Аполлонский позволил себе низринуться в тьму ничтожной, изгаженной души и, по мнению Малютина, в образе Тарелкина «словно получал удовольствие от того, что не оказалось в нем “ни силы, ни случая”, от того, что только они — и ничто больше — препятствуют ему стать таким же точно мерзавцем, как Варравин»[[675]](#endnote-673).

В «Деле» открылась вторая линия, второй тип героя, который отлично давался Аполлонскому: холодный, циничный, убежденный во всесилии зла — даже не человек — автомат, направленный к достижению цели, сметающий, если удается, преграды, в чем бы они ни выражались — ситуациях, человеческих душах, судьбах, сердцах. Именно тут до времени дремавшая актерская энергия оказалась высвобожденной из пут несвойственных ролей. Кандид Тарелкин был деятелен, упорен, изобретателен как истинный оборотень, как реальное воплощение князя тьмы, что и объясняло «поразительную легкость, с которой Тарелкин переходил от прямого холуйства к бесшабашному удальству прощелыги и проходимца. Давным-давно остыла ничтожная душонка этого человека; равнодушие, презрение к людям и к себе, к начальникам и подчиненным, к добру и злу отравили его насквозь, и от равнодушия этого в зрительный зал должно было понести пронзительным холодом»[[676]](#endnote-674).

Холодноватая манера, за которую не раз упрекала Аполлонского критика, в «Деле» оказалась удивительно уместной. Ей наконец-то нашлось применение. И как средству выразительности, и как отражению мироощущения. Глубокая религиозность Аполлонского должна была искать себе выход в адекватных душе ролях, и они естественно поляризовались в воплощениях добра и зла. Холодная ненависть, испытываемая к сатанинским порождениям, по-иному окрасила и роль Глумова в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», возобновленном в сезоне 1908/1909 годов. Аполлонский играл человека умного, злого, циничного, беспощадного, запродавшего, как Тарелкин, {335} душу ради карьеры: «Он энергичен и смел; у него сильная воля: это делец черствый и холодный, расчетливо взвешивающий шансы и безжалостно топчущий людей, стоящих на дороге; он замучал, загонял свою мать своими поручениями […] Глумов — Аполлонский идет к поставленной цели стремительно, смело, умно, находчиво; он прямо кузнец своего “счастья”. Он вертит людьми, как марионетками. С каждым лицом, стоящим на его пути, он иной человек. Перед Крутицким раболепен, перед Городулиным либерал»[[677]](#endnote-675).

Аполлонский, конечно, не мог не получать нравственного удовлетворения от того, что Глумов запутывался в собственной ловко состряпанной паутине, но на зрителей веяло замогильным холодом от исполнительного автомата Великого Осквернителя. Ледяная корочка, схватывавшая работы Аполлонского, вновь оказалась средством воздействия и пришлась ко времени в десятых годах XX века: тема дьявольского балагана жизни выходила на первый план, и на нее не могла не реагировать заполнявшая Александринский театр публика, вообще говоря, любившая актеров с открытым темпераментом.

Смачный Варламов, бешеный М. В. Дальский, нервный Н. Н. Ходотов были определенны и явственны в красках, Аполлонского же тянуло к чему-то более общему, менее выраженному, неявному при всей конкретности героев, которых он играл. Вероятно, актер тяготел к интеллектуальному решению роли, хотя материала, да и традиции, на которую он мог бы опереться, в Александринском театре не существовало.

Странным образом преломленное чувство времени, сохранившееся в мемуарах как общее впечатление его обособленности на сцене и в жизни, проводило незримую черту между Аполлонским и труппой. Не хватало, конечно, специально по душе скроенного репертуара. Не складывались отношения с романтическими героями, поскольку Аполлонскому был чужд пафос борца, преобразователя жизни, пускай и во имя светлых идеалов (идея борьбы как таковой вообще воспринималась им отрицательно). Не по мерке оказался и Чехов: Аполлонский играл Треплева во время знаменитого провала «Чайки» 1896 года. Не более удачной оказалась и встреча с «Тремя сестрами» в 1910 году. Язвительные замечания критиков, едва ли не вторивших друг другу, свидетельствовали о том, что Аполлонский не чувствовал тонкой психологической разработки чеховских характеров, и его душе ничего не говорили упования Вершинина на общее счастье через двести лет. Исчезли и мягкость манер, и ласковость интонаций — несчастный полковник вышел бравым молодцом: «Рассуждения и мечтания Вершинина г. Аполлонский упрощенно понимал в том смысле, что когда ухаживаешь за женщиной, надо же о чем-нибудь говорить. И он бросал фразы о том, что будет через триста лет, наскоро, словно прожевывал сухой бутерброд, а главное — вперив в Машу победоносный взгляд. Мундир сидел на нем прекрасно, и физиономию Вершинину он придал совершенно благонадежную: хоть сейчас назначь Вершинина полицмейстером»[[678]](#endnote-676). Свойственная Аполлонскому мечтательность никоим образом не соприкоснулась с интонациями чеховского героя. Более того, актер будто демонстрировал недоверие к тексту роли, демонстрировал так, что это бросалось {336} в глаза: «Как и почему этот бравый, с холеным лицом и военной выправкой офицер, который “исполнял обязанности” Вершинина, — как и почему он говорит вдруг о жизни через 200 – 300 лет, о наших страданиях, которые обратятся в радость для наших потомков? Почему не о повышениях и наградах или об авиации?»[[679]](#endnote-677)

Можно предположить, что Аполлонскому не был близок тип интеллигента, средне умного и милого человека, который мается общей маетой и уж вовсе не знает ни путей, ни возможностей из нее вырваться. Быть может, ему не за что было полюбить этих героев или тем более возненавидеть; он не мог прикипеть душой к срединности жизни, испытать к ней сочувствие или жалость, потому что их желания, настроения, мысли как-то не сцеплялись с его внутренним миром.

Парадокс же заключался в том, что у Аполлонского как раз и был тот специфический склад ума (в какой-то степени свойственный российской интеллигенции), который ходит вокруг общих понятий добра, правды и красоты, не пытаясь или не умея ни заглянуть внутрь, ни посмотреть со стороны. Принимает их как образы (едва ли не эмблемы, но не в случае Аполлонского), с коими и поделать-то ничего нельзя. Не понимая происходящих или назревающих событий и в то же время наитием улавливая некий разлад, что-то такое грядущее (не через двести-триста лет, а вот теперь), не ощущая особенной радости, не переживая истинной трагедии, он предается немотному или плохо артикулированному (если не риторически высказанному) идеалу красоты, чистоты и добра. Утешая, в конечном итоге, себя фразой — «суждены нам благие порывы, лишь свершить ничего не дано». Разнили Аполлонского с подобным мирочувствием, пронизанным к тому же свойственной интеллигенции в те годы безрелигиозностью, внутренняя вера, укладывавшая абстрактные понятия в конкретную иерархию православия, и аристократическое свойство крови. Его обособленность (человека и актера) крылась в некоей «барственности», принадлежности к другому сословию.

Так Аполлонский играл в постановке «Живого трупа» 1911 года Федю Протасова, что мгновенно было замечено критикой при сопоставлении с И. М. Москвиным, «омещанившим» героя: «Протасов опускающийся и Протасов опустившийся все время сохраняет явственный налет барства, что и должно быть непременно»[[680]](#endnote-678). «В этой роли Аполлонский гораздо выше Москвина, он все же дал барина и, несмотря на свой обычный холодноватый тон, несколько прекрасных моментов…»[[681]](#endnote-679) Разумеется, не все критики безоговорочно признавали исполнение Аполлонского удачным, равно как и не все отдавали ему предпочтение, но признание было шумным. Его Протасов, прятавшийся в запой от ужаса жизни, бессмысленной нелепости ее, в то же время источал такую доброту и сердечность чувства, что восхищенные слова персонажей и любовь к нему казались само собой разумеющимися: «У него такой мягкий голос, манеры барские и теплое что-то внутри, от чего набегает слеза и вообще делается хорошо»[[682]](#endnote-680). Федя пытался мучительно осознать происходящее рядом, болезненно-напряженно вслушивался в то, что ему говорили другие, но понимание {338} так и не приходило: он не мог опуститься до ощущения реальности окружающего. Сомнамбулически погруженный в себя, Протасов пробуждался только со звуками музыки, а очевидность его падения для других ему самому казалась исходом из порочного круга жизни. На долгой мимической паузе Аполлонский играл попытку самоубийства, но так и не мог совершить насилия, поэтому особенно сильным становился финал: «Выстрелив, он не падал сразу, как это делали почти все без исключения Протасовы, а еще продолжал по инерции куда-то идти, делать какие-то бессмысленные и странные движения. Затем он останавливался, выпрямлялся на какое-то короткое мгновение и вдруг оказывался на полу, как от внезапного предательского удара. Слова “Как хорошо… Как хорошо…” он произносил доверительным напряженным шепотом, словно признавался в чем-то очень важном, долго остававшемся тайной»[[683]](#endnote-681).

Драма Л. Н. Толстого пришлась Аполлонскому не только и не столько потому, что Федя Протасов огибал жизнь, сторонясь ее как проказы, от которой, в случае соприкосновения, можно отделаться только смертью. Мерка оказалась по нему скорее из-за до сих пор не окончательно определенного жанра «Живого трупа», где детективное напряжение соседствовало с чеховскими элементами, «новая драма» с плотным материалом характеров, а каркас хорошо сделанной пьесы усиливался мелодраматическими положениями, где острие ситуаций охранялось неспособностью Толстого к минимально пошлому воссозданию жизни. Жанр, оставляя картину жестко прочерченным подмалевком, расширял Аполлонскому горизонт.

Традиция русского театра постоянно клеймит и клянет мелодраму, вероятно, потому, что чувствует какое-то глубинное родство жизни нашей с самим жанром, и благоразумно не замечает, когда несущие конструкции мелодрамы плотно прикрыты остальными составляющими. Стоит ли говорить о том, что Аполлонскому требовалась мелодрама, но мелодрама русская, с глазами, поднятыми вверх, чтобы случайно не скользнула набухшая слеза, с невнятицей отношений, непроясненностью идейных позиций и укорененной в почве скотской мерзостью злодеев.

Аполлонский ее дождался. В 1912 году к постановке в Александринском театре была принята драма Леонида Андреева «Профессор Сторицын». Сразу после премьеры критика выстрелила обоймой статей и рецензий, где центральное место отводилось близкому к тексту пересказу с элементами анализа. Мелодрамой пьесу не называли: критику положительно заворожила новизна конфликта, узнаваемость, близость героев и ситуаций с происходящим вокруг. Столкновение идейной и безыдейной жизни, духовного и бездуховного существования, рискованные для восприятия того времени положения, связанные с публичным обсуждением адюльтера, увели размышления в сторону от природы драматического материала. Внимание сосредоточилось на главной фигуре, показавшейся новой, привлекательной и из ряда вон выходящей. Ученый, снискавший мировую славу и восторженное поклонение учеников и сподвижников, профессор Сторицын прожил благополучную, осененную трудами {339} жизнь в тиши кабинета, не замечая, что жена давно прелюбодействует с циничным негодяем, к тому же учителем детей, а сын превратился в пьяницу, вора и развратника. Обрушившееся на профессора в андреевской пьесе прозрение сочеталось с последними духовными порывами, которые возбуждала в Сторицыне некая юная княжна, впрочем, не вполне понявшая суть идеальной любви, предлагаемой ей. Минуты восторга, переживаемые ими при совместном восприятии красоты природы во время поездки в Озерки во втором акте, сменялись тяжелым душевным и духовным похмельем для профессора в его собственном доме, где он выдерживал объяснение с женой, а потом напивался с сыном, подстегиваемый желанием унизиться, приобщившись к грязи жизни. Благородное сердце его не выдерживало уготованных испытаний, и в финале Сторицын умирал.

Вот эта-то роль и оказалась одной из лучших у Аполлонского, сыгранной настолько великолепно, что во время гастролей театра в Москве за кулисы пришел растроганный К. С. Станиславский поблагодарить актера. Публика ревела и осыпала исполнителя цветами, а критика единодушно объявила удачу Аполлонского и не могла поставить в сравнение с ним московского Сторицына — Н. М. Падарина. Впрочем, принципиальный Кугель заметил: «Я начинаю думать, что законченное технически и холодноватое внутри исполнение г. Аполлонского много помогло успеху пьесы в Петербурге. Г. Аполлонский, так сказать, корректировал автора, у которого внутри кипит, технической же законченности не имеется»[[684]](#endnote-682). Обратил внимание Кугель и на другое: «Если не ошибаюсь, в “Рус[ском] Слове” мне попалась на глаза статья Д. С. Мережковского, в которой почтенный писатель утверждает, что Сторицын — дурак, и что ошибка пьесы заключается-де в том, что автор недостаточно иронически относится к своему герою. Признаюсь, я у Л. Андреева не заметил ни капли иронии по отношению к Сторицыну. Самая пьеса раньше называлась “Нетленное”. […] Но я готов согласиться с Д. С. Мережковским, что иные поступки и иные слова Сторицына решительно не аттестуют его со стороны гениальности»[[685]](#endnote-683). Кугель осторожничал, что не было ему свойственно, и в этом была вина или заслуга Аполлонского, который пошел при исполнении роли на открытый и в известной степени, если бы роль не удалась, рискованный ход: «Артист, исполнявший роль Сторицына, нагримировался под Влад. Соловьева, и это, на первый взгляд, казалось довольно удачно найденным. Но Сторицын, — возражал Ф. Батюшков, — не совсем Влад. Соловьев, или даже точнее — совсем не Влад. Соловьев. Он не аскет, не религиозный мыслитель и убежденный поборник православного вероисповедания; Соловьев не был слеп относительно того, что вокруг него делалось, и уж никоим образом не поддался бы силе тьмы, чтобы унизиться перед живущими во тьме»[[686]](#endnote-684). А все же рука пусть даже и вовсе не на Владимира Соловьева, но на его портрет не поднималась. Надо было быть именно Мережковским, то есть человеком, принадлежащим к соловьевскому кругу идей изнутри, чтобы позволить себе назвать Сторицына дураком. Батюшков же был вынужден аккуратно разводить героя пьесы с героем Аполлонского: «Профессор должен был верить тому, чему {340} учит, иначе проповедь его мертва. Мертвенная идеология Сторицына, который на практике сводит свой идеализм к тому, чтобы вежливо обращаться с прислугой и говорить ей “спасибо” за оказываемые услуги… Прекрасная игра г. Аполлонского спасает насколько возможно эту сцену (совместного пьянства с сыном. — *О. Х*.), сообщая оттенок благородства Сторицыну и в момент его напускной мальчишеской выходки, когда ему стало стыдно быть хорошим»[[687]](#endnote-685).

«Спасает». Аполлонский спасал весьма подозрительную по драматургическому качеству пьесу, разумеется, не портретным сходством с Соловьевым, а, как выразился бы Кугель, на уровне мыслительных возможностей воспринятыми, прочувствованными в душе до полного с ними слияния, уверованными идеями. Идеями, которые стали художественной собственностью настолько же Аполлонского, насколько и его героя. Пьеса давала для этого основания. В ней содержались намеки на Вечно Женственное, она использовала название поэтического сборника Андрея Белого «Золото в лазури» как вдохновенное словосочетание нетленных откровений профессора на лоне природы. Андреев бессознательно тяготел к отзвукам символистских идей, порой вполне аляповато украшая ими произведения. (Раздражение Мережковского, очевидно, объяснялось еще и этим.) Аполлонский же исповедовал учение Соловьева. Но и здесь крылась усмешка (даже двойная): судьба не наделила мечтателя мощным интеллектом, а театральная легенда и вовсе гласила, что он не был семи пядей во лбу. Хотя, как человек религиозный, Аполлонский сердцем понимал, где пребывает его правда, а высказываться на сей счет предоставлял жене и коллеге по театру И. А. Стравинской. В 1914 году вышла ее книга «Христианский театр», восторженно и наивно утверждавшая концепцию Вечно Женственного как сквозную тему творчества мужа. Конечно-конечно, о нем нигде не упоминалось. Упоминались только пьесы, подлежащие разбору с этой точки зрения, — «Живой труп», «Профессор Сторицын». В книге утверждались принципы актерского существования, которые, надо полагать, формулировались дома, тихими зимними вечерами: «Работа актера-христианина сводится не к усвоению ловких внешних приемов и профессиональной сноровки (которая к тому же во избежание антихудожественного шаблона для каждой индивидуальности должна быть разная), а прежде всего к обогащению “сокровенного сердца человека”. Техническая сторона в искусстве вещь очень опасная: полжизни художник борется за технику, чтобы остальную половину бороться против нее. […] Для христианского актера важно, “чьего духа” произведение, что оно скажет зрителю. Он не смеет уже без разбора браться за роль, лишь бы она подходила к его данным и обещала сценический успех. Это уже не только дело художественного вкуса, но дело совести»[[688]](#endnote-686).

Играя Сторицына, Аполлонский, очевидно, менее всего думал о Соловьеве-мыслителе, воспринимая его живущим в мире божественной красоты, погруженным в уединенные переживания. Одно не противоречит другому, просто второе не всегда предполагает первое. (У Аполлонского вообще отсутствовал рефлекс, чутье на возможную иронию положений или ситуаций, как это свойственно людям с чистым и сохранившим наивность сердцем. Он считал {341} возможным узреть на сцене отблеск божественных лучей, всю жизнь работая в Александринском театре.) Доверчивость к внутреннему ощущению спасала декоративные, бутафорские монологи пьесы. Аполлонский (и жена) верили, что это и есть красота: «И где же вычурность? Если это выражено красивым символом (Господи, их вера не знала смущения, они и впрямь думали, что символ может быть красив. — *О. Х*.), а не сухим рассуждением, но надо считаться с пафосом минуты. Ведь Сторицын увидел то, что видят не каждый день. Он увидел появление “Новой Царицы” во всем окружающем. Свершилось “необыкновенное чудо”. […] От начала до конца они (Профессор и Княжна. — *О. Х*.) проникнуты известной духовностью, недаром же Сторицын в этом гордом сердце прозрел Вечно Женственное. […] Задача искусства есть истинная красота, а она зиждется только на самой истине. Чтобы ее обрести, надо прежде всего разбивать ложь. А первое условие для этого — смело взглянуть в глаза жизни с ее ужасом и сознаться, что это действительно ужас, что Вечно Женственное может уйти из жизни, а без него она омертвеет и потеряет смысл»[[689]](#endnote-687).

Всеволодский позже писал в некрологе Аполлонскому, что «с этого момента он стал выразителем русской общественности»[[690]](#endnote-688). Аполлонский явился выразителем той части интеллигентной публики, которая сторонилась жизни, никогда не пытаясь ее полюбить, зато с восхищенным страхом заглядывала в художественно оформленные «бездны». Он отражал взгляды той публики, среди которой сидел не один десяток профессоров, подобных Сторицыну, считавшихся крупными светилами, учителями, больше — духовными наставниками, немножечко похожими на Владимира Соловьева. Той публики, которой достаточно услышать, прочесть или самой произнести «красивые слова», «замечательные идеи», «высокие мысли», чтобы почитать дело выполненным, а душу спасенной. Сторицын смертью своею оправдывал их существование. И Станиславский не случайно прибежал благодарно поздравлять исполнителя. Именно ему игра Аполлонского должна была показаться особенно привлекательной. Там много предчувствовалось из судьбы режиссера: запершийся в кабинете ученый, дитя малое и большое дитя одновременно, для которого жизнь за окнами (наивность так и ходит рядом с Аполлонским — в александринском спектакле зашторенные окна распахивались в последнем акте) есть нечто абстрактное и мыслительное: кажущийся близким не потому, что излагает странные идеи, но потому, что не замечает, как рядом все течет, а окружающие давно уже не те, за кого он их принимает.

Сторицына Аполлонский играл всю оставшуюся жизнь, постоянно занимаясь ролью, доводя ее до возможного совершенства. Хотя не всегда материал преодолевался с легкостью, не всегда подчинялся абсолютно: «Больше темперамента следовало бы проявить Аполлонскому в роли профессора Сторицына, которая вообще им тщательно отделана. Во втором акте пьесы, — от начала до конца выдержанной и сильной, — когда Сторицын восторженно приветствует красоту открывшейся ему природы, когда радуется воздуху, солнцу, желтым листьям, артист спокойно стоит на месте, не столько проявляя нахлынувшие {342} на него чувства, сколько просто рассказывая о них»[[691]](#endnote-689). Тем не менее многие годы подряд профессор покорял зрителей, поскольку Аполлонский вышел в нем на архетип ученого чудака, не менявшийся, похоже, со времен античности и являвший собой удивительно понятный образ героя, которого удобно жалеть, потому что энергия мысли не пугает, а сила духа не воздействует. Одинокий, усиленно обижаемый и такой несчастный. «Монологи Сторицына чрезвычайно трудны: исполнителя все время подстерегает здесь опасность впасть в декламацию. Аполлонский счастливо избегает этой опасности: он не мелодекламирует, он все время “читает лекцию”. Это очень тонко сделано — и выходит очень убедительно. Внешне образ также обрисован удачно: хорошая внешность (1922 год!.. — *О. Х*.), жесты человека, привыкшего говорить “с горы”, — и чувствуемое вовне обаяние большой и красивой натуры»[[692]](#endnote-690).

Мелодрама Андреева оказалась идеальным материалом для Аполлонского, потому что при всей отвлеченности имела конкретные точки, укорененные в современности, в самом духе времени с его расплывчатыми упованиями и явственным ужасом. Картонная сама по себе, пьеса ожила верой Аполлонского в ее возможности. Он подчинил себе несуразности, более того — и несуразности эти как бы отпустили на волю скрывавшиеся в нем чувства. Его холодность читалась как сдержанность, его несильный пафос — как привычка к размышлениям, его скованность — как манеры кабинетного человека. Улыбнувшись, судьба отвернулась, и теперь уже навсегда. Аполлонский вновь попал в тиски, тиски собственных привязанностей. Конечно, ему трудно было поверить, что Андреев — не его автор (или мягче — не всегда его автор): слишком многое удалось выразить, чтобы суметь отказаться вторично.

В 1914 году Аполлонский сыграл в неудачной постановке неудачной пьесы «Король, закон и свобода», а в 1915 году судьба испытала его еще раз на прочность: готовилась премьера новой драмы Андреева «Тот, кто получает пощечины». Очевидно, что Аполлонский возлагал много надежд на постановку. Об этом свидетельствует режиссер Н. В. Петров, вспоминая первую читку пьесы: «Когда дошли до сцены выхода Тота, Р. Б. Аполлонский вынул из кармана роль и, не раскрывая, положил на стол. Я похолодел, ожидая нового инцидента. Но Аполлонский, продолжая сидеть, произнес первые фразы своей роли. Суфлер встрепенулся и начал подавать текст. Роман Борисович, не глядя на него, поднял руку, и когда Кондрат Яковлев стал довольно невнятно, как актеры обычно читают на первых читках, произносить свою ответную реплику, он повернулся к суфлеру и сказал: “Не подавайте мне”. Все удивленно взглянули на него, а он, как будто это было чем-то само собой разумеющимся, продолжал наизусть говорить текст своей роли»[[693]](#endnote-691). С тех пор Аполлонский всегда приходил на первые репетиции, зная наизусть не только свой текст, но и всю пьесу.

Актер готовился к роли тщательно, но плоды его раздумий над Тотом обрели знакомый рисунок, словно мысль, не справившись с поставленной задачей, пошла по уже очерченному кругу, не использовала, не претворяла однажды найденное, но уверовала в него как в спасительную звезду и — наткнулась {344} сама на себя: «В цирк, неожиданно для всех, пришел некто в шубе и с шевелюрой Вл. Соловьева с предложением взять его в клоуны. Этот идеалист Сторицын, великий писатель, который, убедившись в невозможности изменить что-то там, пришел сюда, чтобы стать “клоуном при дворе пошлости и получать смехотворные пощечины”»[[694]](#endnote-692). Взаимосвязь ролей, столь откровенно-наивно продемонстрированная Аполлонским, конечно, существовала. Но там, где Сторицын выигрывал, безусловно проигрывал тот, кто получал пощечины: учительствовать под звон оплеух и смех зала, продолжать отгораживаться от мира, когда сам явился издеваться над ним, преодолевать его унижением своим оказывалось трудно. Если Тот и был продолжением истории Сторицына, то весьма своеобразной историей жизни после смерти, физической ли, духовной. Тот, прошлое которого оставалось неизвестным, но значительным, пытался начать жить в цирке заново. Но, подобно пушкинскому Алеко, притаскивал за собой понимание как надо жить, брал на себя право распоряжаться чужими судьбами, то есть занимался именно тем, чего чурался, от чего бежал Сторицын и что послужило причиной смерти. Андреев играл уже в другие игры и использовал другие символические идеи. В цирке-балаганчике — эдакой метафоре жизни — Тот уверял прекрасную наездницу Консуэллу, что она — Афродита пеннорожденная. Он и себя считал Богом, и красивого наездника Безано. И во исполнение возврата в лоно античной красоты убивал Консуэллу, чтоб ее не замарала мирская грязь.

Внутри самой символистской среды и в журналах, разделявших художественные установки течения, к андреевским пьесам, к их постановкам относились иронично: так реагируют на неумелых подражателей, толком даже не знающих, чему они, собственно, подражают. Поэтому рецензия на спектакль в Александринском театре, снизошедшая до анализа несоотносительности драмы с символизмом, уже вовсе отмахивалась от постановки: «Артисты не столько старались передать остроту иногда встречающихся в пьесе сценических положений, сколько пытались быть проповедниками и провозвестниками каких-то мистических идей»[[695]](#endnote-693). Аполлонский поминался через запятую с другими актерами, хотя на премьере был шквал оваций, венки ему и Андрееву. Пресса же не дала однозначно положительной оценки. Кроме того, московская премьера в Драматическом театре со Сторицыным — И. Н. Певцовым направила сравнение не в пользу Аполлонского. Вновь заговорили о его холодности: «Центральное лицо пьесы представляет собой излюбленный Андреевым символ человека, над которым смеется жизнь, заставляющая его после многих разочарований почувствовать себя жалким шутом и занять подобающее последнему место в цирке. […] Этой мучительной внутренней трагедии Тота, его страшного надрыва я не ощутил в тоне и манере Р. Б. Аполлонского, который в течение всего спектакля остался спокоен и холоден. Артист не захватил зрителя ни в сцене отречения Тота от своего прошлого, ни даже в момент высшего напряжения, когда он решился убить Консуэллу»[[696]](#endnote-694).

Мелодраматическое строение пьесы заметили многие критики и, исходя из него, требовали совершенно иных красок в исполнении. Кугель писал: «Горячие {345} тирады всегда будут иметь своих поклонников в театре, как и возможность поднять чувства “до колосников”, по актерскому выражению. Собственно, только так, в плане театральной преувеличенности, и должно играть пьесу, чтобы взволновать и заинтересовать публику. Именно “матерые” актеры должны играть ее, искусившись во всех театральных эффектах и обладающие тою горячностью, тем, быть может, поверхностным жаром, которыми насыщены произведения Л. Андреева. В Александринском театре и вообще-то этого мало, а на сей раз было мало до жалости. Начать с того, что г. Аполлонский, прекрасный актер для жизненных фигур, реальных изображений, и притом актер, в общем, холодный, решительно не обладает ни единой чертой Тота. Г. Аполлонский совершенно лишен истеричности, “святого” безумия, фанатизма, самозабвения»[[697]](#endnote-695). Не удивительно поэтому, что критика предпочитала игру Певцова.

У московского исполнителя и отношение к драме было совершенно иным: «“Пошлая пьеса, но красавица”, — говорил Илларион Николаевич»[[698]](#endnote-696). Понимая мелодраматическую взвинченность материала, Певцов не старался ее сдержать, напротив, еще и подогревал: «Он держит мою голову в своих руках, близко прислонился, и жаркие слезы капают на меня — “Консуэллочка, не выходи за барона”»[[699]](#endnote-697). Только горячностью, той особой взбудораженностью крови, которая появляется у людей, поглощенных навязчивой, неодолимой идеей, и застит глаза, можно было оправдать убийство, совершаемое Тотом. Сомнительная нравственная основа пьесы требовала дополнительных усилий, внутренней убежденности в том, что без смерти Консуэллы мир опрокинется. Певцов так и играл Тота: «Он был горяч, страстен, субъективен в своем осуждении окружающего. Он не принимал его, потому что большие страсти разменивались на медные пятачки, потому что большая правда была подменена мелкими и фальшивыми правденками»[[700]](#endnote-698). Аполлонский же, напротив, обостренно ощущал нравственную дисгармонию пьесы и оправдать убийство не мог. Более того, в интервью, предшествовавшем премьере, он отчетливо сформулировал неприемлемые для него черты Тота — бунтарство («Истина действует смирением и любовью»), которое рождено убежденностью в том, что вывихнутый мир можно исправить; претензии к внешним несправедливым обстоятельствам (его делу мешает «собственное еще неочищенное сердце») и гордыня, позволившая преступить через Нравственный закон («одной человеческой волей Тот дать не мог: Гармонию, Свет и Любовь»[[701]](#endnote-699)). Если Певцов насколько возможно использовал атмосферу таинственности, окружающую Тота, то Аполлонский ее, сколько мог, разряжал. Если цирковые могли не понимать, кто явился за пощечинами, то у зрителей сомнений не оставалось. Его Тот был серьезен, он говорил об объективной (в идеальном, правда, плане) истине, но, вероятно, оказывался столь же нелеп, как юный Александр Блок, требовавший от пышущей здоровьем Любови Менделеевой воплощения Девы Радужных Ворот. Ни капли иронии, которая вообще не удел верующих людей. Ирония рождается там, где вера дает трещину, ширящуюся от мучительных сомнений. Аполлонский сомнений не знал. Более того, по {346} воспоминаниям Малютина, «он доходил до того, что совершенно серьезно утверждал, что только Бог способен внушить актеру верное решение роли и подсказать необходимые краски, подробности и детали»[[702]](#endnote-700). Кстати, Малютин, подробно описавший лучшие роли Аполлонского, не нашел ни единого слова для Тота. Да и сам Аполлонский не внес ее в процитированный список.

Тем не менее он еще раз вернулся к произведениям Андреева, выбрав «Дневник сатаны» для бенефиса в 1923 году. Аполлонский с сожалением говорил о том, что вдова писателя не позволила ему взять для спектакля «Собачий вальс», и, конечно, был абсолютно прав в своих сокрушениях, поскольку герой пьесы, да и сама она оказались бы прекрасным драматическим материалом. Чего не произошло с инсценировкой «Дневника сатаны». Э. Старк с изумлением отметил: «Аполлонского совершенно не было. […] по сцене разгуливал персонаж не только “неопределенной профессии” (Фома Магнус. — *О. Х*.), но даже и вовсе не живой человек, так просто, какая-то фикция в широкой блузе с желтым ременным поясом, и говорил совершенно неопределенные слова, никак не западавшие в душу зрителя»[[703]](#endnote-701). Умозрительная и ходульная повесть Андреева не поддалась ни сценарной, ни актерской обработке. Да и время для размышлений о всемирном зле уже было неподходящим: шел пятый год советской власти.

Аполлонский все больше замыкался в себе. Новый репертуар его не привлекал, да и привлечь не мог: как должен был играть верующий в Гармонию, Свет и Любовь человек в этих постановках? Что мог он чувствовать, приходя из дома в театр и обратно возвращаясь? О чем думал он, Роман Борисович Аполлонский? «Ты слышишь, какой ветер? Это вечный ветер изгнанников, тех, кто оставил маленький дом и среди ночи идет в большой, возвращается на родину. Его слышат только изгнанники, он веет только над их головами» («Профессор Сторицын»).

# **{****347}** Л. С. Данилова и В. В. Сомина Пелагея Антипьевна Стрепетова

{349} От Стрепетовой останется легенда — была женщина с огромным талантом, но и неуживчивым характером.

*В. М. Дорошевич*

Как природный талант, это явление редкое, феноменальное.

*А. Н. Островский*

В 1884 году Александр Николаевич Островский к бенефису Стрепетовой написал «Не от мира сего», ставшую его последней пьесой. Ее поэтичность, ее психологическая новизна были связаны с образом героини — Ксении Кочуевой, женщины кроткой и возвышенной, но непреклонной в неприятии лицемерия и ханжества окружавшего ее мира. Имя Ксения — «гостья», «пришелица» — перекликается в своем значении с характеристикой, которую тогда же дал Островский Стрепетовой в Александринском театре: «… Она как будто лишняя, посторонняя, точно гостья, приехавшая на 5 – 6 спектаклей…»[[704]](#endnote-702)

Гостю, да еще нежеланному, виднее то, к чему все привыкли, притерпелись окружающие, его ранит, коробит всем известное, избитое. Но и к нему приглядываются придирчиво, многое в нем не принимают или не понимают. Вероятно, поэтому Стрепетова, ее жизнь, ее характер породили множество легенд, где правда смешалась с домыслами, точные наблюдения со злыми наветами.

Стрепетова пришла в мир гостьей. Ее подкинули к порогу дома нижегородского театрального парикмахера Антипы Стрепетова, который ее удочерил. Ходили слухи, что ее родителями были драматическая актриса и офицер. Девочка жадно ухватилась за эту легенду. Она, бредившая театром, надеялась, что от матери-актрисы унаследовала актерский талант. Девочку нарекли Пелагеей, позже она сменила имя на более благозвучное — Полина, как в ту пору было принято.

Стрепетова росла некрасивым ребенком и потом не превратилась из гадкого утенка в прекрасного лебедя. Это видно и на портретах Николая Ярошенко и Ильи Репина, и в характеристике Островского: «Болезненная, бедная физическими силами, неправильно сложенная, она из сценических средств имеет только гибкий, послушный голос и дивной выразительности глаза»[[705]](#endnote-703). У врагов ее внешность вызывала немало насмешек, ее охотно обыгрывали в карикатурах.

Некрасивая в жизни, на сцене Стрепетова преображалась. Вот что отвечал ее поклонник Александр Урусов недоброжелателям, сокрушавшимся по поводу внешности актрисы: «Если под внешними средствами разуметь смазливую наружность и вертлявую бойкость, то указание это справедливо. Но ведь драматическая художественная красота заключается в других условиях. Прежде всего красота в выражении лица; относительно же экспрессии г‑жа Стрепетова {350} едва ли имеет соперниц. В этом отношении она обладает не только замечательными, но даже весьма редкими особенностями. Лицо ее удивительно изменчиво… оно способно выражать высший экстаз и самую глубокую скорбь». И далее: «Кто видел однажды этот трагический взор, широко открытый или быстро скользящий, как отблеск кинжала, и нервный трепет подвижных бровей, — тому он долго памятен будет. И при таких-то выразительных средствах, при голосе, глубоком и страстном, может ли быть речь о недостаточности»[[706]](#endnote-704).

В любви Стрепетова была несчастлива. Три ее замужества породили множество язвительных разговоров и самой ей принесли страдания. В молодости (начало 1870‑х) она влюбилась в красавца-актера Михаила Стрельского. Роман был достаточно тривиальным: обольститель, Дон Жуан, который не смотрел на их отношения серьезно, да к тому же был женат, и дурнушка — невенчанная подруга. Стрепетова жертвовала для него всем, соглашалась играть неподходящие для себя, ненужные роли — лишь бы быть на одних подмостках. Но все равно Стрельский бросил ее.

Союз с образованным, интеллигентным Модестом Писаревым, продолжавшийся семь лет (1874 – 1881), удивлял многих, но годы, проведенные вместе с Писаревым, были для Стрепетовой отмечены ростом художественного мастерства, радостью всеобщего признания, семейным счастьем, рождением обожаемого сына. Писарев был терпелив, сносил раздражительность и перепады в настроениях жены — знал цену ее таланта. Но брак рухнул — Писарев влюбился в молодую красавицу-актрису Александру Гламу-Мещерскую. Он скрывал свое увлечение от жены. Чуткая Стрепетова скоро все поняла. Ее письма к Писареву с юга, где она отдыхала с детьми, полны нарастающей тревоги, страсти, уверений в том, что никто не сможет понять Писарева, как она. Стрепетова старалась обычными женскими средствами. Жена премьера Александринского театра Николая Сазонова Софья Смирнова-Сазонова сообщала мужу из Ялты: «В день вашего отъезда навестила меня Стрепетова с мужем. А вчера был пир у Оптовцевой: были пироги, гости, конфеты, вина, все, что угодно. Я сначала думала, не именинник ли кто, а потом догадалась: это она все Писарева ублажает, в котором души не чает»[[707]](#endnote-705). Трудные, странные взаимоотношения Стрепетовой и Писарева, своеобразная любовь-ненависть, длились до ее смерти. Об этом подробно писала в своем пока еще неопубликованном «Дневнике» Смирнова-Сазонова[[708]](#endnote-706). Покинутая Писаревым, Стрепетова страдала: «Опять пошла на балкон, плачет» (*31 авг. 1881*). «Получила отчаянное письмо от Стрепетовой, она все терзается, просит научить ее, как жить» (*5 авг. 1882*). Во время свиданий с Писаревым она была нервна, порой агрессивна, но отказаться от них не могла.

В сорок лет Стрепетова вышла замуж за чиновника Александра Погодина, бывшего на тринадцать лет младше ее (1891). Вышла, что называется, с горя: в это время она поневоле оставила Александринский театр, оказалась совсем одна, а Погодин был стойким ее поклонником. Однако союз получился взрывчатым. Стрепетова, чувствуя общее недоброжелательство, обращалась с {351} Погодиным нарочито небрежно, могла резко оборвать его или заметить: «Я всякому мужу предпочту театр» (запись в «Дневнике» Алексея Суворина. *5 февр. 1893*[[709]](#endnote-707)). Через три года Погодин застрелился на пороге ее спальни. Многие годы Стрепетова не могла забыть того ужаса, который охватил ее, когда она увидела мертвого мужа. Она часто говорила, что ничего, кроме горя, в жизни не видела[[710]](#endnote-708).

Отношения Стрепетовой с окружающими: родными, коллегами, начальством — также были далеки от идиллических. Она ссорилась не только с нелюбимой дочерью, которая преданно, бросив службу, ухаживала в начале 1900‑х за смертельно больной матерью. Но могла послать к черту и обожаемого сына, по-детски откровенно признавшегося, что он «одинаково любит» ее и сестру Машу («Дневник» Смирновой-Сазоновой. *13 дек. 1886*). После отказа дирекции в бенефисе Стрепетова, как рассказала она Смирновой-Сазоновой, «поскакала объясняться сама, плакала, наговорила Потехину (зав. репертуаром Александринского театра. — *Л. Д., В. С*.) резких вещей и вернулась домой в исступлении. Увидела детей, говорит: “Хоть бы они умерли, что ли…”» (*15 янв. 1883*). Резка была Стрепетова и в повседневном общении с людьми, заведомо к ней расположенными. 15 августа Смирнова-Сазонова сообщала мужу: «Стрепетова со своей обычной бесцеремонной манере подняла Шубинского на зубок и стала прохаживаться насчет адвокатов, а Губонин сидит, точно умер, ну, мол, как она начнет так же насчет купцов».

В соперничестве двух премьерш — Стрепетовой и Савиной — дирекция часто брала сторону Савиной, чем приводила Стрепетову в неистовство. Между тем дирекция не всегда была к ней несправедлива. Так, например, в 1883, потом в 1886 годах прошли дебюты известной провинциальной актрисы на роли трагических героинь красавицы Елизаветы Горевой. Если бы было благоволение начальства к Горевой, а главное — желание отобрать роли у Стрепетовой (с некоторыми она не справлялась), то Гореву бы приняли в Александринский театр. Однако этого не произошло.

Все-таки мешали Стрепетовой в жизни и в работе отнюдь не внешность, не любовные драмы, не холодность дирекции. Она не умела приспосабливаться к условиям реальной действительности: были ли это условия казенного закулисья, отношения с друзьями и недругами, поведение в богемных собраниях, — всюду требовалось соблюдать условности, сдерживать неадекватные реакции, не выпаливать правду в глаза. Стрепетова этого не умела и не хотела. Кажется, актриса страдала серьезным нервным расстройством.

Но острота реакций, страстность, надрыв, столь неуместные в быту, сообщали ее сценическому исполнению силу и яркость. Самоосуществиться Стрепетова могла только в театре. Это признавали современники. Критики произнесли по этому поводу немало слов. А друзья говорили попросту, как, например, жена издателя и публициста Алексея Суворина, которая заметила, что она «не видывала женщины, до такой степени ни к чему, кроме сцены, не способной» («Дневник» Смирновой-Сазоновой. *5 дек. 1884*).

{352} Собственные страдания открыли актрисе тайны человеческой души, а великий талант позволил раскрыть перед зрителями эти тайны объемно и масштабно. В ее исполнении изнывали в неволе, любили, терзались и погибали русские женщины — забитые и непокорные, несчастные и гордые. «Стрепетова — гений страдания, доведенного до крайних пределов, за которыми — смерть, безумие, хаос», — определил эту особенность таланта актрисы Сергей Яблоновский[[711]](#endnote-709).

Само мироощущение Стрепетовой совпадало с мироощущением русских простых женщин. Она демократизировала, «омещанивала» трагедию, понимала и передавала трагичность тех, кто задыхался и часто сходил с ума в обыденности российского быта. «Так глубоко понять русскую народную жизнь, так всецело постичь русскую народную душу, как поняла и постигла их Стрепетова, вряд ли удавалось какой-либо русской артистке», — писал при ее жизни Петр Кичеев[[712]](#endnote-710). А после смерти Александр Кугель сформулировал коротко: «Никто не был народнее ее»[[713]](#endnote-711).

Стрепетова умела изображать русских простолюдинок. Передавать величие цариц и королев, благородство знатных дам, красоту их поступков и поз — Стрепетова не могла. В роли королевы Анны в «Сумасшествии от любви» Томайо‑и‑Бауса ее окрестили «шутом в короне». Она могла местами увлекать, захватывать силою страсти, но в целом не была убедительна. По поводу исполнения ею роли Медеи в драме Алексея Суворина и Виктора Буренина «Медея» Смирнова-Сазонова записала: «На меня игра Стрепетовой производит впечатление глубокой провинции. Хлопает себя по ляжкам, делает прыжки по сцене и неестественным голосом кричит. Было два‑три проблеска действительно превосходных, но все остальное какой-то рев» (*13 февр. 1883*). Авторы же находили, что она поднималась до подлинно трагических высот в патетических сценах, выражая огромные страсти, все остальные сцены просто отбывала на подмостках. Стрепетова не стремилась играть в зарубежных трагедиях или мелодрамах. Будь ее воля, она всегда играла бы пьесы из русской жизни, кончавшиеся безумием и смертью героинь. Недаром она так хотела провести на сцену слабую пьесу «Бездольняя» Николая Соловьева, бывшего соавтора Островского, только потому, как записала Смирнова-Сазонова, что «в пятом акте надо сходить с ума и стреляться» (*15 нояб. 1882*).

Стрепетова проводила героинь по всем ступеням страдания к финальному взрыву: любимый и лучше всего ею исполнявшийся финал — сцены сумасшествия и смерти. Друг актрисы Алексей Суворин писал, что она играет только сцены высокого накала страстей, остальные как бы не замечает, они проходят мимо ее сознания. Он же утверждал, что для нее «важно уразуметь характер и изобразить его в последовательном развитии»[[714]](#endnote-712). Поклонник Савиной Кугель противопоставлял «чеканное искусство» любимой актрисы «истерическому таланту» Стрепетовой. Как ни странно, и Суворин не противоречил себе, и Кугель был прав. У Стрепетовой не было логически прослеженной роли. Это был, как мы сказали бы теперь, «рваный монтаж», но из отдельных кусков выстраивалась определенная цепь, прояснялся характер. Как писали в сатирическом {354} журнале «Стрекоза», Стрепетова выплескивала в зал «море чувств, со всеми его волнами, бурями, переходами и перекатами», была виртуозкой, «исполнявшей потрясающие и великие концерты на душевных, особенно болевых струнах»[[715]](#endnote-713).

Душевные ее затраты бывали так велики, что она выходила на поклоны бледная, едва волоча ноги. Натурализм искусства Стрепетовой явственно проглядывает в этих ее любимых финалах. Из приведенных выше описаний Суворина и Островского видно, что эти чуткие зрители не поняли: то ли актрису оставили физические силы, то ли ее героиню. Любовь к изображению больных нервов роднит Стрепетову со сложившимся в конце XIX века амплуа неврастеника, с такими актерами, как Митрофан Иванов-Козельский и Павел Самойлов. При этом следует учесть, что у Стрепетовой в отличие от неврастеников болезненность была лишь краской в представлении масштабных страстей, а не самоцелью. Она играет боль страдающей души, а не страдания больной.

Стрепетова нередко играла роли, уже известные по творчеству предшественниц, или — одновременно с другими исполнительницами. В кратком сопоставлении, которое мы можем себе позволить, особенности ее таланта покажутся нагляднее.

В середине 1860‑х годов была популярна мелодрама двух Николаев — отца и сына Куликовых «Семейные расчеты». История молодой девушки, пожертвовавшей собой ради семьи и вышедшей замуж за богатого и придурковатого купца, а потом доведенной до сумасшествия интригами в чужом доме, в пьесе показана достаточно мелодраматично.

Первой на сцене Александринского театра Аннету сыграла молодая прелестная Александра Брошель, сыграла «задушевно» и лирично, как писали критики, и достаточно страстно. Савина, игравшая позже, плела тонкий узор причинно-следственных связей, и в этом превосходила Стрепетову. Только финальная сцена ей не давалась. Стрепетову в изображении сумасшествия и смерти никто не мог превзойти.

Однако и стрепетовская Аннета проходила путь нарастания чувств. Сначала проявлялось предощущение будущих страданий и бед. По ремарке авторов, неловкий жених, протягивая героине подарок — футляр с бриллиантами — ронял его. Стрепетова получала подарок, брала его и, повертев, сама выпускала из ослабевших рук. Заметив общее недовольство, поднимала и поспешно, почти машинально, повторяла: «Благодарю вас». В сцене свадьбы Стрепетова подчеркивала, что ее Аннета чувствует себя чужой, словно бы лишней, ей очень хотелось вернуться домой. Понимая, что это невозможно, вдруг выпрямлялась, взрослела на глазах. В доме мужа она была бесстрастна, разговаривала монотонно, без интонаций. Измученная, истерзанная, она как бы отгораживалась от всего, не смешивалась с окружением, явно не принимая их чужие ей ценности. Наверно, поэтому ее непреклонный отказ подписать ложное обвинение в подлоге, обвинить доверившегося ей мужика — не выглядело случайным. Она с такой силой отбрасывала прочь протянутое ей перо, словно {355} одно прикосновение к нему загрязняло ее. Монолог в последнем акте Аннета произносила задыхаясь, торопливо, боясь, что не успеет сказать всего, что накопилось в душе. А потом все обрывалось: «Несколько раз мертво, безучастно, почти бессмысленно раздается фраза: “Маменька, что вы со мной сделали?” И ни одна черта не дрогнет на перекошенном мертвом лице»[[716]](#endnote-714). Критик Яблоновский, приведший это описание, как-то спросил актрису после представления «Семейных расчетов»: «Как вы это делаете?» — «Разве я что-нибудь делаю… Только душу распаляю, а остальное приходит само собой»[[717]](#endnote-715).

Стрепетова — второй, после Мочалова, великий актер нутра. Поэтому играла она неровно, ей не хватало профессионализма, сказывалось отсутствие школы. Однако основной стержень роли был Стрепетовой ясен, и путь к высотам страдания и последующему спаду она прочерчивала. Вот что писал по этому поводу Лука Антропов: «Но скоро я с великой радостью убедился, что вижу перед собой не нервную женщину, умеющую передавать со сцены свои личные волнения, а превосходную актрису… что имею дело прежде всего с крупным талантом и большим искусством»[[718]](#endnote-716). Ему вторил Суворин: «У г‑жи Стрепетовой всегда есть изучение роли… она изучает роль детально, вдумывается в нее и способна объяснить всякое свое движение на сцене»[[719]](#endnote-717). В ее игре все было как будто типично, натурально, даже натуралистично и непременно психологически оправданно. «Она глубоко глядит в душу человека, видит в ней то, чего другие не видят, — писал Антропов, — слышит такие тайные звуки, которые для других не слышны; то, что видит и слышит, передает просто, как будто непосредственно, наивно»[[720]](#endnote-718).

Роль Марьи Андреевны из пьесы Островского «Бедная невеста» часто привлекала актрис. И Брошель, и Савина играли ее правдиво, расцвечивали образ прекрасными находками. Их героиня была проста, честна, чиста душой и искренна. Стрепетова же выражала не просто любовь, но сначала «экстаз счастливой любви», а затем «экстаз» горя. После решения выйти замуж за Беневоленского «монолог ее проникнут отчаянием; оно все растет, и в знаменитой сцене — игры в дураки с Милашиным — достигает крайнего предела… Здесь опять смех — но какой-то леденящий, притворный смех, хотя по внешности совершенно натуральный, не мелодраматический зловещий хохот… раскрасневшееся лицо вдруг сокращается судорогою страшной боли — сейчас должна разразиться истерика, но еще одно усилие воли, и снова как ни в чем не бывало… то же смеющееся лицо»[[721]](#endnote-719).

Коронные роли Стрепетовой — Лизавета в «мужицкой трагедии» Алексея Писемского «Горькая судьбина» и Катерина в «народной трагедии» Островского «Гроза». Их в первую очередь имел в виду Островский, когда писал: «Ее среда — женщины низшего и среднего классов общества; ее пафос — простые, сильные страсти; ее торжество — проявление в женщине природных инстинктов, стихийных сил, которые в цельных непосредственных натурах мгновенно преображают весь организм»[[722]](#endnote-720).

Вопреки авторскому замыслу (Писемский не уделял большого внимания своей героине и называл ее «шельмой-бабой») именно Лизавета — Стрепетова {356} заняла в спектакле первое место. В простой деревенской женщине актриса обнаружила силу духа, подлинную глубину страсти и способность глубоко страдать.

«Тон, манеры, акцент речи, жест — все носит обличье крестьянского, бытового типа. Речь с оттяжкою. Тон выдержан везде простонародный, но не грубый», — описывал Урусов первый выход Лизаветы — Стрепетовой[[723]](#endnote-721). Одета она была в красную кумачовую юбку, повязана красным платком и с красными бусами на шее — в меру деревенского понятия о парадности. Но душа ее в смятении: «Сжатые губы и лишь изредка беспокойно беглый взор выдают состояние душевной, сдержанной напряженности. Глядит исподлобья, как пойманный зверь, знающий, что уйти некуда»[[724]](#endnote-722). Перед собравшимися на сходку появлялась избитая, «волосы ее висят космами, сарафан расстегнут, но голос звучит резко, глаза горят: “Нету! нету!.. не бывать по вашему никогда! Довольно вы надо мной поначальствовали”». Ни в ее словах, ни в голосе, ни в движениях не было покорности. Смерть ребенка, казалось, раздавила ее, будто все в ней оборвалось. Из груди вырывался стон, похожий на звериный крик. «Бессильно со стороны в сторону болталась простоволосая голова. Бессознательно, из угла в угол, мыкалась, толкалась бабья фигура, беспомощно болтались на ходу руки»[[725]](#endnote-723).

В последнем действии лицо Лизаветы под белым полотенцем (белое в деревне — знак траура) утрачивало следы жизни. Такой ее и изобразил Репин: Лизавета — Стрепетова сидит в кресле, сползая вниз, голова опущена, рука безвольно лежит на колене.

В роли Лизаветы Стрепетова выражала простонародную прямолинейную форму страдания. Акцентируя в роли Катерины мистико-религиозное начало, актриса придавала характеру сложность.

Катерину играли обычно актрисы амплуа героинь, и у всех она выглядела полноценной героиней. Стрепетова меняла внешний облик Катерины. По свидетельству Власа Дорошевича, «на сцену выходила маленькая жалкая в своем мещанском “наряде”, ничтожная мещаночка», «с волжским говором»[[726]](#endnote-724). Возвышенное и бытовое переплеталось в Катерине — Стрепетовой в тугой узел. «Стрепетова играла не ангела и не демона, а человека-женщину, женщину по преимуществу, натуру, в которой то, что называется женственностью, развито за счет всего другого…»[[727]](#endnote-725) — писал Антропов, хотя, по его же словам, ощущалась в ней «какая-то непонятная сила, которая требует простора, которая делает ее в глазах других странной, чудной». Глаза стрепетовской Катерины изначально придавали облику «мещаночки» несколько неожиданную значительность, в них были «и подавленная обида, и тоска, и грустная мечтательность»[[728]](#endnote-726).

Светлый Бог ее детства вызывал в ней мистический восторг. Поэтому ее первые слова, обращенные к Борису: «Поди от меня прочь», — звучали у Стрепетовой более органично, чем следующие: «Не жалей меня…» Религиозность входила в противоречие с натурой. В этих словах слышалась даже не любовь, а какой-то «зов» природы, «готовность умереть, но дать хотя бы один {358} раз в жизни волю исстрадавшемуся сердцу»[[729]](#endnote-727). В глубине души стрепетовской Катерины оставался страх перед карающим Богом. Сцену покаяния так описал Суворин: «… не сводя глаз со страшной картины ада, кается в своих прегрешениях мрачным, потрясенным голосом»[[730]](#endnote-728).

Финал известные исполнительницы роли Катерины проводили по-разному. Первая из Катерин — Любовь Никулина-Косицкая — появлялась здесь повзрослевшей: словно в пронзительном свете открывались ей и сила ее любви, и невозможность примирения с окружающими. Катерина Гликерии Федотовой произносила последний монолог без аффектации, не думая о себе, а только заботясь о Борисе. Катерина Марии Ермоловой верила в высокую, преобразующую силу любви, а утратив ее, не могла идти ни на какие уступки калиновскому миру и сознательно решала покончить с жизнью.

Неизбывную тоску вкладывала Стрепетова в монолог «Ветры буйные…». Тоска была стержнем финальной сцены. Катерина — Стрепетова представала разбитой, уничтоженной, «зрители видели женщину с меланхолическим помешательством, в которой мозг работает уже ненормально»[[731]](#endnote-729). Она «монотонно роняла слова, что-то шептала почти беззвучно». Когда Борис уходил, не вскрикивала и не вздыхала ни разу. «Ни крика, ни отчаяния, — писал Суворин, — ни одного из тех мелодраматических движений, которых совсем нет в натуре простой русской женщины. Сколько их умирает и умирает так просто, молчаливо, только с думою в бедной голове»[[732]](#endnote-730).

Островский писал об исключительности таланта Стрепетовой: «Ее пафос — простые и сильные страсти». И тут же назначил ей играть Кручинину в «Без вины виноватых», и отказался делать ей в процессе подготовки роли какие-либо указания: «В Вашем таланте есть в изобилии все то, что нужно для этой новой роли»[[733]](#endnote-731). А затем специально для Стрепетовой написал сцены «Не от мира сего». Исключительность таланта Стрепетовой (что было понятно Островскому) состояла не только в способности изобразить боль и горе простонародных женщин, но в необычайной выразительности в передаче страдания вообще. Обе героини — Кручинина и Ксения Кочуева — женщины тихие, интеллигентные. Но обе они чужды своей среде, исключительны и непонятны окружающим. Вечная душевная мука от потери сына кажется всем странной, чуть ли не наигранной. Момент, когда она, наконец, находила его, Стрепетова проводила на таком внутреннем подъеме, что, как свидетельствовал Суворин, «мужчины, самые деревянные, плакали»[[734]](#endnote-732). Ксения Кочуева воспринимала общепринятую, привычную фальшь как нечто странное, почти преступное. Стрепетова тонко раскрывала, как это непонимание, эта чужеродность приводили ее героиню к трагическому финалу.

В постановку чеховского «Иванова» (Александринский театр, 1889) Стрепетова не просто вписалась, она стала одной из главных удач спектакля. Чехов, вернувшись в Москву, писал Суворину: «После того, как актеры сыграли моего “Иванова”, все они представляются мне родственниками… Я не могу забыть, что Стрепетова плакала после III акта…»[[735]](#endnote-733) Анна Петровна — Сарра была, как и другие героини Стрепетовой, чужой, пришлой в этом мире. Стрепетова {359} была не столько надрывно трагична, сколько трогательно, болезненно трагична. После второго спектакля писатель Казимир Баранцевич писал: «Сколько невыразимой грусти, проникнутой поэзией, в сцене разговора Сарры с доктором! “Чижик, чижик!” — глубоко потрясающим тоном произносит Стрепетова под аккомпанемент “чижика” на гармонии»[[736]](#endnote-734). Драматург Модест Чайковский сообщал Чехову о том, как играла актриса финал третьего акта, когда Иванов передавал Сарре слова доктора о том, что она скоро умрет: «… фразу “когда, когда он сказал?” она произносила внятнее и со стоном, от которого только камень, кажется, не заплачет»[[737]](#endnote-735). Как видно из свидетельства Чайковского, актриса удваивала слово «когда», усиливая тем самым трагизм и безнадежность вопроса. Стрепетова сознавала, что во многом способствовала успеху спектакля, что и не скрыла от Чехова. После ее отъезда из Ялты, где она виделась с драматургом, он с некоторой досадой говорил ялтинскому издателю Даниилу Городецкому: «Эти актеры уверены, что благодетельствуют тебя. Пьеса — видите ли — ничего не стоит, они создают ей успех!..»[[738]](#endnote-736)

Чехов в этом частном случае отметил, хотя и с понятным неудовольствием, важнейшую сторону не только сценического искусства Стрепетовой, но и сценического искусства вообще. Играя Островского и Чехова, она не становилась актрисой этих авторов. Она с равным успехом играла и в пьесах Куликовых, Потехиных, пресловутого Крылова. Это всегда были собственные актерские создания Стрепетовой. Если пьеса, по выражению Островского, была «приноровлена к ее средствам», актрисе было проще, легче играть, если нет, то труднее, удача бывала неполной, но актерский гений оставался актерским гением: ее Аннеты, Катерины, Лизаветы принадлежали ей одной.

Стрепетовой русский театр был обязан таким взлетом, какие редки в его истории. Советское театроведение, акцентируя народное, вернее, народническое начало в творчестве Стрепетовой, несколько сузило его значение. На самом деле масштабы дарования актрисы выходили за рамки времени, общественных настроений эпохи, определенного национального типа. Все это присутствовало в творчестве Стрепетовой, но не исчерпывало его. Театр — главная и единственная страсть Стрепетовой, и сама она в нем — явление «редкое, феноменальное». Русская страдалица, она умела понимать, сочувствовать и воплощать страдание в живых сценических образах.

## **{****360}** П. А. Стрепетова в «Дневнике» С. И. Смирновой-Сазоновой

Пелагея Антипьевна Стрепетова (1850 – 1903) не является фигурой забытой. Ее творчество изучалось довольно тщательно, ее вершинные сценические создания рассматривались исследователями полно и всесторонне. Однако любые дополнительные сведения о великой актрисе, особенно если они исходят от лица, близко ее знавшего, тесно общавшегося, следившего за ее сценической деятельностью, дают столь ценные штрихи к портрету актрисы, что пренебрегать ими нельзя. Конечно, было бы естественнее, если бы они появились в работах, посвященных Стрепетовой специально, но этого не случилось[1](#_st1). Были опубликованы только письма Стрепетовой к С. И. Смирновой-Сазоновой, относящиеся к самому концу 1890‑х годов[2](#_st2). Что же касается «Дневника», то из него исследователи уже черпали немало сведений о Ф. М. Достоевском и А. П. Чехове, В. Ф. Комиссаржевской и М. Г. Савиной, Н. Ф. Сазонове и театре первых лет советской власти[3](#_st3), но по отношению к Стрепетовой он еще прочитан не был, или, во всяком случае, не был напечатан, за исключением небольшого отрывка об отношении к Стрепетовой Дирекции императорских театров[4](#_st4).

«Дневник» принадлежит перу известной в свое время писательницы, жены актера Александринского театра Н. Ф. Сазонова, Софье Ивановне Смирновой-Сазоновой (1852 – 1921)[5](#_st5). Печататься она начала рано: в девятнадцать лет она принесла в «Отечественные записки» свой первый роман «Огонек», и его там опубликовали. За ним последовали романы «Соль земли» (1872), «Попечитель учебного округа» (1873), «Сила характера» (1876), «У пристани» (1879). Ее творчество было проникнуто демократическими настроениями времени, герои и героини жаждали служить народу и отдаленно напоминали героев и героинь Н. Г. Чернышевского и других писателей-разночинцев. Ее романы появлялись рядом с прозой, поэзией и драматургией известных русских писателей, М. Е. Салтыков-Щедрин характеризовал Смирнову-Сазонову как представительницу тех «беллетристических сил, на которые можно рассчитывать» [6](#_st6). Правда, испытания временем романы не выдержали, сейчас они кажутся безмерно скучными, растянутыми, тенденциозными. Но ее писательское дарование чудесным образом преломилось в «Дневнике», который она вела с года замужества — 1877 — и до последних лет жизни. «Чуть не с детства ведет дневник. Прославится!» — иронически замечал Суворин[7](#_st7).

Такой была Смирнова-Сазонова к моменту ее тесного общения с П. А. Стрепетовой. В 1880‑е годы она забросила беллетристику, и, может быть, именно этому мы обязаны тем, что появились увлекательные, живые, страстные страницы ее «Дневника». В 1890‑е годы она стала постоянным сотрудником «Нового времени» А. С. Суворина, печатала здесь статьи и фельетоны, собранные затем вместе — «Борцы за свободу» (СПб., 1907). Она попробовала {362} свои силы и в драматургии — в 1882 году в Театре близ памятника Пушкину (театре А. А. Бренко) шла ее драма «Сообщник», в 1896 году на сцене Театра Литературно-артистического кружка поставили комедию «Муравейник», в 1899‑м — в Александринском театре драму «Девятый вал».

Сближение Стрепетовой с семьей Сазоновых в первый период ее службы в Александринском театре, помимо потребности в заботливом внимании — с ее стороны, и интереса к знаменитой актрисе — с другой стороны, объясняется еще и общностью демократических убеждений, увлеченностью народнической доктриной, вниманием к «истинно русскому», в чем бы оно ни выражалось — характерах, нравственном сознании, постижении простых и мудрых истин. Конечно, высокий пафос революционного народничества, осветивший творчество Стрепетовой, не был адекватен умеренному вниманию к русскому народу со стороны Сазоновых, но все-таки идейная почва для их близости была.

Стрепетова пришла в Александринский театр в трудное для себя время. Позади осталась пора блистательных успехов в Театре близ памятника Пушкину, мучительно-счастливые дни в Москве, замужество за все еще любимым М. И. Писаревым. Императорская сцена приняла ее неласково, почти враждебно. «Стрепетова не усиливает петербургской труппы, не составляет с ней одного целого; она как будто лишняя, посторонняя, точно гостья, приехавшая на 5‑6 спектаклей», — писал А. Н. Островский[8](#_st8).

В «Дневнике» Смирновой-Сазоновой в живой непосредственной манере очевидца, участника всех событий рассказывается о тяжелом состоянии Стрепетовой, о ее раздражительности, истерии, перепадах в настроениях. И видно, какие за этим стоят неотступная боль, страдания, отчаяние. И не только гложет горечь разлуки с Писаревым и ревность, но пугают простые жизненные обстоятельства: безденежье, равнодушие товарищей по службе, расчетливые выпады против нее М. Г. Савиной, постоянные неурядицы с Дирекцией.

Смирнова-Сазонова основывается не только на своих личных впечатлениях, она, сохраняя интонационную манеру других, передает мнения Сазонова, Савиной, Ленского и Варламова, воспроизводит собственные рассказы Стрепетовой. Это придает объемность портрету актрисы. Из этих записей видно, что Стрепетова оказывалась начисто лишена дипломатического дара, была прямолинейна, порывиста, иногда груба и несправедлива. Но из них же явствует, как часто ее обиды были обоснованны, опасения имели под собой реальную почву, взрывы вызывались не истеричностью, а причинами глубокими и вескими.

Из «Дневника» Смирновой-Сазоновой вырисовывается облик великой актрисы, о которой очень точно сказала жена А. С. Суворина — Анна Ивановна: кроме Стрепетовой, «не видывала женщины, до такой степени ни к чему, кроме сцены, не способной».

Но и на сцене Александринского театра все складывалось непросто. Конечно, Стрепетова обретала прежний артистический взлет в «Без вины виноватых» и «Не от мира сего» Островского или в чеховском «Иванове». Ревнуя к успеху Стрепетовой, жена постоянного партнера М. Г. Савиной, Смирнова-Сазонова {363} пишет об этих удачах актрисы несправедливо, как в случае с ролями Кручининой или Ксении Кочуевой, или вовсе умалчивает не упомянув, например, о роли Анны Петровны (Сарры). Но в целом Стрепетова или повторяла свои старые роли, или играла в пьесах посредственных, совершенно не соответствующих ее таланту. «Как природный талант, — писал о ней Островский, — это явление редкое, феноменальное; но сфера, в которой ее талант может проявляться с особенным блеском, чрезвычайно узка […] пьесы, в которых она может показать лучшие стороны своего дарования, должны быть очень сильны и правдивы и, кроме того, приноровлены к ее средствам; такие пьесы часто появляться не могут» [9](#_st9). Островский обо всем рассудил объективно. Дело было не в происках дирекции, не в интригах Савиной — или, вернее, не только в них. Время революционного народничества шло на убыль. Для Стрепетовой не стало репертуара, где она могла бы выразить свой талант, интерес к ее творчеству начал падать.

Со смертью Островского Стрепетова лишилась существенной поддержки и надежды на новые, достойные ее роли. После того как Дирекция предложила ей появиться на сцене в гротесковой роли Недососовой («Хрущевские помещики» А. Ф. Федотова), чаша ее терпения переполнилась. Стрепетова подала И. А. Всеволожскому заявление, в котором выдвинула свои условия пребывания на императорской сцене. Всеволожский поспешил ее уволить. Она покинула театр в ноябре 1890 года.

30 ноября состоялся ее последний спектакль — «Без вины виноватые», — вылившийся в демонстрацию и любви демократического зрителя к Стрепетовой.

После ухода Стрепетовой со сцены Александринского театра ее взаимоотношения со Смирновой-Сазоновой, и без того уже ослабевшие в своей дружественности, в основном исчерпались. Не возобновились они и в период вторичного прихода актрисы в Александринский театр. Сохранились нечастые записи в «Дневнике» и несколько писем Стрепетовой к Смирновой-Сазоновой 1897 – 1900 годов и ответов на них. Так что страницы из «Дневника» 1880 – 1890 годов — наиболее интересные и емкие из того, что сказано в нем о Стрепетовой.

[1](#_st01) См.: Беньяш Р. М. Пелагея Антипьевна Стрепетова. Л., 1947; Беньяш Р. М. Пелагея Стрепетова. Л., 1967.

[2](#_st02) См.: П. А. Стрепетова: Жизнь и творчество трагической актрисы / Сост. Р. М. Беньяш. Л.; М., 1959.

[3](#_st03) В. Ф. Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964; Советский театр: Документы и материалы. 1917 – 1921. Л., 1968. Материалы из «Дневника» опубликованы: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4; Гитович Н. И. А. П. Чехов в «Дневнике» Смирновой-Сазоновой // А. П. Чехов: Литературное наследство. М., 1977. Т. 87. Отрывки, факты, материалы из «Дневника» приводятся в: Альтшуллер А. Я. {364} Пять рассказов о знаменитых актерах. Л., 1985; Светаева М. Г. Мария Гавриловна Савина. М., 1989.

[4](#_st04) См.: Альтшуллер А. Я. Театр прославленных мастеров. Л., 1968. С. 167.

[5](#_st05) Сведения о С. И. Смирновой-Сазоновой частично приводятся: Альтшуллер А. Я. Пять рассказов о знаменитых актерах. С. 81 – 88; Достоевский. Материалы и исследования. Т. 4. / Публ. Н. Н. Мостовской.

[6](#_st06) Салтыков Щедрин М. Е. Собр. соч. М., 1977. Т. 20. С. 120.

[7](#_st07) Дневник Алексея Сергеевича Суворина. М., 1999. С. 483.

[8](#_st0) Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 213.

[9](#_st09) Там же.

#### 1880

*29 февраля*[[739]](#endnote-737). У Суворина[[740]](#endnote-738) спектакль, играют «Доходное место». Жадов — Карабчевский[[741]](#endnote-739), Полина — Анна Ивановна[[742]](#endnote-740), Вышневский — Буренин[[743]](#endnote-741), Кукушкина — жена Крамского[[744]](#endnote-742), Юленька — Коломнина[[745]](#endnote-743). Застала только последний акт. Сцена с кулак, и зрители тут же на носу у актеров. Все плохи. Карабчевский лучше других тем, что говорит громко, но смыслу мало. Приходит просить себе места и преспокойно берет стул и садится рядом с Вышневским, как будто собирается выпить с ним чашечку чайку […]

Крамской спрашивает жену после спектакля, что не стыдно ей теперь другим в глаза смотреть. Она говорит, что им дело испортила Стрепетова, которая явилась на последнюю репетицию и все раскритиковала […] За ужином я сижу между Достоевским и Сувориным […] Стрепетова уехала после спектакля, муж ее, Писарев[[746]](#endnote-744), мужчина солидных размеров, ужинал с нами за одним столом[[747]](#endnote-745).

#### 1881

*11 мая*[[748]](#endnote-746). Встретила на набережной (Ялты. — *Л. Д*.). Стрепетову; она очень плоха, пьет кумыс, по 3 рюмочки в день.

*12 мая*. Николай[[749]](#endnote-747) был у Стрепетовой, которая приняла его для ее дикого характера довольно любезно.

*16 мая*. Маленький Дитрих и его высокий белокурый волосатый товарищ у Стрепетовой.

Она знакома с ними не больше недели. «Послушайте, я собственно не знаю, кто вы такой, но вы очень милый. Вам сколько лет? Вы еще очень-очень молоды. Вы передо мной мальчишка. Ни вы, ни ваш товарищ мне нисколько не опасны. Ах, подлец, какой он милый! Я дохну, а он ходит за мной. Послушайте, вы не удивляйтесь, если я получу вдруг телеграмму, возьму пару белья и сяду на пароход. Вы тотчас берите билет и садитесь со мной». Тот говорит покорно: «Хорошо‑с!» Николай спрашивает: «Куда?» — {365} «В Севастополь, а оттуда в Евпаторию». — «А он-то зачем же?» — «А он со мной, меня провожать».

*31 августа*. Стрепетова, Островцева и Фридлянд[[750]](#endnote-748) проводят со мной последние часы моего пребывания в Ялте. Стрепетова всплакнула, но держит себя сурово. «Я, — говорит, — буду писать вам…» Сыграла им из «Фауста». Она опять пошла на балкон, плачет.

#### 1882

*1 августа*. В Ялте жара 40 [градусов] и спектакли: Стрепетова играла и Яблочкина‑2[[751]](#endnote-749).

*5 августа*. Получила отчаянное письмо от Стрепетовой, она все терзается, просит научить ее, как жить, и письмо велит сжечь.

*28 августа*. От Стрепетовой письмо, чтобы я искала ей квартиру: тон его мне не нравится, чересчур по-генеральски. Она слишком часто повторяет, что не верит в мои чувства.

*31 августа*. Николай ходил смотреть квартиру, которую Ручкина нашла для Стрепетовой, забраковал. Стрепетова без церемонии пишет мне: «Деньги за квартиру дайте вы». А Ручкиной: «Деньги за квартиру возьмите у Сазонова». Ей же поручено перевезти ее вещи, взять у Сувориных сундук, да еще что-то, да еще что-то, и зачем она ей телеграмм не присылает. Николай, пожалуй, прав, говоря, что она привыкла, чтобы все ее обожали, бегали за нее, хлопотали, а она принимает это как должное.

*25 сентября*. Стрепетова приехала из Ялты. От кумысу растолстела. Напоила ее чаем и повезла квартиру искать. Ничего подходящего не нашли, только измучились. После обеда пошли с Надеждой[[752]](#endnote-750), увидели билеты через дом от нас, повели всех туда. Девять окон на площадь и на Фонтанку. Стрепетова восхитилась, что свету много. Николай недоволен, говорит, что квартира мещанская. Стрепетова жалуется, что Бренко[[753]](#endnote-751) ей не доплатила: за три спектакля отдала по 500 руб., а за четвертый только 175 руб., и то уж через третьих лиц.

В Москве Стрепетова вступила в переписку с мужем[[754]](#endnote-752), который ответил ей только на первое письмо, а потом не отвечал. Предлагала ему видеться с сыном[[755]](#endnote-753), но он не пожелал, сказавшись уехавшим из города, и просидел под домашним арестом. А сын рвался к нему, увидев знакомые дома на Тверской, думал, что его везут к отцу, а когда мать привезла его в меблированные комнаты, расплакался и не хотел идти. Мать спросила, не хочет ли он, чтобы она написала отцу и позвала его к ним. Он обрадовался — «напиши!» и перо ей принес. Потом спрашивает: «Отчего отец не идет?» — «Оттого, что он нас знать не хочет». После ответа как воды в рот набрал и об отце ни слова! Имени его не упомянул. Самолюбив страшно, Стрепетова говорит, что в Ялте она играла роль общего шута. За table d’hot’ом у Фортунатовых, где она снимала {366} комнату, школьничала и даже попа в покое не оставила, прикалывая ему шпилькой волосы.

*26 сентября*. Стрепетова ездила в театр явиться после отпуска. Потехин[[756]](#endnote-754) не в духе, его, верно, газеты рассердили после «Недоросля»[[757]](#endnote-755), вместо похвал за усердие получает одни колкости. Сцепился с Савиной[[758]](#endnote-756) из-за Стремляновой[[759]](#endnote-757), опоздавшей на репетицию, потом на заявление Стрепетовой, что она желает выступить в «Сумасшествии от любви»[[760]](#endnote-758), объявил, что она выйдет в том, в чем он ее выпустит. Стрепетова расплакалась, говорит, что была минута, когда хотела уйти, не от Потехина, а с казенной сцены.

До обеда рыскала с ней по городу, отыскивая квартиру и мебель.

*27 сентября*. У Стрепетовой нянька дурища и предерзкая. В Ялте она барыню до того довела, что та послала за исправником, чтобы объяснил ей ее обязанности… Пользуется она тем, что Вися к ней привык и что барыня поэтому ее не отпущает. Николай получил жалованье. Стрепетовой не выдали — ей по талону получать. И мотались мы втроем до самого обеда по квартирам — то сыро, то высоко, то воды не проведешь… Вечером все дома. Я играла из «Роберта» и из «Аиды». Николай под мою музыку спит, а Стрепетова грустит.

*28 сентября*. Стрепетовой решительно отказано в постановке «Сумасшествия от любви» до возобновления ее контракта, т. е. до 1 декабря[[761]](#endnote-759), на том основании, что, может быть, Дирекция не сойдется с ней в условиях, а постановка дорого станет. Другими словами, «вы, мол, дорого не запрашивайте, не дадим». Потехин говорит ей, что на этой неделе она не играет, а вечером повестка: послезавтра «Гроза». Это накануне Покрова! И на репертуаре не стоит, а стоят «Листья шелестят»[[762]](#endnote-760). У Стрепетовой нет квартиры, и сундук с ее вещами у знакомых. Дирекция, видимо, ее топит: не дает ей новых ролей, а в газетах ее за то и ругают, что она играет все старое.

*29 сентября*. Стрепетову перевозят на другую квартиру.

*30 сентября*[[763]](#endnote-761). Николай и Стрепетова ездили на репетицию «Грозы»… Стрепетова ищет уединения, чтобы уйти с головой в роль Катерины, а тут настройщик над ухом ей стучит. Первый раз по возвращении выступает в «Грозе». Урусов[[764]](#endnote-762) поднес ей лавровый венок.

*1 октября*. Стрепетова, желая оправдаться в том, что не берет к себе дочь[[765]](#endnote-763), говорит, что боится дурного влияния на нее прислуги, что у нее прислуга дерзкая.

*2 октября*[[766]](#endnote-764). Стрепетова от нас перебирается на новую квартиру. Мы с Надеждой пошли посмотреть на ее новоселье. Во всех комнатах она одна с сыном, прислуга ушла к нам обедать. Вися уже в новой детской, со своими тройками и предовольный, просит только приткнуть отваливающуюся голову лошади.

*3 октября*. Стрепетова говорит опять, что не верит мне. Разбирала при мне свой сундук, показывала бумажник Стрельской[[767]](#endnote-765) и мундштук Писарева, потом, хлопнув по связкам писем, объявила: «От двух любовников». Вынимала свои венчальные свечи, стихи, переписанные рукой Писарева, еще кое-какие тяжелые воспоминания.

{368} *5 октября*. Стрепетова пришла к нам поесть, дома ее прислуга не накормила. Стрепетова заставила ее делать все по часам. Ездила со мной покупать кухонные часы, но это вряд ли поможет. Два раза была у Надежды. Она лежит больная. Раз пошли со Стрепетовой — она по улице ходит в войлочных туфлях и повязанная платком.

*6 октября*. Крылов[[768]](#endnote-766) зашел по дороге, идет обедать к Боткину[[769]](#endnote-767). […] Пришла Стрепетова, выговорила ему, зачем ей нет роли в его новой пьесе. Потом вдруг говорит: «Подарите мне какую-нибудь золотую вещь!» Когда он уже уходил, она опять к нему: «Нет ли у вас денег. Дайте мне взаймы».

*10 октября*. Стрепетова взволнована сплетней о том, что она влюблена в Сазонова. Ему уже нынче вторую любовь приписывают: ее и Ермолову. Стрепетова уверяет, что когда об этом зашла речь, то Стремлянова как-то особенно улыбнулась. Она за это сказала ей на другой день: «А я думаю, что и вы подлая баба».

*15 октября*. Стрепетова узнала на репетиции, что Савина сверх 10 спектаклей, которые она обязана сыграть в месяц, получает за каждый 200 р., и вернулась домой сама не своя. Говорит, что и она предложит такие же условия, обещает сделать сцену Потехину, который сделался ей противен. Сказала «подлец» Крылову за то, что тот не дает ей роль в своей пьесе. Просила режиссера, чтобы ей дали играть эту роль в очередь, но тот имел неосторожность сказать, что это будет неприятно Савиной. «Да разве вы руководствуетесь тем, что приятно и неприятно актерам, а не интересами публики!» Вечером она играет «Чужое имя»[[770]](#endnote-768), совершенно неправдоподобную пьесу, где дети говорят языком нравоучительных книжек, а муж не узнаёт жену, явившуюся к нему под видом гувернантки. Как ни старалась Стрепетова, но фальшь этой пьесы била в нос. У нее были прекрасные моменты, но платье, связанное по ногам, и некрасивая походка портили впечатление.

*20 октября*. У Стрепетовой застали драму; горничная ее еще в передней говорит нам: «У нас, барыня, несчастье». Стрепетова своими руками отдала мошеннику сто рублей.

*22 октября*. Суворин теперь занят «Медеей»[[771]](#endnote-769), составил ее по Еврипиду, добавил много своего, хочет печатать и ставить на сцену, главную роль, конечно, Стрепетовой.

Были в «Роберте»…[[772]](#endnote-770) Стрепетова в парике, чтобы скрыть седые волосы, Николай это заметил, она сердится.

*23 октября*. С утра посол от Стрепетовой, ей пообещали «Василису»[[773]](#endnote-771), а оставили «Каширку»[[774]](#endnote-772). Она к Николаю — «что мне делать?» Он научил ее обратиться к Суворину, пускай заявит печатно, что ей не дают новых ролей.

Стрепетова приходила ко мне читать роль леди Мильфорд, чтобы решить, играть ли ее. По этому поводу над ней потешаются за кулисами. Арди[[775]](#endnote-773) говорит, что если она играет леди Мильфорд, то он будет играть Фердинанда[[776]](#endnote-774).

*25 октября*. Суворин читал у Стрепетовой свою «Медею». Слушателями были только хозяйка да мы с Николаем. Читал он так скоро, что за ним и по железной дороге не поспеешь. В длиннотах его упрекнуть нельзя. Действия короткие и, в сущности, действующих лиц одно — Медея, остальные дают ей {369} реплики и бесцветнее воды… Суворин жалуется, что Стрепетова в Крыму говорила только о любовниках и раз при посторонних бросилась к нему на шею, а теперь уверяет, что у него на содержании и получает 6 тысяч в год.

*28 октября*[[777]](#endnote-775). Николай пошел в театр. Там Стрепетова играет «Каширку» и играет вовсю: хлопает себя по бедрам и кричит: «Полюбовница я твоя?!» Николай ужаснулся, режиссер[[778]](#endnote-776) тоже.

*31 октября*. Были вечером у Стрепетовой. Она все старается под рукой узнать, сколько ей дает Дирекция[[779]](#endnote-777). Потехин сказал, что 12 тысяч ни в коем случае не дадут. Вообще, он ее обидел, сказав, что авторы все хотят Савину, и предложил Стрепетовой не брать отпуска до 15 мая, чтобы играть, когда Савиной не будет. «Барыня, мол, уедет, тогда поиграете и вы!» Стрепетова этого равнодушно вспомнить не может. Завтра поставили ей «На бойком месте» с Бродниковым[[780]](#endnote-778) в главной роли.

*2 ноября*. Николай покупал Стрепетовой какие-то бумаги и возил их в государственный банк, а она только подписывала. […] Сидела вечером Стрепетова и предупредила Николая, что его хотят из театра выжить. «Примите, мол, меры». Намекнула еще на то, что Шуберт[[781]](#endnote-779) ругает Николая, что задело его за живое.

*5 ноября*. Первое представление крыловской пьесы «Не ко двору». Савина провалила свою роль…[[782]](#endnote-780) Стрепетова сидела в ложе у Сувориных, но сам он скрывался в глубине и в антрактах немедленно исчезал, вероятно, чтобы его не видели вместе со Стрепетовой.

*8 ноября*. Савина просит Николая, чтобы он или я повлияли на Стрепетову и уговорили ее играть роль в соловьевской пьесе[[783]](#endnote-781): ни пьесы, ни роли мы не знаем. Николай выходит из себя, когда его просят повлиять на Стрепетову и причисляют к партии Стрепетовой.

*9 ноября*. Была у Стрепетовой. Она перед новой ролью точно перед казнью. Ее рвет и знобит.

*11 ноября*. Стрепетова нынче первый раз играет «Сумасшествие от любви»[[784]](#endnote-782). Театр битком. Утром она лежала.

*13 ноября*. Нынче Аверкиев не очень почтительно разбирал игру Стрепетовой. У Анны Ивановны болит голова, Суворин ходит грустный. Делает вырезки из газет с отзывами о ее игре, хочет сделать свод. При мне чуть не поссорился с женой, она не может ему простить, что не он, а Аверкиев разбирал «Сумасшествие от любви».

*15 ноября*. Была у Стрепетовой. Она рассказывает мне содержание пьесы, которую ей вчера читал Соловьев. Ей очень нравится, что в 5 акте надо сходить с ума и стреляться.

*18 ноября*. Потехин, разойдясь с Савиной, стал очень любезен со Стрепетовой, упросил ее сыграть лишний раз на неделе. Вместо «Воспитанницы»[[785]](#endnote-783) с Савиной идут «Семейные расчеты»[[786]](#endnote-784) со Стрепетовой.

*29 ноября*. Стрепетова холодна с Николаем. К нам давно уже не ходит. Причины не знаем.

*6 декабря*. Была у Стрепетовой. Она заключила контракт — 6 тысяч и 200 р. за каждый спектакль сверх одного в неделю.

{370} *8 декабря*. У Стрепетовой пожар. Загорелось в швейцарской от лопнувшей трубы.

Была пожарная команда, что-то разобрали и скоро подкрутили. Стрепетова прислала к нам Висю, шкатулку с деньгами, а сама поехала играть.

*22 декабря*. К Стрепетовой привезли из Москвы Марусю, в кори или еще чем-нибудь хуже. Стрепетова просит, чтобы мы взяли к себе Висю. Но мы боимся, не оспа ли у них.

#### 1883

*12 января*. Была с Надей у Стрепетовой. Я не вытерпела, подразнила ее тем, что даны 5 бенефисов. Она вскипела и говорит, что если ей не дадут, то она сейчас же нарушит контракт.

*13 января*. Была у Стрепетовой, у нее в ухе нарыв, она ругает всех подлецами за то, что дирекция не дает ей лишний раз играть. Укоряет нас, что мы ей не сказали, что Ермоловой[[787]](#endnote-785) давали 10 тысяч и приглашали ее на петербургскую сцену, — и она тогда бы меньше не взяла. Стала ругать Ермолову, что у них в семье и людей порядочных нет, но Николай вступился […]

Николай сочинил Стрепетовой письмо к Потехину с просьбой о бенефисе. Сама она боится написать не то. Объясняться лично тоже не хочет. «Объясняйтесь вы за меня!»

*15 января*. Стрепетова получила от Потехина письмо, в котором ей отказано от бенефиса на том основании, что бенефис дается тем, кто работал и создавал роли. Поскакала объясняться сама, плакала, наговорила Потехину резких вещей и вернулась домой в исступлении. Увидела детей, говорит: «Хоть бы они умерли что ли! Или отравились бы! Ну тот мал (указывая на Висю), а эта-то (Маня) могла бы сама отравиться». Просто, кажется, зарезать их готова. Вися, услыхав это, говорит: «Мама, дай мне олова!»

Стрепетова хотела сгоряча писать в дирекцию прошение, чтобы ее уволили, но я увела ее к нам. Плачет тут, лицо искаженное, больное, жалко смотреть на нее.

*2 февраля*. Стрепетова была. Она с кефиру толстеет. Вечером читает в Кононовском зале[[788]](#endnote-786).

Прошлый год ее нарасхват в бенефисах, а нынче она уже просит Николая, не будет ли ей роли в его бенефисе.

*12 февраля*. Была генеральная репетиция «Медеи» в Большом театре […] Репетиция только потому генеральная, что все в костюмах, с голыми икрами и плечами. Стрепетова только шевелит губами и делает трагические жесты. В сцене, где Ленского[[789]](#endnote-787) рвут на части две женщины, вдруг начинаются объяснения о том, кому где стоять.

*13 февраля*. Бенефис Александровой[[790]](#endnote-788): «Медея». Сама бенефициантка играет в конце, в водевиле[[791]](#endnote-789). Сбор около половины. Зато прием на все три тысячи! Вызовы, хлопанье, маханье платками, сначала одной Стрепетовой[[792]](#endnote-790), потом и {371} Суворину. Суворин страшно боялся и не хотел выходить на вызовы, думал, что его ошикают.

С правой стороны чуть не весь бенуар занят «Новым временем». На меня игра Стрепетовой производит впечатление глубокой провинции. Хлопает себя по ляжкам, делает прыжки на сцене и неестественным голосом кричит. Было два‑три проблеска действительно превосходных, но все остальное какой-то рев! А публика неистовствует, ей этого и нужно. Граф Литке[[793]](#endnote-791) из закулисной ложи приходил к Николаю в уборную и там, несмотря на всю свою любовь к Стрепетовой, должен был признать, что это не игра, а какая-то пародия на игру.

*18 февраля*. Была у Стрепетовой. Она после «Медеи» осунулась, но духом воспрянула. На этой неделе 3 раза играла и на той столько же. Говорит, что ее кефир поддерживает, а я думаю, успех.

Бенефис Нильского[[794]](#endnote-792). Театр очень неполон. «Псковитянка» со Стрепетовой. […] После спектакля ужин. Все дамы одеты по-бальному, одна Стрепетова в затрапезном халате.

*26 февраля*. Николай вышел в «Грех да беда»[[795]](#endnote-793) (бенефис Сазонова. — *Л. Д*.), играл слабее обыкновенного, трусил…

Стрепетова кидается Николаю на шею и говорит: «Коля, поедем со мною в Париж!» Николай потом уверял, что она в закулисной ложе очень интимно шепталась с Петипа[[796]](#endnote-794). Увидев у Николая подарок, она говорит: «Милый, ты когда это слямзил?» А я ей: «Вот тебе и Медея, как выражается!»

*28 февраля*. Чистый Понедельник. Все почти актеры у Варламова[[797]](#endnote-795) на капусте[[798]](#endnote-796). […] Савина рассказывает Николаю, как она ходила за Стрепетовой[[799]](#endnote-797), когда та лежала в родильной горячке. «Девять дней я от нее не отходила. Кроме меня да пьяной кухарки около нее никого не было».

*9 марта*. Ленский чуть не выгнал Стрепетову от Варламова, когда она стала ходить каждый день и держать себя, по словам Варламова, как солдатка, да и то нетрезвая; садилась к мужчинам на колени, звала Варламова Котечкой, Ленского Сашкой, не имея на то никакого повода, так как они говорили ей — Вы, Пелагея Антиповна. В последний свой визит она кинула на стол пятак, требуя, чтобы послали ей за булкой, говоря, что это не дом, а трактир, и, наконец, наговорила Варламову таких дерзостей, что Ленский не вытерпел и, ударив кулаком по столу, велел ей замолчать. «Здесь не трактир, а семейный дом, а вы держите себя как в трактира». И наговорил ей таких вещей, что она, шатаясь как пьяная, вышла и сейчас же уехала. Тут были Стремлянова, Шуберт и др. И ни одна душа не приняла ее сторону.

*16 марта*. Вечером сидели у нас Стрепетова и Крылов. Стрепетова не может слышать имени Ленского и, рассказывая об истории у Варламова, всех винит, а себя считает правой. По лицу у нее красные пятна, она называет актеров лакеями и непечатными словами, говорит, что она горда и ни к кому не лезет, а все лезут к ней.

*20 марта*. Была Стрепетова, днем и вечером. С Варламовым она помирилась, сама просила у него извинения, потом была у Шуберт на именинах. Николай с ней едва говорит, его все в ней злит, вроде, например, того, что Савину {372} приглашают на концерты за хорошенькое личико и за туалеты, а ее за талант. […] Стрепетова посадила меня играть, а сама разгрустилась о муже.

*28 марта*. От Корша[[800]](#endnote-798) Стрепетова случайно узнала, что Писарев именье заложил[[801]](#endnote-799), чтобы съездить с Гламой в Крым. А в это имение вложено 9 т<ысяч> трудовых денег Стрепетовой.

*13 апреля*. Была у Стрепетовой. Боткин советует ей копить деньги, говорит, что 10 лет она вряд ли протянет, что придет время, когда нужно будет отдыхать не только летом, но и зимой, т. е. круглый год.

*27 апреля*. Была у Стрепетовой, встретила там Ярошенко[[802]](#endnote-800), мужа и жену, оба молодые, цветущие, с черными, как сапог, волосами и такими же глазами. Детей у них нет, она — на Бестужевских курсах.

*9 сентября*. Стрепетова прислала нам крымский гостинец: наградила всех нас туфлями.

*20 сентября*. Была у Стрепетовой. Она сидит с завязанным горлом; на этой неделе должна была выступать в «Грозе», отложили до будущей недели. Маша ее — вылитый Стрельский: ходит в гимназию Оболенской […] Писарев не дает жене второй закладной на имение, отговариваясь тем, что не знает, где бумаги… Глама рассказывает, что она с Писаревым каждый месяц посылает Стрепетовой деньги на содержание детей. Стрепетова все крепилась, когда ей рассказывали за кумысом о житье-бытье ее мужа с Гламой, но тут не вытерпела, сказала, что она стерва.

*6 октября*. Стрепетова приезжала узнать, не рассердилась ли я, что меня не приняли, когда она была больная. Сидела не раздеваясь, в шубе, я поднимаю ей вуаль — «Не набелена, не бойтесь!»

*8 октября*. Ездила к Стрепетовой с пирогом (именины Пелагеи. — *Л. Д*.). Она нынче справляет именины, на столе закуска, к 4‑м часам гости званы на пирог.

*4 ноября*. Триумф Стрепетовой! Первый раз дают «Около денег»[[803]](#endnote-801). Арди восхищает публику в комических местах, Стрепетова в трагических, хотя мне лично она не понравилась, слишком уж кидалась! Такой нерв, как в Медее, не понимаю, за сердце не берет. Некоторые негодовали, что в пьесе много сала. Пожар в последнем действии вызвал смех.

*5 ноября*. От Надежды посол, она больна. Лечу туда. Причина болезни — Стрепетова: она вчера после 4‑го акта, когда спустили занавес, так страшно закричала: «умираю!», что одной из хористок сделался обморок. Кинулись к Стрепетовой на сцену, не могут попасть, потому что дверь изнутри заперта, что-то проломили в декорации. Надежда испугалась, всю ночь не спала, а нынче с ней обморок.

*1 декабря*. Стрепетова у нас обедала. Разговор о любовниках у нее не прекращается, вспомнила о своих интригах с Горевым[[804]](#endnote-802), говорит, что гадко вспоминать, денег он у нее не выманивал, но она сыграла ему в Харькове несколько спектаклей даром. […] Стрепетова получает «Новое время» и не читает, велит только своей Сашеньке[[805]](#endnote-803) вырезывать для нее фельетоны о Белом бычке. Не знает, что делается на свете, всему удивляется.

#### **{****373}** 1884

*20 января*. Смотрела с Николаем новую пьесу Островского «Без вины виноватые»[[806]](#endnote-804). Плакали в театре сильно (только не мы). Как Стрепетова начинает сына искать (она его 17 лет ищет), так дамы за носовые платки […] У Стрепетовой в 4‑м акте платье сиреневое с зеленым и с белыми кружевами, хуже не выдумаешь. Между 1 и 2‑м актом проходит 17 лет, но Стрепетова не постарела, только прическу выше подняла, а Ленский, так тот даже моложе сына выглядит. Сына играет Петипа, вымазанный как трубочист и растрепанный.

*15 марта*. Стрепетова была. Страшная опять стала, желтая, худая. Постом ездила в Москву по делам, была у свекрови, все старое и всплыло. Муж ее в переписке с детьми, и если что нужно передать ей, передает через детей; так он просил их сказать матери, что долг ей скоро заплатит, принят на казенную сцену. Стрепетова думала, что на петербургскую, и написала ему, чтобы он не лишал ее куска хлеба, что тогда ей придется уйти.

*17 марта*. Стрепетова сказала, что нынче Потехин именинник Алексея Божьего человека[[807]](#endnote-805). Николай привез ему в Комитет пирог, а он и не думает быть именинником.

*23 марта*. Стрепетова спросила у Островского[[808]](#endnote-806), правда ли, что его делают управляющим московской труппой, а Островский ей говорит, что на эту должность только подлецы идут. Стрепетова брякнула этот ответ при Потехине.

*15 апреля*. Надя пошла на бенефис Давыдова[[809]](#endnote-807), Николай тоже. Давыдов взял хороший сбор, хотя единственной новинкой была одноактная драма Додэ. Но зато две примадонны, Савина и Стрепетова, первый раз играли обе в один вечер.

*24 апреля*. Стрепетова была постом. У нее несколько раз был Писарев, просил позволения повидать детей. Первый раз она ушла из дому, во второй раз приняла сама — встретила просто: «Здравствуй, голубчик!» И поцеловала. Он сконфузился, ждал совсем не того, сцены или истерики. И все следующие разы она принимала его так же. После его ухода рыдала, а при нем была спокойна.

Поступление Писарева на московскую сцену не состоялось, оттуда прислали сказать, что больше 3,5 тысяч у них свободных окладов нет.

*6 мая*. Стрепетова уехала. Я зашла к ней проститься, застала у нее верных ей курсисток, которые берут к себе ее мебель, нанимают квартиру.

*8 октября*. Поехала к Стрепетовой поздравить ее и с полдороги воротилась. Николай с Надеждой идут от нее, она их не приняла, велела говорить, что ее дома нет, а в передней висит офицерское пальто.

*12 октября*. Читали боборыкинского «Доктора Мошкова»[[810]](#endnote-808), Николай сверял роль. Это 4 акта, вернее, 4 сцены, в которых ноет доктор и, кроме любовного нытья, ничего нет. Стрепетова отказалась от роли, потому что надо играть мать Савиной, а она уверена, что как только она заиграет старух, ей сейчас цену сбавят.

*22 октября*. Я была у Стрепетовой. Она страшно поражена бумагой о том, чтобы не давать ей играть больше раза в неделю[[811]](#endnote-809), ругает Погожева[[812]](#endnote-810) и Потехина, {374} ходила жаловаться к Сувориным. Говорит, что за 6 тысяч «большая актриса» не пойдет служить. Кроме удара по карману, видит везде интриги и желание сжить ее со сцены. Пока я у ней сидела, пришел какой-то военный, на которого она не обратила внимания.

*12 ноября*. Взяли в складчину со Свищевыми[[813]](#endnote-811) ложу на «Чародейку»[[814]](#endnote-812). Савина и Стрепетова первый раз вышли в одной пьесе. Стрепетова отказалась от хорошей роли в «Мошкове», взяла плохую в «Чародейке». Савина ее забила. Стрепетова кричит свое последнее слово «князь!», а сверху кричат «Савину!»

*26 ноября*. Была Стрепетова. Ее ненависть к Савиной растет. Последнее время она не бывает у Сувориных, потому что там хвалят Савину. Во всех своих неприятностях она винит ее. Говорит, что последнее время из боязни сказать что-нибудь лишнее она с начальством не говорит даже обыкновенным голосом, а только шепотом. Просила свидания с директором, хоть у нее в уборной; она просила снять с нее опалу[[815]](#endnote-813) и не делать вычетов за то, что не явилась в срок. Передавая свой разговор с директором, она сама с удивлением замечает: «Какая я стала умная!» К нам заехала по дороге; покупала на Садовой посуду, оделась в затрапезу, чтобы ей подешевле уступили…

Николай написал ей черновую к Федотову[[816]](#endnote-814) с вопросом о том, сколько он возьмет с нее за один акт «Побежденного Рима»[[817]](#endnote-815).

Николай уехал в театр; меня Стрепетова посадила за рояль, а Люба[[818]](#endnote-816) пустилась танцевать и удивила ее своим искусством.

*1 декабря*. Полдня проходила по лавкам, покупала материю к спинке бархатного лифа.

Два раза столкнулась с Жулевой[[819]](#endnote-817), один раз со Стрепетовой и Сувориной: обе вместе выбирают волан к подолу для новой роли Елизаветы Николаевны[[820]](#endnote-818).

*5 декабря*. Стрепетова школит свою Марью. За то, что она принесла тройку по истории, посылает ее обедать на кухню. В этот день Стрепетова вернулась, раздраженная неприятностями с начальством, и все обрушилось на Машу. «Началась высшая школа, — говорит Анна Ивановна. — Она вернулась с целыми зарядами педагогики. И все это выпалила в Машу. По счастью, к кухарке гостья пришла, так мы направили ее гнев туда. Она полетела на кухню и выгнала гостью». Анна Ивановна говорит, что она не видывала женщины, до такой степени ни к чему, кроме сцены, не способной.

*11 декабря*. Первое представление «Лизаветы Николаевны». Стрепетова поправила свои дела. Успех огромный.

*16 декабря*. Суворин так занят в газете процессом об убийстве Сарры Беккер[[821]](#endnote-819), что даже не пишет дифирамбов Стрепетовой в Лизавете Николаевне. О пьесе ничего и о Стрепетовой тоже. Это случай небывалый, невероятный.

*18 декабря*. Была у Стрепетовой, познакомилась там с Чайковским[[822]](#endnote-820), который обижен на «Новое время» за критику на его пьесу… Стрепетова усталая, с провалившимися глазами, все говорит об интригах и кознях против нее в театре, называет Савину водевильной актрисой, говорит, что она держится только туалетами, и через пять минут, когда я говорю, что Савиной дорого стоили туалеты: «Все врет, не верьте!»

#### **{****375}** 1885

*9 января*. Бенефис Стрепетовой[[823]](#endnote-821). Угостили публику! Дали галиматью Островского «Не от мира сего», один акт «Побежденного Рима» со Стрепетовой в роли Постумии (играла она как в самой глухой провинции) и балаганный фарс «1278 р. 50 к.», сочинение гвардейского офицера, где Варламов надевает мешок на голову Николаю и таскает за шиворот Арди. Была вся царская фамилия. Из литерной ложи забросали Стрепетову цветочным дождем. Был поднесен лавровый венок, две корзины и два букета. Суворин ругал пьесу Островского. Крылов, узнав об этом, говорит: «А станет завтра разбирать пиесу и скажет: Виктор Александров — подлец».

Стрепетова жаловалась на Потехина директору[[824]](#endnote-822), а на директора — Петрову[[825]](#endnote-823), который в отсутствие министра двора исправлял его обязанности.

*10 января*. Николай рассказывает, что Стрепетова играла вчера не «Побежденный Рим», а «Побежденный Суворин», что она колебалась, какую сцену играет: эту или сцену у Петрова, что последняя выходила лучше.

*9 апреля*. Стрепетова после поста выступила в Лизавете Николаевне. Несмотря на воскресенье, сбору была тысяча рублей.

*11 апреля*. Потехину велено объявить Стрепетовой, что на будущий год с ней не возобновят контракта на прежних условиях: она должна будет играть не раз в неделю, а сколько придется, и от ролей не отказываться, а играть все, что дадут, даже старух. А жалованье прежнее, т. е. 6 тысяч. Этим, видимо, дают понять, чтобы она уходила. Директор не забыл ее визита к Петрову.

*20 сентября*. Были в театре, смотрели «Рвачи» Шпажинского[[826]](#endnote-824). Стрепетова играла старую деву и провалила роль. В пьесе грубые краски, это не живопись, а лубок.

*16 октября*. Стрепетова усиленно ругает Савину, которая у нее виновата во всем, даже в теперешнем дрянном репертуаре.

*23 ноября*. Стрепетова в черном затрапезном платье сидит в зале у станка и смотрит на танцы (именины Жулевой. — *Л. Д*.). После ужина чокалась со мной, говорит, что она играет завтра последний раз, что не хочет подписывать обидного контракта и оставляет сцену.

*10 декабря*. На «Самородка» нашлось много охотников[[827]](#endnote-825). Стрепетова с Писаревым подали бумагу о том, что они желают играть в очередь с другими.

#### 1886

*3 января*. Николай был вечером на балу, который Савина устраивает в пользу нуждающихся сценических деятелей… У Стрепетовой через год отверзлись уста и она заговорила с Николаем.

*29 января*. Стрепетова прислала грозное письмо Потехину с приказанием сейчас же назначить для нее в очередь репетиции по «Самородку». Потехин послал ей ответ, что она может играть «Самородка» после Святой.

{376} *22 октября*. Стрепетова со слезами жаловалась Николаю, что ей не дают ничего играть, и просила его помощи.

*29 октября*. Первое представление «Семьи»[[828]](#endnote-826). Николай над своей ролью чуть себе волосы не рвал, говорил, что он ее не только сыграть, но даже выучить не может, а после 2‑го акта имел огромный успех. […] Стрепетова ломалась и в антрактах не выходила на вызовы вместе с другими.

*4 ноября*. Стрепетова чуть не со слезами просит Савину играть с ней в «Каширской старине»[[829]](#endnote-827).

*4 декабря*. Стрепетова рассказывала на обеде у Варламова, что Савина чуть не в ногах валялась у Суворина, выпрашивая роль в его пьесе. Это дошло до Савиной и та расстроилась.

*6 декабря*. Стрепетова года 2 или 3 не была у нас, вдруг приехала. Николай самым наивным тоном спрашивает, отчего она не играет Татьяну Репину[[830]](#endnote-828). Она рассказывает, как жила летом у Сувориных, как они с Анной Ивановной чуть не каждый день ссорились. Теперь, когда Суворин отдает роль Савиной, она сказала Анне Ивановне: «Ваш муж подлец!» Та вскочила: «Ну, уж это слишком!» Жалуется на свою Марью, которая и ленива, и тихоня.

От нас идет на обед к Ярошенко, он именинник.

*13 декабря*. Отдала визит Стрепетовой. Она сидит с намазанным йодом и завязанным горлом. Поссорилась с Висей и послала его к черту за то, что он сказал, что он ее и Машу любит одинаково. Перед моим уходом явились к ней два господина, один в военном, весь расшитый, брат Писарева. Во всех комнатах топятся у нее печи, в зале камин. Везде висят поднесенные венки, стоят искусственные цветы, на столе подаренный Ленским большой бюст Сальвини[[831]](#endnote-829). Возьмешь коробку с папиросами — подарил какой-то студент, курительный столик — подарок Варламова. В спальне большой портрет Виси работы Ярошенко, должно быть, подарок […]

Третьего дня Суворин объявил, что отдает роль Татьяны Репиной в очередь Савиной и Стрепетовой, а нынче другая новость — он совсем не дает пьесы.

#### 1887

*10 января*. Стрепетова была. Сверх ожидания, никого не ругала. Муж два раза водил ее за нос, не отнимая надежды, что, может быть, он к ней вернется. Бывал у нее, виделся с сыном. Услыхав раз, что он болен, она сама привезла к нему больного ребенка, но муж оказался здоров, а с Висей сделался истерический припадок. Теперь она просила мужа прекратить свои посещения. Говорит, что любовь к нему совсем убита.

*26 января*. Вчера в «Каширской старине» был скандал. Стрепетова с Далматовым[[832]](#endnote-830) поругались. Далматов вообразил, что зарезавшаяся Марьица действительно труп, навалился на нее всей грудью и чуть не задушил; она ему шепотом говорит: «Далматов, вы с ума сошли!», а он поднял ее голову и потом пустил, так что она стукнулась об пол. За кулисами Стрепетова обещала, что {377} она ему морду набьет. Когда-нибудь кончится тем, что Далматов на сцене задушит актрису. Недавно у Стрепетовой была другая история со Свободиным[[833]](#endnote-831), который сделал ей замечание, что она своей игрой в «Семье»[[834]](#endnote-832) мешает другим. Слово за слово пошло дальше. «Ну, я, конечно, ему сказала, что он подлец и мерзавец!»

*16 марта*. Стрепетова с Савиной не говорит и не кланяется, а раздевается в савинской уборной, пьет там чай и водит туда гостей. Савина не знает, как от нее отделаться. Нынче выжила ее тем, что привела к себе Горева.

*19 марта*. Стрепетова была с визитом, просидела, не снимая шляпки, полчаса. Великим постом она ездила на один спектакль в Псков, играла даром в пользу какой-то Кузьминой. Предупреждает Николая, что на его роли есть дебютант, так чтобы он принял меры. Не пускайте, дескать. Она со своей стороны помогла: сказала Потехину, что он пошляк и был в оперетке. «Конечно, — говорит, — мы должны друг другу помогать. Если бы на мое место кто-нибудь просился, вы, наверное, поступили бы так же».

*23 августа*. Ночью подают телеграмму от Стрепетовой из Киева: объясните Потехину, что я нездорова и раньше такого-то числа быть не могу. Николай недоумевает, почему телеграмма ему, а не Потехину.

*2 сентября*. Стрепетова выручила в Ялте товарища: сыграла в его бенефис и взяла с него 300 р. Марью она оставила на лето в Петербурге и давала на ее содержание 25 коп. в сутки. От такой пищи девочка нажила себе катар. Доктор прописал ей виши. Писарев купил ей лекарство и давал от себя на содержание. Стрепетова, узнав об этом, выслала ему деньги с гневным письмом, как он смел это сделать.

*3 сентября*. Николай ходил смотреть на дебют Никольского в «Каширской старине»[[835]](#endnote-833), говорит, что Стрепетова доходит ему до пупка.

*5 сентября*. Сын Суворина, не бывши в театре, написал хвалебную заметку[[836]](#endnote-834) Стрепетовой за ее игру в «Василисе Мелентьевой»[[837]](#endnote-835). И не только Суворин, но никто из «Нового времени» в театре не был.

*7 сентября*. Стрепетова опять прибегает к Николаю насчет помещения своих капиталов. У нее 35 тысяч. […] Ругает Машу. Нашла в старом календаре письмо ее к подруге о любви и об юнкерах. Но больше всего ее сразили не юнкера, а то, что в письме говорилось о благородном и идеальном папе, т. е. Писареве. Стрепетова за это пробрала свою «мерзавку», напомнила ей, что ее отец, т. е. Стрельский, бросил ее, как котенка, что кабы не она, т. е. мать, Машка давно бы была в воспитательном доме, что Писарев ее усыновил только потому, что она приказала ее усыновить.

*1 октября*. Стрепетова устроила Савиной три сюрприза в «Фаустине»[[838]](#endnote-836), где они играют вместе. В сцене чтения письма заслонила ее, стала так, чтобы публике не было ее видно; в другой сцене, где Савина становится перед ней на колени, Стрепетова предупредила ее на втором представлении — вдруг бросилась на колени сама, чего не делала ни на репетиции, ни на первых спектаклях. Наконец, последний сюрприз: суфлер приходит сообщить, что г‑жа Стрепетова сделала большие сокращения в своей роли. Савина обомлела! Не знает, что ей говорить и чего не нужно говорить.

{378} *4 октября*. К Стрепетовой попала на рождение. Вижу на столе просвирку — Маша за ее здоровье вынула — и коробку конфет: подарок студента, высокого верзилы, которого Катя отрекомендовала мне как старого Висариного учителя. Этому старому учителю лет 20. Стрепетова подписывала Крылову на юбилей рубль, находит, что Савина и Жулева мало подписали — каждая по 10 руб. — ибо‑де они ему всем обязаны.

*26 октября*. Стрепетова была, сидела у меня вечер. Она нынче в корсете и вообще как-то бодрее прежнего, хотя на сцене ее дела не важны: до самого бенефиса, т. е. до января, вряд ли что придется играть. Если она просит Потехина поставить ей что-нибудь в мае, то ей говорят: «отчего вы мне в январе не сказали?» Просит в октябре: «отчего вы мне весной не сказали?» От этих объяснений у нее сделалась жестокая невралгия в руке. Рассказывает, как она нынче своего Висарю ругала канальей и мерзавцем за то, что он не хотел жилку в говядине есть […]

По поводу того, что Крылов отдал в «Разладе»[[839]](#endnote-837) роль не ей, а Дюжиковой, Стрепетова говорит: «Положим, он мне мерзость сделал! Да ведь ему же хуже. Я своей естественной реальной игрой стушевала бы ходульность роли, а ведь Дюжикова сейчас в мелодраму!»

#### 1888

*25 января*. Третий акт — народное вече и бунт впору играть в республике (речь идет о генеральной репетиции «Псковитянки». — *Л. Д*.). Теперь строгости такие, что нельзя на сцене «ей-богу» говорить и вдруг пропустили такую вещь. Народ на сцене так бунтует, что даже жутко становится. Стрепетова надела парик — какой у куклы бывает, из желтой пакли, и лиловато-розовый летник, а в последнем акте даже желтый… Сцены свои вела шепотом. Куда голос бережет, неизвестно, и вся-то роль короче куриного носа.

*27 января*. Бенефис Стрепетовой: «Псковитянка»[[840]](#endnote-838). Бельэтаж и второй ярус пустовали. Стрепетова разозлилась, говорит, зато у нее публика хорошая, и считает: Боткин, Рубинштейн[[841]](#endnote-839), Феоктистов[[842]](#endnote-840). […] После 3‑го акта вызывали Федорова и Потехина.

*31 января*. Савина и Стрепетова смотрят друг на друга зверем. Савина даже завтракать в фойе пошла, чтобы не сидеть за одним столом со Стрепетовой. Николай боится, что они переругаются, и тогда его бенефис затрещит.

*1 февраля*. Стрепетова после бенефиса получила коробку, поданную по черной лестнице, и в ней игрушечный горшочек с цветком и запиской: «Поздравляю с большим успехом и пустым театром».

*3 февраля*. «Испорченная жизнь»[[843]](#endnote-841) прошла слабо (бенефис Сазонова. — *Л. Д*.).

*2 марта*. Юбилейный бенефис Леонидова[[844]](#endnote-842). Не желавшие чествовать Николая Стрепетова и Свободин тут особенно выражают свои восторги: у Стрепетовой на лице блаженство, а Свободин читает юбиляру стихотворение. Вообще, чем бездарнее актер, тем больше охотников приветствовать его. […] Стрепетова спросила Надежду, разве она не хочет с ней поздороваться.

{379} «Я удивляюсь, что вам за охота говорить с наймичками!» — ответила ей Надежда при всех. Стрепетова сконфузилась.

*13 октября*. Николай советует Горбунову[[845]](#endnote-843) поставить в свой бенефис «Грозу» с новой обстановкой. […] Горбунов от нас летит прямо за кулисы просить Стрепетову играть Кабаниху.

*5 ноября*. Панихида по Щепкину[[846]](#endnote-844). […] Левкеева[[847]](#endnote-845) и Стрепетова чуть не поссорились, нужно или не нужно ехать на панихиду по Щепкину.

*10 ноября*. Савина отличная актриса не только на сцене, но и за сценой. Отказалась от роли Катерины, потому что ей будто бы товарищи говорили, что нехорошо с ее стороны отнимать эту роль у Стрепетовой, что с той могут после этого контракта не заключить. С Горбуновым истерика. Он хотел ставить «Грозу» в свой бенефис. Потехин обещал, что со Стрепетовой сегодня возобновят контракт. Тогда Савина вторично собирает товарищей у себя в уборной и спрашивает, можно ли ей теперь играть Катерину. Потехин говорит «можно». Николай все это выслушал и говорит: «Извините, Марья Гавриловна, но я, должно быть, отупел: я ничего не понимаю, какое отношение может иметь то, что вы сыграете Катерину, с тем, заключать или не заключать контракт со Стрепетовой».

*13 ноября*. Надежда рассказывала про Стрепетову, как та Савину иначе никак не зовет, как подлая и стерва. Стрепетова посылала Висю к отцу просить, чтобы он за мать заступился. Тот сделал все, что мог: отказался играть с Савиной в «Грозе». Когда Потехин сказал Стрепетовой, что ее директор не любит, она на это: «Я и не собираюсь к нему в любовницы. Мне надо, чтобы меня публика любила».

Раз в карете она вдруг хватает Левкееву за руку и говорит: «Что я — дьявол, черт или женщина?» Да не говорит, а кричит. Левкеева упрашивает ее быть потише, хочет от греха вылезать из кареты.

*26 ноября*. У Жулевой[[848]](#endnote-846) такой блеск, что твой бал! Даже Стрепетова в шелку и стеклярусе. Когда она сидела около меня, Савина поклонилась мне издали. Потом извинилась, что не подошла: «Мне обещали в лицо купоросом плеснуть!»

*1 декабря*. «Гроза» с Савиной… После 4‑го акта с Савиной дурнота, настоящая или поддельная, не знаю. Николай несет ее на руках в уборную. Слышу, в публике кто-то говорит: «А Стрепетова все-таки лучше играла, хоть с ней и дурно сделалось».

#### 1889

*24 января*. Аполлонский[[849]](#endnote-847) был в уборной у Ильинской[[850]](#endnote-848) и, пошептавшись с ней, вдруг чему-то фыркнул. Стрепетова одевалась за перегородкой и вообразила, что это над ней. Вдруг через перегородку летит к ним ее башмак. Стрепетова говорит потом сухо: «Извините, это я нечаянно. Это я с ноги снимала».

*26 сентября*. Стрепетова, падая в «Иванове»[[851]](#endnote-849), повредила себе ногу, так что должна будет пролежать с месяц, а то и весь сезон.

{380} *27 сентября*. Надежда была у Стрепетовой. Ее нога вовсе не в таком отчаянном положении… И упала она не на сцене, а в уборной: торопилась на сцену и не заметила 3‑х ступенек.

*25 ноября*. У Жулевой обычный блеск! Четыре примадонны: Савина — в бальном платье с открытой шеей, с черным боа из перьев, весь бок в цветах, эффектная, танцует, не присаживаясь, Ильинская — вся в белом, стриженая, моложавая, точно институтка, которую в первую зиму вывозят, Стрепетова — в розовом платье цветочками, Васильева[[852]](#endnote-850) — в белом, с зеленой вставкой. Обе ужасные.

#### 1890

*26 января*[[853]](#endnote-851). Приехала царская фамилия, все встали, и каждый раз после того, как Государь в антрактах поднимался, вся зала разом вставала с шорохом, напоминавшим взмах крыльев целой стаи птиц. После всех приехала Стрепетова и прошла, не кланяясь, мимо царя, которого она, верно, и не видела.

*28 ноября*. На сцене толки об уходе Стрепетовой. «Горькая судьбина»[[854]](#endnote-852) вскружила ей голову. Она потребовала 9 тысяч и бенефис, да еще ругала Медведеву[[855]](#endnote-853) директора[[856]](#endnote-854), а тот передал. Директор теперь и слышать не хочет, чтобы она оставалась.

*30 ноября*. Стрепетова играет последний раз. Прощается с публикой в «Без вины виноватых». В театре происходит какое-то неистовство. Подали ей адрес с 1200 подписей. Николай посмотрел два акта, говорит, что какая-то девица не платком, а двумя простынями машет. Если вызовы пойдут crescendo, то спектакль должен кончиться к 4‑м часам утра.

# **{****381}** А. Ю. Ряпосов Мамонт Викторович Дальский

{383} 8 (21) июня 1918 года в Москве, на Большой Никитской улице, трагически погиб Мамонт Викторович Дальский: на полном ходу он спрыгнул с подножки трамвая, наткнулся на какого-то случайного прохожего и был отброшен под колеса второго, прицепного вагона… На смерть 53‑летнего актера (род. в 1865 году) и его похороны в московских и петроградских периодических изданиях появилось более трех десятков публикаций — от коротких репортерских заметок до развернутых статей, в той или иной мере претендовавших дать очерк жизни и творчества известного — и известного в высшей степени скандально — артиста. У всех этих откликов была одна общая примечательная черта: они мало походили на некрологи и скорее напоминали рецензии на последнее исполнение последней роли в последней гастроли Мамонта Дальского — идейного анархиста и свободного художника, бывшего некогда актером императорской сцены.

Такая странная, на первый взгляд, ассоциация печатной продукции с критическими разборами подкрепляется жанровой окраской увидевших свет статей: тут были и нейтральные сообщения, вполне подошедшие бы для рубрики «Театральная хроника» и собственно «рецензии» — публикации аналитического характера, рассматривавшие жизнь артиста как творчество и творчество как жизнь; и панегирики, где смерть Дальского рисовалась как вершина пути святого грешника от искусства; и горестные заметы, констатировавшие неизбежную закономерность случившегося как расплату за измену высокому предначертанию; и даже — разносный фельетон…

Все писавшие о смерти Дальского неизменно сходились в одном: сущностной чертой Дальского-актера и Дальского-человека выступало каботинство как единство манеры существования на сцене и в жизни. Игра на сцене, выстраиваемая по законам театра, а не жизнеподобия, пребывание на подмостках в соответствии с духом театральности — неотрывны от ощущения жизни как непрерывного лицедейства в спектакле, где роль должна быть построена и подана согласно требованиям сценичности, а таковой в случае Дальского выступала игра интригующая, яркая, изобилующая театральными эффектами.

«Дальский был всегда ярок. И на сцене и в жизни». Дальский, продолжал далее безымянный журналист, — это «последний из могикан той актерской школы, которая требовала от артиста, чтобы и вне сцены он оставался артистом “с головы до пят”». И каботинство, по мнению автора статьи, органично соответствовало натуре Дальского:

«О чем бы он не говорил — о панике на бирже, о красивой женщине, о выигрыше в клубе или о модной оперетке, в его манере держаться и говорить:

“То Ричард слышался, то будто бы Отелло”…

В каком-нибудь игорном притоне он метал банк с величием короля Лира и в подвальном кавказском кабачке он пил кислое кахетинское с видом Велизария, старающегося быть “инкогнито” […]»[[857]](#endnote-855).

Судьба Дальского — артиста и человека — рисуется журналистами по законам легенды, мифа, авантюрного романа, плутовской комедии.

{384} П. М. Пильскому смерть Дальского видится гибелью современного Казановы: «Русская неблестящая жизнь потеряла яркого человека, необыкновенно цветную, горящую индивидуальность, личность-легенду, каким-то чудесным случаем переброшенную из далекого века к нам»[[858]](#endnote-856). Поэтому, как и полагается «русскому Казанове», «то он похищает чью-то жену, то чья-нибудь жена его похищает»[[859]](#endnote-857).

Согласно другому мифу, культивируемому прессой летом 1918 года, «последние десятилетия не дали русской сцене ни одного трагика, и Дальский, по праву, здесь был единственным и первым»[[860]](#endnote-858).

С одной из любимых ролей «последнего русского трагика» — Эдмунда Кина, в пьесе А. Дюма-отца «Кин, или Гений и беспутство» — связана легенда о Дальском как о «русском Кине», а значит — «о гении и беспутстве», будто бы присущих актеру. Это, по всей видимости, наиболее устойчивый из мифов, связанных с Мамонтом Дальским и существующих поныне, что особенно очевидно по заглавиям современных публикаций, посвященных артисту, в массовых изданиях: «Талант, игрок, расчетливый безумец», например, или «Эдмунд Кин русского театра»[[861]](#endnote-859). Непременный атрибут легенды — свидетельства о якобы непреодолимой склонности актера к картам: «Дальский был таким же страстным игроком, каким страстным любовником его видели на сцене. Ему нужны были деньги, он играл, но его увлекал и самый процесс игры»[[862]](#endnote-860). Дальский, как уверяют предания, был игроком удачливым, «за одну ночь мог выиграть сотни тысяч», но совершенно не обладал способностью удержать приобретенные деньги в руках, остановиться вовремя: «То он расшвыривает в один день десятки тысяч рублей, то на другой день — занимает “пятерку”»[[863]](#endnote-861).

Не только при жизни, но и после смерти Дальского будет преследовать слух о будто бы присвоенной им драгоценной вещи, принадлежащей кому-то из его коллег-артистов[[864]](#endnote-862).

Легенду о «русском Кине» логично дополняет миф о связях Дальского с партией анархистов, о причастности его к налетам на игорные дома и участии в «экспроприациях» особняков и имеющегося в них имущества. Вот одно из характерных высказываний, прозвучавших в печати: «пришла революция, и я узнаю, что Дальский объявил себя “анархистом-индивидуалистом”. Он имел на это некоторые права, потому что и раньше считал все божественные и человеческие законы глупой выдумкой»[[865]](#endnote-863).

Многие авторы, исходя из склонности «русского Кина» к «непрерывному актерству»[[866]](#endnote-864) в жизни и на сцене и манеры артиста и в «гениальности», и в «беспутстве» «драпироваться в тогу Мамонта Великолепного»[[867]](#endnote-865), сочли уместным приводить в статьях, написанных на смерть артиста, разного рода анекдоты, связанные с Дальским.

Например, такой. Дальский сидел вместе со своим другом, критиком Юрием Беляевым, на летней веранде буфета театра «Буфф» и разглагольствовал:

«— Знаешь, Юрий, трудно быть большим актером, положительно нет проходу от поклонников и поклонниц. Понимаешь, актер это…

{386} — Вы будете г. Дальский? (это в разговор ворвался какой-то подошедший к столику человек. — *А. Р*.).

— Да, я.

— Мамонт Викторович?

— Да.

— Известный русский трагик?

— Да.

— А ваша настоящая фамилия — Неелов[[868]](#endnote-866)?

— Точно так.

— Как я счастлив, что вас нашел. У меня есть для вас исполнительный лист. Будьте любезны заплатить денежки.

— В контору! — гаркнул в бешенстве Дальский»[[869]](#endnote-867).

Тот факт, что в публикуемых материалах артист выступает не как только что погибший реальный человек, но — как фигура мифологическая, подтверждает вариативность связанных с актером историй. Поэтому тут же печатается еще одна версия той же самой, в сущности, истории[[870]](#endnote-868).

«Последний русский трагик» воспринимался писавшими о нем летом 1918 года не просто как «уходящая натура», не только как «последний из могикан» славной когорты великих русских артистов, нет — скорее как натура в театральном смысле вполне «ушедшая», и ушедшая давно и безвозвратно: «Вот уже десять лет, если не больше, как Дальский, как актер, собственно, не существует»[[871]](#endnote-869). Журналисты констатировали, что «в таланте этого великого русского трагика произошел какой-то надлом, Дальский потерял уверенность в своей силе, часто срывался в тех местах, которые приносили ему когда-то ураган рукоплесканий»[[872]](#endnote-870), а причины видели и в том, что «силы уходят […], уже молодости не было»[[873]](#endnote-871), и в перемене театрального контекста, связанной прежде всего с достижениями Московского Художественного театра: «[…] его игра казалась зрителям чересчур напыщенной, аффектированной, с слишком большим “нажимом”… И эта чрезмерная, вызывающая яркость подчас резала глаз современного, переутомленного и избалованного зрителя, требующего […] тонкости психологического рисунка и искреннего переживания»[[874]](#endnote-872).

Актер выступал в сознании пишущих о нем «доисторическим Мамонтом»[[875]](#endnote-873), поэтому известный писатель и авторитетный театральный критик А. В. Амфитеатров посчитал вполне допустимым следующий пассаж:

«Сколько раз, бывало, шутили и каламбурили в веселых дружеских кружках:

— Какая разница между Мамонтом Дальским и прочими мамонтами?

— Тех мамонтов выкапывают, а Мамонта Дальского следовало бы закопать!

И вот пришло время: его, в самом деле, закапывают…»[[876]](#endnote-874).

Один из журналистов приводил афоризм Альфонса Доде: «Великие артисты умирают не от болезней, не от старости: они перестают существовать, когда им перестают аплодировать…», — и писал далее: «Мне вспомнилась эта {387} фраза на похоронах Дальского, и я порадовался за него, если только можно “радоваться” у раскрытой могилы»[[877]](#endnote-875).

Неадекватность реакций еще раз подчеркивает тот факт, что рисуется не столько портрет реального артиста, сколько делается набросок некоего аналога персонажа плутовской комедии. Смерть актера воспринимается пишущими о нем как закономерный финал «занимательнейшего романа, который называется жизнью Дальского»[[878]](#endnote-876).

Особенно сильное впечатление, конечно, произвела «смерть от трамвая, в которых Дальский никогда не ездил, в каком-то странном предчувствии их избегая и боясь»[[879]](#endnote-877). Театральность того типа, неотъемлемой частью которого выступал Дальский, высоко ценила сценические эффекты, особенно — сопровождавшие «уходы» со сцены. Стоит ли удивляться, что финальный уход актера описывался исключительно в театральных терминах: этот «последний акт *феерии*, каковой по всей справедливости может быть названа жизнь Мамонта Дальского, был самым неожиданным и вместе с тем самым эффектным»[[880]](#endnote-878).

Эффектность заключалась в странном соответствии и одновременно несоответствии случившегося феномену Дальского, подобно тому, как он мог одновременно быть и «Мамонтом Великолепным» и «доисторическим Мамонтом»:

«Читаешь и не веришь:

— Дальский, соскакивая с подножки трамвайного вагона на полном ходу, встретил кого-то на пути, оборвался и попал под колеса.

Это Дальский-то, с таким великолепием презиравший демократический трамвай, никогда не опускавшийся до электрички… Встретил на пути… Оборвался… Дальский — не терпевший никого на своем пути, всю-то свою жизнь обрывавший других…»[[881]](#endnote-879)

Смерть под колесами трамвая артиста-анархиста не могла не провоцировать на некоторую фельетонность окраски публикуемых материалов. Лейтмотивом зачинов почти каждой из статей, посвященных гибели Дальского, в явной или завуалированной форме выступала тема — «о покойниках принято говорить или хорошее или ничего», и практически никто из авторов не смог удержаться… А один, повторив расхожую истину: «О покойниках либо ничего не говорят, либо одно хорошее», — возмутился: «Почему такое ограничение?» И написал фельетон — «Бац по физиономии».

Портрет актера как фигуры легендарной тут был написан, выражаясь словами сухово-кобылинского Расплюева, мазками «рафаэлевой кисти»:

«Артистическую карьеру свою анархист Мамонт Дальский начал в провинции. Вместе с ним подвизалась на сцене родная сестра его Магдалина, которую он сделал своей любовницей, а потом заставлял ее, женщину красоты изумительной, продаваться. Продаваться, чтоб ему, Мамонту, было на что кутить».

На императорской сцене Дальский блистал недолго, ибо «[…] будущий анархист украл серебряный портсигар у одного из артистов своей же труппы Александринского театра».

{388} Дальский как гастролер был известен, продолжал далее фельетонист, прежде всего тем, что ни одна гастроль его не обходилась без скандала.

«Дальский был давно болен отвратительной болезнью. Ему доставляло какое-то извращенное удовольствие передать ее кому-нибудь».

«когда у него в гостинице в одной комнате шел картеж, а в другой приготовляли чай, Мамонт плевал в заварочный чайник».

И наконец, о женитьбе, конечно же — по расчету, на графине Н. М. Стенбок-Фермор, дочери генерал-губернатора Вильно и наследнице большого состояния: «Для девушки этот брак был сплошной Голгофой. С первых же дней начались издевательства, глумления, Мамонт заставлял жену присутствовать на своих пьяных оргиях, а через два‑три года она потеряла все зубы, волосы и как прокаженная разлагалась заживо»[[882]](#endnote-880).

Одним словом, если Дальский — «русский Кин», то не только «гений», но и «беспутство» должно быть соответствующим…

### 1

Художественно законченный вид миф о Мамонте Дальском получил в романе А. Н. Толстого «Хождение по мукам»: это был «драматический актер, трагик, чье имя в недавнем прошлом гремело не менее звучно, чем Росси»; «человек дикого темперамента, красавец, игрок, расчетливый безумец, опасный, величественный и хитрый»[[883]](#endnote-881).

И Толстой, конечно, не мог пройти мимо факта гибели артиста под колесами трамвая. Даша Телегина спешила на свидание с Дальским, но на Никитской площади дорогу ей преградил трамвай с прицепом. «На ступеньках висели люди. Один, ухватившись правой рукой за медную штангу, а в другой держа плоский крокодиловый чемоданчик, пролетел мимо и обернул к Даше бритое сильное лицо. Это был Мамонт. Даша ахнула и побежала за трамваем. Он увидел ее, […] соскочил на всем ходу, пошатнулся навзничь, тщетно хватаясь за воздух, задрав одну огромную подошву, и сейчас же его туловище скрылось под трамвайным прицепом, чемоданчик упал к ногам Даши»[[884]](#endnote-882). С молодой женщиной случился обморок, а когда она очнулась, обнаружила чемоданчик у себя. В нем Даша нашла бриллиантовые и жемчужные драгоценности, которые Мамонт Дальский украл для нее.

В современных журналистских публикациях, посвященных артисту, делается попытка опровергнуть легенду, изложенную в «Хождении по мукам», особенно — в той ее части, где речь идет о воровстве бриллиантов. По рассказу внучки Дальского Ирины Александровны Барановской, опубликованному Татьяной Глинкой, после выхода романа И. Ф. Шаляпина, дочь Шаляпина, бывшего в многолетних дружеских отношениях с Дальским, «поехала к Алексею Толстому, чтобы высказать свое негодование». И выяснилось, что «легенду о бриллиантах он слышал от своей жены, а уж о воровстве их Дальским, {389} видимо, придумал сам». Статья заканчивается так: «[…] как жаль, что ложь о воровстве бриллиантов надолго останется рядом с именем великого актера»[[885]](#endnote-883).

Жаль или не жаль — зависит от точки зрения. По-человечески понятно желание родных Дальского восстановить, как им кажется, доброе имя артиста и человека. Но при этом игнорируется, может быть, самое главное — фактор искусства, то есть близкие актера оказывают ему «медвежью услугу», ибо они следуют букве расхожей морали, но не духу того действительно выдающегося феномена русской сцены конца XIX – начала XX веков, каковым и является Мамонт Викторович Дальский. И тем самым находятся от сути этого художественного явления намного дальше, чем Алексей Толстой.

Вопрос настолько принципиален, что требует дополнительного разговора.

Согласно еще одной журналистской публикации, дочь Дальского, Лариса Мамонтовна, имела в 1938 году беседу с автором «Хождения по мукам»: «Как же так, Алексей Николаевич, — вы в романе назвали имя отца, придав ему несуществующие черты. Ведь есть же факты: оргий, кутежей, экспроприации отец не устраивал, и бриллиантов у него не было»[[886]](#endnote-884). Толстой, по версии дочери Дальского, обещал ей переменить в романе имя ее отца на какое-нибудь другое, но так и не сделал этого.

Поставим вопрос так: а мог ли Толстой изменить имя у персонажа своего романа?

Сюжет «Хождения по мукам» имеет очень четкую и жесткую фабульную конструкцию: волей тех или иных сил или обстоятельств сестры, Даша и Катя, попадают под власть то одного, то другого мужчины. При этом сестры по отношению к подлинно любимым — Телегину и Рощину — остаются невинными почти буквально и возвращаются к своим мужчинам *безгрешными*: хождение по мукам посылается Даше и Кате извне, по причинам, от их воли не зависящим, однако в последний момент они всегда спасаются, но опять же — силой случая, а не собственных действий. И неслучайно в самом начале романа, еще до встречи Кати с Рощиным, говорится, что Бессонов завез Екатерину Дмитриевну в гостиницу и там, не спеша, овладел ею, как куклой. Перед нами — некий эпический аналог мейерхольдовского Неподвижного театра, в котором сестры выступают подобно марионеткам в руках судьбы.

Механизм такого построения сюжета особенно очевиден в случае с Дашей. Мы знакомимся с Дарьей Дмитриевной в момент, когда у 19‑летней девушки «нарушилось тонкое равновесие, точно во всем дашином теле, от волос до пяток, зачался какой-то второй человек»[[887]](#endnote-885). Даша лишилась свободы воли — ею движет подсознание, если мы будем придерживаться психоаналической версии и пользоваться терминами З. Фрейда или можем идентифицировать «второго человека» как Тень, если будем следовать концепции К. Г. Юнга и придерживаться понятийного аппарата его аналитической психологии. Так или иначе, но именно этот «второй человек» толкает Дашу, сламывая ее волю, сначала к визиту на квартиру Бессонова, потом — на свидание к Дальскому. В присутствии Мамонта она «всю себя ощущала женщиной», колебания — «идти или не идти» — продолжались недолго, и она решила: «Все равно — к {390} черту любовь, к черту себя…»[[888]](#endnote-886) И только благодаря чистой случайности ничего не происходит: Бессонов принял Дашу за ее сестру Катю, а Дальский — попал под трамвай…

Совершенно очевидно, что поменять имя Дальского в «Хождении по мукам» — абсолютно невозможно: нужно либо исключить этот персонаж вовсе, либо — оставить все как есть, ибо миф о «русском Кине» Толстой использовал мастерски, исключительно точно и к месту, именно там и так, как это необходимо было — согласно конструкции его романа.

### 2

Подводя первые итоги, можно смело констатировать, что легенда выступает как имманентное качество артистического феномена Мамонта Дальского. Другое дело, что с именем актера связаны мифы и мифы. Предание преданию рознь, а значит, многие из легенд не только могут, но и должны быть опровергнуты.

Не выдерживает критики миф о Дальском как о неотразимом Казанове: он знал, что такое измена женщины, и «эти измены были не в единственном числе»[[889]](#endnote-887).

Плохо соотносится с истиной и легенда о склонности актера к кутежам: «вином Дальский забавлялся весьма умеренно. Настолько, что в компаниях, где необходимо было много пить, он зачастую отличнейше надувал собутыльников, искусно опоражнивая свой стакан… под стол или в какую-нибудь вазу с цветами»[[890]](#endnote-888).

Слухи о карточной игре с крупными выигрышами, о причастности к финансовым аферам, связанным с поставками в действующую армию в годы Первой мировой войны, и, наконец, о вселении анархиста Дальского в реквизированный особняк на Офицерской — тоже имеют отношение к тем преданиям, которые легко опровергаются. Резкий перелом к лучшему в материальном положении Дальского, по свидетельству дочери — Ларисы Мамонтовны, произошел в 1914 году, после начала войны, когда Дальский — в сотрудничестве с П. М. Корсаковым — написал пьесу «Позор Германии», которая с успехом и при аншлагах пошла в Петрограде и Москве, а затем — и по крупным городам в провинции. Сборы позволили в начале 1916 года снять новую просторную квартиру в особняке Княжевича на Офицерской улице, летом — поехать на курорт в Кисловодск и жить там в роскошном номере с видом на Эльбрус, летом 1917 года — отдыхать в Гугенбурге, небольшом курортном местечке в Финляндии…[[891]](#endnote-889)

Представляется, что подход к изучению феномена Дальского — актера и человека, должен быть *парадоксальным*: опровергая те или иные легенды, связанные с именем артиста, делать это необходимо для сохранения и укрепления других, сущностных для Дальского как явления искусства, а именно — {391} мифов о нем как о «последнем трагическом актере» и о «русском Кине» как исполнителе романтического пафоса. При этом совершенно очевидно, что подобного рода операция должна сопровождаться прояснением применительно к Дальскому сути и содержания таких, например, понятий, как *трагическое* и *актер романтического пафоса*.

### 3

О Мамонте Дальском существует обширная литература: это и классические работы А. Р. Кугеля, К. Н. Державина, Г. К. Крыжицкого, А. Я. Альтшуллера, Ю. А. Дмитриева, и многочисленные воспоминания — Н. Н. Долгова, М. И. Велизарий, Ю. М. Юрьева, Н. Н. Ходотова и др. И хронология творчества артиста, и круг его ролей, и исполнительская манера достаточно хорошо известны. Поэтому представляется излишним строить разговор о Мамонте Дальском хронологически и отслеживать его «жизнь в искусстве» год за годом, период за периодом, а его работу на сцене анализировать, последовательно переходя от роли к роли.

Более плодотворным видится другой — проблемный — подход к творчеству актера. Это связано с тем, что мастерство Дальского рассматривается обычно в ракурсе, не вполне органично отвечающем его исполнительской манере.

Имеется в виду следующее. В рамках разговора о репертуаре 1880 – 1890‑х годов в семитомной «Истории русского драматического театра» Т. М. Родина пишет, что господствующее положение в драматургии этого периода заняли пьесы, построенные в соответствии с укоренившимися нормами сценичности: «Драматургический стереотип сказывался в манере разработки сюжета, тяготеющей к огрубленным мелодраматическим и комедийно-фарсовым формам, в схематичной организации действия, предусматривающей эффектные, “ударные” сцены для каждого из исполнителей главных ролей, в установке на внешне-событийное выявление всех отношений при недостаточной глубине и незначительности их реально-жизненного и психологического наполнения». Совершенно очевидно, что речь здесь идет о «хорошо сделанной пьесе» и о таких исконно театральных жанрах, как мелодрама и фарс, а негативная оценка есть следствие применения критерия, располагающегося в иной и прямо противоположной традиции — традиции театра жизненных соответствий. Иными словами, оценки с точки зрения ценностей психологического реализма, введенного Московским Художественным театром, как бы опрокидываются от даты его основания, от 1898 года вспять, на два предыдущих десятилетия. И дело, конечно, не в Т. М. Родиной, а в самой концепции «Истории…», сориентированной на эстетику МХТ. Поэтому такие «широко распространенные тенденции» рассматриваемой драматургии, как «схематизм, стремление к {392} занимательности вне зависимости от природы изображенного жизненного явления, взвинченность чувств и поведения героев, установка на эффект», оцениваются как негативные. По этой логике следует, что стремление автора пьесы изначально учитывать при разработке роли способности предполагаемого исполнителя не соответствовало подлинным интересам актера. Драматург «навязывал повторяемость типов, способствовал появлению штампов, превращал его (исполнителя. — *А. Р*.) личность в своеобразную театральную маску, — считает исследовательница. — Из роли в роль актер носил самого себя»[[892]](#endnote-890).

Необходимо отдать должное Т. М. Родиной — применительно к Мамонту Дальскому она поставила проблему абсолютно точно: исполнитель выступает в своих ролях именно в качестве *театральной маски*, понимаемой как «постоянный образ актера»[[893]](#endnote-891).

Что же касается отношения к этому явлению, то более всего тут уместна точка зрения В. Э. Мейерхольда, полагавшего маску *символом* театра и *первичным элементом* сценического искусства (наряду с жестом, движением и интригой). Установка на эффект, наличие в роли рассчитанных на индивидуальность исполнителя «ударных» мест является, по Мейерхольду, не штампами, но выступают неотъемлемой частью *каботинажа* как мастерство, как техническая оснащенность актера. «Cabotin — странствующий комедиант. Cabotin — владелец чудодейственной актерской техники. Cabotin — носитель традиций подлинного искусства актера». Отказ от каботинажа, во многом продиктованный достижениями Московского Художественного театра, привел, по мнению Мейерхольда, к кризису театра на рубеже 1900 – 1910‑х годов. «Маска, жест, движение, интрига совершенно игнорируются современным актером. Он совершенно утерял связь с традициями великих мастеров актерского искусства»[[894]](#endnote-892).

Одним из мастеров подобного рода, подлинным cabotin’ом по праву может считаться и Мамонт Дальский. Он как раз и является тем большим талантом, воспитанным «на трагедиях классиков» и пьесах «романтического пафоса», о которых в 1908 году писал Мейерхольд в работе «Из писем о театре», формулируя свое отношение к именитым актерам «большого театра», то есть театра для широкой публики (в противовес — театру исканий) — режиссер относил к числу «больших театров» и Александринку, куда он в это время пришел работать: «Каждое появление этих ветеранов сцены в репертуаре давно минувших дней вызывает истинный восторг зрителя. […] и не хочется, чтобы эти старинные актеры меняли свои потрескавшиеся от времени маски на новые. Только в личинах старины хочется восторгаться блеском талантов старинных актеров». Режиссер предлагает и конкретный способ использования масок этих великих мастеров. Прежде всего, «репертуар должен опираться лишь на те пьесы, которые находят отклик в сердцах стариков», в контексте разговора о маске Дальского нужно назвать прежде всего Шекспира и Шиллера; и во-вторых — новый подход к постановке спектакля: «Идею произведения {394} можно выявить не только диалогом искусно созданных актерами образов, но еще и ритмом всей картины, той, которую положит на сцену красками декоратор, и той, которую определит расположением пратикаблей, рисунком движений, соотношением группировок режиссер»[[895]](#endnote-893).

Включение мастеров Александринки в свои спектакли в их неизменном, в сложившемся за многие годы «готовом» виде — реальная практика Мейерхольда, во многом — вынужденная, продиктованная прагматическим отношением к театральным реалиям императорской сцены. Самый знаменитый пример, как известно, — это К. А. Варламов в роли Сганареля в спектакле «Дон Жуан». На тему использования Мейерхольдом маски Варламова в спектакле по мольеровской пьесе существует специальная работа А. Ильичева[[896]](#endnote-894). В статье Е. А. Кухты, посвященной творчеству В. Ф. Комиссаржевской, лирическая тема, пронизывающая все создаваемые этой актрисой образы, рассматривается как «некая ипостась, своего рода театральная маска Комиссаржевской»[[897]](#endnote-895).

Попробуем перенести сложившиеся в исследовательской литературе методики на феномен театральной маски Мамонта Дальского.

### 4

Несмотря на заявленное решение не следовать хронологии и биографическому принципу в подходе к фигуре Дальского, без некоторых данных тем не менее не обойтись, но нужны они в совершенно ином ракурсе.

Из литературы о Мамонте Дальском известно, что будущий актер родился 2 сентября, в день «святого великомученика Маманта», в селе Кантемировка Харьковской губернии, в сильно разоренном имении, принадлежавшем его матери, сербиянке Криштофович, от которой «русскому Кину» достались «необузданный темперамент, неуравновешенность и властность»[[898]](#endnote-896). Отец, Виктор Неелов, обедневший харьковский дворянин, вынужден был средства для содержания семьи искать в службе — он чиновник среднего ранга в Харькове. Здесь Мамонт Викторович закончил гимназию, поступил на юридический факультет университета, который покинул в 1885 году, не завершив второго курса.

Достаток семьи был ограничен: «Отец любил кутнуть, поиграть в карты, был, как тогда говорили, забубенной головой. Его былые помещичьи ухватки давали себя знать и в городе». Дальский никогда не забывал о своем дворянском происхождении. «Но о детстве, отрочестве, родителях, особенно об отце, Дальский распространяться не любил. Едва ли детство его было счастливым». Важным представляется следующее обстоятельство: «Все дети Нееловых стали артистами»[[899]](#endnote-897). Магдалина Дальская, актриса и держательница антрепризы, носила псевдоним брата, потому что он был образован от ее уменьшительного детского имени Даля; Екатерина Динская была оперной певицей; Сергей Ланской некоторое время входил в труппу Московского Художественного театра; {395} Виктор Рамазанов был провинциальным актером на амплуа героев-любовников, он иногда выступал в «ансамблях Дальского» в его гастрольных поездках по России, «сочинял фарсы, после Февральской революции написал пьесу под бульварным названием “Тайна Николая II”, а в 1919 году напечатал в Вятке псевдореволюционную драму из рабочей жизни “Бунтарь”»; и последний, «младший из братьев Мерцалов — скромный провинциальный актер на амплуа героя-любовника»[[900]](#endnote-898). Такое впечатление, что свойственная, по Н. Н. Евреинову, всем людям склонность к театральности, сущность которой составляет инстинкт преображения, была присуща детям Виктора Неелова в какой-то обостренной форме.

Но по-настоящему блестящую артистическую карьеру сделал только Мамонт Викторович Дальский.

В 1885 – 1890 годах он работал на клубной и провинциальной сценах и быстро выдвинулся. «Все было у него для ролей его амплуа героя-любовника: хорошая фигура, выразительное лицо, красивый, сильный голос, могучий темперамент»[[901]](#endnote-899). Если учесть, что свойственная Дальскому «искренность тона, большой темперамент, сильный голос, отличная мимика и благодарная сценическая наружность»[[902]](#endnote-900) дополнялись умением носить костюм и красиво держаться на сцене, то вряд ли стоит удивляться, что в 1889 году 24‑летний актер получил от П. Д. Боборыкина приглашение в Москву, в частный театр Е. М. Горевой, где писатель заведовал художественной частью.

Здесь Дальский сразу прославился исполнением роли Дон Карлоса в пьесе Шиллера. Театральная легенда гласит, что право выступить на премьерном спектакле актер получил по жребию. По свидетельству А. Р. Кугеля, актер не обладал достаточными данными для игры в шиллеровских драмах: «У него не было ни сентиментальности, ни утонченной внутренней культуры, ни гармонии сердца и ума… Но у него безумной страстью горели глаза, и рот кривился то детскою улыбкою, то грозным гневом, и весь он трепетал волною жизни». Детскость — вот, может быть, самое важное качество Дальского-актера и Дальского-человека. «Помню его красивым молодым человеком с горящими глазами и пухлыми капризными губами, — писал А. Р. Кугель. — В Дальском было […] что-то детское: в губах!»[[903]](#endnote-901) И совсем не случайны постоянные отсылки к артистической юности исполнителя. «Чтобы вполне оценить талант Дальского, его надо было видеть молодым, когда в нем было очаровательно все — и гордо горящие глаза, и стройная фигура, и голос, мелодично-нежный и гибкий. Все это было тем прелестней, что находилось в гармонии с другой стороной его таланта — мощным темпераментом, — вспоминал Н. Н. Долгов. — […] это соединение страсти и лирики и было тем характерным, что составляло главную особенность дарования»[[904]](#endnote-902).

Детскость — имманентное свойство натуры Дальского, не зависящее от возраста. В воспоминаниях Ларисы Мамонтовны, которая потеряла отца в пятилетнем возрасте, есть эпизод, относящийся к моменту, когда ей было два с половиной года. Стояла зима, Дальский привез баночку земляничного варенья и отдал подержать ее дочери, пока сам сбрасывал в прихожей заснеженную {396} верхнюю одежду. «Не урони!» — крикнула мать, но было уже поздно: удар, звон разбитого стекла… Лариса расплакалась, но не потому, что испугалась наказания. Она была поражена «горестным, почти трагическим выражением, с каким он смотрел, как собирают на совок землянику с осколками»[[905]](#endnote-903).

Обратимся к воспоминаниям Ю. М. Юрьева, бывшего очевидцем игры Дальского в роли Дон Карлоса: в описаниях Юрьева зафиксирован, как представляется, устойчивый актерский сюжет Мамонта Дальского.

### 5

Речь у Ю. М. Юрьева идет об эпизоде второго акта, в котором Филипп решает уступить настойчивым просьбам инфанта и принять его, но при встрече отца и сына должен присутствовать герцог Альба, который расположился чуть в стороне от трона короля:

«Хорошо помню, как стремительно вбегал Дальский — Карлос, весь полный доверия, юношеского порыва, счастья и благодарности за дарованную ему так долгожданную аудиенцию, и вдруг… мгновенно останавливался, заметив, что они не одни, что между ними (“меж отцом и сыном втираться не краснеет”) ненавистный ему Альба…

Дальский мгновенно застывал на месте: его сыновнее чувство оскорблено. Он не хочет верить, что отец решил выслушать его в присутствии злейшего его врага… Чтобы дать почувствовать королю, что в данную минуту ему “отца лишь нужно ненадолго”, он нарочито деловым, официальным тоном произносит:

Дела вперед всего. С большой охотой  
Министру Карлос первый шаг уступит:  
Он говорит за государство, — я —  
Сын дома…»

Но расчет Карлоса не оправдался. Король не позволил ему удалиться, остановив эффектное движение Дальского к выходу короткой репликой:

Герцог остается здесь.  
Инфант пусть начинает.

«Тогда Дальский, как от внезапно полученной раны, с легким, как бы подавленным возгласом и каким-то особенным рефлекторным движением поворачивался в сторону отца и устремлял на него полный укоризны взгляд».

Поскольку Филипп оставался непоколебим, Дальский переключался на герцога, полный надежды пробудить в нем стыд за унизительную, с точки зрения инфанта, роль, которую играет Альба в разворачивающемся эпизоде. Мамонт Дальский начинал, не повышая голоса, но постепенно негодование Дон {397} Карлоса разрасталось, и последние слова произносились с ударением. Их эффект увеличивался наложением на движение: Карл ос снова почти бегом направлялся к выходу. На этот раз его останавливала реплика, имевшая другой смысл:

Герцог,  
Оставьте нас!..

«Теперь отец и сын наедине — “железная решетка этикета меж сыном и отцом лежит во прахе”. Для Карлоса “теперь иль никогда” — все. В значении этих трех слов — вся его дальнейшая судьба. Сладкие надежды волнуют сердце, он жаждет во что бы то ни стало примирения с королем-отцом: с королем — как принц, с отцом — как сын. То и другое — как воздух для него.

Как сын, он никогда, с самого раннего детства, не знал, что такое родительская ласка, лишившись еще при самом рождении своей матери. А отец? Он только тогда его и видел, когда “за шалость штраф ему он объявлял”. И вот теперь он полон упования и надежд, что, припав на грудь отца, сумеет согреть родительское сердце… О, как он будет детски, пламенно любить его…»

Но Карл ос обижен не только тем, что Филипп удалил его от себя как сына, но и тем, что он отстранил его от дел государственных. Наследник испанского престола надеется, что служба интересам Испании, поездка в мятежную Фландрию отвлечет его от страсти к королеве Изабелле, супруге отца, позволит *сублимировать* запретные желания. Поэтому Карлос Дальского «весь горит желаньем заглушить преступную свою любовь призваньем к трону». Между тем решение уже принято, и усмирять бунт во Фландрии будет герцог Альба. Никакие мольбы не в силах поколебать Филиппа.

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

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

Зачем от сердца своего так долго  
Меня отталкивать?!.  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Я не дурной сын, право, не дурной,  
Хоть вспыльчивость и часто на него  
Клевещет, — сердце доброе во мне».

Отчаяние достигало высшей точки, после чего следовал перелом:

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

{398} «Последняя фраза звучала у Дальского уже угрожающе, и с такой силой, что заставляла Филиппа ужаснуться. “Стой, — кричит король, — что это за речи?”

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

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

и, стремительно сорвавшись с места, быстро убегал какими-то прыжками дикого зверя, напоминающими тигра или барса».

Ю. М. Юрьев справедливо считал, что источником подобной трактовки образа испанского принца Дальским явились личные мотивы. У «Дальского это биографично: у него, по-видимому, как и у Карлоса, не было радостей семейных, и так же он не знал родительской ласки». Ощущение некоего сиротства, свойственное актеру, приводило к тому, что «вы часто угадывали в нем своего рода Незнамова (к слову, исполнявшегося Дальским идеально)»[[906]](#endnote-904).

### 6

«Юность была личной темой актрисы», — пишет Е. А. Кухта о В. Ф. Комиссаржевской, чья театральная маска, по мнению исследовательницы, может быть определена тремя моментами столкновения ее героинь с реальностью — это молодость, падение и смерть. «Смерть в изображении актрисы, — продолжает свою мысль Кухта, — исход встречи юной женской души с миром, но имеет и более широкий смысл: это функция рока, речь идет о Смерти как общей, а не конкретной судьбе»[[907]](#endnote-905).

У Мамонта Дальского была своя актерская тема. В качестве таковой Г. К. Крыжицкий выдвигает тему бунта, в том числе и бунта социального[[908]](#endnote-906). В отношении Дальского слово «бунт» представляется верным, но только не в социальном смысле. Точнее, социальный его пласт носил, как видно по исполнению роли Дон Карлоса, *сублимационный* характер — это попытка привести запретные влечения в приемлемое человеческим сообществом русло. Детскость героев Дальского выступала как естественное биологическое начало. Персонажи Дальского искали возможность побороть темные страсти, овладеть инстинктами, идущими от животной стороны натуры, привести хаос чувств и эмоций хоть к какой-то гармонии. На этом пути они искали участия и поддержки у тех, кто мог бы, с их точки зрения, оказать столь необходимую им помощь. Но чаще всего героям Дальского так и не удавалось достичь желаемого, и звериное начало выходило на поверхность во всей своей разрушительной силе.

Так, пока в самом общем виде, можно сформулировать актерский сюжет Мамонта Дальского.

### **{****399}** 7

Роль Дон Карлоса открыла Дальскому дорогу в Александринский театр, куда актер был приглашен без традиционных дебютов. С императорской сценой связаны десять лет творчества артиста — с 1890 по 1900 год.

В книге Ю. М. Барбоя «Структура действия и современный спектакль» анализируется ситуация, когда, по свидетельству К. С. Станиславского, в период рубежа XIX – XX веков среди актеров появились специалисты на одну роль, например — царя Федора. Исследователь справедливо считает, что «амплуа одной роли, по определению, невозможно — это нонсенс»[[909]](#endnote-907), и речь идет об индивидуальности актера, которая вытесняет амплуа на периферию сценического образа. Дальский, на первый взгляд, не подпадает под описываемый Станиславским случай — артист, казалось бы, играет много различных ролей: Жадов, Гамлет, Незнамов, Рогожин, Чацкий, Шейлок, Отелло и другие. Но на самом деле — исполняется, по сути, одна роль, и артист словно бы выступает в «амплуа одной роли» в том смысле, что каждый раз играется один и тот же актерский сюжет — сюжет Мамонта Дальского.

Проследим, как это происходит, на нескольких принципиальных ролях артиста, прежде всего ролях из шекспировского репертуара: Гамлет и Отелло.

По воспоминаниям Ю. М. Юрьева, «самые удачные места в “Гамлете” — это монолог “Что ему Гекуба?” и сцена “мышеловки”»[[910]](#endnote-908). Сила монолога о Гекубе заключалась, по Юрьеву, в отождествлении Дальским судьбы Гамлета с игрой актера и в рефлексии, возникающей на основе такой параллели. Эпизод «мышеловки» — один из центральных у Дальского. Актер трактовал безумие Гамлета как игру — игру человека, все делающего с холодным и трезвым расчетом: «Ему нужно спасти свою жизнь, чтобы отомстить за убийство отца»[[911]](#endnote-909). И монолог «Быть или не быть» строился Дальским так, что ответ для его Гамлета только один — только «быть!» Игра при чтении монолога велась Дальским следующим образом: «Когда он произносил фразу: “Уйти в страну, откуда ни один беглец не возвращался…”, кусок его плаща падал на голову, закрывая лицо. Оставалась черная неподвижная фигура. После большой паузы он бросал плащ вверх, перебегал сцену, круто поворачивался, и, когда легкий шелковый плащ падал на землю, произносил: “Оставь меня, ты эта мысль…”»[[912]](#endnote-910).

Главная сцена для Дальского в «Гамлете» — эпизод с матерью-королевой. Эпизод разворачивался актером так: «Сначала он бесконечно нежен. Ему — одинокому и страдающему — так необходима сейчас материнская ласка. Он надеется пробудить в этой женщине совесть. Он чувствует, что еще одно слово — и мать заключит его в свои объятья… Но кто-то подслушивает, мешает ему сказать это решающее слово… Вспышка гнева. Падает мертвым не король, а Полоний». Просветление души было близко, но сейчас она снова опрокинута в хаос, звериное начало вышло на первый план. И теперь Гамлет будет все крушить на своем пути: «перед ним уже не мать, а жена ненавистного Клавдия. И перед матерью — не сын ее Гамлет, а строгий судья.

{400} Сегодня случайно убит Полоний, а завтра… Холодом и глубоким презрением дышит его последняя фраза: “Покойной ночи, королева”»[[913]](#endnote-911).

Дальский говорил о своем понимании сущности образа датского принца: «Гамлет — не тип, он шире — он характер. Поэтому я и не суживаю его до типа»[[914]](#endnote-912). Существует еще одно, похожее высказывание актера: «Гамлет для меня не тип, а переменчивый характер». Речь, по всей видимости, идет об отказе от процесса типизации как отбора нескольких устойчивых индивидуальных черт образа: «Я играю Гамлета сегодня в парике, завтра без парика, сегодня в усах, завтра с бородой, сегодня блондином, завтра брюнетом»[[915]](#endnote-913). Но и характер — как характер конкретного человека — тоже не игрался, стержень роли строился на основе актерского сюжета, присущего маске Дальского, и тогда — действительно все равно, блондин или брюнет Гамлет…

По воспоминаниям Н. Н. Долгова, в роли Отелло «Дальский был подлинно сильным мавром, к которому, как к герою, нежно прижимается хрупкая Дездемона»[[916]](#endnote-914). В начале спектакля Отелло переполнен счастьем, любые его слова о Дездемоне дышали безмерной нежностью. В качестве примера — следующая сцена:

«Перед дожем и сенаторами тихо, искренне, с достоинством и скромностью говорит воин:

Что дочь увез у этого я старца — не выдумка.  
Не выдумка и то, что я на ней…

Заключительное слово фразы он задержал, как бы желая еще раз полностью ощутить все то великое счастье, которое выпало на его долю. И вдруг с непередаваемой интонацией он бережно поднес это драгоценное слово:

… женился»[[917]](#endnote-915).

Описывая игру Дальского в этом эпизоде, М. И. Велизарий вспоминала, что сила актера была в исключительной искренности, с которой он рассказывал о своих чувствах: «Перед судейским столом стоял простой солдат-мавр, гордый не доблестью полководца, а любовью прекрасной Дездемоны. Этой-то любовью и были согреты каждое слово, каждая фраза. Вы чувствовали, что своим рассказом он хочет не оправдаться, а еще сильнее увлечь Дездемону…»[[918]](#endnote-916) В сцене ссоры Кассио с приглашенными в гости знатными киприотами Отелло представал полководцем, одним жестом останавливавшим драку. Дальский в роли мавра был в этом эпизоде страшен в своей ярости. Но, как писал А. Р. Кугель, стоило появиться Дездемоне, и вспышка гнева сменялась нежностью. Игра Дальского, по Кугелю, сосредоточивалась на том, чтобы не позволить инстинктам вырваться из-под контроля, и любовь к Дездемоне давала Отелло опору и силы в этой борьбе с собственной натурой[[919]](#endnote-917).

Достигнутая с таким трудом гармония души и чистота помыслов Отелло были легко разрушены Яго, ибо у Дальского любовь как «человеческое чувство принадлежало человеку страстному, с кровью горячей и бурной, нравом {402} диким, человеку, в котором первобытные инстинкты пробуждались мгновенно»[[920]](#endnote-918). А. А. Сумароков вспоминал, что в тот момент, когда Яго вливал в душу мавра яд сомнения, «Отелло становился похож на зверя»[[921]](#endnote-919). Дальскому мастерски удавалось передать живое, непосредственно-предметное воображение своего героя: «Вы ясно видели, что представление о плотской связи Дездемоны и Кассио превращались у Отелло Дальского в физически ощутимое видение. Дальский смотрел и как бы видел перед собой тела любовников; и с перекошенным от муки лицом валился ничком, царапая землю, и впадал в глубокий обморок»[[922]](#endnote-920).

С моментом пробуждения в Отелло звериного начала связана одна из самых знаменитых мизансцен Дальского.

Существует соотнесенность актерской маски и актерской мизансцены; природой маски обусловлены те или иные приемы из технического арсенала исполнителя, которые и становятся знаками его постоянного образа[[923]](#endnote-921).

В этом смысле и театральная маска Дальского не являлась исключением: актерскому сюжету соответствовала склонность к устойчивости «фирменных» мизансцен и приемов.

Порывистость персонажей Дальского передавалась стремительными пробежками актера по сцене, каждая из которых завершалась резкой остановкой и эффектным поворотом исполнителя — к партнеру или к зрительному залу. Сценический эффект — это вообще конек артиста. И совсем не случайно В. Э. Мейерхольд, всегда высоко ценивший наработанные театром средства воздействия на зрителя, так часто вспоминал артиста в 1930‑е годы, когда искусство «подлинно театральных эпох» во многом было утрачено: «Ближе к двери перед уходом! Еще ближе! — обращался режиссер к одному из своих актеров. — Это аксиома! Чем ближе вы стоите к двери, тем эффектнее уход. В кульминациях все решают секунды сценического времени и сантиметры пола сцены. Эту алгебру сценометрии не презирали ни Ермолова, ни Комиссаржевская, ни Мамонт Дальский»[[924]](#endnote-922).

Детскость персонажей, воплощаемых актером, сказывалась в присущих им спонтанных реакциях, которые выражались Дальским через рефлекторное движение: так, при исполнении роли Дон Карлоса, о чем речь шла выше, передавалась душевная ранимость инфанта. Вот еще одно свидетельство, принадлежащее Мейерхольду: «Я влюбился в М. Дальского, когда заметил у него легкое и сразу прерванное движение руки к кинжалу при первом обращении к принцу Гамлету короля […]. Собственно этим полудвижением, мгновенным, чуть заметным, но выразительным, актер уже завлек нас в сердцевину пьесы, посулил нам все то, за чем мы с таким волнением будем следить»[[925]](#endnote-923).

И все же Мамонт Дальский как актер наиболее известен сценами вспышек бурной ярости, приступов неудержимого гнева, которые сопровождались, как правило, швырянием различного рода предметов или физическим контактом с партнером. «Крови, Яго, крови!» — самый знаменитый эпизод такого рода. Причем и тут очень трудно отделить Дальского-актера от Дальского-человека.

{403} Вот описание случая, произошедшего в гастрольной поездке: «Дальский, даже тренируясь, обычно репетировал полным голосом. И когда гастролер, разъяренный тупостью своего партнера, схватил трепещущего Яго за шиворот, выволок его на авансцену и завопил: “Крови, Яго, крови!” — даже закаленный в огне пожарный — и тот ахнул на весь театр: столько было трагического подъема в игре замечательного артиста»[[926]](#endnote-924). Трудно отделаться от впечатления, что В. Э. Мейерхольд имел в виду именно Дальского, произнося следующий текст: «Когда я говорю актеру — я вас прошу в роли Отелло, когда вы набрасываетесь на Яго, чтобы задушить его, я вас прошу — забудьте на секунду, что вы человек, и действуйте, как тигр. И, конечно, благодаря тому, что актер на миг забывает, что он человек, он делает великолепный прыжок»[[927]](#endnote-925). Данная ассоциация кажется тем более справедливой, что свойственные Дальскому «ритмика и сила могли быть сравнимы с гибкостью и эластичностью тигра»[[928]](#endnote-926).

Об устойчивости мизансценического решения вспышек гнева говорит и построение одной из финальных сцен: «Горестный вопль Дездемоны при словах Отелло об убийстве Кассио доводил Отелло до пароксизма бешенства. Он бросался на Дездемону и загораживал постель, на которой он ее душил, своей спиной»[[929]](#endnote-927).

### 8

Теперь можно уточнить, что же необходимо иметь в виду, когда о Мамонте Дальском говорят как о «трагическом актере» и как о «последнем трагическом актере», а также — как об «актере романтического пафоса» и как о «русском Кине».

Прежде всего нужно выяснить, с каким содержанием понятия «трагическое» мы имеем дело в случае с «трагиком» Мамонтом Дальским. Традиционные высказывания, например, Н. Н. Долгова: «В девяностых годах (XIX века. — *А. Р*.) ему нужно было окончательно доказать, что он трагик, и он доказал это»[[930]](#endnote-928); а также — Н. Н. Ходотова: «это вряд ли не единственный в мое время и, пожалуй, последний русский трагик!»[[931]](#endnote-929) — имеют под собой лишь формальное основание: предполагается, что основу репертуара Дальского составляли классические роли — Гамлет, Отелло, Шейлок и другие.

Поэтому любопытна точка зрения другого русского трагика рубежа XIX – XX веков — Н. П. Россова, который в письме, адресованном Ф. И. Шаляпину, написал: «Я считаю Дальского большим актером. Но он не трагик в европейском значении»[[932]](#endnote-930). И это абсолютно справедливо.

Ницше писал, что человек является самым страдающим животным на свете, и вовсе не потому, что он страдает, а потому, что не понимает смысл этих мук: ради чего посланы ему страдания? Вне смысла, по Ницше, человек жить не может, а в ситуации смерти Бога — такой смысл отсутствует, и человек вынужден искать то, что объективно не существует, искать смысл для себя.

{404} З. Фрейд ставит проблему еще более жестко: «Данная нам жизнь слишком тяжела, чтобы ее вынести, нам не обойтись без облегчающих средств […]. Такие средства, по всей видимости, подразделяются на три группы: сильное отвлечение, позволяющее нам едва замечать свои несчастья; заменители удовлетворения, несколько их уменьшающие; и наркотики, делающие несчастья неощутимыми»[[933]](#endnote-931). Трагическое, таким образом, может быть не связано с собственно жанром трагедии: в этом смысле герой Дальского, формально являясь персонажем трагедии, не совершал трагической ошибки и не достигал катарсиса. Трагическое в интерпретации актера заключено в самом факте существования человека, который находится под двойным прессом: над ним довлеет, с одной стороны, его биологическая природа, а с другой — социум, запрещающий «самому страдающему животному» непосредственное проявление его натуры. И то и другое выступает неким аналогом рока, которому и противостоял герой Дальского. Это герой без катарсиса, и сценический жанр, к которому принадлежат роли Дальского, отнюдь не трагедия, но — героическая драма.

Актерский сюжет Дальского при таком понимании трагического можно сформулировать следующим образом: устремленность героя, с одной стороны, к сублимации как способу освобождения от диктата инстинктов, а с другой — столкновение с обратным процессом, провоцирующим агрессию. Или, выражаясь языком Фрейда, в сюжете Дальского реализовывалась извечная борьба между инстинктом жизни, Эросом, и Танатосом, инстинктом смерти и разрушения. Событийный ряд, который заложен в пьесе и связан с героем Дальского, мог иметь ту или иную степень совпадения с актерским сюжетом исполнителя, а значит — активизировалась его соответствующая часть.

Имеет смысл в качестве примера привести роль Рогожина. Ю. М. Юрьев считал этого героя инсценировки романа Ф. М. Достоевского «Идиот» лучшей ролью артиста. Юрьев видел причину успеха Дальского в следующем: «несомненно, здесь громадную, чуть ли не главную роль сыграла совокупность всех его данных как актерских, так и его личных, человеческих: редко бывает такое совпадение, когда у актера все так придется “по мерке”, как в данном случае у Дальского в Рогожине! Не говоря уже о его физических данных, но и сущность его, его внутренняя природа, мироощущение — все ему тут сродни»[[934]](#endnote-932). Юрьеву вторил А. Р. Кугель, который писал: «сама натура был г. Дальский в роли Рогожина. Ширь, молодцеватость и страстность обожания (Настасьи Филипповны. — *А. Р*.), переходящая в молитвенный экстаз — все вышло у него великолепно»[[935]](#endnote-933). И центральной сценой в исполнении Дальского стал эпизод, в котором Настасья Филипповна бросает деньги в огонь: «В этой дикой выходке есть что-то от исконно русского бунтарства, полного стремления презреть все формы культуры и отдаться порыву безудержно-дерзкой воли. И Дальский сумел вскрыть эту стихию народного духа. Он прямо шалел при виде ярко вспыхнувшей пачки и весь, с осоловелыми глазами, пьяным смехом, широкими жестами, удалыми, как разбойничий посвист, интонациями, казался воплощением счастья разбить вдребезги самое ценное»[[936]](#endnote-934).

{405} При частичном совпадении роли и сюжета Дальского актеру удавались лишь избранные места при воплощении того или иного образа. В роли Шейлока, например, успех сопутствовал артисту при передаче кровожадности его героя: Дальский сообщал образу «пламенную, обжигающую жестокость»[[937]](#endnote-935) и даже, по мнению критика, сделал его «чересчур свирепым, злым и мстительным»[[938]](#endnote-936). И наоборот, при исполнении Дальским роли Жадова «во всех речах его слышится молодое, горячее убеждение — сильное, страстное, искреннее»[[939]](#endnote-937). Дальский — Хлестаков был на сцене «вымытый, прилизанный маменькин сынок […] без копейки в кармане, и потому голодный, но веселый и жизнерадостный, как только его покормили»[[940]](#endnote-938).

### 9

Проблема Дальского — «русского Кина» — была поставлена Г. К. Крыжицким: признавая в творчестве артиста наличие элементов романтического пафоса, исследователь вместе с тем полагал, что представление о Дальском как актере романтической школы не вполне справедливо. В качестве аргумента для подобной точки зрения выступала несовместимость шиллеровского репертуара артиста и таких ролей, как Незнамов, Рогожин, ротмистр (пьеса А. Стриндберга «Отец»), которые, по Крыжицкому, были «ролями чисто реалистического почерка»[[941]](#endnote-939). Здесь перепутаны, скорее всего, Незнамов, Рогожин и ротмистр как персонажи соответствующих литературных произведений и роли Дальского как сценические создания артиста. Поэтому более справедливой представляется точка зрения, согласно которой Мамонт Дальский не может быть отнесен ни к «реалистам», ни к «романтикам»[[942]](#endnote-940). Но кто же он в таком случае?

Е. А. Кухта пишет о В. Ф. Комиссаржевской как о неоромантической актрисе, тяготевшей к новым «трагедиям рока», которые были представлены в модернистской драме Г. фон Гофмансталем, Ст. Пшибышевским, А. Шницлером[[943]](#endnote-941).

Имеет смысл хотя бы в двух словах обозначить специфику неоромантического направления в искусстве в его соотношении с традиционным романтизмом. В последнем сфера трансцендентного расположена за пределами личности героя и противостоит ему извне. Неоромантизм явился реакцией на новейшие открытия психиатрии и психологии рубежа XIX – XX веков: область трансцендентального была перенесена в неоромантическом искусстве внутрь героя — чаще всего, в сферу бессознательного. Гофмансталь, как известно, фрейдистски интерпретировал мифы об Эдипе, Электре и т. д. Р.‑Л. Стивенсон дал новую трактовку наиболее устойчивой романтической теме: в лице Джекиля и Хайда традиционный мотив двойничества может быть истолкован в духе юнгианской аналитической психологии — как Персона и Тень. В этом смысле красноречив тот факт, что в гастрольный период шиллеровский цикл Дальского пополнился «Разбойниками», причем актер с равным успехом играл {406} любого из братьев Мооров[[944]](#endnote-942). Карл и Франц — это две позиции и по отношению к отцу, и к женскому началу. Карл и Франц Дальского воспринимаются сегодня как некий аналог Джекиля и Хайда души актера: каждый по отношению к другому выступает подобно «второму человеку» Даши Булавиной, что позволяет еще раз подчеркнуть, как удачно А. Н. Толстой «назначил» Мамонта Дальского на роль «Мамонта Дальского» в своем романе.

Итак, Дальский не был ни «трагическим актером», ни — тем более! — «последним русским трагиком». С уверенностью можно сказать, что Мамонт Дальский явился одним из первых русских неоромантических актеров.

### 10

Комиссаржевская и Дальский, обладая как актеры неоромантического плана определенными чертами сходства, имели при этом и существенные черты различия. Комиссаржевская «была актрисой сугубо современного репертуара, — точно подметила современная исследовательница одну из главных особенностей артистического дара исполнительницы. — Ни Дездемона, ни Джульетта, ни Офелия не принесли Комиссаржевской успеха и удовлетворения»[[945]](#endnote-943). Дальский, наоборот, тяготел к классической трагедии, а в современной драме или в пьесах бытового плана имел успех лишь при наличии элементов сюжета, соответствующих его актерской теме.

Дальскому удаются ницшеанствующие молодые люди, хищники новой формации, — это Гесслер («Бой бабочек» Г. Зудермана), Кастулл («Закат» А. Сумбатова) и др. Столь же логичным представляется совпадение актерской индивидуальности Дальского с Ивановым — «русским Гамлетом»[[946]](#endnote-944). В пьесе заложена близкая Дальскому тема утраты витальной силы. Любовное признание Сашеньки дарит Иванову надежду на обновление:

Иванов *(закатывается счастливым смехом)*. Это что же такое? Это, значит, начинать жизнь сначала? Шурочка, да?.. Счастье мое! *(Привлекает ее к себе.)* Моя молодость, моя свежесть…

Особенно хорош был Дальский в тот момент, когда все иллюзии рухнули уже окончательно, и актер произносил последние по тексту реплики: «В них Дальский вкладывал столько страдания и вдохновения, столько безысходного отчаяния, что театр замирал… А заключительные его слова “Прощай, Саша”, сопровождались рыданиями в публике»[[947]](#endnote-945).

В «Женитьбе Белугина» Дальский блеснул в тех эпизодах, где материал пьесы А. Н. Островского давал актеру возможность показать Андрюшу Белугина «русским Отелло»: «Артист как будто шел дальше замысла авторов, вскрывая силу ревности как слепого, стихийного начала. От него не избавлен никто: говорите, говорите о сдерживающей силе культуры, — настанет миг, и {407} вас закружит водоворот, который совлечет все маски и выкинет на поверхность зверя»[[948]](#endnote-946).

И Комиссаржевская, и Дальский воплощали тему детскости, преломляя ее через индивидуальную судьбу той или иной роли, причем эта тема велась исполнителями как *изживание* комплекса. «Иррегулярная жизнь подсознания», — вот, по мнению Е. А. Кухты, почва для сценических созданий Комиссаржевской. И далее: «образы рождались из потока бессознательного». Только у Комиссаржевской изживание строилось как *проживание* роли. Будучи актрисой внебытовой, Комиссаржевской «нужна была иллюзия жизни», при воплощении образа «ее настроения и надтексты были слишком связаны с миром реальных женских чувств»[[949]](#endnote-947). И суть конфликта Комиссаржевской и Мейерхольда в театре на Офицерской заключалась, по мнению Г. В. Титовой, в том, что актриса хотела жить вне быта, а режиссер предлагал ей играть вне быта[[950]](#endnote-948).

Мамонт Дальский, в отличие от Комиссаржевской, именно принцип игры поставил на службу изживания комплекса. Дальского как исполнителя категорически невозможно отнести ни к амплуа «неврастеник», ни к актерам «нутра». В. Э. Мейерхольд, размышляя о целом поколении трагиков — Н. П. Россове, П. В. Самойлове и других, говорил: «Из актеров этого типа я больше всего увлекался Мамонтом Дальским с его изумительным темпераментом, которым он властно владел (а не темперамент им, как это бывало с иными актерами-гастролерами)»[[951]](#endnote-949).

Самое впечатляющее, видимо, доказательство — эпизод из пьесы А. Стриндберга «Отец», когда жена пробуждает в ротмистре подозрение, что любимая дочь, — может быть, не его ребенок. Дальский превращал эту сцену в эффектнейший номер. Подозрительность и необузданность героя Стриндберга находила в исполнении актера выход в резкой вспышке гнева: выдержав паузу — она иногда могла достигать и пяти минут! — Дальский — ротмистр бросал «в свою мучительницу горящую лампу — и зрительный зал [был] потрясен…»[[952]](#endnote-950). Г. К. Крыжицкий справедливо указывал, что нет ни одного свидетельства, согласно которому партнерши актера подверглись хоть какой-то опасности: так точно был рассчитан этот сценический трюк и технически выполнен в высшей степени мастерски. Необходимо добавить, что роль ротмистра была одной из самых часто исполняемых в гастрольном репертуаре Дальского, и «проводил он эту потрясающую сцену на полном […] “развороте темперамента”!»[[953]](#endnote-951)

Дальский крайне отрицательно относился к подмене персонажа непосредственно индивидуальностью актера, когда роль не играется артистом, а строится из расчета на прямое совпадение присущих исполнителю артистических данных и требуемого состояния персонажа. «Такое совпадение вредно, — считал Дальский, — так как убивает поэзию сцены»[[954]](#endnote-952). По воспоминаниям В. Э. Мейерхольда, исполнителю удавалось следовать этому правилу, и Дальский не допускал «совпадения личного настроения актера с настроением изображаемого лица». Артист, по свидетельству режиссера, использовал подход, который в музыке называется контрапунктом: «Он играл Гамлета всегда в {408} сложном противоречии с настроением, с которым приходил на спектакль. Если являлся энергичным и бодрым, то играл его мечтательным, нежным и трепетным. Если был настроен мечтательно-лирически, то играл с мужеством и страстным пылом»[[955]](#endnote-953).

Важным компонентом искусства Мамонта Дальского, имеющим непосредственное отношение к неоромантической направленности его творчества, являлась техника игры, свойственная этому актеру.

### 11

Современный исследователь пишет, что нам неизвестно, «как конкретно создавал» К. А. Варламов маску Варламова, «что он делал на сцене»[[956]](#endnote-954). В этом смысле Мамонту Дальскому повезло значительно больше.

Прежде всего необходимо еще раз опровергнуть миф, который гласит следующее: «Школы у Дальского вообще не было. Не было ни выработанной грации, ни установленного стиля декламации, ни облагороженных выучкой манер. Было свое, богом данное, полыхавшее в молодости талантом и обаянием мужской красоты»[[957]](#endnote-955). Данная легенда уже была развеяна Г. К. Крыжицким, но — с позиций мхатовских: да, актеру была свойственна «упорная работа над собой», однако — в точном соответствии с терминологией К. С. Станиславского — работа велась «над овладением внешней техникой». То есть над вещами, с точки зрения системы Станиславского, вполне второстепенными — это «тренировка гибкости голоса, выразительности и точности движений, яркости пластической формы»[[958]](#endnote-956). Второстепенными — по отношению к технике внутренней: технике переживания и перевоплощения.

Как уже говорилось выше, есть совершенно другая точка зрения на данный предмет — мейерхольдовская: техника актера не может быть поделена на внешнюю и внутреннюю — есть просто техника. И именно та, которой обладал Мамонт Дальский: техника традиционная и исконно театральная, накопленная практикой великих мастеров актерского искусства.

Бросок лампы в «Отце» А. Стриндберга, манипуляции с плащом при чтении монолога «Быть или не быть» в «Гамлете» — это примеры «игры с вещью», приема — чуть ли не ключевого в театральной системе Мейерхольда.

Дальский много работал над пластикой. «Я помню, — писала М. И. Велизарий, — с каким поразительным упорством он развивал кисть правой руки». И еще: «Дальский много раз репетировал какую-нибудь труднейшую, но интересную деталь. Затем закутывался в плащ (он очень любил плащи), становился перед зеркалом и начинал работать над интонациями, сопровождая каждую фразу соответствующим движением»[[959]](#endnote-957). Здесь мы сталкиваемся с еще одним фундаментальным приемом системы Мейерхольда, почерпнутым из технического арсенала подлинно театральных эпох. Согласно данному приему актер получал возможность выстраивать надтекст роли, сталкивая в контрапункте {410} произносимые персонажем слова и реплики и пластический ряд роли — жесты, позы и движения играемого героя.

Н. Н. Долгов писал об иррациональной природе воздействия Мамонта Дальского на зрителей: «Артист покорил вас не только своим искусством, но и самим строем своей натуры, и вы раб его улыбки, взгляда, интонаций, с мелодией которых вы бессильны бороться: вас не обворожили, а заворожили»[[960]](#endnote-958). С особенной силой сказывалась эта способность актера в манере чтения стихов, в способе подачи монологов. Н. Н. Ходотов вспоминал, что главный эффект заключался «в модуляциях голоса, музыкальных нюансах, в переходах от пафоса к простоте»[[961]](#endnote-959).

О музыкальном подходе Дальского к чтению стиха лучше всего сказано у Н. Н. Долгова:

«Вот, например, стихи из “Гамлета”:

Теперь настал волшебной ночи час.  
С кладбищ все мертвецы в разброде,  
Ад ужасами дышит.

Он начинал на средних нотах, вторая строка произносилась на нотах более низких, скороговоркой, как бы желавшей отделаться от вводного замечания и перейти к самому важному… и вдруг, на слове “ад” протяжный, как стон, фальцет. Трудность побеждалась, переход звучал своеобразной прелестью». Даже когда та или иная строчка произносилась почти шепотом — и в этом случае шепот был «ясный и звучный, слышный и при pianissimo»[[962]](#endnote-960).

Н. П. Россов оставил свидетельство, согласно которому голос Дальского имел «способность посредством волнующих интонаций рисовать в звуках разнообразные картины»[[963]](#endnote-961).

О завораживающих свойствах манеры Дальского произносить любой текст сохранилась такая легенда. Актер приехал в некую редакцию объясняться по поводу очередного скандала, связанного с его именем. «Объяснения были изложены сухо, тоном протокола, но в его чтении протокол заиграл красками поэтичнейшего стиха, и заведующий хроникой так и написал, что Дальский чаровал читкой протокола, приковывал внимание к гармоническим модуляциям». И далее, по воспоминаниям Н. Н. Долгова, журналист признавался: «Тут становилось все равно, что вам читают; едва ли не с тем же успехом артист прочитал бы кипу счетов от портного»[[964]](#endnote-962).

Иррациональная природа была присуща не только голосу Дальского, но и распространялась и на другие средства воздействия артиста на публику: «В интонациях голоса — целая жизнь ужаса, в глазах — грозные, смертоносные огни, освещавшие весь мрак титанической души, в внезапных движениях рук, головы — подробности, которые не снились ученым комментаторам». Иными словами: «Дальский […] принадлежал к тем исключительным натурам, которые поразительным движением тела, непостижимым выражением голоса и еще более непостижимым выражением глаз передают […] все, что {411} может совершаться в человеческой душе необыкновенного, странного, сверхъестественного»[[965]](#endnote-963).

Итак, подводя некую черту, можно сказать, что в исполнительской манере Дальского сублимационный механизм строился на остранении личных мотивов и преобразовании их в игру. При этом роль по способу отбора средств воздействия, их чередованию и по принципам соединения этих средств строилась *рационально*: «просчитывалась» от начала и до конца. Но сами средства воздействия Дальского на зрителя — последовательно *иррациональны*. Если трагедия, как утверждал Ницше, действительно родилась из духа музыки, то Мамонт Дальский — актер именно такой трагедии.

### 12

В 1900 году Дальский покинул императорскую сцену. В воспоминаниях об актере и в литературе о нем закрепилось представление о несовместимости Дальского с принципами игры в ансамбле, а также — с необходимостью соотносить собственные устремления с требованиями режиссуры. «Вследствие трудного характера Д[альский] не сошелся с труппой Александринского театра и в 1900 был уволен дирекцией, — написано в статье из театральной энциклопедии. — Противопоставляя свое искусство сценич[ескому] ансамблю, Д[альский] не признавал режиссерского руководства»[[966]](#endnote-964). Логическим продолжением такой точки зрения может служить следующий пассаж о работе Дальского в качестве гастролера, колесящего по провинции: «Ему было совершенно безразлично, каков ансамбль […]. Раз он, Мамонт Дальский, играет, значит, здесь — настоящий театр»[[967]](#endnote-965). Поэтому партнерами могли выступать любые имеющиеся в наличие актерские силы. В силу тех же причин Дальский, якобы, купировал многие сцены, вычеркивал те или иные персонажи.

Иными словами, речь идет о системе представлений, суть которых можно передать репликой Аркадиной: «[…] по-моему, никаких тут новых форм нет, а просто дурной характер».

Дальскому, конечно, «дурного характера» было не занимать. В литературе, посвященной артисту, стало общим местом описывать сорванные по вине актера репетиции, задержки спектаклей из-за того, что Дальский появился в театре в самый последний момент, перед выходом, когда ему не только нашли замену, но и уже объявили о ней; различные конфликты с коллегами. В рамках избранного подхода к искусству Дальского выгоднее всего использовать еще один хорошо известный анекдот[[968]](#endnote-966).

Речь идет о бойкоте, объявленном Дальскому труппой Александринского театра. Актер спокойно игнорировал устроенную ему демонстрацию неприятия. Тогда Дальскому, согласно одной из версий, прямо сообщили: «Совместная работа труппы с вами становится невозможной». И вопрос был поставлен ребром: «Или мы или вы». Предание гласит, что ответ Дальского был таков: {412} «Ну что ж, видимо, придется расстаться, хотя и жаль. Ведь труппа, в сущности, была неплохая… Делать нечего, господа, я вас не удерживаю…»[[969]](#endnote-967)

Если снова обратиться к реплике Аркадиной, то фразу Ирины Николаевны можно перефразировать следующим образом: в игре Дальского были претензии и на новые формы, и на новую эру в искусстве.

Дальский вошел в противоречие не с ансамблем как таковым, а с конкретной его исторической формой — с ансамблем Александринского театра, который строился на принципах партнерства и соподчиненности взаимных интересов «первых сюжетов» — ведущих актеров. Дальский при исполнении роли вел собственный актерский сюжет, и дело не столько в том, хотел он или не хотел, а в том, что попросту не мог подстроиться под своих партнеров-александринцев.

Идеальный пример — «Горе от ума». Дальский играл Чацкого «слишком молодо», его герой «со всем пылом любил Софью»[[970]](#endnote-968). Чацкий в исполнении актера не мог «удержать невольного чувства гадливости при столкновении с житейской пошлостью и прозой». И, как следствие, «его меткие характеристики, его злые и остроумные выходки будут брошены мимоходом как невольная дань природе ума и нрава»[[971]](#endnote-969). Чацкий, по свидетельству критика, воплощал «протест бунтующего духа, дерзкий вызов обществу, надменное превосходство личности». Герой комедии Грибоедова в исполнении Дальского явил себя во всем великолепии — и тем самым разрушил целостность спектакля, ибо «было нелепо, что при таком Чацком дышит и пользуется благосклонностью Софьи какой-то Молчалин, которого он может пальцем придавить»[[972]](#endnote-970).

Для актерского сюжета Дальского сценические связи «партнер — партнер» были не слишком важны, они скорее сковывали его даже в таком нежестком варианте, каким складывался ансамбль Александринки. Сюжет Дальского предполагал прямое высказывание в публику, природа театральной маски исполнителя актуализировала другой тип сценической связи: «актер — зрительный зал». В провинции, в гастрольных поездках, Дальский строил спектакль вокруг собственного сюжета, он выступал в качестве «режиссера» постольку, поскольку подбирал ансамбль и «настраивал» его «звучание» — под себя, на волну своей актерской темы.

Невольно напрашивается еще одна ассоциация — и тоже музыкальная: жанр концерта, когда солирующий инструмент вступает в сложно-соподчиненное взаимодействие с оркестром, их совместное звучание складывается из переплетения исполняемых тем. Но в «большом театре» — в театре мастеров — воплотить построенный таким образом спектакль, то есть учесть и сюжет Дальского, и соблюсти интересы постановки как целого, способен был только режиссер в мейерхольдовском смысле — режиссер как «автор спектакля».

В качестве аналогии, показывающей, как это могло бы быть, снова может служить роман А. Н. Толстого, в котором тема Дальского гармонично вплетена в общую мотивную структуру романа и, оставаясь неизменной как сюжет {413} Дальского, выполняет и присущую этому сюжету функцию, и соответствует интересам всего романа как целого.

Но режиссура на рубеже 1890 – 1900‑х годов находилась еще в «младенческом» состоянии. Она была представлена, с одной стороны, такими профессионалами, как, например, Е. П. Карпов — режиссером настоящим, но тяготевшим к бытовому театру и мыслившим изначально в соответствии со сложившимися на Александринской сцене принципами организации ансамбля. С другой стороны, начинала набирать силу режиссура Московского Художественного театра, которая могла расценивать артистическую индивидуальность Дальского только одним образом — как абсолютно чуждую методологии «художественников». Мейерхольд довольствовался пока тем, что произносил со сцены МХТ реплики Константина Треплева о необходимости новых форм…

Путь Дальского в гастролеры был, в сущности, закономерен.

### 13

Подлинные обстоятельства ухода Мамонта Дальского из Александринки хорошо известны: сменивший И. А. Всеволожского на посту директора Конторы императорских театров князь С. М. Волконский не перезаключил контракт с актером, тем самым фактически уволив его[[973]](#endnote-971).

С гастрольной деятельностью артиста в 1900 – 1910‑е годы связан миф об упадке его исполнительского таланта: «Дальский, добившись к началу века самого большого взлета, постепенно начал как артист терять себя»[[974]](#endnote-972). Причина снова виделась в «дурном характере» актера: «Высоко одаренный художник, Д[альский], однако, недостаточно работал над совершенствованием своего таланта, вел богемный образ жизни»[[975]](#endnote-973).

В определенном смысле это действительно было так, и одна из причин возникших трудностей — возрастные изменения, произошедшие с Дальским: актер не обладал высоким ростом, но по молодости лет был хорошо сложен, однако с годами располнел — и это в соединении с недостаточным ростом стало пагубно сказываться на внешнем облике артиста.

Вот описание сцены, сделанное М. И. Велизарий во время кишиневских гастролей актера в 1910 году: «Когда Дальский по своему обыкновению схватил Яго за шиворот, выволок на сцену и завопил: “Крови!”, в зрительном зале раздались смешки. Я внимательно взглянула на Дальского и была поражена, нет, подавлена. Неужели этот обрюзгший, с солидным брюшком и дико вопящий Отелло — тот самый король гастролеров Мамонт Дальский, путь которого по России был усыпан цветами?»[[976]](#endnote-974)

Приведенная цитата показывает, что помимо проблем с актерской фактурой была и еще одна причина для тех трудностей, с которыми столкнулся Мамонт Дальский. Это перемена театрального контекста: законодателем мод становится {414} в это время Московский Художественный театр и драма настроений в духе А. П. Чехова. И закономерно, что в этих условиях «творчеству Дальского было тесно»[[977]](#endnote-975).

Конечно, и возраст, и перемены в сценическом искусстве сыграли свою роль в судьбе Мамонта Дальского, и все же попытаемся взглянуть на последние годы жизни актера — жизни в искусстве и жизни собственно в жизни — с точки зрения особенностей театральной маски этого исполнителя.

О. Е. Скорочкина, опираясь на выражение «предел актерской темы», найденное в одной из критических статей, посвященных Льву Дурову, описала явление[[978]](#endnote-976), которое в рамках излагаемого здесь материала лучше пока определить как «усталость маски». Речь идет о том, что при частом и одноплановом использовании «постоянного образа актера» его театральная маска теряет энергию воздействия на зрителя. Механизм подобного процесса является общим для искусства и хорошо описан В. Б. Шкловским на примере автоматизации речи. Поэтическое слово поначалу ощущается чувственно и переживается как непосредственное видение, но через какое-то время становится словом прозаическим, смысл которого просто узнается, но уже не переживается. Аналогично и любое другое произведение искусства, с которым мы сталкиваемся несколько раз, начинает, по Шкловскому, восприниматься узнаванием: произведение находится перед нами, мы знаем об этом, но самого произведения как бы не видим.

Процесс «усталости» оказался уделом театральных масок и В. Ф. Комиссаржевской, и М. В. Дальского. По отношению к ним даже более точно назвать это явление как «старение маски», суть которого заложена в свойствах детскости как актерской темы.

Михаил Чехов, как известно, с самого начала своей артистической карьеры тяготел к ролям стариков, играя при этом не столько того или иного старого человека, сколько старость как таковую, передавая старчество как ауру возраста. Опыт прожитых актером лет органически дополнял технику игры — новыми красками, оттенками, нюансами. Совсем по-иному выглядит эволюция театральных масок Комиссаржевской и Дальского, воплощавших младенчество. Ему, как и любви, все возрасты покорны, но — в отличие от Михаила Чехова — время тут работало против Комиссаржевской и Дальского. Старый афоризм гласит, что быть женщиной неопределенного возраста можно только до определенного возраста. И в отношении мужчин эта сентенция выступает безусловной истиной.

Комиссаржевская, с ее склонностью к непосредственному проживанию роли, столкнулась с проблемой возраста особенно остро. Не сумев найти себе места в новом искусстве, она покинула театр и погибла — в буквальном смысле слова. Дальский, воплощавший собственную маску в игровой манере, находился в более выгодном, чем Комиссаржевская, положении. Но и он, помимо проблем с фактурой, испытывал определенные сложности: детскость {415} как актерская тема требовала соответствующей энергетики, а Дальский, подобно чеховскому Иванову, стал ощущать недостаток витальной силы, абсолютно необходимой для передачи ауры младенчества как особого состояния духа. Явственно приближался момент, когда Дальский как актер мог попросту «надорваться». И артист, подобно Комиссаржевской, практически покинул театральную сцену, но — в отличие от нее — не погиб. Мамонт Дальский создал свой вариант «театра для себя», то есть театра, в котором он, в полном соответствии с концепцией Н. Н. Евреинова, был намерен дать волю собственному инстинкту преображения.

### 14

Театральный инстинкт как стремление быть не тем, кто ты есть на самом деле, — устойчивое свойство, присущее натуре Мамонта Дальского — актера и человека. Вот что писал А. В. Амфитеатров: «Чем более самоуверенным, самомнящим и заносчивым он явно казался, тем менее, думается мне, он, втайне, верил в себя и мнил о себе. Заносчивость его, особенно в последние годы, производила впечатление внешнего храбрения перед жизнью, которой он внутри себя, наедине со своей душой, был смят и напуган». Следствием этого процесса, по Амфитеатрову, явилось стремление Дальского прикрыться маской гениальности, спрятаться за образом Мамонта Великолепного. И далее — неизбежный вывод: «Сколько тайного страдания скрывалось за этой маскою»[[979]](#endnote-977).

Абсолютно закономерно воспринимается ответ Дальского на упрек одного из его друзей в том, что актер забыл о театре, перестал служить искусству. Разговор, по воспоминаниям Н. Н. Долгова, происходил в клубе, артиста оторвали от стола, где шла «игра на интерес»:

«— Я никогда не служил искусству, — гордо ответил Дальский.

— Как так? Ты уже двадцать лет на сцене.

— И все время не я служил сцене, а сцена служила мне средством проявить себя. Теперь той же цели служат карты…»[[980]](#endnote-978)

Если одним словом определить, какова была роль, которую Дальский играл в «театре для себя», то это несомненно роль самозванца. Артист, переигравший на драматической сцене практически все варианты образа Григория Отрепьева в пьесах А. С. Пушкина, А. Н. Островского, Н. А. Чаева, А. С. Суворина и других, в жизни «вдруг надевал на себя маску коммерсанта, “играл американца”, […] умел внушить веру в свой коммерческий гений»[[981]](#endnote-979). В присутствии кадровых военных Дальский позволял себе рассуждать о стратегии и {416} тактике. Но самое впечатляющее проявление темы самозванства — стремление к учительству.

Дальский обладал способностью с уважением говорить о своих коллегах по актерской профессии, но все же более органично для него было иронизировать над ними, а то и попросту отзываться о них самым нелицеприятным образом. «Но, конечно, нельзя было ругать все до конца, — свидетельствовал Н. Н. Долгов. — И тогда всплывал другой мотив той же симфонии; если есть что хорошее, оно пришло через него, единственного, великого, способного вдохновить и указывать пути». Всем лучшим в своем творчестве ему, Дальскому, по его же, Дальского, словам, были обязаны и В. Ф. Комиссаржевская, и Ф. И. Шаляпин, и… А. Р. Кугель.

Н. Н. Долгов писал об этом так:

«Он был умней всей консерватории, но он был умней и лучших знатоков нашего театра.

— Что вы мне говорите о рецензенте К. — я вам скажу, откуда он весь вышел, — перебил он меня и затем начал рассказывать быстрой, пренебрежительной скороговоркой:

— Лет двадцать назад вхожу я как-то в ресторан; гляжу: сидят двое-трое наших александринских актеров и с ними, в засморканном пиджачке, какой-то не то хроникер, не то помощник присяжного поверенного. Говорят о театре, и он тоже вставляет замечания… как будто что-то понимает, но смутно. Обращается ко мне и говорит: “Я вам скажу”. Но я ему говорю: “Нет, я вам скажу!” — тут в голосе Дальского зазвучали гневные ноты, как будто бы было величайшей дерзостью пожелать что-то объяснить ему, и затем […] он продолжал: я кидаю ему мысль за мыслью, и когда он все усвоил, говорю: вот вам материал на три фельетона. С тех пор он начал писать».

Конечно, продолжал Н. Н. Долгов, «даже вдохновившись на три фельетона, театральный критик не мог “весь выйти” из Дальского, но тому как будто и не надо было, чтобы ему верили»[[982]](#endnote-980). Главное — он верил себе сам, верил своим фантазиям, он прежде всего сам принимал за чистую монету плоды своего буйного воображения. Вот еще одно тому свидетельство: «Ни с чем не сравним был его романтизм. Он фантазировал всегда, во всем, все одевал в раззолоченные одежды, […] рядя порок в одежду святости, принимая проходимца за героя, идеализируя сомнительных людей, […] постоянно подвластный первому впечатлению, раб своего вечного экстаза.

— Дальский среди парижских кокоток, — говорила одна актриса, — ищет тургеневских девушек».

Аналогичным образом, по всей видимости, развивалось увлечение анархизмом. Дальский «однажды попробовал обратить в лоно своей новой церкви даже шансонетку, и в то время как, в пятом часу утра, он с пылающими глазами говорил ей о великом пробуждении человечества, она тихо засыпала, и в {417} ответ на призывы к взлетам ввысь клевала носом в белую скатерть стола, на котором золотились пустеющие бокалы шампанского»[[983]](#endnote-981).

Можно с уверенностью сказать, что по способу перевоплощения Мамонт Дальский почти идеально соответствовал теории Ф. Ф. Комиссаржевского, который проводил четкую аналогию между актером и играющим ребенком. Процесс перевоплощения, по Комиссаржевскому, сходен с механизмом преображения действительности фантазирующим ребенком, способным вообразить себя кем угодно: другим малышом, взрослым, животным, сказочным существом, паровозом и т. д. и т. п. При этом возникающий на базе свободного полета фантазии комплекс, включающий в себя как в неразрывное единство, волевые импульсы, продукты мышления и деятельность бессознательного, Комиссаржевский и называл термином «переживание»[[984]](#endnote-982).

Бессознательная сторона подобного переживания актером роли в «театре для себя» сказывалась в том, что Дальский широко пользовался текстами своих любимых персонажей. Его часто ловили на этом:

«— Мамонт, — говорит вполголоса один из приятелей, ведь это из “Разбойников”…

— Не все ли равно откуда, — отвечал Дальский. — Все великие люди говорят одним языком»[[985]](#endnote-983).

И в среде анархистов Мамонт Дальский ощущал себя, скорее всего, Карлом Моором. Как-то артиста спросили, в чем секрет его влияния на анархистов, почему ему удается заставить их слушать его. По свидетельству задавшего вопрос журналиста, Дальский ответил так: «А когда они сильно разойдутся, дорогой мой, я становлюсь в позу и читаю им монолог из “Разбойников”. Поверите, сразу успокаиваются»[[986]](#endnote-984).

Само собой разумеется, что и другие компоненты театральной маски Мамонта Дальского были перенесены на исполнение жизненных ролей. Например, устойчивые актерские мизансцены.

В воспоминаниях дочери, Ларисы Мамонтовны, есть одно замечательное описание. Семья Дальских летом 1916 года находилась на курорте в Кисловодске. В один из дней маленькая Лариса совершала прогулку вместе с мамой. К ним присоединился офицер, старый приятель мамы. На прощание он подарил Ларисе корзиночку со сливами. Чтобы помыть фрукты, мама и дочь вернулись в гостиницу, где оставался Дальский.

О последующих событиях Лариса Мамонтовна написала так: «Как только я увидела в номере отца, то бросилась к нему с радостным восклицанием “Какие чудные сливы! Какой красивый веселый дядя офицер их подарил!” — Что произошло дальше, помню до сих пор совершенно ясно. Отец взял эту корзиночку за плетеную верхушку, стал медленно раскачивать и вдруг каким-то внезапно широким жестом метнул ее через балкон в сторону Эльбруса. Меня охватило чувство жути и восторга одновременно. Как это было здорово! {418} Когда потом, в своей взрослой жизни, я не раз читала в описаниях очевидцев, как Дальский в порыве ревности бросал зажженную лампу через всю сцену (в пьесе А. Стриндберга “Отец”) и какой восторг, наряду с испугом, вызывал этот жест у зрителей, мне казалось, что я это испытала еще давно, в Кисловодске»[[987]](#endnote-985).

### 15

Посягнуть на миф о Мамонте Дальском намеревался и сам Мамонт Дальский, когда в печати появились статьи, обвинявшие артиста в причастности к акциям анархистов. В театральном портрете, посвященном Дальскому, А. Р. Кугель писал, что актер сделал попытку опровергнуть выдвинутые против него обвинения, опубликовав открытое письмо своим оппонентам. Но при этом Дальский не отрицал, что анархизм его привлекает как «чистое учение». И вот это, по мнению Кугеля, артист сделал совершенно напрасно: «“Чистое учение”, как и вообще все “чистое”, то есть безгрешное, “бестелесное”, не было его “жанром”. И как актер, и как натура, и как темперамент, Дальский не заключал в себе ничего “чистого”, а был черен, как мир, как земля, как плоть, и в этом была его индивидуальность и, если хотите, в этом состояла его красота. Бешеный в театре, в карточной игре, в кутежах, в фантастической рокамболевщине…»[[988]](#endnote-986) Он был — иными словами — «русским Кином». И остался им уже навсегда…

# **{****419}** Е. И. Горфункель Григории Григорьевич Ге

{421} Григорий Григорьевич Ге принадлежал к семье, хорошо известной в русской культуре. Его дядя, Николай Николаевич Ге, — маститый и популярный в свое время художник, автор знаменитого полотна «Петр I допрашивает царевича Алексея» и прекрасных портретов. Его кузен, Николай Николаевич Ге, был художественным критиком. Другой кузен, Иван Николаевич, писал пьесы, и их охотно ставили на сценах Петербурга и других городов, мечтал о реформе театра. Талантливыми были родные сестры Григория Григорьевича — Вера, которая занималась в рисовальной школе Женевы, и Мария — она училась в Миланской консерватории. «До чего же они все беспокойные — эти Ге, — писал историк. — Все как один меняют профессии, придумывают проекты, увлекаются, ищут, ищут»[[989]](#endnote-987). По этой наследственной страсти судьба Григория Григорьевича была предопределена с самого начала, вот только он дорогу выбрал не сразу — искал, как и все остальные члены этой семьи.

Самым большим искателем оказался Григорий Николаевич, отец нашего героя. К его перепутьям и переменам современники, родные и далекие, чужие, относились с долей иронии. В. Стасов писал о нем: «И в гусарах побывал (с великим восхищением), и в художниках, и в писателях». Григорий Николаевич имел чин надворного советника, но считался по картотеке херсонской жандармерии человеком «крайне вредного в политическом отношении направления»[[990]](#endnote-988). Жизнь его была необычайно бурной: то он в разгар придворного бала падал на пол вместе с титулованной партнершей, то за знакомство с Верой Фигнер попадал в поле зрения полиции, то поступал в Академию художеств, то создавал драматический кружок, то составлял необыкновенный географический атлас, то сажал парк. А главное — он был недюжинным художником, так считал его знаменитый брат. Учась в Киевской гимназии, Григорий Николаевич проявил способности и стал вполне профессиональным «рисовальщиком военных сцен», показал себя «в особенности как карикатурист»[[991]](#endnote-989).

По семейному преданию, наиболее даровитым был Николай Осипович Ге (прадед актера), к тому же «убежденный вольтерьянец»[[992]](#endnote-990). Пристрастие к политике и публичности тоже передавалось по наследству, в частности сестра Григория Григорьевича — Зоя Григорьевна — была народоволкой, приятельницей В. И. Фигнер. В 1883 году художник Н. Н. Ге активно занимался судьбой Зои Григорьевны, которая в это время сидела в Петропавловской крепости. Григорий Григорьевич всю жизнь гордился гражданскими доблестями прадеда и сестры.

А начиналась эта семья во Франции, откуда во время Великой французской революции бежал в Россию самый первый, старший в роду Ге, или Gay, как писалась эта фамилия на родном языке. Обрусевший дворянин Матвей Ге, эмигрант, имел сына Иосифа, или Осипа, который женился на малороссиянке Дарье Яковлевне Коростовцевой. Внуки Осипа и правнуки Матвея и были тремя братьями Ге, послужившими русской культуре, — Осипом, Григорием {422} и Николаем. Наш Григорий Григорьевич был единственным сыном Григория-отца, имевшего пятерых дочерей и уже отчаявшегося иметь сына. Последним 27 сентября 1867 года у него родился рыженький, совсем непохожий на него мальчик, что посеяло, как с юмором вспоминал рассказ отца Григорий Григорьевич, сомнения — в самом ли деле он отец этого неожиданного сына? Сомнения рассеял дядя: к нему на хутор Плески Черниговской губернии отправился, окончив реальное училище, Григорий Ге, и, увидев его, Николай Николаевич объявил, что он точь‑в‑точь прадед, «чистый француз». В 1820‑е годы эта реальная генеалогия пополнилась еще одним романтическим предком. Ге называли «гофманианцем», на лице которого «иронически горбился нос и в вечную, как бы поддразнивающую вас знанием вашей тайны улыбку складывались губы»[[993]](#endnote-991). А висевший в фойе Александринского театра портрет Ге напоминал о графе Калиостро.

Семья распалась, когда Григорий Григорьевич был еще ребенком. Детство состояло из частых переездов, среди которых обязательными стали большие летние каникулы в Швейцарии и Франции. Пяти лет от роду Григорий Григорьевич оказался в начальной школе в Женеве. Потом жил в Париже, откуда вынес первые театральные впечатления. Посещали в основном оперу и феерию. Запомнился только один спектакль в Комеди Франсез — смотрели «какую-то античную пьесу с греками… И актеры, и актрисы не говорили, а почти пели арии красивыми голосами, особенно герой. Ему много аплодировали, а я не понимал, за что? Разве что за умение владеть голосом»[[994]](#endnote-992).

В Париже семейство Ге окружали русские художники — Боголюбов, Репин, К. Маковский, Савицкий, Поленов, Шиндлер. Мальчиком Г. Г. Ге видел Тургенева, А. К. Толстого. Ему нравились вечера со спорами и «живыми картинками», русские праздники, которые устраивала колония соотечественников. Но дела семьи пошатнулись, средств не было, и Григория Григорьевича отдали в Ришельевскую гимназию в Одессе. Вспоминал он об этом периоде как о казарме. Просился у отца разрешения выйти из гимназии, отец отказал. Если бы не театральные потрясения, Одесса у Ге связывалась бы только с притеснениями старших учеников, сквернословием и прочими неприятностями школьного образования. В Одессе в самом начале 1880‑х годов Григорий Григорьевич, тогда гимназист первых классов, видел знаменитого актера и антрепренера Н. К. Милославского. Он принадлежал к породе актеров-интеллигентов, на Одессу пришелся его последний творческий взлет. Запомнилось Ге, что Милославский, имевший репутацию провинциального Каратыгина, в ролях короля Лира и Велизария играл просто, как будто сошел с каратыгинского тона (так оформил свои ранние впечатления Г. Г. Ге гораздо позже). Вообще поразила труппа Милославского, в которой нравились все, а особенно В. Форкатти, актер и неплохой антрепренер в Харькове, Тифлисе, Кисловодске. Форкатти играл фатов и характерные роли. Когда Ге поступал на провинциальную сцену, он чуть не попал к Форкатти, но судьба отдала его в другие руки.

{424} В Одессе же Ге впервые увидел Сальвини на сцене как актера и в зале как зрителя. В этот день молодежь стояла у входа в театр, который не мог вместить всех желающих посмотреть, как Сальвини «инспектирует» русскую школу, Милославского — Лира. Г. Г. Ге достался третий акт, и он, в свою очередь, налюбовался сразу двумя зрелищами. А после смерти матери Ге переехал к отцу в Николаев, где поступил в реальное училище. Тут же он примкнул к литературно-художественному кружку при училище и очень неплохо показал себя в качестве чтеца-декламатора. Основы будущей театральной профессии закладывались на любительской сцене. Кстати, именно в Николаеве Ге присутствовал при обыске у сестры Зои, что подробно, с литературными прибавлениями изобразил в «Дневниках».

Театр и сцена увлекают юношу, но не только: Ге всерьез думал о живописи — страсти отца и профессии дяди. К нему в Плиски он отправился по окончании училища, чтобы получить благословение на этот путь. Николай Николаевич отнесся к планам племянника внимательно, многое показал и рассказал, дал поработать в мастерской, посмотрел рисунки и в конце концов объявил, что способности есть. Следующим этапом стал Петербург, где Григорий Григорьевич готовился к поступлению в Академию художеств. В Петербурге ему встретился знакомый по Парижу И. Е. Репин. Он поддержал авторитетное заключение Ге-дяди, но обратил внимание на очки Ге, у которого было неважное зрение, и отсоветовал молодому человеку посвящать жизнь живописи. Репин нашел другой выход разнообразным художественным склонностям Ге — театр. Он, Репин, дал Г. Г. Ге рекомендательное письмо к М. И. Писареву, который вел занятия в частной, одной из лучших в тогдашней России, театральной школе Д. Д. Коровякова. Так и решилось будущее. На экзамене Ге читал «Клермонтский собор» А. Н. Майкова. «Принят был, — вспоминал Григорий Григорьевич, — безусловно и получил даже стипендию в двадцать пять рублей»[[995]](#endnote-993). Стипендия пришлась кстати, поскольку отец, к тому времени тоже обосновавшийся в Петербурге, содержать его не мог. Григорий Григорьевич становился на ноги самостоятельно.

И Коровяков, и Писарев были, что называется, подвижниками театрального образования. Школа, по мнению Коровякова, была «единственным оружием в борьбе с этим злом»[[996]](#endnote-994), т. е. дилетантизмом. Им была разработана «рациональная программа», трехгодичный курс для молодых дарований. При этом Коровяков считал, что нахлынувшее увлечение общим образованием актеров затрудняет профессиональное образование. Поэтому в «рациональную программу» на равных входили лекции по теории и истории театра и занятия по «сценической практике»: сольфеджио, танцы, фехтование, дикция и декламация, «аналитическое чтение».

Коровяков видел в своей школе реальную попытку воскрешения актерского искусства, которое пало со времени, как это ни парадоксально, «великого Островского». Своим реализмом, размышлял Коровяков, Островский внушил, что школа русскому актеру не нужна. «Правдивость изображения была принята, как общедоступная их нетрудность»[[997]](#endnote-995) (т. е. пьес Островского). Через {425} школу можно «воскресить художественность приема и благоговейное отношение к искусству своих дедов и отцов на русской сцене»[[998]](#endnote-996). Тут у Коровякова продолжился спор с Д. Аверкиевым, защитником естественного таланта, не требующего огранки и шлифовки. Нет, утверждал Коровяков, «школа не заменяет, конечно, талант, но сама по себе необходима»[[999]](#endnote-997).

М. И. Писарев во всех этих начинаниях был союзником Коровякова — прекрасным педагогом, автором пособия для поступающих на драматические курсы. Недаром А. Р. Кугель называл его «сеятель, выразитель самой плодотворной и ценной эпохи русского театра, наконец предтеча нового “молодого племени” на русской сцене»[[1000]](#endnote-998).

В таких руках оказался Григорий Григорьевич Ге и, надо думать, усвоил серьезные и полезные уроки коровяковской школы. Во всяком случае, он привык «благоговеть» перед сценой, привык к образцовой технике, к тщательности и добросовестности актерского труда. Эта наука отозвалась много позже, когда Ге стал регулярно публиковать «проблемные статьи». В одной из них, под названием «Театральные парадоксы», написанной в 1922 году, он обрушился на СОРАБИС, пригревающий тучи бездарностей, на школы и педагогов, представляющих вместо актерского мастерства «бездарную вакханалию», и на профессиональную этику актеров, среди которых немало самозванцев. Новые течения, заявляет Ге, не что иное, как способ зацепиться за место под солнцем искусства[[1001]](#endnote-999). Как видим, школа научила актера быть принципиальным и даже безапелляционным в вопросах профессии.

Писарев и сам Коровяков стали любимыми учителями Ге. Коровяков вел занятия по декламации: «его уроки были сплошным наслаждением»[[1002]](#endnote-1000). Несмотря на то, что Комеди Франсез не произвела сильного впечатления на Григория Григорьевича, из него вырабатывался актер не вполне русского толка, с классицистскими ориентирами. Это обнаружилось как раз у Коровякова: «Я, помешанный на французской школе, которую впитал в себя с детства, подвергался самой жестокой критике и обработке изумительного педагога»[[1003]](#endnote-1001).

Впоследствии Ге сам возмущался следами французского влияния, оно виделось ему повсюду, даже у мхатовца В. И. Качалова, «который так завыл в “Эгмонте” под аккомпанемент оркестра, точно заведомо решил доказать, что вся эволюция художественного реализма… была напрасным заблуждением»[[1004]](#endnote-1002). В школе Коровякова с подобной манерой расправлялись решительно, ибо автор «рациональной программы» считал, что причиной падения и дилетантизма русского театра к концу XIX века была как раз некритическая привычка к занесенной театральной культуре. По-видимому, искоренить в себе, человеке с французскими предками, поклонника Милославского, тягу к представленчеству и патетике было невозможно даже с помощью таких образцов, как Писарев и другие александринцы. Так и остался Григорий Григорьевич реалистом по вкусам и идеалам и декламатором-романтиком по сценическим возможностям и практике; отсюда его непоследовательность в суждениях разных лет.

Школьные курсы у Коровякова проходились быстро, а экстерном — за несколько месяцев. Через год Ге был выпущен актером, сыграв на экзамене {426} Лагранжа в мольеровских «Смешных жеманницах». Тогда же, во второй половине 1880‑х годов, Ге пробовал силы в литературе, писал рассказы, пьесы, начал понемногу печататься, что помогло ему выдержать полуголодное петербургское существование.

Первой сценой во время учебы и сразу после выпуска была сцена училища, при школе Коровякова, но поскольку топтаться на одном месте дипломированному актеру не хотелось, и он размечтался о «настоящей присяжной работе», столица была сменена на провинцию. А. Я. Глама-Мещерская порекомендовала его Горин-Горяйнову-старшему, и Ге пригласили в Саратов. Актерские будни начались с того, что он опоздал на репетицию, о чем помнил и чего стыдился всю жизнь. За первые пять месяцев первого сезона Ге понял, что такое провинциальный театр. За это время он сыграл около ста ролей, далеко не главных, хотя изредка ему попадались и «первые любовники». Встреча с реальностью принесла Григорию Григорьевичу много разочарований. Сразу же он оказался лицом к лицу с системой «“авось”, царившей на провинциальной сцене»[[1005]](#endnote-1003). Да и до успеха было далеко, особенно на незаметных местах спектакля. Конечно, театральные будни Г. Г. Ге ничем не отличались от всех остальных — в любых мемуарах, в беллетристике сколько угодно рассказов о рутине, интригах, бескультурье актерской среды, анекдотов вроде того, что приводит в своих воспоминаниях Ге: на представлении «Ришелье» Бульвер-Литтона солдаты-стражники вместо короля арестовали кардинала (роль Григория Григорьевича), а в ответ на ужас и шепот короля: «Не его, не его! Берите меня!» — стражники успокоили: «Ну, что ж, возьмем и тебя».

О ранних годах Ге отзывался сурово: с высоты «александринского» положения, известности, жизненного опыта, начальная пора казалась ему унизительной и нетворческой. Говорил о «терниях» провинциальной сцены, тоже хорошо известных русским актерам. С одной стороны, внутренние тернии — поспешные, почти без репетиций постановки, общее равнодушие труппы, невзыскательный вкус публики; с другой — внешние, т. е. произвол местных властей и самодурство. В 1930‑е годы, вспоминая о конце 1880‑х, Ге смело называл амплуа «стойлом», в котором держали актера годами, ограничивая его творческую свободу.

Однако тогда, в последнем десятилетии XIX века, признание пришло к нему через амплуа, а первый настоящий успех — в роли первого любовника. Почти случайно, по болезни актера, Ге сыграл главную роль в «Самозванце Лубе» И. В. Самарина. Зрители разволновались, бурно аплодировали, и дебютант заслужил «дикий, восторженный рев публики»[[1006]](#endnote-1004). И жизнь среди безразличных и малообразованных товарищей стала сносной.

Саратов, где начинался профессиональный путь Григория Григорьевича, совсем в других красках описан у Б. А. Горин-Горяинова, с которым позднее Ге встретился в Александринском театре. Об антрепризе своего отца в Саратове он рассказывал так: хороший театральный город, два театра — зимний и летний. На сцене ставилось много классики; кроме профессиональных трупп с участием знаменитых гастролеров, было немало любительских кружков под {427} присмотром столичных и опытных актеров. Саратовский театр имел успех и материальный, и художественный[[1007]](#endnote-1005). Правда, другой будущий товарищ Ге по сцене, Ю. М. Юрьев, иронически изобразил подобный провинциальный «успех»: «Там, где надо было улыбаться, я смеялся, где надо смеяться — я хохотал, где следовало веселиться — резвился, прыгал через стулья, и все в таком роде»[[1008]](#endnote-1006). Таким образом актер заставил зрителей принять одну из своих любимых ролей, чем-то не угодившую провинциалам.

Пришлось и Григорию Григорьевичу пережить похожее потрясение. Это случилось в Ялте летом 1895 года, когда Ге поставил «Отелло» в свой бенефис. Он долго помнил этот спектакль. Дело в том, что в целях благотворительности Ге с коллегами почти бесплатно созвали своеобразную публику, которую они сами называли «неимущими». Явилась в театр дикая, разноязычная толпа из проходимцев, мелких воришек, лиц неизвестного происхождения и занятий. Они засыпали полы шелухой от семечек и оглушительно хохотали при каждом выходе черного Отелло. Актерам казалось, что зрители эти не умеют слушать, они только смотрели и никак не воспринимали трагический сюжет. С трудом доиграв спектакль до конца, Ге не спал всю ночь. По зрелом размышлении он понял, что сценическое искусство доступно далеко не всем и бесплатное удовольствие зрителей дорого обходится исполнителям.

Ялта была одним из многих городов в провинциальной части биографии Григория Григорьевича. Ялта заключала целый ряд антреприз: Астрахань, как и Саратов, город со «вторыми любовниками», хотя именно здесь Ге дождался «первого любовника». Затем гастроли по Северной Двине — от Вологды до Архангельска. Потом антреприза в Нижнем Новгороде, где Ге впервые попробовал себя в режиссуре. Это случилось в «обстановочной феерии» «В лесах Индии». Декорация была необыкновенно пышной, а среди эффектов выделялся слон из папье-маше, у которого в каждой ноге пряталось по солдату. После выхода толпы аборигенов в уборах из перьев «зал благоговейно ахнул»[[1009]](#endnote-1007). После Нижнего Новгорода Ге играл в Воронеже, Туле, Киеве, Одессе, Екатеринодаре, Харькове, Ялте. Во время провинциальных гастролей он женился на актрисе Анне Ивановне Новиковой.

В 1896 году Ге получил предложение от нового петербургского театра, впоследствии названного Суворинским. За десятилетие странствий по России Ге приобрел известность в артистической среде. Настала пора столичных испытаний. Провинциальный период закончился. Ге отыграл прощальный бенефис в Харькове с местной молодежью, показавшись в «Гамлете», и осенью 1896 года впервые вышел на сцену Театра литературно-художественного кружка. «Взбалмошный старик», как отзывался Ге об А. С. Суворине, основателе кружка, театра и главном редакторе газеты «Новое время», принял Ге покровительственно. Григорий Григорьевич по-своему уважал и любил Суворина, рассказывая при этом о причудах «старика», капризах, плохом характере, странностях. Суворин направлял не только актерскую биографию Ге, но и подсказывал ему сюжеты. Именно Суворин заказал Ге инсценировку необычайно популярного в Европе и России романа Ж. Дюморье «Трильби», и, хотя {428} Ге был далеко не первым инсценировщиком этого бестселлера, его вариант принес немалые доходы автору.

В Суворинском театре Ге проработал всего год. Уже в следующем, 1897 году Ге по совету дяди Ф. Кареева (родственника со стороны матери, который тоже был театральным человеком и драматургом) решил попробоваться в Александринский театр. Во время учебы у Коровякова эта сцена казалась ему недосягаемой. Все вечера он проводил там, где играли Савина, Давыдов, Варламов и особенно Далматов, ставший кумиром студента. Хотелось походить на него и играть тот же репертуар. В Александринке, как считал Ге, они сдружились и были на равных. Но со стороны соперничество Ге с Далматовым не раз становилось предметом журналистских шуток. Считалось, что Ге впрямую подражал Далматову и иногда копировал его репертуар (во всяком случае, Свенгали из «Трильби» они играли оба). Известно было также, что Далматов видел в Ге не соперника, но своего рода покусителя на авторитет главного «фата» Александринского театра. Однажды в «Петербургской газете» в рубрике «Отдыхательные диалоги» изобразили реакцию Далматова на конкуренцию со стороны Ге: «Но воображаю, как будет злиться Ге, если возобновят “Иоанна Грозного” или что-нибудь в далматовском роде! Ха‑ха‑ха! Поезжай в Америку… Поезжай, Ге, но помни, что ты состоишь из двух букв… А я из восьми, не считая твердого знака!»[[1010]](#endnote-1008)

По истечении нескольких лет «настоящей присяжной работы» Ге чувствовал себя готовым встать рядом со звездами петербургской сцены. Это оказалось не трудно. Директор конторы императорских театров И. А. Всеволожский пригласил его в Александринку без предварительного показа: «Я наотрез отказался, считая неудобным и невыгодным для себя поступление на императорскую сцену без дебюта»[[1011]](#endnote-1009). Для знакомства с публикой и труппой были выбраны Гамлет и Шейлок, впрочем, роли далеко не новые в репертуаре александринцев. Что касается Ге, то к моменту поступления на столичную сцену репертуар актера в основном сложился и утвердилось его амплуа, т. е. приоритеты ролей в современном понимании. Об этом Ге высказывался следующим образом: «Злодейство — жанр, присущий мне на сцене»[[1012]](#endnote-1010). Этих-то разных видов и разнообразного происхождения злодеев держался Ге все годы работы на сцене. На рубеже веков, и в частности для Ге, понятие амплуа еще не ушло в прошлое, а творческий характер актера, его облик и психофизика идеально соответствовали исполнительской школе с классификацией по типам амплуа. Ге превращал в мелодраматического злодея героя классической трагедии, драмы-дискуссии, бульварной комедии и костюмной исторической драмы. Можно сказать, он коллекционировал злодеев. Обкатывал на провинциальных сценах, в Петербурге повторял, дорабатывал и прибавлял к коллекции новые, свежеиспеченные новинки театрального репертуара. Вурма из «Коварства и любви» Шиллера играл бессменно, до самого конца службы в театре. Такими же верными его спутниками стали Яго, Шейлок, Маринелли («Эмилия Галотти»), Мефистофель, Клавдий, Леонт из «Зимней сказки» Шекспира. Были злодеи, так сказать, собственного проекта, например Свенгали (об инсценировках {430} и драматургии Ге будет сказано ниже). В новых пьесах подобные роли кроились прямо «по мерке» актера. Это Иоганн-Даниил Шумахер в «историко-бытовых сценах» А. В. Половцева «Ломоносов», где академик и советник академической канцелярии Шумахер не хотел разговаривать по-русски и на этой почве вступил в конфликт с молодым Ломоносовым. И Альберт Броун (настоящее имя Иван Петрович Кологривов) из пьесы И. Н. Потапенко «Высшая школа»; этот профессор высшей школы верховой езды обучает девиц «тайнам флирта». Адольф Хильц — банковский чиновник из «Завещания» П. П. Гнедича, который интригует против отца невесты, доводя его до полного разорения. И «воспитатель Флаксман», который мертвит в школе все живое; наконец, Сальери из пушкинских «Маленьких трагедий» и пастор Ретлунд из «Столпов общества» Г. Ибсена, глава «скандализированного общества». Забегая вперед, скажем, что в новые, советские времена к этому «отборному» репертуару прибавлялись классовые враги и «инженеры-вредители».

Клеймо злодея, которым были отмечены эти и совсем проходные персонажи во второстепенных пьесах, не мешало Ге со всей серьезностью выпускника коровяковской школы и ученика Писарева работать над их сценическим воплощением. Еще большую ответственность он чувствовал в классических ролях. Своего Шейлока Ге считал самостоятельным, несмотря на популярность этой роли, — ее играли в Александринском театре Дарский, Давыдов, Дальский. «Мелкий жидок», как писали об образе Дарского, добродушный и глупый у Давыдова, свирепый и мстительный у Дальского, Шейлок у Ге был «подозрительным, озлобленным с мучительной жаждой мести» человеком[[1013]](#endnote-1011). Такой герой, выросший из личных впечатлений о затравленном и бесправном народе, для актера символизировал современность, «все забитое тогда еврейство».

Среди немногих положительных образов Григорию Григорьевичу был особенно дорог доктор Ранк из «Кукольного дома». Ге сам придумал «краски» судьбы доктора: он изображал болезнь, безжалостно наступающую на Ранка, а напоследок доктор являлся в дом Хельмера и Норы с бутоньеркой, из которой вырывал по цветку, пока ничего не оставалось, это означало «жизнь оборвалась». Нора, когда ее играла В. Ф. Комиссаржевская, отмечал Ге, душою понимала этот язык цветов.

Арбенина, романтического героя, вошедшего в новый век с Мейерхольдом и Юрьевым, Ге начал играть еще в Воронеже, в антрепризе Н. Медведева в сезоне 1902/1903 годов. Поэтому для него «Маскарад» 1917 года так и не стал событием и театральным праздником. К тому же позднее, в советскую эпоху, Ге подозревал интригу Мейерхольда, который из Москвы с помощью новой дирекции якобы запретил допускать его к «Маскараду» и Арбенину, оставив роль исключительно для Юрьева. Однако, размышляя в 1920‑е годы о постановке 1917‑го, Мейерхольд упомянул Ге в лестном для него смысле: «Юрьев не мог вполне взять Арбенина… Арбенин не совсем задался, шея не двигалась. Ге лучше бы был»[[1014]](#endnote-1012).

{431} Чехова Ге тоже начал играть в провинции. Иванов, предложенный ему в первый же александринский сезон (после Давыдова), для него — привычная материя. Когда готовился александринский «Дядя Ваня», Чехов в роли Астрова видел Ге, о чем писал Е. П. Карпову, предлагая выбрать между Ге и П. Самойловым. Карпов это предложение отклонил, считая обоих как исполнителей «ненадежными». Симпатии Чехова объяснимы: драматург тянулся к «старым актерам», в каждом из них видя новую актерскую формацию, но в духе старого театра[[1015]](#endnote-1013). Возможно также, что яркость, импозантная внешность Ге, недавно появившегося в Петербурге, напоминали Чехову о московском Астрове, блистательно сыгранном Станиславским.

Еще одну чеховскую роль, Дорна, Ге унаследовал от М. И. Писарева в 1902 году, после смерти учителя; «Чайку» тогда возобновили в Александринском театре. Дорна, как и роли Гамлета и Иванова, Ге сыграл в очередь с актерами императорской сцены. Таков был багаж Григория Григорьевича к приходу в стены Александринки. И репертуар, и почерк были вполне готовыми, сложившимися. В петербургский период карьера его начинает как бы замедлять скорость, и Ге оказывается, как правило, вторым в «очереди» на ту или иную роль. Возможно, этим объясняется прохладное отношение Ге к театру, где он трудился более тридцати лет. Слишком ярким было поколение, к которому принадлежал Ге и которое заступило на александринские подмостки в последние годы века. Рядом с Юрьевым, Самойловым, Дальским, Аполлонским, Ходотовым место Григория Григорьевича было скромным. Отчасти ему выпало «приукрашивать», приподнимать сценический стиль театра, потому что «героическая стихия не находила здесь интереса ни среди актеров, ни среди зрителей»[[1016]](#endnote-1014). Впрочем, настоящим романтиком Ге не был, неврастенизм ему — мастеру отделки, интеллигенту, подходившему к каждой роли с добросовестностью исследователя — тоже был совершенно чужд. Например, играя Мефистофеля в 1897 году в свой бенефис на сцене Панаевского театра, он поразил всех точностью грима и по замыслу сходством со скульптурой Антокольского. Это был язвительный и реальный Мефистофель, вышедший из среды современников. Попытки ввести в игру модные приемы приводили к провалам. Так, утрируя мнительность и нервность короля Леонта из «Зимней сказки», Ге превратил его в ничтожную и грубо театральную фигуру. Вообще диапазон Ге был небольшим, и, когда он порывался выйти за его пределы — комиковать, психологизировать, подчеркивать те или иные черты характера, выходило нарочито, бросалась в глаза неизящная старательность. Но в том, что Григорий Григорьевич умел, он был своеобразен. Более, чем другим его сверстникам из Александринского театра, Ге подходит характеристика, данная этому поколению: «В их игре было больше театральности, больше позы, больше внешнего блеска, чем внутреннего. В них ум зачастую преобладал над чувством, форма роли, ее рисунок являлись лишенными той наблюдательной и яркой жизненности, какими были сильны Савина, Варламов и переживший их Давыдов»[[1017]](#endnote-1015). Ге был не только мастером театральности, но и любителем театральщины, о чем нередко писали рецензенты.

{432} Декоративная участь в труппе «прославленных мастеров» объяснялась, однако, не только особенностями выучки и школы, из которой пришел Ге и которая как-то неожиданно смешалась с пристрастием к французской декламаторской манере, въевшейся, кажется, в его кожу с детских лет. Участь этого актера и его невидное место среди корифеев имели причиной также сложный характер. Нрав у него был крутой: он был нетерпим, не боялся скандалов, шума, «петушился», впадал в либеральную риторику. Судился, писал открытые письма, обличал интриги и неправду, оберегал имя и честь. Однажды наотрез отказался участвовать в придворном спектакле (что совершенно спокойно воспринимали его товарищи по сцене), что по-тогдашнему сам считал «крамолой» и что, наверняка, подпортило ему карьеру.

Григорий Григорьевич сохранил об Александринке не самые светлые воспоминания. Сравним их с воспоминаниями почти в одни годы пришедших сюда Юрьева и Ходотова. Юрьев всего на четыре года раньше Ге поступил в Александринский театр: «Вся труппа, — вспоминал Юрьев о первой репетиции, — была налицо — и какая труппа!» И далее о первом дне: «Чувствовалась, я бы сказал, какая-то значительность в каждом тогдашнем представителе этого театра»[[1018]](#endnote-1016). Ходотов присоединился к ним годом позже Григория Григорьевича. Он «пришел на Александринскую сцену с каким-то особым, благоговейным чувством»[[1019]](#endnote-1017), оно сохранилось в его душе до последних дней службы. Григория Григорьевича одолевали другие чувства. Во-первых, он сразу же отметил: «Императорские театры, полные закулисных интриг, встретили меня недружелюбно»[[1020]](#endnote-1018). Во-вторых, осудил атмосферу в театре, проник, так сказать, в язвы и пороки. Материальное положение императорских актеров (жалованье, специальное лечение, особые пенсии для заграничных поездок, обязательная доставка на спектакль и обратно), т. е. привилегии, ему казались унизительными и недемократичными. Согласно семейным традициям свободомыслия, демократизма и простоты (сестру Зою и ее друзей-народовольцев Григорий Григорьевич по разным поводам вспоминал не раз), как писал Ге в воспоминаниях, он «не мог примириться с таким подхалимством, унижающим человеческое достоинство»[[1021]](#endnote-1019).

Этот бунтарский дух Ге пронес через все александринские годы. В 1923 году, получив назначение на роль второго резонера в готовящейся постановке «Сарданапала», он разразился посланием к Ю. М. Юрьеву, распределявшему роли, и там было сказано: «Я уже кончил свою актерскую деятельность и прекрасно сознаю, что мне уже немного осталось работать в Александринском театре, хочу хотя бы на закате вздохнуть от той системы удушения, в которой прошла лучшая часть моей жизни»[[1022]](#endnote-1020). Таким образом, Ге отказался от «бесцветной» роли, но отношения с Юрьевым (несколько напряженные всегда) все-таки разрешились трогательно: в 1939 году праздновался юбилей Юрия Михайловича, и Ге послал ему записку, где писал о «чудном товарище и честнейшем человеке» и добавлял: «Мы начинали почти вместе, и нас осталось немного»[[1023]](#endnote-1021).

{433} Во второй Александринский сезон Ге сыграл роль, сулившую ему какие-то сдвиги в иерархической, как он считал, лестнице славы этого театра. Это был Бирон в одноименной комедии Н. Борисова. Пьеса о нравах XVIII века, старательно воссозданный колорит эпохи и исторические костюмы не могли не иметь успеха, который отразился даже в памятном Ежегоднике императорских театров, единственном, где редактором был С. П. Дягилев. Лица российского двора тут, на страницах ЕИТ за 1900 год, присутствовали и собственными персонами в гравюрах, и в исполнении актеров Александринки, на фотографиях. Бирон — Г. Г. Ге — эффектный немолодой господин в парике, в мундире с лентами и звездами, с высокомерно-холодным взглядом.

Бирон остался единственным событием александринской жизни Г. Г. Ге. Роль попала к нему после того, как от Бирона отказались по очереди Сазонов, Давыдов, Горев — уж очень плоха была пьеса. Ге согласился «из азарта». Несколько дней он занимался в библиотеке, работал с автором пьесы и все репетиции тренировал немецкий акцент, ставший щегольским открытием актера. Премьера прошла с успехом, труды были вознаграждены, рецензенты (даже непримиримый Суворин, который за кулисами перечислял Ге все замеченные им недостатки) хвалили центральную фигуру ее создателя. Кугель же считал, что Ге перетрудился и его прекрасная игра («огненный блеск») противоречили замыслу пьесы. «Ге играл не жалкого шута, брошенного судьбой в водоворот событий, но, вопреки явному намерению автора, изображал изломанную, антипатичную, однако все же героическую фигуру и являл собою резкое, характерное пятно в этой скучной толчее исторического маскарада»[[1024]](#endnote-1022). Последствием были перемены положения — «благодаря Бирону я сразу стал в первые ряды Александринки, и меня стали загружать работой»[[1025]](#endnote-1023).

Фотографии в этой и других ролях кое-что добавляют к описаниям и самоописаниям Ге, рассказывают об исполнительской манере актера, о любви к позировке, о неизменной важности облика, умеренном «демонизме», оправленном в мефистофельскую бородку и усы, о театральности, складывающейся из выверенных жестов, рассчитанных поз, продуманных акцентов. В той или иной мере, и, конечно, в разной взвеси с талантом, эти черты были присущи не только Ге, но и почти всем его сверстникам. Так возникла в Александринке новизна актерского искусства на рубеже веков, когда символизм, модерн, эстетизм проникали в самые устойчивые и консервативные театры и влияли на традиции. Ге повезло меньше, чем его однолеткам, еще и потому, что им мало интересовались режиссеры, а ведь именно они определяли настоящую новизну этой эпохи. Если Чехов чего-то ждал от Ге, видел его своим героем, если Мейерхольд колебался между Юрьевым и Ге для роли Арбенина, то более заявок не поступало, и Григорий Григорьевич остался в тени александринских триумфов, понемногу обживаясь в труппе, урывая по два — три Гамлета в сезон и приобретая почет старожила и «прославленного мастера». Поскольку на рубеже XIX – XX веков «упрямая» Александринка испытывала потребность перемен по всем направлениям сценического искусства, то многое зависело от индивидуальности, от ее податливости новому, от вкусов, приоритетов, сам {434} актер выбирал свой берег. Григорий Григорьевич отвергал течения и эксперименты.

Там, где Юрьев, Ходотов, Комиссаржевская пробовали и искали себя, Ге держался испытанного мастерства. С одинаковым рвением и добросовестностью брался он за роли античной классики и за персонажей бульварного потока, к которому приходилось быть ближе, чтобы чаще выходить на сцену. Он играл в пьесах второго сорта, стараясь выжать все возможное из «своей» роли. Возможно, и ему, актеру образованному, что называется ныне «мыслящему», привычнее стал спектакль-концерт, где каждый из «стариков», «столпов», «больших мастеров на малые дела», «заслуженных», «талантов с титулами и без них», из «вторых сюжетов» (по полному закулисному словарю прежнего театра) — каждый старался показать себя. Во всяком случае ансамблем и режиссурой, если не принимать за таковую обычную «разводку», Г. Г. Ге избалован не был.

К режиссуре он не испытывал никакого интереса; было ли это невольным ответом на безразличие новых «хозяев» сцены или врожденным консерватизмом — неизвестно. Воспоминания о режиссерах сводились у него к анекдотам, потому что искусство постановки он расценивал как трюкачество, фокусы. Его дневники полны упоминаний о режиссерах Александринки, о так называемых, по его суждению, режиссерах. Например, о М. Е. Дарском он иронически рассказывал, как тот расчерчивал сцену квадратиками, размечал квадратики буквами, и в такой мизансцене репетировал «Чайку» (возобновленную в 1902 году). Репетицию регулировал по тетрадке, где повторял тот же квадратик с цифрами. Актеры (Савина, Варламов, Ге) терпели-терпели и, взбунтовавшись, ушли с репетиции.

Мейерхольда считал определенно слабым режиссером, «ибо текст не вскрывал никак»[[1026]](#endnote-1024). Когда же высказался об этом публично, в газетном интервью, а Теляковский вызвал его и высказал неудовольствие, то Григорий Григорьевич заподозрил, что Теляковский благоволит к Мейерхольду и не хочет портить с ним отношений. Разницы между имитатором Дарским и новатором Мейерхольдом Ге не замечал или делал вид, что не замечает. Только однажды он признал режиссуру, да и то потому, что рядом с ним стоял на сцене Сальвини в роли Отелло. Игру Сальвини и решение шекспировского образа, с которым Ге был не согласен, он все же счел верхом режиссирования.

После давней, детской встречи с Сальвини в Одессе Ге встретился с великим гастролером. Оказалось, что играть Яго с итальянцем Отелло, т. е. говорить на разных языках, — не просто испытание, а настоящая пытка. Поэтому любопытство и волнение от совместной работы со знаменитостью очень скоро уступили место ужасу от полного отсутствия контакта. Ничего не понимая по-итальянски, Ге разнервничался, в то время как Сальвини, на его взгляд, был невозмутим и уверен в себе. Под влиянием этого спокойствия Ге взял себя в руки, воспользовался случаем и начал прямо на сцене разглядывать партнера. Сначала со спины — «в львином облике Сальвини» его поразил «плоский, приплюснутый затылок», а потом перешел на «фасад»: «добродушный, {436} большой, спокойный старик-бюргер»[[1027]](#endnote-1025), правда, окрестить Сальвини «бюргером» было, пожалуй, более чем неудачно.

Так, в сражении с дурными порядками и нравами, в отстаивании своего достоинства, в собирании опыта и впечатлений протекали дни и годы службы на императорской сцене. Впрочем, у Григория Григорьевича была отдушина, где он реализовал семейную и свою собственную предрасположенность к творчеству. Ге писал пьесы, и они ставились на сцене. В общей сложности ему принадлежит примерно двадцать мелодрам. Сборники пьес Г. Г. Ге выходили не раз и не в одном томе. Несмотря на серьезность литературных притязаний, пьесы Григория Григорьевича, по мнению читателей, критиков и актеров, все-таки не выходили за пределы «пошлости». Когда Л. С. Вивьен вспоминал о репертуаре «насквозь буржуазного театра»[[1028]](#endnote-1026), то среди общеизвестных названий — от Григорьева, Невежина, Крылова — называл и «Кухню ведьм» Г. Г. Ге. За свои пьесы Ге боролся так же решительно и отчаянно, как за имя и достоинство. Например, тему своей пьесы «Свобода искусства» Ге связывал с самыми актуальными проблемами искусства. Замысел родился из наблюдений над протекционизмом и меценатством в «святом» искусстве, над одурманенной развлечениями публикой, короче говоря из пыла защитника высокого и возвышенного от грязи повседневности. Вся система администрации и безразличие общества драматургов развенчаны в пьесе.

Драматургия, вместе с тем, приносила хороший доход, что давало возможность лето проводить в Европе и даже приступить к давней мечте — созданию театра. Это должен был быть театр миниатюр. Ге шел в ногу с новыми веяниями. В 1904 году, т. е. одним из первых, Ге создает театр «малых форм». Нашли зал на семьсот мест на Троицкой улице, труппа сформировалась из пятнадцати человек. Дело шло бодро, играли русские и иностранные комедии. Но поскольку Ге не был единоличным главой театра (им управлял триумвират), вскоре начались споры и разногласия между директорами и Григорием Григорьевичем; через год он покинул Троицкую улицу, а через два года закрылся и сам театр, не оставив сколько-нибудь заметных следов в истории.

Писание пьес не сопровождалось такими разочарованиями. Замыслы у Григория Григорьевича были разные — от миниатюр в духе чеховских рассказов до инсценировок знаменитых романов. Однажды он из Парижа заехал в Ясную Поляну, чтобы попросить у великого старца (кумира всей семьи — от художника, написавшего известный портрет Толстого, до Зои Григорьевны, которая была «толстовкой» по убеждениям) разрешения переложить для сцены «Воскресение» — и получил его. Пьеса Ге называлась «Екатерина Маслова» и сразу же после написания (1901) была запрещена цензурой. А в 1905 году состоялся суд над Ге, которого Н. Ф. Арбенин обвинил в плагиате, потому что «Воскресение» было инсценировано еще раз, и, кто был первым, а кто — вторым, авторы договориться мирно не захотели. После семнадцати часов заседания и двух часов совещания, суд к удовлетворению театральной общественности, вынес для Ге оправдательный приговор, подсудимый выступил в прессе с ярким отчетом.

{437} Другие пьесы Ге — «Трильби», «Кухня ведьм», «Набат», «Казнь» — никаких цензурных притеснений не терпели. Жесткие разносы им устраивали критики. Когда напечатали и поставили в Театре литературно-артистического кружка «Набат», в журнале «Театр и искусство» писали: «Ни один театр, за исключением так называемого “литературного”, не решился бы поставить этот сумбур»[[1029]](#endnote-1027). Не раз Ге упрекали в заимствованиях. «Казнь» очень прозрачно и наивно повторяла мотивы «Идиота», вплоть до молодого, богатого, только больного падучей героя, который прежде чем попасть в «логово», богемное общество, несколько лет лечился в глухой деревне и отстал от жизни. Изменения, внесенные Григорием Григорьевичем в романный сюжет, незначительны, как будто тот же роман пущен по житейским рельсам. Настасью Филипповну заменила талантливая певица кафе-шантана, некогда соблазненная дядюшкой лже-Мышкина. А у него, как в романе, невеста из хорошей семьи. Понятно, что герой не может выбрать между ними, жалея обеих, и коллизия не обходится без «свидания двух королев». Место Рогожина в «Казни» занимает некто Годда — испанец-танцор, роль, написанная Ге для самого себя. Годда, как и некоторые другие сценические герои Ге (Шумахер, Бирон), говорит по-русски плохо, из чего актер извлекал одну из любимых своих актерских красок — акцент. Костюм тореадора, в котором Годда выступает в кафе-шантане, подчеркивал его пылкий испанский характер и явную отстраненность от русских скандалов. Продумано в пьесе все, вплоть до символики названия, она объяснена в репликах персонажей: казнь — это забвение добра и милосердия, жизнь в грехе.

В «Трильби» инсценировщик окунает зрителей сразу в две стихии — Париж и богема, они соединены мистическим сюжетом. «Трильби» варьирует темы двух знаменитых произведений — «Дамы с камелиями» и «Богемы». Однако ни в одном из них нет злодея, без которого Григорию Григорьевичу театр не театр. Это Свенгали — музыкант-виртуоз, пианист и гипнотизер, существо безобразное и одержимое ненавистью к человечеству. Именно со Свенгали начинается мистика и эротика. Для атмосферы Ге вводит много музыки — Свенгали играет Шумана, Шуберта, трагический финал идет под «Розамунду», — и много разговоров о живописи и красоте. Ее олицетворяет юная Трильби. Один из персонажей говорит: «Душа светится в Трильби, как алмаз в грязи». Трильби — гризетка и натурщица. Она становится невестой художника, англичанина из высшего круга. Родители Билли являются из Англии, чтобы вырвать сына из лап порока, хотя Трильби уже настолько исправилась, что стала прачкой, чтобы жить честным трудом. Благородство и любовь побуждают девушку отказаться от брака, и, написав письмо жениху, она собирается выброситься из окна. Ее спасает Свенгали, влюбленный и стерегущий ее, как мифический пес. В IV акте Трильби предстает женой Свенгали и всеевропейски известной певицей. Воля ее подавлена, петь она может только под гипнозом, а когда Свенгали разоблачен светилами медицины, Трильби умирает, вернее, погибает от рук Свенгали, который умирает вслед за ней. Щадя автора этой чувствительной мелодрамы, можно сослаться на источник, роман {438} Дюморье, и на особенные вкусы времени. Передозировка ужасов, дискуссий и научности, приметы наступающего технического прогресса, а также толкование искусства как сферы бессознательного отражают всю ту сумму новостей, которая обрушилась на мир на рубеже железного и атомного веков. Ге из всех видов тогдашнего драматизма комбинирует что-то вроде экзотического психологизма. В этой и в других своих пьесах Г. Г. Ге предстает чуть ли не эстетом, весьма далеким от таких сторон реальности, как идеология, политика, мораль, и кажется, что ему интересно совсем другое, что его мир — это сказочные проблемы или, на худой конец, поэтические страсти: ведь Свенгали любит Трильби (гипнотизирует и бьет ее) со зверской исступленностью Вурма или Франца Моора.

На самом деле Григорий Григорьевич был гражданином, человеком, не лишенным интереса к актуальности — и в жизни, и в драматургии. «Свободу искусства» он сочинил именно в 1905 году, когда началось, замечает Ге в комментариях, «знаменательное время… потянуло весной». Тогда же он создает большую пьесу «По заветам Торы» в ответ на погромы, а в 1914 году, уже в ответ на первую мировую войну, — историческую драму «Рейнский собор». Наступает время, когда не только в литературе, но и в житейском поведении верх берут семейные гены — от «вольтерьянца» предка до бузотера отца и народоволки сестры. В 1903 году Ге включен в Комиссию по пересмотру правил службы артистов императорских театров, с 1905 года Григорий Григорьевич — заметная фигура во всех политических событиях и перипетиях Александринского театра. Революционные сюжеты его захватывают не менее, чем выдуманные.

Во время первой русской революции труппа активно занималась «самоуправлением»: устраивала собрания по выбору советов, составляла проекты. В. А. Теляковский описывал трехмесячные волнения, круги, которыми ходили вокруг злободневных вопросов актеры. Савина, Давыдов и Варламов в этих страстях не участвовали. Зато Ге подал предложение о создании целых трех советов: репертуарного, распорядительного комитетов и суда чести. В конце концов, революционная буря, которая вынесла на берег бодрого «пловца» Г. Г. Ге, закончилась мирно: в январе 1906 года приняли окончательное постановление временной комиссии в «составе прежних лиц», три года назад назначенных Теляковским, а проект Ге отвергли. Впрочем, из активности других александринцев тоже ничего путного не выходило. Революционные собрания 1905 года Ге вспоминал с иронией, которая выплескивалась на страницы воспоминаний: «Свободное совещание»! «свободных людей»! Тут он целиком сходился с Ходотовым, который писал о гражданственности собратьев-актеров: «Все так называемые “товарищества” терпели всегда неудачу»[[1030]](#endnote-1028).

В 1905 году Ге занимался также благотворительной деятельностью вместе с М. Г. Савиной. Они устраивали концерты, сбор от которых передавался в Вольное экономическое общество. Пригодились на этой ниве литературные способности. По просьбе К. А. Варламова Ге написал рассказик специально {439} для сольных выступлений в благотворительных концертах, номер Варламова назывался «Соло на тромбоне».

Чем ближе к февральской и октябрьской революциям, тем больше занимался Григорий Григорьевич внутренними делами театра, тем чаще овладевал им политический азарт. Хотя в расслоении труппы на лагеря наметились крайние полюсы — были прореволюционно настроенные актеры, чуть ли не «красные», были убежденные монархисты и простые консерваторы, — Ге слыл беспартийным активистом. Он стоял над схваткой до поры до времени. С приходом новой власти и в связи с новыми вспышками идейных баталий Ге изменился: от «мнимого большевизма некоторых актеров, в том числе Коваленской, Студенцова, в Ге не осталось и следа»[[1031]](#endnote-1029).

Это выразилось и в том, что Ге оказался в числе тех фрондеров, которые собирались уходить из театра, так называемых «уходящих», заявивших о независимости искусства, прежде всего театрального, от нового государства. Вслед за тем Ге появился на общем собрании казенных трупп в Мариинском театре как делегат от Александринского, где произносил речь в свойственном ему пламенном ораторском духе, а в начале 1918 года он участвовал в переговорах радикальных артистов с Наркомом просвещения А. В. Луначарским, после чего в стенах Александринской цитадели воцарился относительный мир.

В книге Д. И. Золотницкого «Академические театры на путях Октября» политические выступления Г. Г. Ге охарактеризованы как «зигзаги поистине головокружительные». От народовольческого демократизма к «апофеозу учредительного собрания» развивается гражданский темперамент Григория Григорьевича. Речи, которые он в эти месяцы часто и охотно произносил, напоминают монологи из его собственных пьес и тексты его публичных обращений конца 1890‑х годов. Тут и шиллеровские рупоры, и отголоски чеховских мотивов ностальгии, веры, надежды и любви. Например, он говорит с трибуны: «Сдерживая стоны, будем бодро делать свое дело, помня, что в наших страданиях залог будущего, может быть скорого, может быть великого, расцвета театра»[[1032]](#endnote-1030).

Литературные склонности обнаруживались во всем, что предпринимал Ге: говорил, писал для театра, ввязывался в журнальную полемику. Он был неплохим рассказчиком. По свежим следам провинциального актерства он еще в 1899 году опубликовал сатирический рассказ «Гастролер». Неудачливый актер по фамилии Громыхай-Тромбянский попадает в такое захолустье, где никто никогда ничего о театре не слышал. Приключения гастролеров в городке под названием Широкий Бар, закулисные раздоры, актерский быт описаны правдоподобно, но с гротескными преувеличениями. Кое‑как, к ужасу и волнению аборигенов гастролеры играют «Разбойников».

Г. Г. Ге оставил два тома воспоминаний, которые хранятся в отделе рукописей Музея театрального и музыкального искусства. Это внушительная хроника жизни и творчества с отступлениями, подробными описаниями путешествий, семейными преданиями и портретами современников. Григорий Григорьевич изобразил товарищей, тех, с кем в разные годы играл на сцене, а {440} поскольку крут его знакомств издавна включал в себя известных людей разных профессий и слоев общества, часто далеких от искусства, в воспоминаниях создана целая галерея знаменитостей. Ге пишет о шахматистах, об Алехине, о Чигорине, с которым дружил и по личному приглашению поехал секундантом Чигорина на Международный шахматный турнир в Остенде. Набрасывает портреты популярных борцов и циркачей Заикина и Поддубного. Вставляет в свою хронику рассказики о случайных встречах, о красотах природы, о деревенских чудаках.

Трудное время перераспределения сил, уходов и возвращений в Александринском театре Григорий Григорьевич вытерпел, не покидая поста, он был по-своему привязан к «холодному дому» Александринки. Когда к первой годовщине Октября театр поставил «Вильгельма Телля» Ф. Шиллера, Ге получил роль главного героя, а не злодея Геслера. Удачное подношение к революционному празднику театр повторил и на следующий год. Но патетическая готовность Ге превратиться на сцене из злодея в героя еще не означала перемены художественного качества, Ге по-прежнему часто критиковали.

Постановка «Заговора Фиеско» в 1920 году воодушевила сторонников Александринки, — казалось, переломные годы миновали, и начинается подъем. По всем параметрам: режиссура (Н. Смолич), оформление, актерский ансамбль — «Заговор Фиеско» отвечал самым строгим и взыскательным вкусам, если бы не «то обстоятельство, что почтенные артисты, не пожелавшие потревожить своих автоматических традиций, оказались настолько ниже своих товарищей, что почти нестерпимо было на них смотреть, слушать их». М. Кузмина, автора этой тирады, не устраивало и исполнение, и произношение: «Я говорю о Ге и Дарском, назойливо портивших всю музыку»[[1033]](#endnote-1031).

Вообще-то Григорию Григорьевичу не привыкать было к критическим выпадам. То писали, что он играет «грубо водевильно», то упрекали, что его исполнение превращает пьесу в анекдот, то обвиняли, что из-за него не имеют успеха Ибсен, Шекспир, то предлагали все смягчить и не вставать на котурны. Критику наш герой не жаловал. Регулярно отбивался от рецензентов. Однажды, в 1908 году, напечатал целую статью под названием «Печать и актеры» в «Обозрении театров». Когда умерла В. Ф. Комиссаржевская (одна из любимых его актрис, нежно и трогательно боготворимая, опекаемая: в 1909 году в казанской антрепризе Ге она сыграла весь свой репертуар), Ге на собрании памяти Комиссаржевской выступил с рассказом о том, как критики-журналисты травили актрису. Относительно себя был уверен, что Ю. Беляев, например, преследовал его за то, что как-то на Невском Ге не поздоровался с влиятельным критиком. Критические статьи Ге сравнивал с биржевыми отчетами, по которым можно было узнать, каков нынче театральный курс. Что ж удивляться, писал Ге, если душа критики — «фельетонно-инквизиторская»[[1034]](#endnote-1032).

В советскую эпоху взаимное недопонимание продолжалось. Сатин Григория Григорьевича в первой постановке пьесы М. Горького на сцене Александринки (режиссер Е. П. Карпов) был не столько горд, сколько пьян, острили в {442} газете. Хвалили Ге реже, хвалили за верность традициям. За то, что мелодраматически сыграл роль графа Манчини («Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева, 1922). В «Канцлере и слесаре» А. В. Луначарского (Ге участвовал в двух вариантах постановки в 1920 – 1923 годах), с точки зрения Гр. Авлова, Ге выглядит представителем академической школы, хранителем прошлых достижений. Поскольку спектакль в целом, вопреки пьесе, превращен в фарс, только двое актеров «на фоне безудержных вольных импровизаций разного калибра», потешавших публику наподобие всех фарсов Невского проспекта, «проявили истинную сдержанность — признак настоящего художественного вкуса: таковы канцлер (Ге), жена его (Мичурина)»[[1035]](#endnote-1033).

Несмотря на редкие случаи поддержки и одобрения, Ге по-прежнему оставался вне поисков и экспериментов, вне магистральных движений театра, на запасном пути со своими нарисованными зловещими красками персонажами (тут и Инквизитор в «Святой Иоанне» Б. Шоу, и магнат Старкведер в драме Дж. Лондона «Волчьи души», и сам Иван Васильевич Грозный в «Смерти Иоанна Грозного», и Ферапонт Кристафоров в «Яде» Луначарского, и граф Фридрих в «Джентльмене» А. И. Яновского), со своей обычной наигранной театральностью. В директорство Н. В. Петрова Ге сам делает попытку включиться в новый репертуар. В это время Петров задумал постановку «Шахтера» В. Билль-Белоцерковского. Режиссер собрал в расслоившейся, обедневшей труппе, внутри «анемичного актерского массива»[[1036]](#endnote-1034) группу понравившихся ему актеров для выработки какого-то нового пути. Это был конец 1920‑х годов. После чтения пьесы на труппе первым режиссера приветствовал Григорий Григорьевич: «Я глубоко уверен, что затхлый воздух “красного кабинета” с вашим приходом освежится и, хотя я играю в “Шахтере” роль инженера-вредителя, очень прошу вас рассматривать меня как активнейшего вашего помощника». Это, — добавляет Петров, — «не помешало ему выступить с самым настоящим пасквилем против меня, адресованным в самые различные организации»[[1037]](#endnote-1035). Факты выступлений Ге в излюбленном им жанре разоблачения известны и по другим источникам. Например, Ге участвовал в диспуте «Падение драматического театра», проходившем в Доме искусств, и в выступлении громил драматическое искусство Европы и Америки. В 1922 году он напечатал статью «Театральные парадоксы» (ЕПГАТ. 1922. № 6), где обрушился на «Дмитриев Самозванцев» в актерской среде, на школы и педагогов и констатировал полную потерю профессиональной этики. В архиве Ге (в музее театрального и музыкального искусства) есть документ с упоминанием некоего сообщения Г. Г. Ге о «язвах» Александринки, которое было представлено в Президиум СОРАБИСа, а оттуда направлено в Центр. Вероятно, именно это имел в виду Петров, говоря о «пасквиле».

Возвращаясь к «Шахтеру», нужно сказать, что внедриться в проветренный «красный кабинет» Григорию Григорьевичу не удалось. Спектакль неодобрительно был принят в той части, к которой он имел прямое отношение. Дело в том, что петровский «Шахтер» разделился на две части: героически-романтическую, убедительную и живую, и «вредительскую», сделанную в манере «фотографирующей {443} быт психологической драмы»[[1038]](#endnote-1036). Все, что касалось вредителя Кедрова — Ге и его приверженцев, получилось мелко и суетливо. Партия Кедрова «преувеличенна, пуста и бессодержательна». От самого Кедрова «веяло ложным, неестественным пафосом»[[1039]](#endnote-1037). Эта неудача усугубилась тем, что по части злодейства в Петрограде — Ленинграде появился у Ге сильный соперник — Н. Ф. Монахов, сыгравший в БДТ Шейлока и Яго. И в стенах родного театра Григория Григорьевича заменили в его коронной роли — Яго. В спектакле к юбилею Ю. М. Юрьева в 1927 году эту роль сыграл Л. С. Вивьен (режиссер-постановщик С. Э. Радлов). Хотя имя Ге не упомянуто в рецензии на спектакль, отзыв, несомненно, обращен к его традиции: Вивьен в Яго «сумел воздержаться от всяких “злодейских” приемов»[[1040]](#endnote-1038).

Оставалась еще педагогика, в которой Григорий Григорьевич хотел сказать свое веское слово. В Петроградском Пролеткульте Ге работал вместе с «зубрами», «старинным народом», как называл александринцев один из вождей пролетарского искусства поэт А. И. Маширов-Самобытник. Молодежь знала Ге по его популярным мелодрамам — «они шли везде», и по спектаклям театра, где он был и именитым, и заслуженным. Вспоминал об уроках и занятиях с Ге Дм. Щеглов, писатель, участник театральной студии Пролеткульта. Старые актеры казались молодежи растерянными, не поспевавшими за новым временем. Приезжал Ге на занятия на спортивном велосипеде, одет был в спортивный костюм, и этот антураж нелепо соединялся с реквизитом из театра — рапирами, мечами, алебардами. Говорил Ге по-прежнему возвышенно. «В нем было, — писал Щеглов, — что-то театрально-напускное и в то же время вдохновенное. Была ли это маска или настоящее человеческое существо, я так и не узнал»[[1041]](#endnote-1039). Педагог, считал Дм. Щеглов, из Григория Григорьевича не получился, несмотря на то что его любили и почитали. Еще один молодой человек, однажды встретив на улице странного «гофманианца», человека 1890‑х годов, сразу вспомнил многие его роли, особенно одну — «изогнувшаяся фигура, страдающий взгляд и рука, которая тревожно искала единственную опору — Друга Жено»[[1042]](#endnote-1040). Это был Свенгали, романтизированный детскими впечатлениями давнего зрителя, да и сам Ге в жизни был намного проще, реальнее. В Театральной библиотеке Петербурга хранится семейный альбом Григория Григорьевича. Под снимками не поставлено ни одной подписи. Виды городов, в которых побывал актер, выцветшие любительские группы на даче, на живописных полянах, у крыльца дома. Григорий Григорьевич с родными, близкими, знакомыми. Они сидят в креслах и на диванах, улыбаются, глядя в объектив, нисколько не позируют, не играют роли. Григорий Григорьевич выглядит на этих фотографиях человеком совсем другого амплуа — рядовым интеллигентом, домовитым семьянином, любителем компаний и дружеских встреч.

Награды и звания Григорий Григорьевич имел: и «героя труда», и «заслуженного артиста». Второе он получил к юбилею — тридцатилетию сценической деятельности в 1922 году. Специально к этой дате он перевел заново и возобновил на сцене мелодраму «Людовик XI», переименовав ее в «Монарха». А в {444} 1929 году за выслугой лет вместе с другими артистами, пришедшими в конце XIX века (М. Е. Дарским, Ю. В. Корвин-Круковским, П. В. Самойловым, Н. Н. Ходотовым), Григорий Григорьевич Ге был уволен. Уходил он с верой в свою миссию подвижника. В автобиографии, напечатанной в 1928 году, назвал среди важнейших событий прошедшей жизни конфликты со старым, дореволюционным, и новым, советским, начальством; сложные отношения с Мейерхольдом и доклад в СОРАБИСе. Ему показалось также, что в итоге неустанных трудов и благоговения перед сценой он подошел к каким-то тайнам творчества, но — увы! — сил не оставалось. Жизнь в искусстве коротка, люди алчны, земной суд несправедлив, подводил черту Григорий Григорьевич. Поэтому последняя фраза автобиографии звучит у него как торжественный аккорд главной темы: «Таков трагический финал всех истинных жрецов труднейшего из искусств — искусства актеров»[[1043]](#endnote-1041). Когда писались эти строки, он еще не знал, что финалом его жизни станет мировая война и блокада Ленинграда. Он умер здесь в 1942 году.

# **{****445}** В. В. Сомина Юрий Эрастович Озаровский

{447} Изучающему историю культуры Петербурга этот человек кажется вездесущим. Он — автор книг и пьес, он — актер, режиссер, историк искусства. Он — в Александринском театре, в «Бродячей собаке», в музеях и эстрадных ревю. Он связан с величайшими явлениями и именами эпохи. Собственное же его имя незаслуженно забыто. Ю. Э. Озаровский служил в Александринском театре с 1892 по 1915 год, в период наибольшего сближения образцовой сцены с современными театральными исканиями. Его актерское и режиссерское творчество, пожалуй, самый показательный, благонамеренно александринский вариант обновления. На заседании Литературно-художественного кружка имени Я. П. Полонского (9 января 1909 года) сообщение «О новом театре и пути к нему» Озаровский предварил притчей. Три молодых помещика унаследовали каждый по имению. Первый решил вести хозяйство по-старому, по-дедовски. Оно заплесневело, захирело. Второй решил: «Поведу дела по-новому, я не глупей дедов». Для этого срыл старую усадьбу, вырубил леса и сады. Новое не привилось на неплодородной почве и погибло. И только третий, чтил дедов, а потому оставил все доброе, но надеялся при этом — и на себя, а потому взрастил новое. «Процвело дедовское имение»[[1044]](#endnote-1042).

Юрий (Георгий) Эрастович Озаровский родился в 1869 году в Царском Селе, что потом откликнется в его биографии. Род Ожаровских (русифицированное Озаровских) — древний рыцарский польский род. Отец — капитан учебной конной батареи. В 1889 году юноша поступил на курс В. Н. Давыдова и Н. С. Васильевой на Императорские драматические курсы при Театральном училище. Он обладал хорошими природными данными: «Небольшого роста, изящный, с изысканными манерами. Глядя на него, сейчас же можно было сказать — вот это истый петербуржец», — вспоминал Ю. М. Юрьев[[1045]](#endnote-1043). В округлом добродушном улыбчивом лице Озаровского с искорками смеха в глазах читалось определенное сходство с Давыдовым. Озаровский недурно рисовал, настолько, что делал эскизы, чертежи монтировок и замечательные сложные гримы.

Он выпускался как комик, и первой ролью его на александринской сцене стал Загорецкий в «Горе от ума». С талантом и хорошей школой сочеталась в Озаровском большая культура. Склонность к наукам толкнула его в 1901 году на поступление (с разрешения Дирекции императорских театров) в Археологический институт, и в 1903‑м он его закончил. Историческое образование не просто помогало ему в конкретной режиссерской работе. Озаровский превратился в знатока и собирателя прикладного искусства, в особенности петербургского интерьера XVIII – XIX веков. В особнячке в Соляном городке Озаровский открыл музей петербургского быта елизаветинской, александровской и николаевской эпох под названием «Старый домик». Мебель карельской березы, старинные иконы, клавесины, венецианские зеркала, русский фарфор и стекло не располагались в музейных витринах. Они как в жизни, в быту, создавали интерьеры жилых комнат: спальни, гостиной и т. д. Украшенные {448} портретами Боровиковского и Венецианова, такие комнаты представляли собой готовую сценическую площадку для спектаклей по русской драматургии XVIII – начала XIX веков. То ли поэтому, то ли потому, что музей принадлежал известному актеру и режиссеру, за особняком, кроме названия «Старый домик», закрепилось второе — «Театральный домик»[[1046]](#endnote-1044). В «Поэме без героя» А. А. Ахматова вспоминала роскошные апартаменты, где любила принимать друзей ее подруга — актриса и художница О. А. Глебова-Судейкина: «Дом пестрей комедьянской фуры […] / В стенках лесенки скрыты витые, / А на стенах лазурных святые / Полукрадено это добро»[[1047]](#endnote-1045). На юбилейной (к 200‑летию со дня основания) царскосельской выставке 1911 года Озаровский получил большую золотую медаль за представленную им коллекцию раритетов елизаветинского времени.

Несомненным призванием Озаровского оказалось преподавание. Он начинал как преподаватель декламации, занялся этим серьезно, изучил глубоко и позднее выпустил первый учебник для чтецов в России «Музыка живого слова» (1914). Озаровский же впервые ввел в программу драматических курсов мимику и пластику, изучение способов гримировки. Позже Озаровский стал вторым педагогом у В. Н. Давыдова, а в 1899 году получил собственный курс. Среди его учеников такие разные актеры, как В. Л. Юренева, Б. С. Глаголин, Е. И. Тиме, Ида Рубинштейн, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, известный в будущем историк русского театра. К числу учениц следует отнести и жену — Д. М. Мусину-Пушкину. До того Мусина-Пушкина закончила Петербургскую консерваторию по классу Ирецкой. Поженились они в 1902 году. Знавший ее раньше А. П. Чехов писал О. Л. Книппер: «Дашу Озаровскую, бывш[ую] Мусину-Пушкину, бывш[ую] Глебову (по первому мужу. — *В. С*.), нельзя считать актрисой серьезно. Это пустяки одни, а не женщина»[[1048]](#endnote-1046). Однако эта «не актриса» при шлифовке и обучении Озаровского играла значительные роли не только в его спектаклях, но и в спектаклях В. Э. Мейерхольда, не только на Александринской, но и на других сценах, стала прекрасным преподавателем системы Дельсарта и выработала собственный способ постановки голоса в связи с пластикой. В письмах к своей второй жене, актрисе З. К. Сабинич, Озаровский много внимания уделял воспитанию ее эстетического вкуса, намечал темы ее актерских работ.

Судя по письмам (их, как у всех людей его времени, немало), был Озаровский суховат, педантичен, фанатически предан театру, любил жизнь, слыл оптимистом, выше всего ставил искусство. Весной 1912 года, перед путешествием в Венецию, предвкушая его, Озаровский писал издателю Э. П. Юргенсону: «Искусство больше, значительнее, прекраснее, чем жизнь, а жизнь прекрасна. Как же хорошо искусство»[[1049]](#endnote-1047).

Письма говорят о том, что любовных увлечений в жизни Озаровского случалось немного. Он не кажется особенно романтичным, но есть в его биографии некий таинственный эпизод. «Дело о службе актера и режиссера Ю. Э. Озаровского» содержит, кроме всего прочего, призывное свидетельство Николая Юрьевича Озаровского, внебрачного сына Варвары Петровны Озаровской, {450} вдовы подполковника. Может быть, это простое совпадение, но вряд ли: мать режиссера звали Варварой Петровной, и в это время она уже вдова подполковника. Был ли этот мальчик братом Юрия Эрастовича, им усыновленным, или его собственным незаконным сыном от родственницы, носившей одинаковое с его матерью имя, — неизвестно. Во всех письмах мальчик называет его отцом, в официальных прошениях Озаровский именует его сыном. И лишь однажды в письме мелькнуло: «Мы с братом». Между тем известна лишь его сестра Ольга Эрастовна Озаровская, этнограф, певица, чтица, актриса, исполнительница и собирательница народных былин, сказок, песен. Больше нигде и никогда брат не упоминается[[1050]](#endnote-1048).

Пробиться молодому актеру к большим ролям в Александринском театре было трудно. Озаровский играл много, но все выходные или эпизодические роли, часто вводы. На 1893 – 1894 годы он попросился в отпуск, работал в провинции, один сезон у Корша. Потом вернулся, опять играл, преподавал. Интеллектуальный, ищущий актер в конце XIX века не мог не попробовать себя в режиссуре. Озаровский подчинил актерское творчество режиссерскому: даже играя в спектаклях, поставленных кем-то другим, он оставался играющим режиссером. Режиссером же он был и в изучении пластики, создании либретто пантомим, в теоретических статьях. Всюду возникает ощущение, что он встраивает этот текст, этот концертный номер в какое-то ему известное представление или готовит текст для чужого спектакля. Например, дает прозаическую переработку стихов «Горя от ума» для будущей постановки Художественного театра 1907 года.

Первая из известных нам его постановок — пьеса норвежской писательницы А. Скрам «Агнеса» (1889). В зале Павловой на Троицкой играла сборная труппа. Рецензент отметил: «Автор не совпадал с требованиями сцены […] внутреннее психологическое развитие интриги […] не выявлено […], связь действующих лиц неудачно скомбинирована»[[1051]](#endnote-1049).

Пошли годы учебы. Озаровский овладевал основами режиссерской профессии. Он учился, так сказать, на практике. Значительное число его постановок может быть отнесено к предрежиссуре. Но процесс обучения профессии в данном случае совпал с процессом перехода Александринского театра к новым принципам искусства, к режиссерскому театру. Каждый шаг на этом пути был явлением, событием и в становлении режиссуры, и в переходе петербургской императорской труппы на новые позиции. Поэтому самые минимальные достижения поначалу представляются крупными.

В лекции «Художественные условия театральных постановок» Озаровский выдвинул «скромные и удобоисполнимые» требования. Он считал, что пластические искусства в театре играют третьестепенную роль, но могут иметь значение «лирическое и психологическое», если декорации будут создавать профессиональные художники, специально обученные искусству гримировки и костюмирования. В пример верности тона и художественности постановок лектор приводил Московский Художественный театр[[1052]](#endnote-1050).

{451} Принципы МХТ новичок усвоил усеченно. Недаром рецензенты ближайших по времени постановок Озаровского будут упрекать его в подражательстве не столько художественникам, сколько мейнингенцам. Конечная цель режиссера — не создание новой театральной системы, а лишь обновление прежней, введенной в цивилизованные рамки. Озаровский хотел привить родному Александринскому современную европейскую театральную культуру. Всего только — чтобы декорации не из подбора, а специально изготовленные для каждой пьесы профессионально обученным художником. И чтобы работа этого художника была подчинена заданию режиссера. Само же задание режиссера в каждой пьесе Озаровский сводил к соблюдению исторической верности и авторской манеры. Главное, чтобы согласовывались отдельные элементы во всех компонентах спектакля. Озаровский сам — александринский актер и примат актера для него незыблем. Он поддерживал мейнингенское требование ансамбля, но понимал его как гармоничное сочетание солистов, в отличие от Художественного театра, считавшего ансамбль оркестром, подчиненным дирижеру-режиссеру.

Солирование индивидуальностей — исконное александринское свойство. Согласовать их, таких разных, заставить звучать в унисон — в этом видел свою главную задачу Озаровский. Но увидел ее, надо сказать, не сразу. В первых работах старался достичь прежде всего исторической достоверности, для чего тщательно изучал эпоху, углублялся в литературоведческий анализ текста. Актеры — солисты, мастера, пока его попросту подавляли. Они творили счастливо или несчастливо, но независимо от режиссера. Позднее талант Озаровского обрел своеобразие (в свойственных ему рамках) именно в осознании, может быть интуитивном, своего родства с александринской традицией.

В своих цивилизаторских намерениях Озаровский был близок директору императорских театров С. М. Волконскому и заведующему репертуаром, знатоку истории искусств, художнику и режиссеру П. П. Гнедичу. Надо сказать, что Гнедич любил Художественный театр, особенно чеховские спектакли, считал его «театром будущего». Но в собственных постановках и в репертуарной политике, так же как Озаровский, ограничивался лишь приведением традиции в порядок, стремясь избежать грубых ошибок. Озаровский, Гнедич и Волконский стремились превратить императорский театра музей, академию, национальное достояние. Резкие новации на этой сцене они находили неуместными, и, хотя двое из этого трио, Гнедич и Озаровский, клялись в любви к МХТ, их «урезанное» реформаторство совпадало скорее с достижениями труппы герцога мейнингенского, которые для художественников стали к тому времени пройденным этапом. Реформаторов-александринцев мейнингенство пока только манило.

С 1899 года они потихоньку проводили в жизнь свои планы. Озаровскому в них отводилась главная роль. Он ставил два спектакля. Репетировал непривычно долго для императорской сцены, и выпустил их в 1902 году: «Недоросля» — в сентябре, «Ипполита» — в ноябре.

{452} Длительность подготовки настораживала александринскую публику. Ведь с XVIII века комедия Д. И. Фонвизина игралась императорской труппой непрерывно. Сам режиссер еще в предыдущем сезоне играл то Тришку, то Вральмана, некоторые исполнители вообще остались прежними. Тем не менее новизна бросалась в глаза: текст Фонвизина, полный, без вымарок, новые декорации, мебель, костюмы — все «по точным исследованиям эпохи». Оформление еще не стало выразительным средством, но оно уже предназначалось именно для данного спектакля. Постановка ученическая и в смысле усвоения основ профессии, и в плане подражания Московскому Художественному театру. Критики хором отмечали обилие звуков (за сценой бил барабан, потому что в деревню пришли на постой солдаты, и т. д.), разные курьезные подробности (вроде игры Митрофанушки со стульями в лошадки). «В “Недоросле” […] это отзывалось карикатурой и очень злой на бутафорские “откровения г. Станиславского”»[[1053]](#endnote-1051). Тирады Стародума казались скучными. Самое главное, «под архивной пылью» потерялся комизм. Плох был и сам Озаровский — Митрофанушка, и даже Варламов — Скотинин. На месте были лишь Ю. М. Юрьев — Милон, да А. А. Санин — Цыфиркин[[1054]](#endnote-1052). Тем не менее именно после «Недоросля» Озаровский назначен очередным режиссером.

Знатоки античности, Гнедич и Волконский, считали, что, поставив цикл античных трагедий, они совершат переворот на образцовой сцене. Организаторы соединили, как позднее выяснилось, несоединимых, скорее противоположных художников: переводчика Еврипида и Софокла Д. С. Мережковского, проповедовавшего театр — храм, театр религиозный, видевшего в будущем представлении «Ипполита» мистерию о любви целомудренной, жертвенной, предтече любви христианской[[1055]](#endnote-1053), декоратора-мирискусника Л. С. Бакста и стилизатора Озаровского.

Поначалу Озаровский, который вообще был, по определению А. Р. Кугеля, «робким талантом», подпал под влияние переводчика, потом победило стремление к «археологической», как он выражался, а вернее, к исторической бытовой точности[[1056]](#endnote-1054). Вот отрывок из его записей под названием «Постановка “Ипполита”»: «Из дворца появляются женщины и девушки — это подруги и прислуга царицы. В руках у некоторых из них амфоры. Одни спускаются за водой, другие выходят к воротам, третьи, образуя живописные группы, беседуют […] Лица всех их окутаны строгой печалью»[[1057]](#endnote-1055). Здесь нет и намека на то, что «живописные группы» строятся в манере барельефа, что фигуры героев статуарны. Тем более нет намека на то, что движения, жестикуляция ожившей классической статуи станут главным зрительным впечатлением трагедии[[1058]](#endnote-1056). Представляется вполне справедливым предположение А. А. Кириллова, что строить мизансцены спектакля «барельефно» Озаровский начал только под влиянием «нарочито условного» плоскостного оформления Бакста. Трагизм совершавшегося на сцене в подчинении всего и вся Року, бесстрастному и ужасному, получил в спектакле выражение чисто живописное: две огромных плоских статуи Афродиты и Артемиды, стоящие по бокам перед дворцом Тезея[[1059]](#endnote-1057).

{453} Режиссерская трактовка трагедии Еврипида осуществлялась по другой — тонально-звуковой линии. По свидетельству В. В. Розанова, зрелище было подчинено музыке, Розанов даже назвал его «концертом». Сюда же включалась и особая напевная декламация. Самое сильное впечатление производило сочетание пластического и мелодического рисунка хора. Хор состоял из женщин в белых и черных одеяниях, они кружились вокруг жертвенника, потом застывали и, лишь жестами сопровождая декламацию, произносили свой текст по очереди — то группа в белом, то группа в черном[[1060]](#endnote-1058). Напевность читки, музыка как основа режиссерской партитуры, а не вставных номеров, может считаться оригинальным собственным приемом Озаровского.

Из актеров выдерживал стиль античной трагедии только Ю. М. Юрьев. Прочие исполнители сбивались на бытовой тон, их пластика также не соответствовала заданному рисунку. Привычка к бытовому репертуару сказывалась и у коренных александринцев, вроде В. А. Мичуриной — Федры, и у И. М. Шувалова — Тезея, актера, только мелькнувшего в сезоне 1902/1903 в Александринском, а до и после того — прославленного провинциального трагика, игравшего, в частности, Эдипа («Царь Эдип» Софокла).

«Ипполит» успеха не имел. Вот как описывала С. И. Смирнова — Сазонова реакцию зала в течение вечера: «… В публике недоумение и молчание […] Антракт, скучающая публика бежит в фойе. Никто не знает, как это понимать? Смеются что ли над нами или это хорошо. […] Публика бежит из театра, но поклонники Мережковского остаются и начинают с азартом хлопать»[[1061]](#endnote-1059).

Дирекция продолжала воспитывать вкус зрителей и не только сохранила в репертуаре «Ипполита», но в 1904 году дала возможность поставить трагедию Софокла «Эдип в Колоне» тому же переводчику и тем же режиссеру и художнику. Озаровский чувствовал себя более уверенно, направление исторической достоверности, то есть воспроизведение действительности в бытовых, жизненных формах, в его работе проявилось более четко, что внесло противоречия и, пожалуй, более, чем в первой постановке, размыло стилизованный образ античности.

Прежде всего потому, что выразительную архаику художнику Баксту, видимо, отстоять не удалось. Озаровский в записке «Некоторые условия постановки трагедии Софокла “Эдип в Колоне”» определял время действия: «По мифологии Тезей — участник похода аргонавтов. […] Но принимая в соображение внутренний дух трагедии Софокла, ее философию, психологию (! — *В. С*.) д[ействующих] лиц, умственные горизонты их, характеристику Афин, обрисовывающуюся из содержания трагедии, нужно признать в ней эпоху современную автору, т. е. V в. до Р. Х.»[[1062]](#endnote-1060). В этой записке обозначены подробности звукового оформления. Например: «Меж камней журчат струйки ручья» или «Весна (соловьи в роще поют)»[[1063]](#endnote-1061). И при этом: «Лирический хор держится на сцене вполне условно, образуя красивые групповые сочетания. Он и загримирован, по возможности, стилизованно»[[1064]](#endnote-1062).

{454} В программе спектакля сказано, что избрана не реставрация античного спектакля, а современный способ представления трагедии Софокла. Современность взгляда снова сказалась прежде всего в стиле созданного Бакстом оформления. Критика писала, что декорации, выполненные в серых, блеклых тонах, были выдержаны в духе любимого художника стиля модерн А. Бёклина. На этот раз символом трагедии воспринималось «Унылое дерево у входа в рощу Эвменид»[[1065]](#endnote-1063). Кугель указывал на насильственность такого осовременивания: «Для эллинского духа смерть могла казаться *безобразной* (курсив автора. — *В. С*.), но не *изысканно печальной* (курсив мой. — *В. С*.)».

Мизансцены же, пластико-мелодический рисунок хора и солистов строились по стилизованному рисунку античных ваз и фризов — «широкий классический жест», «широкие классические интонации». Исполнители усвоили этот стиль. «Есть разумная цельность взгляда», — писал критик. Именно эта цельность позволила считать спектакль успешным, хотя не нашлось, по мнению самого Озаровского, «настоящего исполнителя главной роли»[[1066]](#endnote-1064). Эдип — Ге — «играл хорошо, разумно, обдуманно», но он не мог воплотить образ трагического героя, поскольку только подражал стилизованной напевной декламации, не обладая необходимым для трагика тембром голоса. «Психологический звук голоса г. Ге выражает страдание вульгарное, жалкое, бедное внутреннею силою»[[1067]](#endnote-1065). Ге, в отличие от Юрьева, не был трагиком по природе своей. И, несмотря на все заклинания, неоклассицизм не стал единым стилем спектакля. Вкрапления исторической достоверности (рецензенты именуют их мейнингенскими) и жизнеподобная естественность актерской игры (говоря об этой стороне зрелища, вспоминают Станиславского) подавляли трагизм.

Завершила цикл античных трагедий в режиссуре Озаровского постановка «Антигоны» Софокла в Новом театре. Постановка была осуществлена по инициативе и на средства И. Л. Рубинштейн. Она в заглавной роли выступала (под псевдонимом Львовская) как ученица Озаровского. Антигона явилась ее первой ролью в профессиональном театре и одновременно первой учебной ролью. Критика писала в основном о дебютантке. О самом же спектакле известно мало: в анонсах объявлено (и сама Рубинштейн вспоминала) о костюмах Бакста для Антигоны. Существовали ли другие костюмы и декорации или трагедия шла в концертном исполнении — неясно. И этот спектакль, как «Ипполит» и «Эдип», был положен на музыку. Все действие сопровождалось игрой на арфе, С. Л. Рафалович считал, что она звучала «кстати и некстати».

Критики отметили прекрасные внешние данные начинающей актрисы. Они считали, что в другой роли, менее сложной, Львовская могла бы проявить себя лучше. Слишком велика в классической трагедии роль декламации и пластики. А это требует серьезного обучения. Камни летели в режиссера, который якобы из каждой ученицы пытался сделать исполнительницу античной трагедии. Результат — плохая голосовая техника: «ни оттенков, ни полутонов — сплошной крик, однообразный, резкий», «резковатые, но не лишенные {456} пластичности жесты»[[1068]](#endnote-1066). Возможно, упреки педагогу справедливы. Но вот чего еще не знали критики этого спектакля и о чем догадываемся мы: своеобразие внешности Иды Рубинштейн, видимо, первым оценил Озаровский, чем, может быть, способствовал выработке ее особого стиля, столь характерного для искусства модерна, прорисовал первые штрихи вычурного излома в образе декадентки и модернистки, ставшего символом модерна, увековеченным портретом В. А. Серова.

Обращение к трагедии никогда не кончалось для Озаровского удачей. Критика считала, что таково свойство искусства александринцев, искусства сугубо земного, будничного. Кугель писал, что для высокой трагедии здесь «нет ни публики, ни актеров, ни традиций»[[1069]](#endnote-1067). Однако творчество В. А. Каратыгина, а в 1900‑х М. В. Дальского, того же Юрьева, будущий успех мейерхольдовского «Маскарада» — все это говорит о возможностях воплощения трагедии, заложенных в александринской традиции. Суть проблемы не в публике, не в актерах, а в режиссуре Озаровского. Он сознательно снижал тон с трагического до тона психологической драмы. Вселенский масштаб был несоизмерим с его постановочными задачами.

Философскую драму А. Стриндберга «Отец», представляющую извечный спор между мужчиной и женщиной, Озаровский поставил в 1904 году как пьесу не только психологическую, но с элементами бытовизма. Идейный спор на сцене свелся к бытовой вражде, пьеса зазвучала приземленно. То же произошло и с постановкой «Гамлета» (1911). Как явствует из режиссерских записей, основополагающей для Озаровского стала идея, высказанная драматургом и театроведом, специалистом по психологии Е. М. Беспятовым в его сообщении «“Гамлет” в тонах современной драмы». Само название доклада говорит о многом, главная мысль: «Гамлет — не герой трагедии, а трагический человек»[[1070]](#endnote-1068). Вследствие этого из двух исполнителей, Юрьева и Н. Н. Ходотова, право премьерного исполнения было отдано Ходотову. Обиженный Юрьев отказался от роли, и Гамлета в его интерпретации зрители не увидели. Приближая трагедию к драме, режиссер произвел «варварские сокращения»: Е. А. Зноско-Боровский утверждал, что «Гамлет» в 1911 году шел без первого явления Тени отца Гамлета. «Разыгрывались маленькие трагедии ничтожных людей», для них вещие слова короля стали «лишними и ненужными». «Виноват здесь режиссер […], применивший, но не сливший воедино в своей постановке разнообразные приемы и методы», — подытоживал критик[[1071]](#endnote-1069). Однако трагический человек как несчастный, бедный, достойный сочувствия и сожаления, станет героем чеховских постановок Озаровского. К ним же из софокловского «Эдипа» перешли излом модерна и элегические блеклые тона.

В начале XX века в Петербурге действовал литературно-художественный кружок имени Я. П. Полонского. В него входили литераторы, актеры и режиссеры, театральные критики, историки театра. В протоколах заседаний перечислены известные фамилии: К. И. Арабажин, Е. М. Беспятов, В. П. Далматов, {457} Н. Н. Евреинов, Н. Н. Окулов, Е. В. Аничков, Н. В. Остен-Дризен. В кружке Полонского Озаровский считался специалистом по Московскому Художественному театру. Он делал, например, доклад о постановке «Горя от ума» в МХТ (1907). Кстати, Художественный театр ставил комедию А. С. Грибоедова в транскрипции Озаровского: текст переведен в прозаический, чтобы усилить внимание к смыслу. Так Озаровский напечатал комедию в книге серии «Пьесы художественного репертуара и постановка их на сцене» (СПб, 1905). Там же помещены фотографии интерьеров московских особняков, репродукции портретов екатерининских и александровских вельмож. Другими словами, вся книга выдержана в манере альбома для подготовительной работы к спектаклю, принятой у художественников.

Преклонение перед создателями МХТ непреходяще, оно на всю жизнь режиссера. На награждение Озаровского орденом Станислава третьей степени Ходотов откликнулся многоговорящей шуткой: «Чтит тебя не без веских причин / Вся актерская наша фаланга / Но желаем нажить тебе чин / Станиславского третьего ранга»[[1072]](#endnote-1070).

Как всякий художник времен модерна, Озаровский неустанно искал новое. Свои размышления о путях современного театра он изложил в лекции, прочитанной на заседании кружка Полонского в 1909 году[[1073]](#endnote-1071). Озаровский преклонялся перед Художественным театром, называл его театром Правды. Однако, не отрицая достижений театра Правды, Озаровский двигался к театру Красоты. Будучи по природе ученым педантом, вскоре он нашел определение: Красота — это Стиль. Именно так, оба понятия с большой буквы. А Стиль — это «выражение художественных вкусов автора». Воссоздать Стиль на сцене режиссер предложил сочетанием «тонко» подобранных звуковых (он называл их музыкальными или тональными) и пластических форм — декораций, костюмов, грима, жеста, очевидно движения, хотя его Озаровский не упоминал. Сводился метод стиля к поиску «соответствующих художественных аналогий». Открыть аналогии в живописи, скульптуре, архитектуре — значит найти новые источники вдохновения, расширить набор технических средств. Для начала, прежде чем создать сценический стиль отдельной пьесы, нужно освоить стили основных исторических и культурных эпох: Ренессанса, Людовиков, ампира, старой усадебной России, модерна. Как уже отмечалось, речь не шла только о достоверности отображения времени в оформлении спектакля. Стилизация, по Озаровскому, не означала также и опытов неподвижного театра, создания живых картин. Эти опыты Мейерхольда в Театре Комиссаржевской Озаровским осуждены, во-первых, за разрыв связей со старым театром («затея иметь детей, не рожденных от отца и матери»); во-вторых, за обескровленные характеры и «чисто внешнюю красивость» и, в‑третьих, главное, за то, что переживание там заменялось «марионеточной статуарностью». Непонятно осуждение статуарности со стороны режиссера, который предлагал стилизовать пьесы под картины, гравюры и скульптуру. И неясно каким образом {458} он предполагал в театральном действе приравнять стиль автора к стилю художественного аналога.

Озаровский обозначил перед режиссером театра Правды и Красоты конкретные задачи: «Попробуйте поставить “Горе от ума” в стиле ранних наших монографий и гравюр “очерком”, “Женитьбу” в стиле сдержанного ампирного жанра Федотова, “Ревизора” в стиле шаржей Сапожникова, Башуцкого, бытовые комедии Островского в стиле Перова и его школы, поставьте “Грозу” в стиле Нестерова, “Снегурочку” в стиле Головина, исторические хроники того же Островского в стиле Билибина, трилогию Алексея Толстого в стиле Сурикова, и вы увидите, какими новыми красками заблистает старая драма»[[1074]](#endnote-1072).

Сами эти понятия, вводимые Озаровским, стиль и стилизация, содержат некоторую путаницу. Дело в том, что для Озаровского стилизация есть воспроизведение наиболее характерных черт эпохи. В сценической реставрации исторической дали или современной жизни ему помогают стили искусства данного времени и стили отдельных художников. В спектакле Озаровского стилизация — лишь воссоздание стиля. Но в те же годы в творчестве Мейерхольда возник особый художественный прием: стилизация. По Мейерхольду, стилизация связана со стремлением воплотить современное содержание, современную мысль, индивидуальность данного художника в манере другого времени. Такая стилизация всегда связана с преображением жизни в режиссерском сознании. Стилизация же по Озаровскому — изображение характерных черт не самой жизни, а наиболее выразительного стиля ее, то есть преображение жизни в сознании другого художника — драматурга, живописца, архитектора.

Всего полмесяца, вторую и третью неделю поста 1909 года, проработал в Петербурге на Екатерининском канале театр «Стиль», владелицей его была Д. М. Мусина, руководителем — Озаровский. Труппа небольшая, но в недалеком будущем прославятся два ее участника: А. А. Мгебров и барон Р. А. Унгерн. Кугель определял «Стиль» как «театр пьес разных эпох в освещении исторической живописи». В заметке, посвященной представлению «Герцогини Падуанской» О. Уайльда, критик сделал несколько замечаний, характеризующих опыт Озаровского как явление типичное для модерна. Трагедия была поставлена, по заявлению режиссера, в стиле высокого Ренессанса, ближе всего к Тициану. «Великие живописцы Ренессанса словно вновь открыты, — заметил критик. — Пожалуй, и сам Уайльд со своим эстетизмом есть как бы духовное чадо неоренессанса». Озаровский не смог совместить мрачного содержания пьесы с жизнерадостной атмосферой Ренессанса. Декорации выглядели несколько «приземистыми», хотелось больше «воздуха, света, яркости». Этим же эпитетом «приземистый» Кугель характеризует и исполнение главных героев: Герцогини — Д. М. Мусиной и Гвидо — А. Л. Желябужского. При всей живописности они, привычные к бытовому репертуару, {459} к «среднему регистру», но выражению Кугеля, не смогли подняться в заоблачные выси[[1075]](#endnote-1073).

Вторая программа была концентрированно экспериментальной. Озаровский предварил вечер кратким манифестом о постановках этой программы также в стиле Ренессанса. Шли две одноактные пьесы Г. Гофмансталя «Вчера» и «Женщина в окне», в стиле А. Корреджо, П. Веккио — «грациозные, но холодные этюды». «Пир во время чумы» А. С. Пушкина — синтетический спектакль, куда вошли песни на стихи Пушкина (пели Мусина и Ермаков), танец — вакхическая пляска (танцевала М. М. Петипа). Не так педалировался стиль Ван-Дейка, не так скрупулезно ему следовали; критик едко заметил: «Не столько Ренессанс, сколько хорошие танцы». Самым неожиданным и удачным оказалось представление «Амфипарнаса» Г. Векки. За сценой хор А. А. Архангельского пел текст, а на сцене актеры — типы итальянской комедии дель арте — мимически иллюстрировали его[[1076]](#endnote-1074).

Театральный критик и драматург А. И. Косоротов, подводя итог работы Озаровского в этом недолговечном предприятии, связал «Стиль» с Театром Комиссаржевской: «Вздох по Красоте […], родившись на Офицерской, отозвался эхом на Екатерининском канале. И эхо вышло отчетливее, полнее своего оригинала»[[1077]](#endnote-1075). Косоротов относил стилизацию по Озаровскому к явлениям декаданса, хотя другие современники причисляли их к модерну. Декаданс — «творческое бессилие», — считал Косоротов, потому что не имеет опоры в современной жизни. Представляется более обоснованным утверждение исследователя 1990‑х: «На самом деле модерн был попыткой победы над упадком»[[1078]](#endnote-1076). И, как мы увидим, практика Озаровского — достаточно успешная попытка. Вопрос лишь в том, сколь последователен режиссер в применении декларированных им приемов. И в какой мере его достижения зависели от стилизации, были связаны с нею.

Режиссер в программах или сопровождающих записях часто указывал, в стиле какого художника поставлен спектакль. Но ни один критик не счел качество представления зависящим от избранного стиля. Выбор всегда признавался несущественным. Для учащихся на утреннике Михайловского театра Озаровский поставил комедию Лопе де Вега «Пастушка-герцогиня». Приступая к работе, Озаровский писал художнику В. П. Ширяеву, что стилизовал бы в «радостном» стиле пейзажей Рафаэля, но нельзя, нужен XVI век, время действия комедии[[1079]](#endnote-1077). Оформление свелось к подбору декораций, только третью картину заново оформил Ширяев. С. А. Ауслендер отмечал, что комедия представлена весело, озорно, с буффонным оттенком, с хорошим ощущением стиля. Явно имелся в виду стиль автора, стиль комедии плаща и шпаги, а не какой-либо иной[[1080]](#endnote-1078). По свидетельству К. И. Арабажина, немало способствовали полноте ощущений зрителя музыкальные номера, подобранные из сочинений старинных итальянских композиторов[[1081]](#endnote-1079). И может быть, более всего царству веселья и радости на сцене помогала молодость исполнителей. Эта постановка {460} имела успех и — редкость для утренников — продержалась в репертуаре несколько сезонов. В противоположность ей тургеневский спектакль «Где тонко, там и рвется» с декорациями Коровина, с интерьером дома, «взятого в духе Растрелли»[[1082]](#endnote-1080), с верно «схваченным» стилем 1850‑х годов, выдержал лишь четыре представления. Героиня Ведринской, Вера, тоже была стильной: «Хорошо задумана и внешне удачно намечена в акварельных, несколько блеклых красках», но хотелось бы «больше яркости, больше разнообразия в отдельных сценах»[[1083]](#endnote-1081).

На исконной территории художественников — в драматургии Чехова — попытался Озаровский соединить их метод с александринской традицией и предложил свой вариант Правды. Попробуем представить, как в его руках чеховские спектакли александринцев обрели сходство со стилизациями модерна. От стилизации жизни в спектаклях Станиславского Озаровский делал шаг к созданию некого общего, размытого понятия «чеховский стиль». И этот тип спектакля по Чехову был позднее растиражирован не меньше, чем предложенная Художественным театром транскрипция творчества драматурга.

Многие критики и вообще люди театра считали, что Озаровский «задался целью» противопоставить свои чеховские спектакли спектаклям Художественного театра[[1084]](#endnote-1082). Это противопоставление, независимо от намерений режиссера, правомерно. «Там у москвичей была жизнь до иллюзии. Здесь была игра, правда с прекрасными частностями», — писал Измайлов[[1085]](#endnote-1083). В спектакле москвичей Мейерхольд, тогда последовательный ученик Станиславского, играл Тузенбаха так, вспоминал критик Осипов, что производил впечатление «закулисного зрителя», «которого нечаянно толкнули и он очутился перед публикой»[[1086]](#endnote-1084).

Ставить чеховские пьесы одновременно с Художественным театром в Александринском не решались. Всеобъемлющее зрительское впечатление от спектаклей МХТ долго казалось единственным, другого не возникало, для него не было места в восприятии, в сознании. Показать нечто абсолютно подражательное, как в провинции, где часто писали на афишах: «в мизансценах Художественного театра», александринцы не могли. «Его (Александринского театра. — *В. С*.) достоинство требовало представить чеховские пьесы в освещении, отличном от данного Художественным театром, найти какую-то другую точку зрения, сообща показать совершенно самостоятельную работу, — писал Э. А. Старк после того, как Озаровский поставил четыре пьесы Чехова. — […] Она может быть более удачной или менее, но во всяком случае теперь она вполне в средствах Александринского театра»[[1087]](#endnote-1085).

Даже после «Чайки», реабилитированной постановкой М. Е. Дарского (1902), корифеи Александринского отказывались играть Чехова. В распоряжении Озаровского оказалась почти сплошь молодежная команда, преимущественно из вторых актеров, за редкими исключениями вроде В. Н. Давыдова и П. М. Медведева. И указанное обстоятельство тоже обусловило особые качества {462} чеховских спектаклей Озаровского. Вся эта молодежь сложилась актерски и человечески под влиянием Чехова и Художественного театра, и драматург и театр стали точкой отсчета в определении новизны и современности искусства, в самоощущении молодых александринцев. У таких исполнителей «Дяди Вани» (1909), как Тиме, М. А. Ведринская, Ходотов, «была гибкость, чуткость к Чехову», считал Л. М. Василевский[[1088]](#endnote-1086). А К. А. Варламов — Лебедев в «Иванове» (тоже 1909) не проник в суть чеховского «лишнего» человека, одного из «Ивановых», великий артист играл «алкоголика с добрым сердцем, очень похожего на купеческих персонажей Островского»[[1089]](#endnote-1087).

Чехов, по Озаровскому, — глубокий пессимист, течение жизни в его пьесах — приближение катастрофы. «Висело […] это настроение над сценой и партером на всем протяжении пьесы? — спрашивал А. А. Измайлов на премьере “Вишневого сада” (1905). — Я не сказал бы этого. Но моментами оно сгущалось» (подчеркнуто мною. — *В. С*.)[[1090]](#endnote-1088). Измайлову вторил Кугель: «Трагическое толкование не проведено режиссером через всю пьесу». Только в третьем акте «Озаровский разрешил себе трагедию настоящим образом […] Было сильно и красиво». О постановке «Трех сестер» все писали как о произведении цельном. Последовательно движение к печальному концу, к катастрофе. «Вишневый сад» строился на контрастах: в прошлом прекрасное — необычайной красоты интерьеры К. А. Коровина, огромная детская с высокими, широкими окнами, цветущий сад. — «Не только внутренние помещения, но даже природа, что называется, “с иголочки”»[[1091]](#endnote-1089). В настоящем — катастрофа. С. П. Яковлев — Лопахин играл грубовато, несколько мелодраматически, темпераментно, сильно. Его грубость, диковатость контрастировали с тепличной нежностью и интеллигентностью обитателей вишневого сада. Лопахин словно прерывал их медленную агонию своим решительным поступком — покупкой имения. «В нем было что-то сверхчеловечески неумолимое, роковое, мистическое — и от этого пахнуло ужасом»[[1092]](#endnote-1090). «Три сестры» Озаровского — элегия, основное настроение надломленности, усталости создавалось и декорацией (художник П. Б. Ламбин): интерьер дома, который «знал когда-то лучшие дни» — выцветшая фотография на стене, выцветшая материя на мебели, — и манерой исполнения. Так Э. А. Старк описывал пластику Мичуриной — Маши: она сидит на диване, «и сидит так, точно это не она села, а кто-то другой положил ее, безвольную, в угол дивана, и кажется, оставь ее в покое, она не переменит позы целый день». Стена над диваном, поза Мичуриной — «настроение создано»[[1093]](#endnote-1091).

Были детально разработаны большие картины. Третий акт «Трех сестер», пожар, «… всеми своими деталями воссоздает на сцене впечатление кошмара […] На сцене создается в высшей степени напряженное настроение, поднимающееся до своего кульминационного пункта, как только на сцене остаются три сестры, и поднимает его Ведринская (Ирина) своим надрывным плачем о потерянных годах молодости, о жизни, бегущей нудно, без содержания, без {463} красоты […] собравшаяся в комок в постели глубоко жалкая фигурка с глазами испуганной лани». Или в четвертом акте, осеннем по краскам, с кружащимися красными кленовыми листьями, с тучей, нависшей далеко над лесом, — настроение тихой грусти. «Маша тащится» за ушедшим Вершининым, «вся точно парализованная горем», и падает, «изнеможенная рыданием, на ступеньки крыльца»[[1094]](#endnote-1092).

Александринцы, не привыкшие доводить исполнение до кондиции на репетициях, закрепляли рисунок роли примерно к десятому представлению. После премьеры «Вишневого сада» Кугель предполагал, что «превосходные портреты» позднее «должны ожить и вонзиться в душу всеми своими живописными подробностями»[[1095]](#endnote-1093). Об «Иванове» Осипов писал: «Исполнение пьесы производило впечатление лишь образовывающегося художественного создания, но далеко не готового»[[1096]](#endnote-1094). И он же, в той же статье, то есть в 1909 году: «Пойдите теперь посмотреть “Вишневый сад”. Что это за очарование! Такого ансамбля, такой истинно художественной красоты, такого проникновения Чеховым вы не видели на сцене Московского Художественного театра. “Вишневый сад” исполняется теперь в Александринском театре с той виртуозностью, как “Сердце не камень”, “Поздняя любовь” и др[угие] пьесы Островского»[[1097]](#endnote-1095). Само по себе присутствие чеховских спектаклей Озаровского в репертуаре по 4‑5 лет говорит о том, что они не распадались со временем, а, скорее, напротив, настаивались, сколачивались прочнее[[1098]](#endnote-1096).

Освоил ли режиссер, а вместе с ним и театр, язык Чехова? Он понимал и чувствовал его тонкость, своеобразие. В записях к постановке «Иванова» Озаровский говорил о «драматургии чисто чеховских недоговоренностей и психологических лаконизмов, чисто чеховских асимметрий между чувством и мыслию, чисто чеховских ритмов музыкального чувства»[[1099]](#endnote-1097). По мнению режиссера, для Александринского театра, «с его бытовым репертуаром», органической связью с русским бытом, новая драматургическая манера трудна. Но если о цельности спектакля говорили мало и редко (пожалуй, безоговорочно лишь о «Трех сестрах», последней в кругу чеховских постановок), то о моментах, отдельных сценах, победах в исполнении отдельных ролей — часто и много, иногда не вполне понимая замысел режиссера. Так, о паузах: сцена между Лопахиным и Варей «прямо курьезна: Варенька столбом у дверей, а Лопахин, глядя ей в лицо, стоит перед ней добрую минуту»[[1100]](#endnote-1098). У Старка: «Интересно следить за выражением лица Маши (во время спора Вершинина с Тузенбахом. — *В. С*.) […] все время смеющейся своим мыслям: какая-то русалочья загадочность сквозит в позе и мимике г‑жи Мичуриной, что-то манящее и одновременно отталкивающее»[[1101]](#endnote-1099). Такая пауза в игре простенькой, старательной, по-московски натуральной Л. Н. Шуваловой — Вари обозначала многое, в частности, непостижимость для нее рокового Лопахина — Яковлева. То, что на паузу «натыкались», она останавливала внимание, «цепляла» сознание зрителя, было ближе Чехову, чем просто правдоподобие. Редкими, уникальными {464} были удачи корифеев, они открывали великих актеров с новой, неожиданной стороны. Описывая сцену объяснения Сарры — М. Г. Савиной с Ивановым, Осипов говорит о «непостижимом преображении» актрисы и особо отмечает: «Этот пустой чахоточный грудной голос, эта подкошенность всего тела…»[[1102]](#endnote-1100). В русле александринской традиции, концертно сыграл Давыдов Чебутыкина и Фирса.

На этих спектаклях родилось в Александринском театре понятие «чеховский актер». Так писали о Ходотове, актере нервном, темпераментном, интеллектуальном. Хотя исполнение его ни в одной из сыгранных им ролей: Трофимов, Иванов, Прозоров, Астров — не укладывалось в определение «чеховский», то есть чеховское всегда шире, больше, объективней. Иванов у Ходотова — чистый неврастеник, болезненный нытик, Озаровский же считал необходимой принадлежностью нового актера, видел это в Комиссаржевской: «необычайно тонкие, но всегда бодрые, здоровые […] светлые нервы»[[1103]](#endnote-1101). Недоставало актеру и трезвого, объективного отношения к своему герою, столь свойственного александринцам. Того же Иванова играл на этой сцене Давыдов как рядового, обычного русского человека и драму его раскрывал как драму сложную, глубокую, драму души. Герой Ходотова — Андрей Прозоров в своей надорванности, душевной рыхлости полностью зависел от жены, от среды и ни в коей мере от себя. Другими словами, его исполнение было шагом назад к 1860‑м, от Чехова.

Во всех чеховских спектаклях играла и М. А. Ведринская, актриса, стоявшая, пожалуй, где-то на перепутье мхатовской и александринской школ. И Аня, и Соня, и Ирина в интерпретации Ведринской несли здоровье, свет, молодость, те самые «тонкие и светлые, бодрые нервы». Но ей не давалась сложность. В роли Саши она была даже слишком бодра и деловита, в ней недоставало душевного родства с Ивановым, пассивности, ощущения неуюта и неловкости в жизни. Все ее чеховские героини сыграны тепло, мягко, сердечно… и только.

От «Вишневого сада» к «Трем сестрам» менялась манера исполнения В. А. Мичуриной-Самойловой. В роли Раневской она «строга», не хватало нервной подвижности, легкости, улыбчивости. Маша у Мичуриной — воплощение женственности, изящества, в ее игре недосказанность, пластичность, гибкость.

Хотя Озаровский в теории считал оформление спектакля важнейшим «психологическим и лирическим» условием постановки, на практике только его сотрудничество с Бакстом оказалось плодотворным. Всем другим художникам в его постановках отводилась служебная роль, оформление указывало эпоху, намечало настроение, осуществлял же авторскую и режиссерскую мысль актер. Даже оформление К. А. Коровина к «Вишневому саду» — первая работа художника на драматической сцене — не стало событием. Рецензенты коровинские декорации либо не замечали, либо равнодушно поругивали. {465} И второе оформление Коровина в тургеневском спектакле Озаровского «Где тонко, там и рвется» (1908) тоже прошло незамеченным. В то время как про исполнителей отдельных ролей, про солистов, писали и критики, и мемуаристы. И именно в чеховских спектаклях Озаровского выяснилось, что так, по-александрински, Чехова тоже можно играть, что Чехов в актерском театре возможен, что именно не самодовлеющая режиссура Озаровского позволила через индивидуальности больших актеров раскрыть индивидуальности чеховских персонажей. Интерпретация Чехова в стиле элегии, в стиле Беклина говорит не о верности или ошибочности трактовок Озаровского — это не поддается определению. Говорить можно лишь о последовательности его режиссерских решений. В самом деле, понять, почему тот же Кугель считал неправомерным стиль Беклина для трагедии Софокла, но вполне адекватным Чехову, трудно. Очевидно, доказательством служило совпадение восприятия режиссера с восприятием зрителя во втором случае и несовпадение в первом, а также что, насколько убедительно это совпадение для критики.

Озаровскому, как художнику модерна, свойственна особая забота об «удобстве», о душевном комфорте зрителя. Стремясь облегчить зрителю восприятие искусства, режиссер сделал важное наблюдение: «точность, полнота и жизненность сценического действия» в реалистическом театре «утомляют современного зрителя», слишком сильная привязка к стилю — «однотонность» — также казалась скучной. Умение помочь зрителю правильно распределить его внимание, дать отдохнуть, когда устал, расшевелить, взбудоражить и, наоборот, успокоить — тоже умение старых мастеров-алекеандринцев. Им всегда отличался учитель Озаровского В. Н. Давыдов.

Сценическая площадка определенного стиля вызывает пассеистические настроения зрителей, подчеркивает и усугубляет стиль драматурга, создает такую силу впечатления, такое погружение в искусство былых времен, какое невозможно в обычном театральном здании. Изучая историю, Озаровский понял, что суть театра — актерское искусство — всегда легенда, точное знание здесь невозможно. Какое-то представление о театре любимых им эпох: елизаветинской, екатерининской и александровской — дают сохранившиеся эскизы декораций, костюмов. «Театральное помещение — наиболее определенно (подчеркнуто мною. — *В. С*.) вырисовывающийся из театральной старины элемент»[[1104]](#endnote-1102). Очевидно, такое подлинное, достоверное вместилище стилизованного зрелища создавало нужную атмосферу для его восприятия. Историческая подлинность питала воображение и, в определенной мере, эстетизм зрителя.

Звездным часом режиссера Озаровского стала серия Исторических спектаклей на юбилейной Царскосельской выставке в августе — сентябре 1911 года. Этими спектаклями режиссер вошел в когорту «царскоселов», уроженцев знаменитого петербургского пригорода, культивировавшую в искусстве «серебряного века» особый царскосельский пассеизм. По «Высочайшему соизволению» Императорский Китайский театр был предоставлен для устройства Исторических {466} спектаклей с участием артистов императорских театров. Балерина Т. П. Карсавина так описывала его интерьер: театр, стоявший в сосновой роще, — изящная, «очаровательная игрушка Екатерины И», построенный в 1779 году архитектором В. Нееловым. «Внутри он был восхитителен: ложи, украшенные ярко-пунцовыми, покрытыми лаком панно, красные с золотом кресла в стиле рококо, бронзовые люстры с фарфоровыми цветами — все детали роскошного интерьера оформлены в псевдокитайском стиле, модном в России в XVIII веке»[[1105]](#endnote-1103). До сих пор Китайский театр оставался только придворным, широкой публике недоступным. Спектакли существовали в обрамлении павильонов выставки. Е. А. Зноско-Боровский считал, что характер их определялся этим окружением: «Спектакли были […] вровень с самой выставкой: как там какой-нибудь “Боржом” или шоколад “Блигкен и Робинзон” оскверняют Камеронову галерею, типографские машины, нелепые павильоны коверкают парк, так и здесь неудачная постановка и игра портила превосходные пьесы… В милый Китайский театр лучше бы не входили сами устроители спектаклей»[[1106]](#endnote-1104). По мнению же Кугеля, исторические представления — «это самое интересное из всего, что показывается на юбилейной Царскосельской выставке»[[1107]](#endnote-1105).

Озаровский предложил несколько циклов спектаклей — по русской драматургии 1745 – 1825 годов и балетам Ш. Дидло. Осуществились лишь две серии драматических представлений и один балет Дидло «Кавказский пленник» — малая часть замысла Озаровского. Организационный комитет выставки предоставил режиссеру право включить в репертуар произведения «не самых высоких литературных достоинств», но представляющие достижения театрального искусства своего времени и «впервые возобновляемые на сцене XX века». Представлены были три любимые Озаровским эпохи русской истории: Елизаветы Петровны, Екатерины II и Александра I. В анонсированные циклы входили:

— «Пролог», отрывок из «Предуведомления» к «Драматическому словарю» 1787 года с многозначительным названием «Любящим драматические представления», прочитанный Озаровским.

— Сцены 3‑го акта трагедии А. П. Сумарокова «Семира» (1715) — трагедии о борьбе долга и чувства, на сюжет из истории Киевской Руси, представленной в стиле «пышного театрального действа».

— Его же комедия «Вздорщица» (1799) — оформлена в стиле «елизаветинского лубка».

— Одноактная комическая опера Екатерины II «Невеста-невидимка» (1772), пьеса, как сказано в программе, монтирована в духе гравюр Даниила Ходовецкого, прославленного художника екатерининского времени.

{468} — «Керим Гирей, или Бахчисарайский фонтан» (правильное название «Керим Гирей, Крымский хан») А. А. Шаховского по Пушкину (1825), сцены 1 и 2 действий.

— «Взаимные испытания», комедия Н. И. Хмельницкого (1819), оформленная в стиле раннего русского ампира.

— Одноактная комедия М. Н. Загоскина «Роман на большой дороге» (1819).

— «Арлекин в серале» — комедия Ж.‑Ф. Сен-Фуа (1747; в программах 1911 года Сент-Фоа, как в XVIII веке). В режиссерском предуведомлении сказано: «В декорации, костюмах и аксессуарах сознательно допущены всякого рода анахронизмы… дабы добиться комической “туретчины” в театре XVIII века», здесь также использованы черты масок итальянской и французской комедии.

— «Китайцы» — комедия Ш.‑С. Фавара (1756).

— Переводная комедия «Оживленная статуя» (1776).

— 1 и 2 действия большого пантомимного балета «Кавказский пленник, или Тень невесты» Ш. Дидло на музыку К. А. Кавоса (1823).

— Была анонсирована, но неизвестно, прошла ли, лучшая сценическая пародия начала XIX века «Новый Стерн» А. А. Шаховского (1805). Не анонсировалась, но определенно прошла комедия Б. Е. Елчанинова «Наказанная вертопрашка» (1767). Предполагалось завершить цикл Исторических спектаклей грандиозным карнавалом и фейерверком во вкусе XVIII века[[1108]](#endnote-1106).

Среди исполнителей числились: сам Озаровский, Мусина, В. И. Петров, В. В. Пушкарева, Е. И. Тиме. Все они уже выходили на эту сцену в придворных любительских спектаклях.

Монтировку спектаклей взяла на себя Дирекция императорских театров. Это означало подбор декораций. И лишь некоторые спектакли оформлялись заново О. К. Аллегри. Костюмы сделали по эскизам Озаровского. Подбор декораций приводил к смешным казусам. Так, например, режиссер объявлял, что комическая опера Екатерины II «Невеста-невидимка» оформлена в стиле гравюр Даниила Ходовецкого, автора знаменитой серии «Екатерина II и восемь картин из ее жизни». Но из закромов Дирекции в качестве декорации для этой пьесы поступил павильон М. В. Добужинского к комедии Загоскина, то есть в екатерининское время перенесли начало XIX века.

Какие-то детали стилизации становятся понятны из отзывов критики, даже и самых неодобрительных. Н. Тамарин считал, что Озаровский подчеркнул «неуклюжую архитектонику, грубоватую внешнюю форму» комедии «Вздорщица»[[1109]](#endnote-1107). Но это могло означать только то, что режиссер не пригладил, не затушевал стиль А. В. Сумарокова. И Зноско-Боровский в цитированной выше рецензии отметил, что «Вздорщица» «красиво обставлена», «хорошо сыграна»[[1110]](#endnote-1108). В комической опере «Невеста-невидимка» Мусина играла служанку {469} Мавру. Кугель оценил ее исполнение как неправильное, поскольку вместо простой русской девушки она изобразила французскую субретку. Однако сама его оценка свидетельствует, что режиссер и актриса верно воспроизвели стиль русской комедии XVIII — первой четверти XIX века, где все разбитные горничные были списаны с французских субреток[[1111]](#endnote-1109). Вызвала споры и комедия «Арлекин в серале» Ж.‑Ф. Сен-Фуа. Широкая публика приняла эту «веселую пустельгу» восторженно. По мнению В. Н. Соловьева, «XVIII века было в ней очень мало, но зрелище получилось занятное»[[1112]](#endnote-1110). Зноско-Боровский, напротив, отнесся к этой постановке весьма серьезно, его заинтересовала эстетизация эротики в театре. «Французско-итальянская арлекинада, пересаженная на русскую сцену, породила образцы грубости и бесстыдства», в то время как экзотическая эротика XVIII века воспринималась человеком XX века соединением «откровенности с утонченностью»[[1113]](#endnote-1111).

Реакция Зноско-Боровского и других критиков, преимущественно связанных с журналом «Аполлон», свидетельствует о своеобразном восприятии Исторических спектаклей. Пронизывающая русское искусство начала XX века ностальгия по прошлому, по «золотому» екатерининскому веку обретала наиболее адекватное воплощение в царскосельских сюжетах и интерьерах. Исторические спектакли посещали по преимуществу царскоселы, а не петербуржцы, несмотря на то, что поезда шли по специальному временному расписанию. Критик В. А. Чудовский находил, что спектакли были спорными, но «смотрелись очень приятно», он решил, что преобладание в зале царскосельской, местной публики неплохой знак. «Хорошо думать, — писал он, — что в Русской Версали может образоваться группа, хотя бы замкнутая, людей, полных стильного внимания к минувшей жизни»[[1114]](#endnote-1112). Образец такого рафинированно «стильного» внимания к минувшему, да еще и выраженного в изысканной манере, находим в письме известного царскосела Н. Н. Лунина художнице А. В. Корсаковой 19 сентября 1911 года. Молодой искусствовед, истый сын «серебряного века», писал: «Я только что вернулся из Китайского театра, где теперь по случаю юбилейной выставки ставятся исторические пьесы екатерининских и ближайших к ним времен. Театр — это удивительное сочетание китаизма, наивного и странно-глубокого вкуса, желтого, красного и голубого экстаза и мистики, грубости и чванства с роскошью, блеском, непревзойденным величием Людовиков, отраженным в несколько варварском, несколько татарском и слишком умном зеркале екатерининского двора. Остроумие, несравненный вкус, такт вкуса, если так можно выразиться, с каким Екатерине удалось соединить слишком чуждый нам стиль со стилем века, этот вкус повергает все частицы моего существа в какой-то глубокий эстетический восторг, и когда я сижу в этом небольшом театре и вижу эти ложи с китайцами, аистами и колокольчиками или, когда, как в тумане, меня пьянит все больше и больше этот поток, эти медленные волны оранжевого и желтого, а за голубой занавесью раздаются удары гонга, возвещающего начало представления, — {470} разве я в состоянии чувствовать и помнить, что мир остался далеко позади меня, что еще кроме красоты есть что-то неуловимое, робко именуемое жизнью, что это — “представление” — то, что представляется, а не жизнь, а не вечность, а мне кажется, я уплываю и по такой медленной реке, к морям, по голубым рекам — к небу и все тише и тише голоса там, в жизни, и все грустнее, а сердце молится с такою верою, в таком экстазе отчаяния, с такой невинной покорностью, как молились в средневековье в монастырях пополуночи Христовы невесты — и тут начинается пир красоты, и Бог присутствует, но какой Бог, я не знаю. Может быть — какая это холодная мысль! — Он — Екатерина, которая сидит там в желтом и алом тумане, в парике, в белом атласе, охваченном голубою лентою и запечатленном бриллиантового звездой; Екатерина, с тонкой улыбкой и великим умом, может быть, лукаво касающаяся под столом кончиком своей туфельки чьей-нибудь лакированной туфли, смущающая и сама смущенная в ожидании, когда все кончится… Екатерина, создавшая, постигшая и обессмертившая эпоху, но присутствие ее в этом театре несомненно, она слышит, чувствует и улыбается там, пока мы, как вельможи, счастливы, бессознательно счастливы ее присутствием…»[[1115]](#endnote-1113). Письмо, конечно, восторженное, весьма отдаленно напоминающее рецензию. И все же впечатление Пунина от Исторических спектаклей в Китайском театре было сильным. Такие эмоции могли бы осчастливить постановщика этих спектаклей, такое ощущение стиля он и хотел вызвать в душах своих зрителей.

Тяга Озаровского к реставрации истории театра на сцене не прошла и после спектаклей в Китайском театре. Как только он стал режиссером московского Драматического театра (дирекции Суходольских), хозяином репертуара, он запланировал в ближайшем сезоне 1916/1917 годов цикл спектаклей об эволюции русского театра от обрядов и хороводов до драматургии александровской эпохи[[1116]](#endnote-1114) Стиль александровского времени он чувствовал так ясно, что в 1915 году сочинил комедию «в старинном роде» «Проказы вертопрашки, или Наказанный педант». Ее должен был ставить на Александринской сцене Мейерхольд. В переписке его с Озаровским есть даже распределение ролей. Среди предполагаемых исполнителей — Е. Н. Рощина-Инсарова, М. Г. Савина, Б. А. Горин-Горяинов, Е. И. Тиме. Отчего замысел не воплотился в жизнь, выяснить не удалось[[1117]](#endnote-1115).

Все свои попытки обновления Озаровский осуществлял в качестве очередного режиссера Александринского театра. Даже двухнедельный всплеск экспериментов в театре «Стиль» был призван послужить императорской сцене. Во всяком случае, некоторые плоды этого эксперимента — мимические сцены, пение, танец в дивертисменте — Озаровский ввел в Исторические спектакли александринской труппы. Сам по себе статус режиссера императорской сцены его не стеснял. Однако отношение к «милому, дорогому, родному», но «холодному и оттого постылому» Александринскому театру было «сложным и {471} глубоко волнительным»[[1118]](#endnote-1116). Озаровский с младых ногтей думал об укреплении репутации александринской труппы, о необходимости и о путях обновления драматического искусства. Тенденция к превращению казенного театра в академический, музейный со временем не исчезала, напротив, развивалась в режиссерской и педагогической деятельности Озаровского.

Она составила основу «Докладных записок директору императорских театров» 1910 года в той их части, которая определенно написана Озаровским: есть черновик первого раздела в его фонде в Российском историческом архиве в Петербурге[[1119]](#endnote-1117). Озаровский и Мейерхольд объясняли Дирекции недопустимость второсортной, «поставщической» драматургии в репертуаре императорской сцены. «… Ближайший и единственный, ведущий к возрождению Александринского театра путь — образцовый классический репертуар, как мировой, так и национальный — репертуар от Эсхила до Метерлинка и от Фонвизина до Чехова с побегами в сторону бесспорно литературной новейшей драмы», утверждали они[[1120]](#endnote-1118). При этом классике должно быть обеспечено первоклассное исполнение. На ближайший сезон 1910/1911 годов предложили программу, почти полностью затем выполненную. Из трех пьес, предложенных Озаровским, не поставили только «Женитьбу Фигаро», о которой он давно мечтал. «Гамлет» и «Три сестры» — премьеры следующего сезона, где предполагаемый состав исполнителей полностью совпал с осуществленным[[1121]](#endnote-1119).

Режиссеры предложили вернуться к старой системе формирования труппы — по амплуа. В предшествующие годы труппа Александринского театра неимоверно разрослась, но актеров на многие амплуа не хватало. Например, не было ни героя, ни героини новой драмы, бытовой драматической героини, популярного амплуа jeune comique (может быть, из-за этого и не поставил Озаровский «Женитьбу Фигаро»)[[1122]](#endnote-1120). Исполнители новой драмы должны были обладать качествами только нарождающимися, пока уникальными. Вспоминая В. Ф. Комиссаржевскую, в том же 1910 году Озаровский определил ее темперамент как «не героический, не романтический, не сентиментальный, не чувственный, вообще ни в какой мере не темперамент крови, но темперамент, если так можно сказать, идеалистический (разр. Озаровского. — *В. С*.)»[[1123]](#endnote-1121). И создание «музыки новой женской души» он объяснил присутствием такого, невиданного прежде темперамента.

Озаровский начинал службу в Александринском театре, когда само понятие «режиссер» было лишено творческого значения, имело смысл вспомогательного к творчеству вида деятельности, вроде суфлера (не случайно некоторые режиссеры этого театра вышли из суфлеров). Однако судьба в лице директора императорских театров В. А. Теляковского поставила в один ряд с Озаровским больших профессионалов, прошедших школу Художественного театра, А. А. Санина и Вс. Мейерхольда. Санин в силу большей одаренности скоро обогнал Озаровского, но через несколько лет он ушел создавать театры собственные, режиссировать в опере. Гений же Мейерхольда, поставившего в {472} Александринском свои прославленные спектакли, работал на весь русский театр и более того — на мировой. Талант Озаровского имел, так сказать, местное значение. Он утверждал александринские ценности в контексте русского искусства начала XX века.

В начале статьи уже говорилось, что на протяжении всех двадцати трех лет службы на казенной сцене Озаровский был режиссером и актером, правильнее — играющим режиссером. Называя Озаровского бесспорно лучшим Хлестаковым Александринской сцены, говоря о новизне и оригинальности интонаций, критик журнала «Театр и искусство» подчеркнул «умную» разработку роли[[1124]](#endnote-1122). Жевакин из гоголевской «Женитьбы» был вылеплен «ярко и пластично», но и при яркости, броскости фигуры актер поражал тонкостью, обдуманностью частностей[[1125]](#endnote-1123).

Во многих отзывах об его игре встречаются разные варианты понятия «стиль». Так, Ходотов, перечисляя лучшие его роли в русской классике, уточнял все же: «… Особенно стилен в комедийном шекспировском и мольеровском репертуаре»[[1126]](#endnote-1124). В этом репертуаре он исполнял по преимуществу небольшие роли: слугу Шейлока — Ланчелота, Пьеро в «Дон-Жуане», — но их неизменно отмечали критики. В комедии Ж. Реньяра «Единственный наследник», поставленной Озаровским, он сыграл большую роль Криспена, слуги, который помог хозяину добиться наследства и брака с любимой. Пьесу находили «грубо забавной и грубо остроумной». Игре актеров недоставало юмора и изящества. «Веселее и красивее остальных были г‑жа Потоцкая (Лизетта) и г. Озаровский (Криспен, слуга). Красивее, разумеется, не по внешности, а в отношении живости и, пожалуй, даже стильности игры». Можно понять, что стильность критик видел в буффонной, балаганной манере исполнения[[1127]](#endnote-1125).

Эта стильность казалась особенно уместной в спектаклях Мейерхольда. Иногда какой — то персонаж в исполнении Озаровского становился как бы красочным мазком, уместно положенным великим режиссером. У Пьеро в «Дон Жуане» Мольера всего одна сцена с Шарлоттой (Тиме) имела, видимо, особый смысл в спектакле. Озаровский и Тиме играли, по мнению Ауслендера, «традиционных пейзан классической комедии с оттенком буффонады»[[1128]](#endnote-1126). Ему вторил М. Симонович: «Вполне стильную фигуру, почти марионеточной схематичности жеста, дал Пьеро — Озаровский»[[1129]](#endnote-1127). И напротив, А. Н. Бенуа выводил Озаровского из состава «дурного ансамбля марионеток» и присоединял к «живому» актеру Варламову[[1130]](#endnote-1128). С ним соглашался Старк, критик, особенно любивший Озаровского, актера и режиссера, подчеркивавший и жизненность, и стильность исполнения, заключенные в «бесподобной гибкости комического тона»[[1131]](#endnote-1129). Меньше известно об исполнении роли королевского шута Огрина в «Шуте Тантрисе» Э. Хардта. Связано это не с самим актером, а с непониманием критикой режиссуры Мейерхольда, его стилизации легенды о Тристане. Озаровского упрекали в том, что в его игре «мало силы и {473} трогательности»[[1132]](#endnote-1130), и «глубокий трагизм» — общий тон исполнения — он «сводит на шаблонный комизм»[[1133]](#endnote-1131), не видя в этом диссонансе замысла режиссера. И, наконец, в специально поставленном Мейерхольдом для прощального бенефиса Озаровского «Стойком принце» П. Кальдерона он сыграл крохотную, но колоритную роль марокканского царя Таруданте. Его участие в «эффектном декоративном зрелище» внесло в это зрелище элемент «торжествующего комизма» с переходом в буффонаду. Фигура царя выражала «надменную ограниченность». Колоритно описала образ, созданный Озаровским, Л. Я. Гуревич: «Превосходный юмористический уродливый грим, читка выпуклая и до мелочей продуманная, важные, рассчитанные движения, перебиваемые сложными выходками и откровенными заигрываньями с публикой»[[1134]](#endnote-1132). Критик справедливо заключала, что этот набор приемов полно характеризует актерскую физиономию Озаровского и затрагивает суть его творчества — торжествующий комизм с эстрадным оттенком.

Отзывы об игре Озаровского коротки, ограничивались двумя — тремя фразами. Здесь они приведены почти полностью. Представляется более или менее исчерпывающей характеристика актера Озаровского, данная Гуревич. По своему амплуа он числился в труппе комиком-простаком[[1135]](#endnote-1133). И, кажется, чувствовал себя привольно в рамках амплуа. Но бывали и неожиданные (притом успешные) выходы за рамки амплуа. С. А. Ауслендер вспоминал, как Мейерхольд в доме баронессы В. И. Икскуль поставил две сцены из драмы Мережковского «Павел I». Герои: Елизавета — Мусина, Александр — Голубев, потом Павел — Озаровский появлялись в полутьме, в глубине старинного зала. Зрители не сразу понимали, что это актеры. «Первое необычайное и на сцене недостижимое впечатление какой — то подлинности» обостряло восприятие[[1136]](#endnote-1134). Через несколько лет, когда эту драму поставит Озаровский, он не решится сыграть Павла, отдаст роль И. Н. Певцову — более близкому к амплуа драматического героя актеру. Очевидно, сказалась разница режиссерского мышления. Озаровский, в отличие от Мейерхольда, никогда не любил парадоксов.

Что-то не ладилось в родном Александринском театре, отчего-то именовал его Озаровский «холодным». Хотя, кажется, — и проявилось это на прощальном вечере, — все тут его любили: и учителя (прочувствованная речь В. Н. Давыдова, он сыграл в этот вечер Сганареля, на сцену юбиляра вывела Савина), и ученики (восторженное и теплое приветствие Тиме), и коллеги (играли в бенефисном спектакле, Мейерхольд поставил Кальдерона специально для юбилея Озаровского), и главное — публика: «Столичный театрал прощался с ним, как прощаются с человеком, которого любят и ценят»[[1137]](#endnote-1135). Тем не менее довольно давно по театральной России прошел слух, что Озаровский хочет «покинуть императорскую сцену»[[1138]](#endnote-1136). Он получил приглашения в провинцию, в крупные известные антрепризы. Но, видимо, его влекла эстрада, и Озаровский подписал контракт с режиссером Н. Ф. Балиевым в московскую «Летучую мышь». В первом сезоне он репетировал «Графа Нулина» и «Мертвые {474} души». «Я счастлив, что я на свободе», — писал он Савиной в августе 1915 года[[1139]](#endnote-1137).

В это время Московский Драматический театр остался без руководителя. Дирекция Суходольских пригласила Озаровского. Он оказался хозяином положения в большом театре с хорошей труппой.

После Февральской революции Озаровский поздравил свою труппу и публику с началом новой жизни. Как сложились его отношения с большевиками и что послужило непосредственным поводом к эмиграции, неизвестно. Но в 1920 году, в апреле, он вместе со второй женой Сабинич-Озаровской уже в Праге. Здесь в Народном театре он поставил «Ревизора», потом был в Загребе «главным директором Хорватского театра». В 1921 году в Париже открыл Русскую драматическую школу. В октябре — ноябре 1921 года Мастерская Озаровского показала «Царевича Алексея» Мережковского с Г. М. Хмарой в главной роли. И последнее сообщение об Ю. Э. Озаровском в эмигрантских газетах: 29 октября 1924 года скончался после продолжительной и тяжелой болезни в госпитале Кашен в Париже, похоронен на кладбище Пер-Лашез[[1140]](#endnote-1138).

Не будучи признанным новатором в творчестве, Озаровский был типичным «новым человеком» в жизни, в быту, в судьбе. Много лет спустя, в исторической ретроспективе, он предстает знаковой фигурой своего времени. Прямо или опосредованно он связан с символами эпохи: с Чеховым, потому что Озаровский создал стиль чеховского спектакля в Александринском театре, с Мейерхольдом, потому что играл в его спектаклях на александринской сцене и вместе с ним в «Бродячей собаке», связан с «Летучей мышью» и пантомимой, а пантомима, конечно, жанр главный в театре «серебряного века».

Судьба Юрия Эрастовича Озаровского типична для художника эпохи модерна, для русского человека «серебряного века». В ней есть все: творчество с постоянными поисками, успех пассеистических Исторических спектаклей Александринской труппы в Царском Селе, популяризация искусства и культуры с организацией музеев и выставок, с любительскими спектаклями, правда, не народных театров, а великосветских и великокняжеских, и под конец, эмиграция и смерть в Париже.

# **{****475}** А. Я. Альтшуллер Нина Григорьевна Коваленская

{477} Никогда в истории человечества ни одна страна не отторгала от себя столько талантов во всех сферах науки и культуры, как это сделала в начале XX века Советская Россия. Если взять лишь одну область — театральное искусство — и представить себе список имен драматургов, актеров, режиссеров, певцов, танцовщиков, художников театра, лиц, связанных со сценой, внесших весомый вклад в искусство своей родины и покинувших ее, мы насчитаем более тысячи талантливых людей. Перед вами одна актерская судьба.

Нина Григорьевна Коваленская родилась в 1888 году в городе Устюжне Вологодской губернии, в имении своей бабушки. Отец, военный, человек среднего достатка, служил в Петербурге, и семья жила там. Уже в гимназии девочка проявила актерские способности, мечтала о сцене и в 1906 году, когда ей было восемнадцать лет, поступила на драматические курсы Санкт-Петербургского Театрального училища. Весной 1909 года Нина Коваленская закончила класс С. И. Яковлева, ученика В. Н. Давыдова. Выпущено было 15 человек: 9 учениц и 6 учеников. Уже в выпускных спектаклях она обратила на себя внимание — играла Монну Ванну в одноименной пьесе Метерлинка, Раису в «Выгодном предприятии» А. А. Потехина. Выбор пьесы Метерлинка не мог одобрить В. Н. Давыдов, шефствовавший над курсом. Но это была модная пьеса, в ней играла В. Ф. Комиссаржевская, ее ставили во многих городах России. Большое впечатление произвело выступление Коваленской в потехинской пьесе. Эта пьеса когда-то с успехом шла на Александринской сцене, в ней играли М. Г. Савина, В. Н. Давыдов, Н. Н. Ходотов. Сейчас Яковлев вновь решился обратиться к ней для экзаменационного спектакля. Известный театральный критик Н. Тамарин писал о Коваленской в «Выгодном предприятии»: «Честную и чуткую молодую девушку Раису играла г‑жа Коваленская; артистка передала роль с чарующей простотой, напомнив светлые женские типы Тургенева с их милой женственностью. Весь юный девственный облик артистки, ее редкие по красоте и выразительности глубокие глаза, ее хрупкая высокая фигура, ее звучный грудной голос помогали иллюзии»[[1141]](#endnote-1139).

Столичные театралы — зрители и пресса — с живым интересом относились к тем, кто заканчивал Театральное училище. На том, что Нина Коваленская обладает данными, чтобы стать незаурядной актрисой, сошлись все. Естественно, не хватало опыта, техники, но ей исполнился лишь двадцать один год. В молодых красивых актрисах любой театр нуждается всегда, и с 1 мая 1909 года Коваленская была зачислена в труппу Александринского театра.

Ей, как и всем начинающим, положили жалованье 600 рублей в год. В Театральном училище с давних пор воспитанники распевали перед выпуском:

Что-то будет, что-то будет,  
И кому судьба присудит  
Счастьем жизнь свою начать,  
Шестьсот девять получать.

{478} Под числом шестьсот девять подразумевалось годовое жалованье, которое в Александринском театре полагалось вновь принятым в труппу выпускникам училища. За несколько десятков лет «шестьсот девять» усохло до «шестисот», правда, начали добавлять «гардеробные». Остаться на казенной сцене значило, действительно, «счастьем жизнь свою начать». Служба в столице, пусть маленькое, но верное жалованье, надежда на получение крупных ролей. А там… одобрительные отзывы прессы, успехи, признание — и ты уже поднимаешься по сказочной лестнице славы. Коваленской повезло. Из пятнадцати выпускников только она одна была принята на императорскую сцену. Ее однокурсник Василий Топорков (впоследствии знаменитый актер Московского Художественного театра) был приглашен в петербургский театр Литературно-Художественного общества (Суворинский).

Коваленская сразу же, что называется, «пришлась ко двору». Директор императорских театров В. А. Теляковский был очарован молодой актрисой. Недавно назначенный управляющим труппой Александринского театра академик-филолог Н. А. Котляревский делал ставку на античные пьесы, западную романтическую классику. Облик Коваленской хорошо подходил к этому репертуару. Ее ждало стремительное и неожиданное возвышение. Забегая вперед, скажем, что те желанные шестьсот рублей она получала недолго — всего один год. Потом каждый год ей прибавляли жалованье: 1910 год — 1500 р.; 1911 – 1800 р.; 1912 – 2000 р.; 1913 – 2400 р. и т. д.

С первых своих сезонов она вошла в романтический репертуар, который пропагандировал и утверждал в Александринском театре Ю. М. Юрьев, увидевший в молодой актрисе свою будущую партнершу. Позже Юрьев назовет спектакли, с которыми он связывал возрождение романтического репертуара. Это — «Эрнани», «Коварство и любовь», «Равеннский боец», «Разбойники», «Уриэль Акоста», «Анджело», «Эмилия Галотти», «Ромео и Джульетта»[[1142]](#endnote-1140). Из этих восьми названий в шести участвовала Коваленская.

Отзывы на первые выступления были разные, порой резкие. Но почти все отмечали прекрасные данные молодой актрисы, ее незаурядный талант и обращали внимание на необходимость совершенствования технического мастерства.

В рецензии на «Уриэля Акосту» К. Гуцкова журнал «Аполлон» писал: «Молодая актриса Коваленская (Юдифь), несмотря на хороший голос, несомненную, хотя и неопытную талантливость, казалась совсем беспомощной»[[1143]](#endnote-1141). В том же году упоминавшийся выше Н. Тамарин так отозвался об ее игре в «Разбойниках» Шиллера: «Амалия г‑жи Коваленской по внешности давала иллюзию того “ангела во плоти”, о котором плачет Карл; но прелесть юного лица, сияние прекрасных глаз и некоторые моменты поэтической грусти, тихого мечтания, удавшиеся артистке, не искупили недостатка внутренней силы в передаче страсти к Карлу и отвращения к Францу. Сказалась неуверенность г‑жи Коваленской в себе, ее слабая техническая подготовка»[[1144]](#endnote-1142).

Коваленская, как уже сказано, пришла в Александринский театр в 1909 году. Годом раньше туда был приглашен режиссер В. Э. Мейерхольд, остро {480} ощущавший неизбежность рокового и трагического в жизни, исповедовавший идеи условной сцены, стилизации классики, театрального традиционализма. Он увлекся старинными театральными эпохами — комедией дель арте, французским и испанским театром, в которых воплощался бы сладостный аромат прошедших веков, изысканность и красота сценических форм. Все это в сочетании с наступившей эпохой театрального модерна требовало новых артистов, ориентированных не на изображение правды быта. Таких артистов в Александринском театре было мало. И в этом смысле молодая Коваленская — скульптурно красивая, изящная, грациозная, отрешенная от быта, «бессознательно трагичная», весь облик которой нес нечто таинственное, была для Мейерхольда находкой.

Особенности таланта Коваленской соответствовали входившему в моду искусству «модерн». Понятие «модерн» давно известно в живописи, архитектуре, музыке, балете, но по отношению к драматическому театру возникло сравнительно недавно, в связи с углубленным изучением творчества режиссеров В. Э. Мейерхольда и Ф. Ф. Комиссаржевского. Что касается актерского искусства, то термин «модерн» стал употребляться по отношению к тем актрисам, которые в начале XX века привносили в исполнение своих ролей излом, смутную тревогу, томление духа, неопределенность чувств и желаний. Неопределенность тут надо понимать в том смысле, когда стираются границы между любовью и ненавистью, весельем и печалью, сном и явью, реальностью и фантастикой.

Такие актрисы, как Е. Н. Рощина-Инсарова, В. Л. Юренева, Е. А. Полевицкая, Н. Г. Коваленская тонко передавали зыбкость чувств своих героинь. И еще одна особенность творческой манеры этих актрис. Тут почти не было места иронии, скепсису, юмору. Многие спектакли с их участием имели философский смысл, речь шла о жизни, смерти, душе, Боге, об иррациональности бытия.

Весь облик Коваленской напоминал о женщинах эпохи романтизма, эпохи В. А. Жуковского и А. С. Пушкина, столь притягательной для эпохи модерна. Ее можно было перенести в то время. Идеал той эпохи — женщина нежная, мечтательная, печальная. И откуда у дочери помощника начальника петербургской военной тюрьмы, родившейся в вологодской Устюжне, хрупкая рафинированность, трогательная поэтичность, европейская изысканность, никто не взялся бы ответить. Природа.

Уже в первом спектакле Мейерхольд занял ее в небольшой роли. Это был «Шут Тантрис», драма Э. Хардта (1910) на тему Тристана и Изольды, где ей была поручена роль Брангены, дамы Изольды, верной служанки ирландской королевы. У нее были сцены с Изольдой (Ведринская) и Тантрисом (Ходотов), в которых она поддерживала общий романтический дух спектакля. Здесь не было характера — была красота, пластическое изящество, певучее чтение стихов. Мейерхольд был удовлетворен работой начинающей актрисы и решил занять ее в своем следующем спектакле — «Дон Жуане» Мольера, на который возлагал большие надежды. Но до этого произошло одно важное событие, {481} которое помогло Коваленской утвердиться среди ведущих молодых актрис театра. А произошло вот что. Актер и режиссер Ю. Э. Озаровский, считавшийся специалистом по А. П. Чехову[[1145]](#endnote-1143), поставил осенью того же 1910 года «Три сестры», раньше на Александринской сцене не шедшие. В спектакле участвовал Мейерхольд, игравший свою давнюю, поры Художественного театра роль Тузенбаха. Коваленская играла Ирину. Трудно сказать, что именно дал ей дуэт с Мейерхольдом, но то, что режиссер окончательно убедился — перед ним незаурядная поэтическая натура, — это несомненно. И вот в конце все того же щедрого для нее на театральные события 1910 года она выступила в главной женской роли Эльвиры в нашумевшем спектакле «Дон Жуан».

О «Дон Жуане» режиссера В. Э. Мейерхольда и художника А. Я. Головина написано много. Анализировали замысел режиссера, много говорили о пышном символистско-мирискусническом облике спектакля, о Дон Жуане — Юрьеве и Сганареле — Варламове. «О чем рассказывал гобелен» — язвительно назвал свою рецензию в «Новом времени» (1910. 11 ноября) известный критик Ю. Д. Беляев. Название статьи передает характер спектакля, стилизованного, нарядного.

Коваленская играла Эльвиру, брошенную Дон Жуаном жену, которая появляется только в двух сценах, и каждый раз с Дон Жуаном и Сганарелем. Когда на сцене Юрьев и особенно Варламов, рассчитывать на внимание публики и критики трудно. И в многочисленных отзывах на спектакль имя актрисы упоминается не всегда. Но она органично вписалась в этот неожиданный ансамбль. Бывший на генеральной репетиции «Дон Жуана» директор императорских театров и тонкий знаток сцены В. А. Теляковский отметил в своем дневнике игру Юрьева, Варламова, Коваленской[[1146]](#endnote-1144).

Донья Эльвира в исполнении Коваленской в первой сцене — беззащитное, трогательное существо, проливающее молчаливые слезы над своим несчастьем. Она говорит тихо, медленно, будто роняет слова. Она призывает небо покарать Дон Жуана за его «преступление». Призыв звучал как голос рока. Поэтичная и «надбытовая» Эльвира — Коваленская контрастировала с житейской сочностью Сганареля — Варламова и очень подходила Дон Жуану — Юрьеву, одному из множества, по выражению А. А. Блока, людей «стиля модерн»[[1147]](#endnote-1145).

Стиль модерн — это может быть отнесено и к Коваленской.

В 1913 году Коваленская стала посещать школу-стадию Мейерхольда в зале Павловой на Троицкой, 13. Учиться никогда не поздно, а в двадцать пять лет — необходимо. Тем более, что она ощущала пробелы в своем театральном образовании. Ученица «школы Давыдова» с твердыми принципами — «главный учитель актера — жизнь», «правда быта — прежде всего», с недостаточным вниманием к внешней технике актера, особенно той, которая питалась идеями отвлеченно-условной манеры игры и приемами комедии дель арте, Коваленская попала в круг совсем иных театральных интересов и пристрастий. Ее молодые товарищи объединились вокруг Мейерхольда и исповедовали его театральную веру. Экспериментальная школа-студия Мейерхольда в 1914 году обосновалась на Бородинской улице и вошла в историю театра под {482} названием «Студия на Бородинской». В студии было около ста учащихся. Среди них много любителей, но ядро составляли актеры Александринского театра и других петербургских театров. Вместе с Коваленской занятия посещали и ее партнеры, уже известные артисты Л. С. Вивьен, А. П. Есипович, Е. П. Студенцов, П. И. Лешков, Е. И. Тиме.

Занятия в студии вели сам Мейерхольд, режиссер и театровед В. Н. Соловьев, композитор М. Ф. Енесин, Б. В. Алперс, братья Ю. М. и С. М. Бонди и др. На лекциях и практических занятиях учащиеся осваивали законы сценической композиции, пространства, мизансцены, музыки в драматическом спектакле. Большое внимание уделялось предмету «Движение на сцене», который вел сам Мейерхольд. Ряд упражнений и этюдов Мейерхольда стали «классическими» и позже вошли в преподавание биомеханики.

Тонкий знаток комедии дель арте Соловьев учил сценической технике итальянской комедии масок: прыжкам, поклонам, владению плащом и шпагой и т. д. Очень скоро студия стала центром новых театральных исканий, здесь образовались творческие группы «Гротеск», «XVIII век», создавались пантомимические пьесы. Студийцы — участники «Маскарада» — вели там репетиции. Студиец А. Л. Грипич, будущий известный режиссер, вспоминал: «В “Маскараде” студийцы вели пантомимы первого плана на маскараде и на балу. Нину и баронессу Штраль играли актрисы из старшей группы студии — Коваленская и Тиме. Я исполнял пантомимическую роль Арлекина в сцене потери Ниной браслета. Преследуя маску (Нину), Арлекин садился рядом с ней на банкетку у авансцены, пытался ее обнять, заглянуть в лицо. Маска вырывалась. Арлекин хватал маску за руку и при этом срывал с ее руки браслет. Маска, а за ней Арлекин, терялись в толпе. На паркете просцениума оставался браслет»[[1148]](#endnote-1146).

В 1914 году в связи со столетием со дня рождения М. Ю. Лермонтова Литературный фонд задумал провести лермонтовский вечер, куда входили бы пьеса поэта, музыкальные и балетные номера. К постановке лермонтовской пьесы был привлечен Мейерхольд, репетировавший в то время в Александринском театра «Маскарад». Режиссер остановил свой выбор на драме «Два брата».

Спектакль этот, показанный 15 января 1915 года в Мариинском театре и перенесенный Мейерхольдом в 1916 году на Александринскую сцену, не получил широкого отражения в современной ему критике (война!) и театроведческой литературе. Между тем Мейерхольд преследовал тут несколько целей, отозвавшихся на общем характере спектакля, которые должны быть отмечены. Прежде всего следует сказать, что Лермонтов сопутствовал режиссеру всю жизнь. Мейерхольд родился в Пензе — там все дышало Лермонтовым. Имя поэта носили улица и народная библиотека. Поэзию Лермонтова будущий режиссер любил с детских лет. В толстые тетради юный Мейерхольд выписывал его стихотворения, поля тетрадей испещрялись заметками. Мейерхольд задумал «Маскарад» в 1910 году, репетиции начались в 1911‑м, тогда же приступил к работе над декорациями Головин.

{484} Мейерхольд полагал, что работа над «Двумя братьями», погружение в лермонтовскую эпоху и стихию смогут помочь созданию «Маскарада», спектакля, на который он делал серьезную ставку. Головин выполнил к спектаклю «Два брата» красочные декорации с таинственными и фантастическими мотивами, которые должны были служить своеобразными эскизами к «Маскараду».

«Два брата» имеют, как известно, автобиографическую основу. Здесь отозвалась привязанность поэта к юной Варваре Лопухиной, «милой и умной», которая в 1835 году вышла замуж за Н. Ф. Бахметьева. Лопухина и ее муж послужили прототипами — Веры и князя Лиговского («Два брата» и «Княгиня Лиговская»), Веры и ее мужа («Княжна Мэри»). Таким образом, Вера (в действительности Варвара) — важный для Лермонтова персонаж. С этим был согласен Мейерхольд и поручил эту роль Коваленской. Юрия Радина играл постоянный ее партнер, с которым они вскоре встретятся в «Маскараде», — Юрьев. Выбор Мейерхольдом этих исполнителей продиктован его представлением о драмах Лермонтова с их, как он считал, «избытком страстей», роковой обреченностью героев, а также точным знанием творческих возможностей «его» артистов. И хотя Мейерхольд в целом не был удовлетворен актерским исполнением «Двух братьев», спектакль еще раз продемонстрировал органичность дуэта Юрьев — Коваленская и вновь показал их в качестве романтических актеров.

Участие в спектакле двух молодых актеров рассматривалось режиссером как своеобразная проба перед возможным их привлечением к работе над «Маскарадом». Б. А. Горин-Горяинов, которого и раньше занимал Мейерхольд в своих спектаклях, остро сыграл князя Лиговского — скоро он будет играть Казарина; что же касается неопытного А. Л. Константинова (он играл Александра), то этот эксперимент не удался. Вскоре эту роль стал играть Л. С. Вивьен. Одной из неожиданностей спектакля было участие в нем в роли Радина-отца В. Н. Давыдова. Великий актер был убежденным противником «новшеств» Мейерхольда. Совсем недавно он с раздражением и злобой писал: «Юрьевы, Коваленские, Мейерхольды […] — “имя им легион” — “блаженствуют на сцене”, но завидовать им нельзя — они позор и клеймо русской сцены и русского актера! Обидно еще и то, что эти подлые, темные силы совращают с пути истины и милых людей»[[1149]](#endnote-1147).

Таких резких слов в адрес Мейерхольда сказано Давыдовым много. Мейерхольд хорошо знал отношение к нему «старой гвардии» Александринского театра и постепенно «завоевывал» ее. Тогда же после совместной работы над «Зеленым кольцом» З. Н. Гиппиус у режиссера установились хорошие отношения с М. Г. Савиной. То же, считал он, должно было произойти и в отношениях с Давыдовым.

Но вернемся к Коваленской. Во многих спектаклях «домаскарадовского» Мейерхольда возникала тема рока, бессилия человека перед судьбой. В дуэте Коваленская — Юрьев ощущалась тема слабости и силы, покорности судьбе и борьбы с ней. В то же время обоих актеров объединял ореол избранности, небудничности, неслитности с другими. Тема одиночества среди людей — одна {485} из важнейших тем Юрьева и Коваленской. Но герои Юрьева бросали вызов судьбе, героини Коваленской были ей покорны.

Журнал «Аполлон» писал об актрисе: «Хрупка и трогательно бессильна Вера Лиговская, — основную черту ее души г‑жа Коваленская видит в безвольной покорности обстоятельствам, в неспособности к борьбе и ярким желаниям. Гордый темперамент Веры, не позволяющий ей идти на уступки, ее страстность, заставляющая отдаваться порыву, и внутреннее сознание своей вины, которое дает ей духовную победу в последней сцене с мужем, превратились в исполнении артистки лишь в трогательную женскую слабость. Но толкование проведено г‑жею Коваленской с художественной законченностью, и образ Веры вышел живым. Облик ее, нежный и хрупкий, внушает тихую жалость»[[1150]](#endnote-1148).

Этапным для творческой биографии Коваленской было ее участие в драме П. Кальдерона «Стойкий принц» (перевод К. Д. Бальмонта), поставленной Мейерхольдом в 1915 году.

Спектакль вписывался в ситуацию общего интереса русского театра начала века к испанской культуре. Достаточно вспомнить, что репертуар возрожденного в сезон 1911/1912 годов петербургского Старинного театра был всецело посвящен испанской драме — Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерону, а в год открытия московского Камерного театра была поставлена драма Кальдерона «Жизнь есть сон». Мейерхольд живо интересовался условными принципами испанского театра и поставил в 1910 году в квартире-башне Вячеслава Иванова «Поклонение кресту» того же Кальдерона.

Образ благородного отважного принца Фернандо («Стойкий принц»), гимн патриотизму и героизму, отвечал настроениям русской публики в годы первой мировой войны.

Спектакль имел особенность, на которую неизменно обращали внимание зрители и театральные критики, — назначение актрисы на главную мужскую роль. Это называли по-разному: «эксперимент», «трюк», «заблуждение режиссера», и одобрение это вызывало у очень немногих. Роль принца Фернандо Мейерхольд поручил Коваленской. Э. А. Старк считал, что «Коваленская играла прекрасно», но «нельзя было заставить нас забыть про travesti»[[1151]](#endnote-1149). «Главная роль в пьесе — героя и мученика принца Фернандо — поручена была почему-то, быть может из инстинктивного стремления к пикантности, г‑же Коваленской», — писала Л. Я. Гуревич[[1152]](#endnote-1150). Никакого «стремления к пикантности» на самом деле не было, тут была продуманная в стиле модерн концепция спектакля, в котором характер внешне слабого, совсем не воинственного, «отрешенного от земного» принца оказывался внутренне непоколебимым, стойким, героическим.

В основе драмы — подлинные исторические события, поход португальских войск в Африку в XV веке. Португальский инфант дон Фернандо остался в качестве заложника в Танжере. Ему обещали вернуть свободу в обмен на крепость Сеуту, оказавшуюся в руках португальцев. Король Португалии Альфонсо распорядился, чтобы за «выдачу инфанта Сеута была сдана». Но Фернандо {486} отказывается от свободы, которая должна быть куплена такой ценой, и умирает в плену.

Религиозно-философская драма Кальдерона изобилует поэтическими монологами, которые вдохновенно декламировала Коваленская. Та же Гуревич писала, что актриса «отнеслась к своей задаче с видимой серьезностью и произносила монологи дона Фернандо с пафосом, напрягая голос, порою торопясь, захлебываясь и к концу почти изнемогая»[[1153]](#endnote-1151).

«Воинственные» интонации не свойственны Коваленской, и потому ей не удались монологи с такими, к примеру, словами: «В Танжер ворвавшись, быстро я сумею Его наполнить кровью и огнем».

Большое впечатление производила драматически напряженная сцена второй хорнады (у Кальдерона не акты, а хорнады) между Фернандо и мавром Мулеем, начальником армии Феса (его играл П. И. Лешков).

Мулей, обязанный Фернандо жизнью, хочет устроить его побег из плена. Но царь приказал Мул ею быть «главным стражем Фернандо». Мулей в смятении: «во мне столкнулись честь и дружба». Для Фернандо сомнений нет. Проникновенный, красивый, глубокий голос Коваленской ставил точку в метаниях Мулея.

Мулей, любовь и дружба ниже,  
Чем честь и верность государю.  
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .  
Вот мой совет: ему ты должен  
Служить и обо мне не думать.

Неизменными аплодисментами сопровождался один из центральных монологов Фернандо — Коваленской, обращенный к фесскому царю:

Хотя б я больше видел бурей,  
Хотя б я больше видел гнева,  
Хотя б я больше знал печалей,  
Хотя бы больше знал тоски,  
Хотя бы больше встретил бедствий,  
Хотя бы больше понял голод,  
Хотя б в лохмотьях был, хотя бы  
В грязи и низости лежал,  
Но непреклонен буду в вере…  
Она, как солнце, предо мною!

Дивный голос Коваленской сообщал этому, казалось бы, монотонному монологу живую энергию и страсть.

«Стойкий принц» репетировался в пору занятий Коваленской в студии на Бородинской, и тут многое было достигнуто благодаря тому вниманию, которое уделял Мейерхольд пластике и произношению стихов. Ведь монологи Кальдерона серьезного значения в развитии действия не имеют. Это лирические {487} стихи на тему пьесы. И Коваленская читала эти стихи, используя свои «бородинские умения», как выражались студийцы.

Когда Мейерхольд задумал «Маскарад», он сразу же решил, что роль Нины будет играть Коваленская. В интервью «Петербургской газете» (1911. 4 авг.) он сообщал, что спектакль будет поставлен к концу года, и назвал главных исполнителей. Роль Нины, кроме Коваленской, репетировала И. А. Стравинская, а потом Е. Н. Рощина-Инсарова, которая и играла премьеру. В очередь с ней и выходила Коваленская на сцену в историческом спектакле В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина. В спектакле участвовали постоянные партнеры Коваленской — Ю. М. Юрьев (Арбенин), Е. П. Студенцов (князь Звездич), Е. И. Тиме (баронесса Штраль), Б. А. Горин-Горяинов (Казарин). Если Рощина-Инсарова тонко передавала атмосферу 1830‑х годов, стиль и аромат эпохи, то Коваленская акцентировала таинственную сторону образа и пьесы.

Поскольку актриса на премьере не играла, то и отзывов о ее исполнении появилось немного. В подробном описании спектакля «Маскарад», сделанном Ю. М. Юрьевым в его «Записках», речь идет о первой исполнительнице. Но в журнале «Аполлон» сотрудник Мейерхольда Соловьев свидетельствовал: «Нину играли в очередь г‑жи Рощина-Инсарова и Коваленская. Последняя обладает исключительной артистической индивидуальностью, которая почему-то упорно не признается представителями нашей правоверной критики. У Коваленской есть то, что так редко встречается в наши дни, — сценическое обаяние, заставляющее невольно прощать ей некоторые технические промахи. Ее Нина чрезвычайно трогательна, и в этом вся прелесть и вся сила созданного ею сценического образа»[[1154]](#endnote-1152).

В этом отрывке обращает на себя внимание утверждение об исключительной индивидуальности Коваленской, «которая почему-то упорно не признается представителями нашей правоверной критики». Правоверная критика — это, конечно же, сторонники старой манеры актерской игры, не признававшие того нового направления, яркой представительницей которого была Коваленская.

В спектакле «Маскарад» у Коваленской — Нины самыми запоминающимися были две сцены, которые она вела с Юрьевым — Арбениным. Это третья картина (в комнате Арбенина) и девятая (в спальне). Юрьев и Коваленская к этому времени являли собой слаженный актерский дуэт. Можно привести немало примеров, когда крупные актеры творчески не подходили друг к другу, более того, теряли что-то свое, важное при общении с неудобным партнером. В нашем случае актеры органично дополняли друг друга. Но прежде скажем о том, что их сближало. Их герои не были связаны с окружающей средой, с бытом, с «мелочами жизни», их не интересовали повседневность и житейские подробности, они были против жанризма, эстетики «замочной скважины», как скажет позднее Мейерхольд. Их влекли приподнятые над бытом фигуры, свободные от обыденности.

Различие, вернее, взаимодополняемость актерского облика обоих заключалась в том, что один олицетворял мужество, силу, героику, другая — слабость, {488} покорность, доверчивость. И в роли Нины актриса использовала привычные и органичные для нее краски — тихую задумчивость, таинственную обреченность. Особенно сильно звучала сцена смерти Нины. Коваленская вела ее сдержанно, отрешенно, без малейшего нажима и эффектных предсмертных судорог, к чему нередко прибегали исполнительницы этой роли. Ю. М. Юрьев высоко ценил ее исполнение и говорил об этом через много лет своим ученикам, студентам Театрального института.

Коваленскую много занимали в западной классике, которая шла на утренних спектаклях для учащейся молодежи. Она играла Джульетту («Ромео и Джульетта»), Офелию («Гамлет»), Амалию («Разбойники»), Луизу («Коварство и любовь»), Эмилию («Эмилия Галотти»). Это были спектакли разных режиссеров, разного уровня, особым успехом они не пользовались и, как правило, быстро сходили с репертуара. И везде с некоторыми вариациями актриса являлась слабой, беззащитной, робкой, нежной, трогательной, какой-то неземной героиней, погибающей при соприкосновении с жизнью. Она принимала смерть тихо и покорно. Это была одна из причин, почему В. Э. Мейерхольд назначил ее на роль Нины в «Маскараде», ведь пуще всего он боялся мелодраматизма и нажима в самой ответственной последней сцене с Арбениным.

Принципиально важным, хотя совершенно разным в смысле самоощущения актрисы, зрительского успеха и общественного резонанса оказалось для Коваленской участие во всех четырех пьесах Л. Н. Андреева, шедших на Александринской сцене. К тому времени, когда Коваленская начала свой артистический путь, Леонид Андреев был уже известным писателем, чьи пьесы с успехом шли в Московском Художественном театре и в петербургском Театре В. Ф. Комиссаржевской. В 1909 году, когда Коваленская поступила на Александринскую сцену, А. Р. Кугель писал: «Король театра в настоящую минуту — Л. Н. Андреев»[[1155]](#endnote-1153).

Первая андреевская пьеса в Александринском театре — «Профессор Сторицын» (1912) — имела серьезный успех и большую прессу. Премьера вызвала громадный интерес в столице. «В зрительном зале, — вспоминал Я. О. Малютин, — можно было увидеть корифеев нашего театра (во главе с В. Н. Давыдовым, К. А. Варламовым), А. И. Куприна, А. А. Блока, знаменитых певцов Н. Н. Фигнера, И. В. Ершова, И. В. Тартакова и неутомимых театральных критиков Ю. Беляева, А. Кугеля, Э. Старка и многих, многих других»[[1156]](#endnote-1154).

Зрительское внимание было сосредоточено на образе центрального персонажа, профессора Сторицына — крупного ученого, философа-идеалиста, которого играл Р. Б. Аполлонский. При всем, казалось бы, сугубо «бытовом» сюжете пьеса пронизана, как это часто бывает у Андреева, символистскими мотивами, литературно-философскими реминисценциями. Об этом точно написала М. С. Берлина, автор содержательной статьи о сценической истории его пьес: «У современников Андреева деятельность Сторицына могла вызвать ассоциации с творчеством Владимира Соловьева. К философии поэта, стоящего {490} у истоков русского символизма, отсылало и первоначальное название пьесы — “Нетленное”. Многие ситуации пьесы были наполнены понятными для современников аналогиями. Уход Сторицына из дома в 4‑м акте драмы отождествлялся со знаменитым “уходом” Льва Толстого, еще свежим в памяти. Поездка в Озерки во 2‑м действии, где Сторицын встречался с почитательницей его таланта, княжной, напоминала о поэзии Блока. Ведь Озерки — это блоковские места, где поэт встретил Незнакомку. Образом княжны Андреев как бы отдавал дань символу Вечной Женственности, Нетленной красоты»[[1157]](#endnote-1155). Вот эту, влюбленную в Сторицына, в его дело и его мысли княжну Людмилу Павловну и играла Коваленская.

Ставил спектакль в строгой манере семейно-психологической драмы режиссер А. Н. Лаврентьев, бывший сотрудник Московского Художественного театра. Он ориентировался на показ разложения профессорской семьи, на психологическую, конкретно-нравственную, а не отвлеченно-философскую сторону пьесы. Отсюда недостаточное внимание режиссера к туманным, с налетом мистицизма монологам Сторицына и его дуэтам с понимающей и влюбленно слушающей его княжной. Но Княжна — Коваленская поддерживала Сторицына — Аполлонского в его поисках «вечных» истин, в его отвлеченно-идеальном понимании сущности жизни.

Показателен отзыв авторитетного критика П. М. Ярцева: «Для меня в спектакле всего занимательнее была молодая актриса Коваленская (играет княжну). Она мало кому понравилась. Так и должно было быть: исполнение было настолько нетеатральным, что показалось холодным — особенно в мелодраме. Но на самом деле оно не было холодным, а только сурово: скупо на средства и очень сосредоточенно»[[1158]](#endnote-1156).

В этом высказывании есть некий полемический «перехлест». Но отмеченная критиком «сосредоточенность» — характерная черта актрисы Коваленской, которая присуща многим ее героиням — сосредоточенность на своих чувствах, мыслях, долге с налетом таинственности и загадки.

В написанной Л. Андреевым пьесе о первой мировой войне «Король, закон и свобода» (1914), премьера которой в Александринском театре состоялась через несколько месяцев после начала войны, Коваленская выступила в небольшой, но очень важной для общего духа спектакля роли. В центре пьесы семья бельгийского писателя Грелье (имелся в виду Метерлинк, его играл, используя портретный грим, Р. Б. Аполлонский). Этот образ — воплощение патриотизма, стойкости и «совести» Бельгии, страны, которая первой на западном фронте вступила в военные действия против Германии. Но в этой созданной наспех «исторической» пьесе были два «андреевских» символических образа. Это глухой садовник Франсуа (символ простого трудового народа), ничего не знающий о том, что происходит вне его «кусочка земли», и безумная девушка, «тщетно отыскивающая дорогу в родное местечко» (душа народа — по Л. Андрееву)[[1159]](#endnote-1157). «Коваленская играла эпизод, — писал рецензент во время гастролей Александринского театра в Варшаве, — девушку, потерявшую рассудок и не могущую найти дорогу в свою исчезнувшую с лица земли деревушку {491} Ленуар. Г‑жа Коваленская оставляет необыкновенно глубокое и сильное впечатление»[[1160]](#endnote-1158).

В конце 1915 года актриса выступила в роли Консуэллы в пьесе Л. Н. Андреева «Тот, кто получает пощечины». Пьеса о цирке, его артистах, о жизни, полной риска, о подлинных и театрально-обманных чувствах. И вместе с тем пьеса трагическая, таинственная, символическая. Сам автор считал, что «истинный узел драмы» заключен не в том персонаже, именем которого названа пьеса, а в Консуэлле. Наездница Консуэлла — «царица танго на конях», как возвещает афиша, притягательное украшение цирка «папы Брике». Именно к ней сходятся нити от всех персонажей. Ее отец, обнищавший граф Манчини, авантюрист и попрошайка, продает ее талант, готов продать и ее самое; хозяин цирка Брике ценит ее как источник дохода; ее партнер, жокей Альфред Безано, выступающий с ней, не отдает себе отчета в том, что любит ее; укротительница львов Зинида, жена Брике, влюблена в Альфреда и ревнует его к Консуэлле; старый барон Реньяр желает «купить» Консуэллу и жениться на ней; главный клоун Джексон любуется и восхищается ею и, наконец, таинственный Тот, полюбивший Консуэллу и разбудивший в ней воспоминания о какой-то совсем другой, «той», неземной ее жизни.

Л. Н. Андреев писал: «Чем может стать на сцене Консуэлла, это вопрос факта, а я скажу, чем она должна быть. Прежде всего по внешности она должна быть *богиней* — по точному смыслу законов классической красоты […] Все цирковое и пошлое, начиная костюмом и кончая словечками и некоторой вычурностью выходок — все это только на поверхности, *внешнее*. И это одна из важнейших задач артистки и режиссера: показать богиню под мишурой наездницы и акробатки. Со стороны характера, психики — Консуэлла возвышенна, чиста и бессознательно *трагична*. Последнее *очень* важно»[[1161]](#endnote-1159).

В Александринском театре «Тота» ставил молодой режиссер Н. В. Петров, ученик и сотрудник Мейерхольда. Загадочность актерского облика Коваленской удачно сочеталась с образом Консуэллы. Некоторые исполнительницы этой роли пренебрегали ее символической стороной, стремились передать бытовой, прозаический смысл пьесы. В. Л. Юренева, игравшая эту роль в киевском театре «Соловцов», вспоминала, что «решила в Консуэлле играть не то, что подсказано текстом автора, отнюдь не ожившую греческую богиню… В действительности же Консуэлла просто маленькая циркачка. С типичными чертами своей профессии»[[1162]](#endnote-1160). Даже если бы Коваленская поставила перед собой подобную задачу, она не смогла бы ее выполнить. Ей была чужда бытовая, прозаическая сторона характера, не говоря уже о некоторой его вульгарности. Ее стихия — возвышенность, загадочность, бессознательное трагическое, иначе — область метафизики.

В диалогах с Тотом запоминались отвлеченные слова и интонации: «Мне вдруг стало так скучно, так противно, что я подумала: хоть бы пришел Бог… Зачем ты напомнил мое детство? Там было море и еще что-то… много, много…». Она была заворожена речами-заклинаниями Тота. А «земные» реплики Консуэллы: «Ты мне надоел с твоими дурацкими сказками», «Не на ту напал» — {492} совсем пропадали в исполнении Коваленской. Н. Е. Эфрос считал, что Консуэлле — Коваленской «не хватало искренней наивности»[[1163]](#endnote-1161). У нее было иное — инфернальность.

В самом начале 1917 года она снова встретилась с драматургией Л. Н. Андреева. После постановок «Профессор Сторицын», «Король, закон и свобода», «Тот, кто получает пощечины» это была четвертая пьеса знаменитого автора в Александринском театре. Новая драма называлась «Милые призраки», в ней нетрудно усмотреть образ молодого Достоевского и его будущих персонажей. «Сквозь создания Достоевского к его жизни и духу — вот мой путь», — говорил о своей пьесе Андреев[[1164]](#endnote-1162).

Бывший студент Михаил Федорович Таежников (он ассоциировался с Достоевским) снимает угол в семье чиновника-пьяницы Горожанкина, живущей в «отчаянной нищете» и напоминающей семью Мармеладовых. В этой семье — чахоточная жена Горожанкина, в которой «чувствуется начало душевной болезни», их «горбатенький сын» Сеня и двадцатилетняя дочь, красавица Таня, которая кормит семью тем же способом, что и Соня Мармеладова. Эту Таню Горожанкину играла Коваленская.

Согласно андреевским ремаркам Таня говорит «робко», «тихо», она смиренна, покорна, безгласна. Безответно влюбленная в Таежникова, она «уступает» его генеральской дочери Раисе (напоминает Аглаю Епанчину), чтобы обеспечить его будущее литератора, а сама кончает жизнь самоубийством, бросившись под колеса экипажа.

Ставил спектакль Е. П. Карпов, опытный режиссер-бытовик русской национальной ориентации, который в апреле 1916 года, после шестнадцатилетнего перерыва, в пору патриотических настроений времен мировой войны, вновь стал главным режиссером театра. Он, как всегда, сосредоточил внимание на реально-бытовой стороне пьесы и занял крупных актеров театра — В. Н. Давыдова (отставной штабс-капитан Прелестнов), И. М. Уралова (хорист Монастырский), Е. П. Корчагину-Александровскую (Горожанкина).

Главную роль Таежникова исполнял П. И. Лешков. Назначение на роль Тани совершенно не «карповской» актрисы Коваленской имело свой резон. Карпов понимал, что изображением колоритных персонажей «петербургских углов», несчастных бедовиков времен молодого Достоевского в этой пьесе не обойтись. Игнорировать мотив символистского обобщения, дух романтических воспоминаний, иллюзорный мир Петербурга белых ночей никак было нельзя. И пьеса, и время ее постановки не допускали этого. Заметим, что в театре вовсю шли последние репетиции мейерхольдовского «Маскарада», спектакля, который, как бы это ни казалось странным, Карпов поддерживал.

Рассказывали, что будто бы Л. Н. Андреев, приходя в театр или в разговоре с режиссером, предлагал на выбор какую угодно пьесу — бытовую, реалистическую или отвлеченную, символистскую. Похоже, это смахивает на анекдот, но в этом рассказе есть свое зерно. Материальное и духовное, реальное и условное, конкретное и символическое никогда не были для Андреева понятиями {493} взаимоисключающими. С духовной, условной, символической стороной его пьес связано творчество Коваленской.

В годы войны она участвовала в двух запомнившихся ей гастрольных поездках актеров Александринского театра. В мае 1915 года они отправились в Варшаву. Поездку организовали Е. Н. Рощина-Инсарова и А. А. Плещеев — драматург и театральный критик — сын покойного поэта А. Н. Плещеева. В мае прошлого года там тоже были гастроли александринцев, приезжали Давыдов и Варламов. Гастроли прошли с ошеломляющим успехом. Но то было до войны. Сейчас же в Варшаве ощущалась близость фронта, тревожная атмосфера, в газетах — списки убитых, в Лодзи — холера. И тем не менее интерес к прославленному столичному театру был велик. Должна была приехать М. Г. Савина, но, как сообщали газеты, она вывихнула ногу и быть в Варшаве не смогла. Приехали Ю. М. Юрьев, Р. Б. Аполлонский, Н. Н. Ходотов, В. А. Мичурина, а среди молодых и незнакомых Варшаве актеров обращали на себя внимание Н. Г. Коваленская и П. И. Лешков.

Коваленская играла Неустроеву в «Обывателях» В. А. Рышкова, «проявив более, чем следовало бы по характеру героини, горячности и нервности»[[1165]](#endnote-1163), Шуру Кедрову в «Сестрах Кедровых» Н. А. Григорьева-Истомина, донью Соль в «Эрнани» В. Гюго. Но самый большой успех ей выпал в двух ролях — девушки, потерявшей разум («Король, закон и свобода»), о которой уже шла речь, и Марфы Собакиной («Царская невеста» Л. А. Мея), которая тоже сходила с ума. «Г‑жа Коваленская была вчера очень хороша в роли героини драмы, царской невесты, — писал рецензент. — Концепция роли схвачена и проведена была ею правильно и в надлежащем тоне; в особенную заслугу следует поставить артистке простоту и натуральность ее приемов, лишенных напыщенности, пафоса, в которые так легко впадают даже опытные артисты при разыгрывании мелодрамы. Трудную сцену сумасшествия провела г‑жа Коваленская превосходно»[[1166]](#endnote-1164).

Когда-то эту роль играла Савина, но без успеха. Коваленская могла чувствовать себя удовлетворенной. Ну а молодежь театра не могла удержаться от острот по поводу того, что Коваленской лучше всего удаются роли сумасшедших.

После Варшавы группа молодых актеров, назвавшая себя «Товарищество артистов Петроградского Александринского и частных театров», отправилась в Сумы. Сумы — город теплый, курортный, со знаменитой рекой Псел, где когда-то провел два лета А. П. Чехов и где он так удачно ловил рыбу. Актеры гуляли, купались, отдыхали. Сумы — город театральный, если кто-то гастролировал в Харькове, обычно заезжал в Сумы. В то лето 1915 года молодым актерам не повезло — было много «конкурентов». Во-первых, в городском театре выступала опытная труппа Нижегородского театра под руководством актера и антрепренера А. А. Сумарокова с участием многих известных артистов, в том числе Е. О. Любимова-Ланского. Во-вторых, в то время проходили гастроли Л. В. Собинова, который, естественно, собирал полный зал. Правда, первый спектакль имел успех.

{494} Открыли гастроли в помещении Общественного собрания мейерхольдовским «Шутом Тантрисом», где Коваленская играла главную женскую роль. А затем стали играть наспех сделанные спектакли на основе «хлебных пьес», как их называли, которые, увы, таковыми не оказались. Репертуар был большой, но спектакли посещались слабо. Шли «Идиот» по Ф. М. Достоевскому, «Женская логика» («Мисс Гоббс») Джерома К. Джерома, в которой когда-то блистала Савина, «Севильский кабачок» Ф. Незведа и Г. Мюллера, пьеса из жизни испанских танцовщиц, недавно поставленная Мейерхольдом в театре Суворина, «Мираж» Роденбаха, «Лулу» Ф. Ведекинда. Артисты дали благотворительный концерт для воинов русской армии, назвав его «Кабаре», где демонстрировали итальянские, восточные, античные танцы, пластические этюды, аттракционы, клоунаду, — словом, то, чем занимались у Мейерхольда в Студии на Бородинской.

Этот концерт весело конферировали Коля Петер (Н. В. Петров) и артист «Кривого зеркала» Чиж Подгорный (В. А. Подгорный)[[1167]](#endnote-1165). Но и это не помогло.

Коваленская выступила в новой для себя роли Анны Демуриной в драме В. И. Немировича-Данченко «Цена жизни», которая всегда пользовалась на Александринской сцене большим успехом. «Она не дала нам типа загадочной натуры, — писал критик. — Г‑жа Коваленская вызывала жалость, а не преклонение»[[1168]](#endnote-1166). Ей отказывали именно в том, в чем она была особенно сильна, что всегда отмечала в ее творчестве критика.

Коваленская писала Мейерхольду 14 июня 1915 года из Сум: «Ряд вечеров после репетиций за чаем был посвящен Вам, рассказам и воспоминаниям о Вас. С нами вместе живет Подгорный. Он так хорошо говорит о Вас, должно быть, очень Вас любит […] Мы здесь очень хорошо живем, но театральные дела не удовлетворяют нас вполне […] Первый спектакль “Шут Тантрис” был принят с большим восторгом, да и не могло быть иначе, столько труда и волнений было положено на него. Говорят, я хорошо играла. Пьеса понравилась. Из следующих спектаклей никакого успеха не имел “Мираж” и “Лулу”, а для Сум это уже много, доверие подорвано […] Сейчас мы репетируем “Вишневый сад”, я не занята, но так люблю эту пьесу, что радуюсь бесконечно тому, что она идет, слушаю репетиции и счастлива»[[1169]](#endnote-1167).

Через год, в мае 1916 г., александринцы играли в Москве на сцене Малого театра. Молодой П. А. Марков увидел в их ансамбле «единый стиль и острое чувство современности» и назвал имена тех молодых петроградских актеров, которых заметила Москва[[1170]](#endnote-1168). Это — Лешков, Тиме, Коваленская. Большой успех выпал на долю Аполлонского в роли Сторицына. К. С. Станиславский был в восторге от его игры: он пришел к актеру за кулисы и горячо благодарил его.

Коваленская выступала в своих старых андреевских ролях — Княжны и Консуэллы, в которых всегда имела успех, и в новой роли Аксюши в «Лесе» А. Н. Островского. Героини Островского не были ей близки. Конечно, общение с мастерами Александринского театра и прежде всего с Давыдовым и {496} Варламовым не могло не повлиять на актрису в постижении правды Островского. И все-таки в ее Аксюше не хватало прозы жизни, хотя была и душевная чистота, и способность к большой любви. Идеал Аксюши — муж, дети, дом. Она отказывается от романтических скитаний с Несчастливцевым ради замужества. «А что же в актрисы-то, дитя мое? С твоим-то чувством». — «Братец… чувство… оно мне дома нужно». Коваленская «приподнимала» Аксюшу: будто «заблудившаяся на земле богиня», как однажды назвали актрису, мечтает соединиться с каким-то идеальным героем, а не купеческим сынком Петей Восмибратовым.

«Сцена — моя жизнь», — любила повторять Савина. Но жизнь — это не только сцена, и сцена не в силах ее заменить. Тем более, когда речь идет о красивой и талантливой премьерше столичного театра. Поклонников было много. Среди них — товарищи по театру, именитые адвокаты, представители великосветских кругов и даже императорской фамилии.

Первым, кто ее, ученицу драматических курсов, одарил своим больше чем вниманием, был ее непосредственный учитель актер Александринского театра Степан Иванович Яковлев. Он происходил из состоятельной купеческой семьи, окончил реальную гимназию и петербургское Театральное училище, где учился в классе В. Н. Давыдова. После училища его пригласили в Александринский театр, где он прослужил до 1896 года, потом работал на разных сценах, в том числе в московском Малом театре. В 1903 году вернулся в Александринский театр и стал преподавать драматическое искусство. Образованный человек, он внимательно следил за литературной и театральной жизнью, был хороший характерный актер. Современники запомнили его выступления в ролях Берендея («Снегурочка»), Муромского («Свадьба Кречинского»), Лопахина («Вишневый сад»), но особенный успех он снискал в купеческих ролях Островского — Подхалюзина («Свои люди — сочтемся»), Восмибратова («Лес»).

Яковлев был женат на актрисе Александринского театра Н. Л. Тираспольской, но в их общей жизни что-то не сладилось. Они разошлись, он был свободен и, влюбившись в свою ученицу Нину Коваленскую, сделал ей предложение. Он был на восемнадцать лет старше ее, но кому и когда это могло помешать. Они обручились, дело шло к свадьбе. Но в мае 1912 года Яковлев умер. Ему было сорок два года.

Потом были новые встречи, новые поклонники. Среди них — режиссер и актер Александринского театра Н. В. Петров, поставивший «Тота» и игравший в нем жокея Безано, влюбленного в Консуэллу. Петров сделал ей предложение, но она не согласилась. И был у нее еще один поклонник, о котором мало кто знал. В Коваленскую был влюблен великий князь Дмитрий Павлович, двоюродный брат Николая II и его любимец. Этот красивый молодой человек вошел в историю России и в жизнь актрисы Коваленской. Он родился в 1890 году и был на два года моложе нее. Блестяще образованный, тонко чувствующий, близкий петербургским художественным кругам, он слыл поклонником Александринского театра и часто бывал в нем. Во время спектакля его {497} автомобиль можно было видеть у стен театра. После спектакля Нина Коваленская усаживалась в этот автомобиль и ехала домой. За рулем был великий князь.

Н. Н. Ходотов вспоминал о юбилейном спектакле, посвященном двадцатилетию его сценической деятельности, состоявшемся 20 апреля 1916 года в Театре музыкальной драмы (ныне — Большой зал Консерватории): «На сцене, — писал Ходотов, — присутствовали и члены царской семьи из молодежи, среди которой будущий царский изгнанник, принимавший участие в убийстве Распутина — Дмитрий Павлович. Он был самым ярым моим поклонником. На них на всех произвело особенное впечатление невиданное ими до сих пор “зрелище” — речи рабочих, студенчества, прогрессивных общественных организаций»[[1171]](#endnote-1169).

Великий князь Дмитрий Павлович Романов, как и его приятель князь Ф. Ф. Юсупов-Сумароков-Эльстон и годившийся им в отцы В. М. Пуришкевич, искренне верили, что убийство Распутина спасет Россию. Дмитрий Павлович участвовал в этой акции. Правда, он не стрелял в Распутина, как это сделали Юсупов и Пуришкевич, но яд в распутинскую рюмку сыпал и увозил из Юсуповского дворца на своем автомобиле (на том самом, на котором ездила Коваленская) труп Распутина. Она знала, куда поехал Дмитрий Павлович в тот вечер. На следующее утро он позвонил ей по телефону и сказал: «Дело кончено».

В. М. Пуришкевич писал в своем дневнике 18 декабря 1916 года: «Распутина уже нет. Он убит. Судьбе угодно было, чтобы я, а не кто иной, избавил от него царя и Россию, чтобы он пал от моей руки. Слава Богу, говорю я, слава Богу, что рука великого князя Дмитрия Павловича не обагрена этой грязной кровью — он был лишь зрителем и только. Чистый, молодой, благородный, царственный юноша, столь близко стоящий к престолу, не может и не должен быть повинным хотя бы в высоко патриотическом деле, но в деле, связанном с пролитием чьей бы то ни было крови, пусть эта кровь будет и кровью Распутина»[[1172]](#endnote-1170).

События на фронте и развал власти стали причиной того, что убийство Распутина осталось безнаказанным. Но великий князь Дмитрий Павлович был сослан в Персию. Провожая его, Коваленская подарила ему образок. Больше они не увиделись…

1917 год растревожил налаженную жизнь Александринского театра. Многочисленные собрания, комитеты, комиссии, декларации начались сразу после февраля и продолжались весь год. О том, как императорский театр превращался в советский, о расслоении труппы написано много[[1173]](#endnote-1171). Но нас интересует сейчас позиция актрисы Коваленской. Она оказалась в группе тех молодых актеров театра, которые поверили в лозунги «театр для народа», «театр — средство просвещения народа», в необходимость нового репертуара и нового порядка дел. Во всяком случае, 27 сентября 1917 года газета «Петроградский листок» писала: «Под влиянием большевистских тенденций гг. Ге, Студенцова, Вивьена, Коваленской и компании театр катится по наклонной плоскости». {498} Здесь не упомянут еще П. И. Лешков, активный деятель «перестройки» Александринского театра. Все это были ее партнеры, сверстники, товарищи. Как попал сюда пятидесятилетний Г. Г. Ге, сказать трудно, по всей вероятности в силу своего восторженного «романтического» характера.

Осенью 1918 года актриса играла очень много, будто чувствовала, что это ее последние выступления на Александринской сцене. Она играла Катерину в мейерхольдовской «Грозе», Софью с Чацким — Лешковым, Фамусовым — Лерским и Молчалиным — Студенцовым («Горе от ума»), Глафиру в «Холопах» П. И. Гнедича, герцогиню Гиз с Генрихом III — Студенцовым в пьесе «Генрих III и его двор» А. Дюма-отца.

В конце 1918 года Коваленская выступила в пьесе Э. Штуккена «Рыцарь Ланваль», созданной на основе народных баллад об английском короле Артуре. Спектакль, поставленный Н. Н. Урванцевым, был проникнут средневековой поэзией и мистическим налетом. Коваленская играла Леонору — «свою» роль, Студенцов — рыцаря Ланваля. Спектакль шел на сцене Михайловского театра и имел успех. Но время, когда облик актрисы, ее манера игры, ее творческие устремления были созвучны времени, безвозвратно прошло. Война и революция поставили крест на эстетических поисках эпохи модерн. Новое время, новая театральная жизнь…

Весной 1919 года, серьезно заболев, Коваленская уехала на юг, в Харьков, рассчитывая на антрепризу Н. Н. Синельникова, где собрались многие известные артисты из разных театров — М. М. Тарханов, В. М. Петипа, Е. М. Шатрова, актер и драматург А. А. Баров. Там же некоторое время играл Н. Н. Ходотов, обитавший тогда на своей даче в г. Изюме под Харьковом.

Никаких творческих удач Харьков актрисе не принес. Все жили событиями революции и войны. С апреля 1918 по январь 1919 года Харьков был оккупирован германскими войсками, затем, в июне 1919 года, завоеван Добровольческой армией А. И. Деникина. И тут произошло то, что неминуемо должно было произойти в жизни молодой, красивой, одинокой актрисы. Случилось так, что командир роты деникинской армии, тяжело раненный капитан А. К. Павлов был помещен в тот самый дом, где жила Коваленская. Она приняла в нем участие, и очень скоро полковой писарь зарегистрировал их брак.

Они были очень разные люди, с разными интересами, и брак их можно объяснить только страшными и трагическими событиями войны. Она — поэтическая, «неземная», с загадкой во всем своем облике, он — абсолютно земной, привыкший к опасной жизни, где надо действовать решительно и быстро. Театр его не интересовал.

После наступления Красной Армии и взятия Харькова в декабре 1919 года боевой офицер и его жена вынуждены были бежать. Из Харькова двинулись в Севастополь, некоторое время бедствовали там, а оттуда на турецком пароходе отправились в Константинополь. Раненый офицер, жена-актриса, на руках сын, которому стукнуло три дня. Чем не сюжет для Булгакова?

{499} Здесь можно было бы закончить повествование об актрисе Александринского театра Нине Григорьевне Коваленской. Но впереди у нее было еще семьдесят три года жизни, требующие, чтобы о них сказали.

Константинополь — перевалочный пункт русской эмиграции. Оттуда путь лежал в Софию, Прагу, Берлин, Париж. Они выбрали Прагу. Выбрали потому, что ей обещали работу в Русском театре, который там организовывался. Но антрепренер этого предприятия оказался авантюристом, театр так и не открылся. Жить было не на что. «Поэтическая» актриса столкнулась с прозой жизни. Она попыталась еще найти себя в качестве актрисы. В начале 1920‑х годов в Риге работал Русский театр, который организовала Е. Н. Рощина-Инсарова, тоже бежавшая из Петрограда, ее сослуживица по Александринской сцене. Она и позвала Коваленскую в Ригу. Актриса поехала с маленьким сыном и пробыла там совсем недолго. Муж, оставшийся в Праге, настаивал на ее возвращении. Но она мечтала вернуться совсем не в Прагу. В 1923 году она писала из Риги в Петроград своему партнеру Ю. М. Юрьеву, возглавлявшему в то время Александринский театр: «Прагу я не знаю и что ждет меня там, но я вынуждена в данный момент туда поехать. Вернуться же в Александринский театр значит для меня вернуться на родину, в Россию, домой. Пусть же вопрос о моем возвращении в театр остается еще открытым»[[1174]](#endnote-1172).

В Прагу она вернулась, и очень скоро стало очевидно, что вопрос о возвращении в Россию закрыт. Потянулись тяжелые дни и годы эмигрантской жизни. Дочь Н. Г. Коваленской Ирина Александровна Павлова-Каутская, родившаяся в Праге в 1926 году, рассказывала, что семья ютилась на окраине города в маленькой однокомнатной квартире: они с братом спали в комнате, родители — на кухне. Н. Г. Коваленская бралась за любую работу, одно время пришлось быть официанткой в ресторане, отец работал шофером такси. В свободное время А. К. Павлов встречался с бывшими русскими офицерами, стал активным деятелем «Русского Воинского Союза»[[1175]](#endnote-1173).

Как и подавляющее большинство русских эмигрантов, Коваленская не «вписалась» в чешскую жизнь и ее культуру, связи ограничивались русской колонией, которая в Праге была многочисленна.

Коваленская организовала любительскую драматическую Студию и регулярно ставила там несколько пьес в год, главным образом Островского и Чехова. У нее было много учеников, среди них — чета Гуляницких, которая впоследствии переехала в Варшаву и создала там Русский театр. В Праге была русская гимназия, и Коваленская давала там спектакли русской классики. Сама она на сцене не играла, но в 1931 году в дни русской культуры в Праге выступила в главной роли концертной программы «Суд над Верой Мирцевой». Жанр суда над героями художественных произведений перекочевал в Чехословакию из СССР. В пору увлечения вульгарным социологизмом у нас было принято устраивать спектакли, на которых судили Евгения Онегина, Печорина и других дворян и буржуев. В Праге не желали отставать от советских театральных новшеств и устроили суд над Верой Мирцевой, героиней мелодрамы Л. Н. Урванцева, которая убивает своего любовника.

{500} В том же 1925 году состоялся спектакль «Гроза», сыгранный в основном русскими любителями. Коваленская играла Катерину (когда-то она исполняла эту роль в Александринском театре, в очередь с Рощиной-Инсаровой), а партнером ее был С. Я. Эфрон, муж Цветаевой, игравший, по всей вероятности, роль Бориса. Мужья Коваленской и Цветаевой были знакомы. Оба — офицеры, участвовали в русско-германской войне, служили в Добровольческой белой армии, сражались с большевиками. Но пути их решительно разошлись.

В конце концов, пусть тяжело, все-таки они приноровились к той, пражской жизни. Коваленская постепенно перешла на преподавание драматического искусства, дети учились.

Но впереди была еще одна война, которая вновь круто изменила их судьбу. В 1945 году советские войска наступали на Прагу. Было ясно, что ждет бывшего капитана Дроздовского полка Добровольческой армии Павлова. Они бросили все, перебрались в американскую зону, затем в Мюнхен. В Германии были многочисленные лагеря русских беженцев из Советского Союза, Польши, Югославии, Чехословакии. Коваленская организовала Русскую труппу и ездила со спектаклями и концертами по разным городам.

В 1951 году семья переехала в Америку, прожила здесь более сорока лет, а рассказать о Коваленской-актрисе нечего. Семейные обязательства, дети, внуки, долг. Изредка выступала как чтица. Читала стихи поэта Дмитрия Кленовского, своего давнего знакомого, и любимый «Бахчисарайский фонтан». Всю прошедшую артистическую жизнь она таила в себе. Она прожила сто пять лет, много испытала на своем больше чем веку, но самыми лучшими годами жизни считала те десять лет, которые ей посчастливилось пробыть на Александринской сцене. Она завещала похоронить себя в Петербурге. Дочь, Ирина Александровна, внуки Наталья и Юрий выполнили ее волю. 20 сентября 1995 года на «Литераторских мостках» Волкова кладбища была торжественно захоронена урна с прахом Н. Г. Коваленской.

Журчит во мраморе вода  
И каплет хладными слезами,  
Не умолкая никогда.

Эти строки из «Бахчисарайского фонтана», который она так любила, высечены на ее памятнике.

# **{****501}** Примечания

### **{****503}** Александра Михайловна Колосова-Каратыгина

1. Воспоминания А. М. Каратыгиной // *Каратыгин П. А*. Записки: В 2 т. Л., 1929 – 1930. Т. 2. (далее — Воспоминания А. М. Каратыгиной). [↑](#endnote-ref-2)
2. *Арапов П. Н*. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 272. [↑](#endnote-ref-3)
3. *Пушкин А. С*. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 7. С. 9. [↑](#endnote-ref-4)
4. Цит. по: *Медведева И. П*. Екатерина Семенова: Жизнь и творчество трагической актрисы. М., 1964. С. 203. [↑](#endnote-ref-5)
5. *Арапов П. Н*. Летопись русского театра. С. 272. [↑](#endnote-ref-6)
6. Сын отечества. 1819. Ч. 51. № 3. С. 113. [↑](#endnote-ref-7)
7. *Пушкин А. С*. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 353. [↑](#endnote-ref-8)
8. Благонамеренный. 1821. Ч. 16. № 19 – 20. С. 90. [↑](#endnote-ref-9)
9. Воспоминания А. М. Каратыгиной. С. 142. [↑](#endnote-ref-10)
10. См.: *Медведева И. Н*. Екатерина Семенова… С. 205. [↑](#endnote-ref-11)
11. Воспоминания А. М. Каратыгиной. С. 148. [↑](#endnote-ref-12)
12. Русская старина. 1902. Т. 3. Кн. 9. С. 116 – 118. [↑](#endnote-ref-13)
13. *Арапов П. И*. Летопись русского театра. С. 346. [↑](#endnote-ref-14)
14. См.: *Боцяновский В. Ф*. К истории русского театра: Письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой. СПб., 1893; *Катенин П. А*. Размышления и разборы. М., 1981. [↑](#endnote-ref-15)
15. *Катенин П. А*. Размышления и разборы. С. 263. [↑](#endnote-ref-16)
16. *Арапов П. Н*. Летопись русского театра. С. 361. [↑](#endnote-ref-17)
17. *Каменская М. Ф*. Воспоминания. М., 1991. С. 234. [↑](#endnote-ref-18)
18. [*Б. п.*] Русский театр: «Коварство и любовь» // Северная пчела. 1828. 20 сент. [↑](#endnote-ref-19)
19. *Аксаков С. Т*. Собр. соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 3. С. 352. [↑](#endnote-ref-20)
20. См.: Воспоминания А. М. Каратыгиной. С. 256 – 257. [↑](#endnote-ref-21)
21. Северная пчела. 1829. 12 дек. № 149. [↑](#endnote-ref-22)
22. Литературные Прибавления к «Русскому инвалиду». 1833. 18 февр. № 14. [↑](#endnote-ref-23)
23. *Яковлев М*. Русский театр // Северная пчела. 1831. 14 янв. [↑](#endnote-ref-24)
24. *П. М*. Александринский театр // Северная пчела. 1837. 12 марта. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. 1. С. 52. [↑](#endnote-ref-26)
26. См.: *Надеждин Н. А*. Русский театр: Письма в Петербург // *Надеждин Н. А*. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 346 – 366. [↑](#endnote-ref-27)
27. *С. Б.* [*Булгарин Ф. В.*] Впечатления в представлении шекспировской трагедии «Кориолан» // Северная пчела. 1841. 29 янв. [↑](#endnote-ref-28)
28. *Некрасов Н. А*. Полн. собр. соч.: В 9 т. М., 1950. Т. 9. С. 456. [↑](#endnote-ref-29)
29. *М‑лъ Я‑въ* [*Яковлев М.*] Русский театр: «Уроки старикам» // Северная пчела. 1829. 19 июня. [↑](#endnote-ref-30)
30. *М‑лъ Я‑въ* [*Яковлев М.*] Русский театр: «Школа злословия» // Северная пчела. 1828. 7 июня. [↑](#endnote-ref-31)
31. *Т. В.* [*Булгарин Ф. В.*] Московский бал, или Третье действие из комедии «Горе от ума» // Северная пчела. 1830. 11 февр. [↑](#endnote-ref-32)
32. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров. Ч. 1. С. 110. [↑](#endnote-ref-33)
33. См.: *Дризен Н. В*. Материалы к истории русского театра. 2‑е изд. М., 1913. С. 194 – 195.

    {504} **Николай Осипович Дюр** [↑](#endnote-ref-34)
34. *Кони Ф*. Николай Осипович Дюр, императорский российский придворный актер // Репертуар русского театра. 1839. Кн. 7. С. 7 – 8. [↑](#endnote-ref-35)
35. См.: *Арапов П. Н*. Летопись русского театра. СПб., 1861. С. 251. [↑](#endnote-ref-36)
36. *Кони Ф*. Николай Осипович Дюр… С. 11. [↑](#endnote-ref-37)
37. Там же. С. 12. [↑](#endnote-ref-38)
38. Русский театр // Северная пчела. 1828. 8 мая. [↑](#endnote-ref-39)
39. Русский театр // Северная пчела. 1828. 19 мая. [↑](#endnote-ref-40)
40. *Т. В.* [*Булгарин Ф. В.*?]. Русский театр // Северная пчела. 1830. 11 февр. [↑](#endnote-ref-41)
41. *Пушкин А. С*. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1937. Т. 13. С. 138. [↑](#endnote-ref-42)
42. *N. N*. Русский театр // Северный Меркурий. 1830. 7 марта. [↑](#endnote-ref-43)
43. Там же. [↑](#endnote-ref-44)
44. Цит. по: «Горе от ума» на русской и советской сцене. М., 1987. С. 97 – 98. [↑](#endnote-ref-45)
45. Письмо Е. П. Ростопчиной М. Н. Загоскину (1831) // РНБ, РО, ф. 291, ед. хр. 132. [↑](#endnote-ref-46)
46. Александринский театр // Северная пчела. 1839. 15 июля. [↑](#endnote-ref-47)
47. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Александринский театр // Северная пчела. 1857. 14 февр. [↑](#endnote-ref-48)
48. *О. О. О*. Александринский театр // Северная пчела. 1835. 25 июня. [↑](#endnote-ref-49)
49. *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1953. Т. 1. С. 332. [↑](#endnote-ref-50)
50. *М‑л Я‑в* [*Яковлев М. А.*] Русский театр // Северная пчела. 1829. 2 мая. [↑](#endnote-ref-51)
51. См.: Там же. 1828. 19 июня. [↑](#endnote-ref-52)
52. Водевиль П. А. Каратыгина «Горе без ума» цит. по рукописному экземпляру, хранящемуся в Петербургской Театральной библиотеке. [↑](#endnote-ref-53)
53. *Каратыгин П. А*. Записки. Л., 1970. С. 191. [↑](#endnote-ref-54)
54. Русский театр // Литературные Прибавления к «Русскому инвалиду». 1831. 6 июня. См. также: С.‑Петербургский вестник. 1831. № 18; Колокольчик. 1831. 12 июня. [↑](#endnote-ref-55)
55. *Г… А…* Московский театр. Дюр в Москве // Северная пчела. 1836. 29 июля. [↑](#endnote-ref-56)
56. *Каратыгин П. А*. Записки. С. 233 – 234. [↑](#endnote-ref-57)
57. *П. М*. Петербургский театр // Северная пчела. 1836. 8 сент. [↑](#endnote-ref-58)
58. *Каратыгин П. А*. Записки. С. 149. [↑](#endnote-ref-59)
59. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начата 1855 г. СПб., 1877. Ч. 1 – 2. С. 34. [↑](#endnote-ref-60)
60. *Г… А…* Московский театр. Дюр в Москве. [↑](#endnote-ref-61)
61. *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 241. [↑](#endnote-ref-62)
62. Петербургский театр // Северная пчела. 1833. 7 нояб. [↑](#endnote-ref-63)
63. Смесь // Северная пчела. 1839. 24 янв. [↑](#endnote-ref-64)
64. См.: *В. А.* [*Ушаков В. А.*] Петербургский театр // Северная пчела. 1836. 15 апр. [↑](#endnote-ref-65)
65. *Кони Ф. А*. Николай Осипович Дюр… С. 17. [↑](#endnote-ref-66)
66. *Гоголь Н. В*. Полн. собр. соч.: В 14 т. Л., 1951. Т. 4. С. 99. [↑](#endnote-ref-67)
67. *Бродский Н. Л*. Избранные труды. М., 1964. С. 56. [↑](#endnote-ref-68)
68. См.: *Гоголь Н. В*. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 534 – 535. [↑](#endnote-ref-69)
69. См.: Там же. Т. 11. С. 38. [↑](#endnote-ref-70)
70. См.: Там же. С. 39. [↑](#endnote-ref-71)
71. *Анненков П. В*. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 59. [↑](#endnote-ref-72)
72. Санкт-Петербургские театры в 1836 – 37 театральном году // Литературные Прибавления к «Русскому инвалиду». 1837. 29 мая. [↑](#endnote-ref-73)
73. *Кони Ф. А*. Николай Осипович Дюр… С. 16. [↑](#endnote-ref-74)
74. *Г… А…* Московский театр. Дюр в Москве // Северная пчела. 1836. 29 июля. [↑](#endnote-ref-75)
75. *Гоголь Н. В*. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 100. [↑](#endnote-ref-76)
76. *П. М*. Александринский театр // Северная пчела. 1837. 23 сент. [↑](#endnote-ref-77)
77. {505} Опубликовано в приложении к: Репертуар русского театра. 1839. Т. 2. [↑](#endnote-ref-78)
78. См.: *Панаева А. Я*. Воспоминания. Л., 1929. С. 78. [↑](#endnote-ref-79)
79. Русские артисты. Н. О. Дюр // Еженедельное новое время. 1879. 27 сент.

    **Вера Васильевна Самойлова** [↑](#endnote-ref-80)
80. *Полетика В*. Памяти Веры Васильевны Самойловой-Мичуриной // Вечерняя газета. 1880. 11 нояб. [↑](#endnote-ref-81)
81. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. Л., 1929. С. 68. [↑](#endnote-ref-82)
82. *Л. Л.* [*Межевич В. С*.]. Александринский театр // Северная пчела. 1841. 5 дек. [↑](#endnote-ref-83)
83. [*Кони Ф. А*.] Театральная хроника: Александринский театр // Репертуар и пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 20. С. 19. [↑](#endnote-ref-84)
84. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. 1. С. 97. [↑](#endnote-ref-85)
85. *Л. Л.* [*Межевич В. С.*]. Александринский театр // Северная пчела. 1841. 5 дек. [↑](#endnote-ref-86)
86. *Кони Ф*. Русский театр // Литературная газета. 1841. 22 нояб. [↑](#endnote-ref-87)
87. [*Кони Ф. А.*] Театральная хроника: Александринский театр // Репертуар и пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 20. С. 19. [↑](#endnote-ref-88)
88. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров. С. 97. [↑](#endnote-ref-89)
89. [*Кони Ф. А.*] Театральная хроника: Александринский театр // Репертуар и пантеон всех европейских театров. 1842. Кн. 20. С. 19. [↑](#endnote-ref-90)
90. Петербургские театры // Литературная газета. 1842. 21 июня. [↑](#endnote-ref-91)
91. Александринский театр // Литературная газета. 1843. 21 февр. [↑](#endnote-ref-92)
92. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Александринский театр // Северная пчела. 1845. 15 янв. [↑](#endnote-ref-93)
93. *Панаев В*. Воспоминания // *Григорович Д. В*. Литературные воспоминания. М., 1987. С. 249. [↑](#endnote-ref-94)
94. Александринский театр // Северная пчела. 1842. 17 нояб. [↑](#endnote-ref-95)
95. *Крылов В. А*. Сестры Самойловы: Из театральных воспоминаний // Прозаические сочинения: В 2 т. СПб., 1908. Т. 2. С. 240. [↑](#endnote-ref-96)
96. *Максимов Г. М*. Свет и тени петербургской сцены за прошедшие тридцать лет: (1846 – 1876). СПб., 1878. С. 69. [↑](#endnote-ref-97)
97. *Ф. К.* [*Кони Ф. А*.] Русский театр // Литературная газета. 1843. 7 нояб. [↑](#endnote-ref-98)
98. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров. С. 104. [↑](#endnote-ref-99)
99. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Александринский театр // Северная пчела. 1843. 28 окт. [↑](#endnote-ref-100)
100. *Ф. К.* [*Кони Ф. А.*] Русский театр // Литературная газета. 1843. 24 окт. [↑](#endnote-ref-101)
101. *Григорьев А. А*. Театральная критика. Л., 1985. С. 86. [↑](#endnote-ref-102)
102. Там же. С. 88. [↑](#endnote-ref-103)
103. *Крылов В. А*. Сестры Самойловы. С. 241. [↑](#endnote-ref-104)
104. *Стахович А. А*. Клочки воспоминаний. М., 1904. С. 26. [↑](#endnote-ref-105)
105. *Крылов В. А*. Сестры Самойловы. С. 242. [↑](#endnote-ref-106)
106. *Григорьев А. А*. Театральная критика. С. 80. [↑](#endnote-ref-107)
107. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 68 – 69. [↑](#endnote-ref-108)
108. *Григорьев А. А*. Театральная критика. С. 41. [↑](#endnote-ref-109)
109. *Щепкин М. С*. Жизнь и творчество: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 118. [↑](#endnote-ref-110)
110. *Стахович А. А*. Клочки воспоминаний. С. 136 – 137. [↑](#endnote-ref-111)
111. *Григорьев А. А*. Театральная критика. С. 43. [↑](#endnote-ref-112)
112. Там же. С. 224. [↑](#endnote-ref-113)
113. *Зотов Р*. Александринский театр // Северная пчела. 1844. 14 апр. [↑](#endnote-ref-114)
114. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Александринский театр // Северная пчела. 1844. 30 мая. [↑](#endnote-ref-115)
115. {506} *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Фельетон: Театральная хроника // Северная пчела. 1846. 29 апр. [↑](#endnote-ref-116)
116. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Александринский театр // Северная пчела. 1844. 19 сент. [↑](#endnote-ref-117)
117. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров. С. 110. [↑](#endnote-ref-118)
118. *Григорьев А. А*. Театральная критика. С. 80. [↑](#endnote-ref-119)
119. Там же. С. 84. [↑](#endnote-ref-120)
120. [*Кони Ф. А.*] Материалы для истории русского театра: 1844‑й театральный год. Русская труппа и Александринский театр // Репертуар и пантеон. 1845. Т. 9. Кн. 4. С. 257. [↑](#endnote-ref-121)
121. *Панаева (Головачева) А. Я*. Воспоминания. М., 1956. С. 43. [↑](#endnote-ref-122)
122. *Крылов В. А*. Сестры Самойловы. С. 234. [↑](#endnote-ref-123)
123. *Максимов Г. М*. Свет и тени петербургской сцены за прошедшие тридцать лет. С. 69. [↑](#endnote-ref-124)
124. *Крылов В. А*. Сестры Самойловы. С. 252. [↑](#endnote-ref-125)
125. Дневник режиссера: Из записок Н. И. Куликова // Библиотека театра и искусства. 1913. Март. Кн. 3. С. 19. [↑](#endnote-ref-126)
126. Дневник режиссера: Из записок Н. И. Куликова // Библиотека театра и искусства. 1913. Апр. Кн. 4. С. 23. [↑](#endnote-ref-127)
127. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Фельетон: Театральная и музыкальная хроника // Северная пчела. 1846. 3 мая. [↑](#endnote-ref-128)
128. *Панаев В. А*. Воспоминания. С. 249. [↑](#endnote-ref-129)
129. *Григорьев А. А*. Театральная критика. С. 84. [↑](#endnote-ref-130)
130. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Театральная и музыкальная хроника // Северная пчела. 1846. 3 мая. [↑](#endnote-ref-131)
131. *Х. Х.* [*Чежин Г. Г.*] Фельетон: Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1850. 7 марта. [↑](#endnote-ref-132)
132. Там же. [↑](#endnote-ref-133)
133. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров. С. 139. [↑](#endnote-ref-134)
134. Дневник режиссера: Из записок Н. И. Куликова // Библиотека театра и искусства. 1913. Кн. 3. Март. С. 19. [↑](#endnote-ref-135)
135. *Х. Х.* [*Чежин Г. Г.*] Фельетон: Петербургская летопись // Санкт Петербургские ведомости. 1850. 7 марта. [↑](#endnote-ref-136)
136. *Крылов В. А*. Сестры Самойловы. С. 255. [↑](#endnote-ref-137)
137. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров. С. 143. [↑](#endnote-ref-138)
138. *Кони Ф*. Театральная летопись: Русский театр в Петербурге // Пантеон и репертуар русской сцены. 1851. Февр. Кн. 2. Т. 1. С. 24. [↑](#endnote-ref-139)
139. *Григорьев А. А*. Театральная критика. С. 90. [↑](#endnote-ref-140)
140. Там же. С. 91. [↑](#endnote-ref-141)
141. Цит. по: *Альтшуллер А. Я*. Театр прославленных мастеров: Очерки истории Александринской сцены. Л., 1968. С. 53. [↑](#endnote-ref-142)
142. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Пчелка: Театральная хроника. Бенефис г‑жи Самойловой 2‑й // Северная пчела. 1851. 26 февр. [↑](#endnote-ref-143)
143. *Григорьев А. А*. Театральная хроника. С. 98. [↑](#endnote-ref-144)
144. *Кони Ф*. Театральная летопись: Русский театр в Петербурге // Пантеон и репертуар русской сцены. 1851. Март. Кн. 3. Т. 2. С. 1 – 5. [↑](#endnote-ref-145)
145. *Корреспондент*. Письмо из Москвы // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. 9 мая. [↑](#endnote-ref-146)
146. *Очевидец*. Из моих воспоминаний: Самойловы в Москве // Театральный мирок. 1884. 19 мая. [↑](#endnote-ref-147)
147. *Григорьев А. А*. Театральная критика. С. 279. [↑](#endnote-ref-148)
148. *Василько-Петров В. П*. Театральное обозрение // Санкт-Петербургские ведомости. 1851. 23 мая. [↑](#endnote-ref-149)
149. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Пчелка: Театральная хроника // Северная пчела. 1851. 21 дек. [↑](#endnote-ref-150)
150. *Крылов В. А*. Сестры Самойловы. С. 269. [↑](#endnote-ref-151)
151. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 152. [↑](#endnote-ref-152)
152. {507} Воспоминания В. В. Самойлова // Русская старина. 1875. Янв. Т. 12. С. 208. [↑](#endnote-ref-153)
153. *Полетика В*. Памяти Веры Васильевны Самойловой-Мичуриной // Вечерняя газета. 1880. 11 нояб. [↑](#endnote-ref-154)
154. *Борисоглебский М. В*. Материалы по истории русского балета. В 2 т. Л., 1938. Т. 1. С. 150. [↑](#endnote-ref-155)
155. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров. С. 159. [↑](#endnote-ref-156)
156. Там же. С. 160. [↑](#endnote-ref-157)
157. *Пыляев М. И*. Замечательные чудаки и оригиналы. М., 1990. С. 236. [↑](#endnote-ref-158)
158. *В. П.* [*Василько-Петров В. П.*] Театральная хроника // Санкт-петербургские ведомости. 1853. 10 марта. [↑](#endnote-ref-159)
159. *Никитенко А. В*. Дневник. 1955. Л., Т. 1. С. 364. [↑](#endnote-ref-160)
160. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Действия Санкт-Петербургских театров за 1852 – 1853 театральный год // Северная пчела. 1853. 6 апр. [↑](#endnote-ref-161)
161. *Крылов В. А*. Сестры Самойловы. С. 270. [↑](#endnote-ref-162)
162. Дело об определении по Высочайшему повелению Веры Васильевны Мичуриной (ур. Самойловой) преподавательницею драматического искусства в Санкт-Петербургском Театральном Училище // РГИА. ф. 497. оп. 2. № 17946. л. 1 – 6.

     **Иван Егорович Чернышев** [↑](#endnote-ref-163)
163. Дело о доставлении сведений в Штаб Его Императорского Высочества Государя Наследника: какого сословия девицы принимаются в Театральное Училище // РГИА, ф. 498, оп. 1, ед. хр. 1789, л. 2. [↑](#endnote-ref-164)
164. *Россиев П. А*. Иван Егорович Чернышев: (Некролог) // Ежегодник императорских театров. 1913. Вып. 7. С. 146. [↑](#endnote-ref-165)
165. *Федорович Н.* [*Бунаков Н. Ф.*] Вологодский театр // Русская сцена. 1854. № 2. С. 81. [↑](#endnote-ref-166)
166. *Чернышев И. Е*. Уголки театрального мира. Ч. 2 // Отечественные записки. 1862. № 10. С. 251. [↑](#endnote-ref-167)
167. Театр // Вологодские Губернские ведомости. 1853. 12 дек. [↑](#endnote-ref-168)
168. Письма А. Е. Мартынова / Публ. А. Я. Альтшуллера // Театральное наследство. М., 1956. С. 288. [↑](#endnote-ref-169)
169. Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1858. 5 окт. [↑](#endnote-ref-170)
170. *Россиев П. А*. Указ. соч. С. 155. [↑](#endnote-ref-171)
171. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1860. 3 янв. [↑](#endnote-ref-172)
172. *Чернышев И. Е*. [Заметки] // СПбТБ, РО, р 3/472, л. 84 об. [↑](#endnote-ref-173)
173. Там же, л. 85 об. [↑](#endnote-ref-174)
174. Там же, л. 158. [↑](#endnote-ref-175)
175. *Россиев П. А*. Указ. соч. С. 153. [↑](#endnote-ref-176)
176. *Чернышев И. Е*. [Заметки] // СПбТБ, РО, л. 86 – 87 об. [↑](#endnote-ref-177)
177. *Нильский А. А*. Закулисная хроника. СПб., 1900. С. 203. [↑](#endnote-ref-178)
178. Письмо И. Е. Чернышева Г. Н. Жулеву, от 29 дек. 1861 г. // СПбТБ, РО, р 1/1208. [↑](#endnote-ref-179)
179. *Чернышев И. Е*. [Заметки], л. 158; итальянская оперная певица Бозио умерла в Петербурге 29‑ти лет; А. Е. Мартынов — в 44 года; Владислав Сырокомля (псевдоним польского поэта и переводчика Людвига Кондратовича) — в 39 лет; Н. А. Добролюбов — в 25 лет; Ф. А. Бурдин умер в 1887 г. в возрасте 60 лет; по поводу актера П. И. Толченова Чернышев ошибся: тот умер в 1862 г. в возрасте 75 лет. [↑](#endnote-ref-180)
180. Дело о службе артиста драматической труппы Ивана Егоровича Чернышева // РГИА, ф. 497, оп. 2, ед. хр. 13686, л. 64 – 65. [↑](#endnote-ref-181)
181. Там же, л. 66. [↑](#endnote-ref-182)
182. Там же, л. 69. [↑](#endnote-ref-183)
183. *Нильский А. А*. Закулисная хроника. С. 204 – 205.

     {508} **Александра Ивановна Шуберт** [↑](#endnote-ref-184)
184. *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1985. Т. 28, кн. 2. С. 9. [↑](#endnote-ref-185)
185. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. Л., 1929. С. 95. [↑](#endnote-ref-186)
186. Там же. С. 145. [↑](#endnote-ref-187)
187. *Межевич В*. Фельетон // Репертуар и Пантеон. 1843. № 3. С. XII. [↑](#endnote-ref-188)
188. *З.* [*Зотов Р. М.*] Масляничные спектакли // Северная пчела. 1843. 1 марта. [↑](#endnote-ref-189)
189. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 212. [↑](#endnote-ref-190)
190. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. I. С. 105. [↑](#endnote-ref-191)
191. *Григорьев А. А*. Театральная критика. Л., 1985. С. 47. [↑](#endnote-ref-192)
192. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 122. [↑](#endnote-ref-193)
193. *Шуберт А. М*. Биография артистки Шуберт Александры Ивановны. 1962. ЦТМ им. А. А. Бахрушина, ф. 311, № 288402. С. 9 (машинопись). [↑](#endnote-ref-194)
194. М. С. Щепкин. Жизнь и творчество. М., 1984. Т. 1. С. 270. [↑](#endnote-ref-195)
195. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 129. [↑](#endnote-ref-196)
196. Там же. С. 131. [↑](#endnote-ref-197)
197. Русский театр в Одессе // Пантеон. 1853. № 9. С. 11. [↑](#endnote-ref-198)
198. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 131. [↑](#endnote-ref-199)
199. *Псарев Я*. Русский театр в Одессе // Одесский вестник. 1848. 21 апр. [↑](#endnote-ref-200)
200. Бенефис г‑жи Шуберт // Одесский вестник. 1850. 11 февр. [↑](#endnote-ref-201)
201. *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. соч. Т. 28, кн. 2. С. 8. [↑](#endnote-ref-202)
202. *К. К*. Бенефис г‑жи Шуберт // Одесский вестник. 1851. 28 нояб. [↑](#endnote-ref-203)
203. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 175. [↑](#endnote-ref-204)
204. *Дружинин А. В*. Полинька Сакс. Дневник. М., 1989. С. 264. [↑](#endnote-ref-205)
205. [*Кони Ф. А.*] Театральная летопись // Пантеон. 1853. № 5. С. 5. [↑](#endnote-ref-206)
206. См.: *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. соч. Л., 1974. Т. 9. С. 475. [↑](#endnote-ref-207)
207. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 187. [↑](#endnote-ref-208)
208. Там же. С. 195. [↑](#endnote-ref-209)
209. Письмо С. Д. Яновского П. С. Федорову. ЦТМ им. А. А. Бахрушина, ф. 311, № 274587/99. [↑](#endnote-ref-210)
210. *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. соч. Т. 29, кн. 1. С. 119. [↑](#endnote-ref-211)
211. Там же. Т. 28, кн. 2. С. 14. [↑](#endnote-ref-212)
212. *Шуберт А. М*. Биография артистки Шуберт Александры Ивановны. С. 42. [↑](#endnote-ref-213)
213. М. С. Щепкин: Жизнь и творчество. Т. 1. С. 238 – 239. [↑](#endnote-ref-214)
214. *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. соч. Т. 28, кн. 2. С. 10. [↑](#endnote-ref-215)
215. *Баженов А. Н*. Соч. и переводы. М., 1869. Т. 1. С. 66. [↑](#endnote-ref-216)
216. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 217. [↑](#endnote-ref-217)
217. Там же. С. 218. [↑](#endnote-ref-218)
218. *Федотова Г. Н*. Воспоминания юности // М. С. Щепкин: Жизнь и творчество. Т. 2. С. 403. [↑](#endnote-ref-219)
219. См.: *Шуберт А. М*. Биография артистки Шуберт Александры Ивановны. С. 70 – 73. [↑](#endnote-ref-220)
220. *Савина М. Г*. Горести и скитания. Л., 1983. С. 137. [↑](#endnote-ref-221)
221. *Давыдов В. Н*. Рассказ о прошлом. Л.; М., 1962. С. 87. [↑](#endnote-ref-222)
222. Там же. С. 101. [↑](#endnote-ref-223)
223. *Некто* [*Карнович Е. П.*] Театр и музыка // Санкт-петербургские ведомости. 1882. 11 сент. [↑](#endnote-ref-224)
224. *Клм. Кнд.* [*Коломенский Кандид. — Михневич В. О*.] Театр и музыка // Новости и Биржевая газ. 1882. 11 сент. [↑](#endnote-ref-225)
225. *Яновская З*. Необычный юбилей // Понедельник «Народного слова». 1918. 17 июня. [↑](#endnote-ref-226)
226. {509} *М‑в И*. Полвека на сцене (Беседа с А. И. Шуберт Куликовой) // Новости и Биржевая газ. 1893. 16 февр. [↑](#endnote-ref-227)
227. Актер Н. Сазонов: Письмо в редакцию // Новое время. 1893. 18 февр. [↑](#endnote-ref-228)
228. *Ш*. Картинки событий: Артистическая бестактность // Петербургский листок. 1893. 19 февр. [↑](#endnote-ref-229)
229. *Шуберт А. И*. Моя жизнь. С. 298.

     **Елизавета Васильевна Владимирова** [↑](#endnote-ref-230)
230. См.: Дело о службе актрисы русской драматической труппы Е. В. Владимировой // РГИА, ф. 497, оп. 2, № 15078. Л. 2. [↑](#endnote-ref-231)
231. См.: А. Н. Островский: Литературное наследство: М., 1974. Т. 88, кн. 1. С. 292 – 293; История русского драматического театра: В 7 т. М., 1980. Т. 5. С. 216 – 217. См. также: Библиография литературы об А. Н. Островском. Л., 1974 (у Владимировой стоит инициал О); *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. В 12 т. М., 1979. Т. 11 (в комментариях роль Лизы в комедии «В чужом пиру похмелье» ошибочно отводится Владимировой). В различных указателях она именуется то Владимировой 1‑й, то 2‑й. [↑](#endnote-ref-232)
232. См.: *Золотницкая Т*. Фанни Снеткова. Л., 1973. [↑](#endnote-ref-233)
233. *Зритель последнего ряда* [*Потехин Н. А.*] Е. В. Владимирова (Опыт сценической характеристики) // Петербургский листок. 1865. 31 янв. [↑](#endnote-ref-234)
234. Дело о службе актрисы русской драматической труппы Е. В. Владимировой… [↑](#endnote-ref-235)
235. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Театральная хроника // Северная пчела. 1855. 21 сент. [↑](#endnote-ref-236)
236. *Зотов Р. М*. Театральная хроника: Петербургские заметки // Отечественные записки. 1855. № 10. С. 100. [↑](#endnote-ref-237)
237. [*Панаев И. П.*] Заметки Нового поэта о петербургской жизни // Современник. 1855. № 12. С. 264 – 265. [↑](#endnote-ref-238)
238. *Куликов П. И*. Петербургские театры в 1820 – 1830‑х годах // Русская старина. 1892. Т. 75. № 8. С. 467. [↑](#endnote-ref-239)
239. [*Панаев И. И.*] Заметки Нового поэта… // Современник. 1855. № 2. С. 266. [↑](#endnote-ref-240)
240. Там же. 1856. № 1. С. 105. [↑](#endnote-ref-241)
241. Бенефис г‑жи Владимировой // Северная пчела. 1856. 17 янв. [↑](#endnote-ref-242)
242. *Зотов Р. М*. Театральная хроника // Северная пчела. 1856. 30 янв. [↑](#endnote-ref-243)
243. *Кассиян, Царскосельский житель*. Письмо Р. М. Зотову // Северная пчела. 1856. 17 февр. [↑](#endnote-ref-244)
244. [*Булгарин Ф.*] Пчелка // Северная пчела. 1856. 22 февр. [↑](#endnote-ref-245)
245. *Крылов В. А*. Из воспоминаний // Мичурина-Самойлова В. А. Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935. С. 160. [↑](#endnote-ref-246)
246. *Шпилевский П*. Александринский театр // Театральный и музыкальный вестник. № 39. 6 окт. [↑](#endnote-ref-247)
247. См.: *Зотов Р*. Театральная хроника // Северная пчела. 1856. 19 марта. [↑](#endnote-ref-248)
248. *Шпилевский П*. Александринский театр // Театральный и музыкальный вестник. 1857. 3 февр. [↑](#endnote-ref-249)
249. См.: Там же. 1857. 6 окт. [↑](#endnote-ref-250)
250. *Ред.* [*Григорьев А. А.*] Г‑жа Владимирова в роли Софьи Павловны // Якорь. 1863. № 27. С. 527. [↑](#endnote-ref-251)
251. Цит. по: *Григорьев А. А*. Театральная критика. Л., 1985. С. 295. Далее ссылки на эту статью даются в тексте с указанием страницы в скобках. [↑](#endnote-ref-252)
252. *М. Р.* [*Раппапорт М. Я.*] Театральная летопись // Сын Отечества. 1864. 13 мая. [↑](#endnote-ref-253)
253. *Григорьев А*. Хроника спектаклей // Якорь. 1863. № 33. С. 658. [↑](#endnote-ref-254)
254. Цит. по: *Григорьев А. А*. Театральная критика. С. 315. [↑](#endnote-ref-255)
255. {510} [*Раппапорт М. Я.*] Театральная летопись // Сын Отечества. 1863. № 235. [↑](#endnote-ref-256)
256. *Зритель последнего ряда* [*Потехин Н. А.*] Е. В. Владимирова // Петербургский листок. 1865. 31 янв. [↑](#endnote-ref-257)
257. То есть ведущие актрисы (от слова «прима»). — *Л. Д*. [↑](#footnote-ref-2)
258. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. М., 1978. Т. 10. С. 209, 248. [↑](#endnote-ref-258)
259. *Добролюбов Н. А*. Темное царство // Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 5. С. 31. [↑](#endnote-ref-259)
260. *Федоров М*. Петербургская хроника // Голос. 1863. 26 нояб. [↑](#endnote-ref-260)
261. *W*. Театральные заметки // Русский инвалид. 1863. 27 нояб. [↑](#endnote-ref-261)
262. *Добролюбов П. А*. Темное царство. С. 119. [↑](#endnote-ref-262)
263. А. Н. Островский. Литературное наследство. Т. 88, кн. 1. С. 293. [↑](#endnote-ref-263)
264. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. М., 1978. Т. 11. С. 191. [↑](#endnote-ref-264)
265. *М.* [*Михно П. В.*] Драматическая сцена // Русская сцена. 1864. № 9. С. 53. [↑](#endnote-ref-265)
266. *Зритель последнего ряда* [*Потехин Н. А.*] Театральная хроника // Петербургский листок. 1864. 17 окт. [↑](#endnote-ref-266)
267. *Лотман Л. М*. Историческая драматургия А. Н. Островского (1861 – 1865) // *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. М., 1978. Т. 6. С. 550. [↑](#endnote-ref-267)
268. *Анненков П. В*. «Воевода» Островского // Санкт-петербургские ведомости. 1865. 2 мая. [↑](#endnote-ref-268)
269. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 202. [↑](#endnote-ref-269)
270. Там же. С. 204. [↑](#endnote-ref-270)
271. *П‑н*. Петербургские театры // Театральные афиши и Антракт. 1865. 6 мая. [↑](#endnote-ref-271)
272. По поводу представления «Воеводы» // Театральные афиши и Антракт. 1865. 17 сент. [↑](#endnote-ref-272)
273. См.: *Суворин А*. С. Театральные очерки: 1866 – 1876. СПб., 1914. С. 19. [↑](#endnote-ref-273)
274. *М. Ф.* [*Федоров М. П.*] Театральное обозрение // Биржевые ведомости. 1867. 28 нояб. [↑](#endnote-ref-274)
275. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 271. [↑](#endnote-ref-275)
276. Там же. С. 272. [↑](#endnote-ref-276)
277. См.: *Ковалевский П. М*. Петербургские театры // Отечественные записки. 1868. № 1. С. 132; *W*. Театральные заметки // Русский инвалид. 1868. 14 янв.; *М. Ф.* [*Федоров М. П.*] Театральное обозрение // Биржевые ведомости. 1868. 17 янв. [↑](#endnote-ref-277)
278. *Р.* [*Родиславский В. И.*] Новая русская драма и старая русская сцена // Вестник Европы. 1868. № 2. С. 810. [↑](#endnote-ref-278)
279. *W*. Театральные заметки // Русский инвалид. 1868. 14 янв. [↑](#endnote-ref-279)
280. *Суворин А. С*. Театральные очерки. С. 213. [↑](#endnote-ref-280)
281. Театральная хроника // Отечественные записки. 1864. Т. 53. Март. С. 76. В 5‑м томе «Истории русского драматического театра» статья ошибочно приписана Суворину, в то время как ее автором был С. С. Дудышкин (см.: *Егоров Б. Ф*. Борьба эстетических идей в России в 1860‑х годах. Л., 1991. С. 220). [↑](#endnote-ref-281)
282. [*Боборыкин П. Д.*] Петербургская сцена // Библиотека для чтения. 1864. Март. С. 95. [↑](#endnote-ref-282)
283. *Зритель последнего ряда* [*Потехин Н. А.*] Е. В. Владимирова // Петербургский листок. 1865. 31 янв. [↑](#endnote-ref-283)
284. *Суворин А. С*. Театральные очерки. С. 47. [↑](#endnote-ref-284)
285. См.: *М. Ф.* [*Федоров М. П.*] Театральное обозрение // Биржевые ведомости. 1868. 7 февр. [↑](#endnote-ref-285)
286. *Григорьев А*. Эстетика и критика. М., 1980. С. 431, 432. [↑](#endnote-ref-286)
287. См.: *Гнедич П*. Е. В. Владимирова // Бирюч петроградских театров. 1918. № 5. С. 46 – 47. [↑](#endnote-ref-287)
288. *И. Р*. Из бумаг Е. В. Владимировой // Бирюч петроградских театров. 1918. № 7. С. 63 – 64.

     **Вера Александровна Лядова** [↑](#endnote-ref-288)
289. Современные известия. 1870. 3 янв. [↑](#endnote-ref-289)
290. *Михайловский П. К*. Сочинения. В 6 т. СПб., 1897. Т. I. С. 418. [↑](#endnote-ref-290)
291. {511} *Янковский М. О*. Оперетта. Л.; М., 1937. С. 236. [↑](#endnote-ref-291)
292. См.: *Veto* [*Плющевский-Плющик Я. А.*] Письма о русской оперетте // Театральный мирок. 1892. № 27. С. 4. [↑](#endnote-ref-292)
293. *Рождественский И*. Петербургские новости // Будильник. 1868. № 42. С. 427. [↑](#endnote-ref-293)
294. *Розанов Л. И*. Современные заметки // Отечественные записки. 1868. № 11. С. 143. [↑](#endnote-ref-294)
295. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 г. Ч. 3. СПб., 1884. С. 39. [↑](#endnote-ref-295)
296. *Некто* [*Василевский И. Ф.*] Арабески общественной жизни // Новое время. 1869. 4 марта. [↑](#endnote-ref-296)
297. Там же. 10 июня. № 110. [↑](#endnote-ref-297)
298. См.: *Е. У.* [*Утин Е. И.*] Современные условия русской сцены // Вестник Европы. 1869. № 3. С. 467 – 484. [↑](#endnote-ref-298)
299. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1978. Т. 10. С. 96. [↑](#endnote-ref-299)
300. *Рождественский И*. Петербургские новости // Будильник. 1869. № 42. С. 426; № 44. С. 442. [↑](#endnote-ref-300)
301. *Некто* [*Василевский И. Ф.*] Арабески общественной жизни // Новое время. 1869. 23 июня. [↑](#endnote-ref-301)
302. *Михайловский Н. К*. Сочинения. Т. I. С. 419 – 420. [↑](#endnote-ref-302)
303. *Никитенко А. В*. Дневник: В 3 т. М., 1955. Т. 2. С. 156. [↑](#endnote-ref-303)
304. *Игнатов И*. Психика русского театрального зрителя 60‑х гг. // Вестник Европы. 1916. № 9. С. 276 – 277. [↑](#endnote-ref-304)
305. *Нил Адмирари* [*Панютин Л. К.*] Листок // Голос. 1868. 27 окт. [↑](#endnote-ref-305)
306. \*\*\* обратите же, наконец, внимание! // Петербургский листок. 1868. 28 апр. [↑](#endnote-ref-306)
307. *Игнатов И*. Психика русского театрального зрителя 60‑х гг. // Вестник Европы. 1916. № 9. С. 281 – 282. [↑](#endnote-ref-307)
308. Цит. по: Очерки истории русской театральной критики: Вторая половина XIX века. Л., 1976. С. 84. [↑](#endnote-ref-308)
309. Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1868. 6 дек. [↑](#endnote-ref-309)
310. См.: *V*. Фельетон // Биржевые ведомости. 1868. 6 дек. [↑](#endnote-ref-310)
311. Цит. по: *Борисоглебский М. В*. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Л., 1938. Т. 1. С. 235 – 236. [↑](#endnote-ref-311)
312. *Иванов Л. И*. Мои воспоминания. 1899 г. // Санкт-Петербургский музей театрального и музыкального искусства, КП 7154/76, 77 ОРУ 5430, 5431, С. 7 (маш. копия). Далее слова Л. И. Иванова цитируются по данной рукописи без ссылок. [↑](#endnote-ref-312)
313. *Борисоглебский М. В*. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. С. 224. [↑](#endnote-ref-313)
314. *Натарова А. П*. Из воспоминаний артистки // Исторический вестник. 1903. Т. 94. № 12. С. 788. [↑](#endnote-ref-314)
315. См.: *Борисоглебский М. В*. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. С. 217 – 218. [↑](#endnote-ref-315)
316. Там же. С. 237. [↑](#endnote-ref-316)
317. Дело о службе В. А. Лядовой // РГИА, РО, ф. 497, оп. 1, № 16584. [↑](#endnote-ref-317)
318. *Красовская В. М*. Русский балетный театр второй половины XIX в. Л.; М., 1963. С. 346. [↑](#endnote-ref-318)
319. *Вазем Е. О*. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. Л.; М., 1937. С. 103 – 104. [↑](#endnote-ref-319)
320. *П. Медв.* [*Юркевич П. И.*] В. А. Лядова // Всемирная иллюстрация. 1870. Т. 3. С. 247. [↑](#endnote-ref-320)
321. *М. Р.* [*Раппапорт М. Я.*] Театральная летопись // Сын отечества. 1864. 4 нояб. [↑](#endnote-ref-321)
322. *П. Медв.* [*Юркевич П. И.*] В. А. Лядова // Всемирная иллюстрация. 1870. Т. 3. С. 247. [↑](#endnote-ref-322)
323. {512} Воспоминания артиста Императорских театров Т. А. Стуколкина (записанные А. Вальдбергом) // Артист. 1895. № 16. С. 125. [↑](#endnote-ref-323)
324. *Раппапорт М. Я*. Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1858. 9 сент. № 44. С. 519. [↑](#endnote-ref-324)
325. *П. Медв.* [*Юркевич П. И.*] В. А. Лядова. С. 247. [↑](#endnote-ref-325)
326. Городской дневник: Театральные заметки // Петербургский листок. 1865. 30 окт. [↑](#endnote-ref-326)
327. Смесь // Антракт. 1867. № 18. С. 11. [↑](#endnote-ref-327)
328. См.: Внутренние новости // Голос. 1868. 6 дек.; *М. Р.* [*Раппапорт М. Д.*] Театральная летопись // Сын отечества. 1868. 11 дек.; *Д. А.* [*Аверкиев Д. В.*] Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1869. 12 дек.; Внутренние новости // Голос. 1869. 31 дек. [↑](#endnote-ref-328)
329. *Ф. М.* [*Федоров М. П.*] Фельетон: Заметки о театре // Биржевые ведомости. 1868. 1 окт. [↑](#endnote-ref-329)
330. В. А. Лядова: (Некролог) // Иллюстрированная газета. 1870. № 18. С. 274. [↑](#endnote-ref-330)
331. Сведения об истории Красносельского театра можно найти в кн.: *Пыляев М. И*. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 1889; об открытии см.: Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1868. 29 июня. [↑](#endnote-ref-331)
332. *Брянский А. М*. Материалы к истории театра в Красном Селе (выписки и библиография) // РНБ РО, ф. 106/72, С. 14. [↑](#endnote-ref-332)
333. *Л. М. Н. О*. Открытие нового Красносельского театра // Петербургский листок. 1868. 29 июня. [↑](#endnote-ref-333)
334. *Пыляев М. И*. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. С. 433. [↑](#endnote-ref-334)
335. *Л. М. Н. О*. Открытие нового Красносельского театра // Петербургский листок. 1868. 29 июня. [↑](#endnote-ref-335)
336. Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1868. 29 июня. [↑](#endnote-ref-336)
337. Там же. [↑](#endnote-ref-337)
338. *М. Ф.* [*Федоров М. П.*] Фельетон: Заметки о театре // Биржевые ведомости. 1868. 23 окт. [↑](#endnote-ref-338)
339. В. А. Лядова: (Некролог) // Иллюстрированная газета. 1870. 7 мая. [↑](#endnote-ref-339)
340. *Толстой Ф. М*. Петербургские театры // Отечественные записки. 1868. № 12. С. 341 – 345. [↑](#endnote-ref-340)
341. См.: *Янковский М. О*. Оперетта. С. 212 – 219. [↑](#endnote-ref-341)
342. *Д. А.* [*Аверкиев Д. В.*] Русский театр // Голос. 1868. 20 окт. [↑](#endnote-ref-342)
343. *Розанов Л. И*. Современные заметки // Отечественные записки. 1868. № 11. С. 143. [↑](#endnote-ref-343)
344. *Янковский М. О*. Оперетта. С. 232. [↑](#endnote-ref-344)
345. Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1869. 14 окт. [↑](#endnote-ref-345)
346. *Некто* [*Василевский И. Ф.*] Арабески общественной жизни // Новое время. 1869. 20 окт. [↑](#endnote-ref-346)
347. *Театральный нигилист* [*Соколов А. А.*] Фауст наизнанку, или г. Яблочкин налицо // Петербургский листок. 1869. 19 окт. [↑](#endnote-ref-347)
348. Там же. [↑](#endnote-ref-348)
349. *Некто* [*Василевский И. Ф.*] Арабески общественной жизни // Новое время. 1869. 17 нояб. [↑](#endnote-ref-349)
350. Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1869. 14 окт. [↑](#endnote-ref-350)
351. Спектакль Яблочкина — вольно или невольно — нес в себе элементы пародии на спектакль «большой» оперы вообще (Монахов — Валентин в сцене смерти копировал патриарха Мариинской сцены О. А. Петрова — видимо, это была пародия на сцену смерти Сусанина, в роли которого прославился Петров) и «Фауста» в Мариинском театре в частности. (Премьера оперы Гуно состоялась здесь месяцем раньше, 15 сент. 1869 г., в декорациях художника М. И. Бочарова. «Фауст наизнанку» в Александринском театре, будто в издевку, частично шел в тех же декорациях — они использованы во 2‑м действии и представляют собой сад. Только вместо оперной Маргариты за прялкой здесь Мефистофель с «девицами», высмеивающими Фауста за то, {513} что тот «как дурак» ищет в нынешних женщинах целомудрия. Затем Маргарита совращает Фауста.) [↑](#endnote-ref-351)
352. Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1869. 3 дек. [↑](#endnote-ref-352)
353. *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1973. Т. 5. С. 178. [↑](#endnote-ref-353)
354. *Нил Адмирари* [*Панютин Л. К.*] Листок // Голос. 1869. 26 окт. [↑](#endnote-ref-354)
355. *М. Ф.* [*Федоров М. П.*] Театральные заметки // Биржевые ведомости. 1868. 11 сент. [↑](#endnote-ref-355)
356. См.: Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1868. 6 дек.; *М. Р.* [*Раппапорт М. Я.*] Театральная летопись // Сын отечества. 1868. 11 дек.; *Д. А.* [*Аверкиев Д. В.*] Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1869. 12 янв.; Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1869. 31 дек. [↑](#endnote-ref-356)
357. Внутренние новости: Петербургская хроника // Голос. 1869. 31 дек. [↑](#endnote-ref-357)
358. Хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 21 февр. [↑](#endnote-ref-358)
359. См.: *Иванов Л. Л*. Старый Петербург: Оперетка на Александринской сцене // Столица и усадьба. 1915. № 31. С. 10; *Вольф А. И*. Хроника Петербургских театров… Ч. 3. С. 41; *Театральный старожил*. Оперетта на сцене Александринского театра // Ежегодник императорских театров. 1910. 1. С. 6. [↑](#endnote-ref-359)
360. См.: В. А. Лядова: (Некролог) // Иллюстрированная газета. 1870. 7 мая. С. 274; Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 28 нояб. [↑](#endnote-ref-360)
361. *Скальковский К*. В театральном мире. СПб., 1899. С. 280. [↑](#endnote-ref-361)
362. Там же. С. 281. [↑](#endnote-ref-362)
363. Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 28 нояб. [↑](#endnote-ref-363)
364. *Незнакомец* [*Суворин А. С.*]. Недельные очерки и картинки. Письма к современникам. К Вере Александровне Лядовой // Санкт-Петербургские ведомости. 1868. 17 нояб. [↑](#endnote-ref-364)
365. *Гнедич П. П*. В. А. Лядова // Бирюч Петроградских театров: 2‑й сб. ст. Пг., 1920. С. 174. [↑](#endnote-ref-365)
366. Театральные новости // Петербургский листок. 1869. 11 янв. [↑](#endnote-ref-366)
367. *Янковский М. О*. Оперетта. С. 260. [↑](#endnote-ref-367)
368. *Евреинов Н. И*. Происхождение оперетты // Театр и искусство. 1913. № 33. С. 662. [↑](#endnote-ref-368)
369. *Н.* [*Лесков Н. С.*] Петербургский театр // Современная летопись. 1871. № 16. С. 14. [↑](#endnote-ref-369)
370. Очерки истории русской театральной критики. Л., 1976. С. 87. [↑](#endnote-ref-370)
371. О литературной полемике вокруг романа Н. С. Лескова «Некуда» см.: *Аннинский Л. А*. Лесковское ожерелье. М., 1982. С. 8 – 58. [↑](#endnote-ref-371)
372. Там же. С. 33.

     **Л. Л. Иванов**  
     **Воспоминания о моей матери  
     Публикуется по: Вечернее время. 1913. 31 янв.** [↑](#endnote-ref-372)
373. *Иванов Лев Львович* [25 ноября (7 декабря) 1862 г., Петербург — дата смерти не установлена, но не ранее 1927 г.] — драматург, переводчик, старший из трех сыновей В. А. Лядовой и Л. И. Иванова. Выступал как опереточный актер (амплуа — простак) на сценах Петербурга и окрестностей, в том числе в Лесном, в Удельной, в 1882 – 1883 гг. в театре Кононова, в 1886 г. в саду «Ливадия». С 1883 г. — актер Александринского театра, где исполнял главным образом выходные роли (Петрушка в «Горе от ума», Мишка в «Ревизоре»). В сезон 1900/1901 гг. — режиссер драматического театра Е. А. Шабельской. В 1900 г. вышел в отставку и жил в Петербурге на небольшую пенсию, подрабатывая литературным трудом: переводами, переделками, оригинальными сочинениями для театра. Автор около девяноста пьес, в том числе более пятидесяти комедий, пяти драм, двенадцати обозрений; часть из них — совместно с В. В. Протопоповым, А. В. Мельницкой, И. П. Артемовым. 15 и 20 апреля 1911 г. в спектакле «Утро провинциального антрепренера» по пьесе Мельницкой и Иванова в петербургском театре {514} Литературно-художественного общества (он же: Малый, или Суворинский, театр) роль Лесницкого исполнял двадцатилетний М. А. Чехов, недавний выпускник Театральной школы им. А. С. Суворина. (Подробнее о творчестве Л. Л. Иванова см.: Каталог пьес членов Общества русских драматических писателей и оперных композиторов. М., 1914; Словарь сценических деятелей. Вып. 8. СПб., 1895 – 1905. С. 4 – 5; Русские писатели: 1800 – 1917. Биографический словарь, М., 1992. Т. 2. С. 383.) В 1914 – 1916 гг. выступал в журнале «Столица и усадьба» со статьями о прошлом петербургского театра: «Каменноостровский театр» (№ 25), «Балетные» (№ 27), «К истории лифта» (№ 30), «Старый Петербург: Оперетка на Александринской сцене» (№ 31), «О. Девериа» (№ 36 – 37), «Балаганы» (№ 48), «Балетмейстер и композитор» (№ 49) и др. [↑](#endnote-ref-373)
374. Воспоминания Л. Л. Иванова, опубликованные в 1913 году, давно уже стали библиографической редкостью. Между тем они содержат немало интересных сведений о легендарной Вере Александровне Лядовой. (Здесь же были помещены уникальные фотографии: В. А. Лядова с сыном, Лядова в роли Прекрасной Елены, Лядова в балете «Золотая рыбка».) [↑](#footnote-ref-3)
375. *Лядов Александр Николаевич* (1814 – 1871) — дирижер, композитор. С 1833 г. — балетный дирижер императорских театров. В 1840 – 1850‑е гг. руководил собственным оркестром бальной музыки, выступал с ним при дворе, в Дворянском собрании. Автор балетной музыки, в том числе бальных танцев на мотивы народных песен. [↑](#endnote-ref-374)
376. *Федорова Любовь Александровна* (1810 – 1876) — балерина; с 1827 по 1849 г. — в составе балетной труппы петербургских императорских театров. В 1831 г. вышла замуж за А. Н. Лядова. [↑](#endnote-ref-375)
377. «*Пакеретта*» — балет Ф. Бенуа, сценарий Т. Готье. 28 янв. 1860 г. поставлен в Большом театре в Петербурге (с добавлением музыки Ч. Пуньи, балетмейстер — А. Сен-Леон). «*Фиаметта*» — фантастический балет Л.‑Ф. Минкуса, сценарист и балетмейстер — А. Сен-Леон. С 13 февр. 1864 г. шел в петербургском Мариинском театре под названием «Фиаметта, или Торжество любви». «*Тщетная предосторожность*» — балет на музыку Л. Герольда. Поставлен в Большом театре в Петербурге 28 окт. 1854 г., балетмейстер — Ж. Перро. «*Фенелла*» («Немая из Портичи») — опера Д.‑Ф. Обера, где мимическую роль главной героини исполняли прославленные пантомимистки и балерины, начиная с М. Тальони. Впервые в России эта опера была поставлена в петербургском Большом театре в 1833 г. (немецкой труппой). [↑](#endnote-ref-376)
378. *Отец* — Лев Иванович Иванов (1834 – 1901) — выдающийся балетмейстер, артист балета. С 1852 г. — в составе петербургской балетной труппы; с 1882 г. — режиссер петербургской балетной труппы; с 1885 г. — второй балетмейстер театра. [↑](#endnote-ref-377)
379. *Левкеева Елизавета Матвеевна* (1827 – 1881) — актриса Александринского театра, выступала в ролях преимущественно комедийного и водевильного репертуара. [↑](#endnote-ref-378)
380. «*Барская спесь и Анютины глазки*» — водевиль Ж.‑Ф. А. Баяра и Ф.‑Ф. Дюмануара. Переделка с франц. Д. Т. Ленского. [↑](#endnote-ref-379)
381. *Стуколкин Тимофей* Алексеевич (1829 – 1894) — артист, педагог; с 1845 г. — в балетной труппе петербургских императорских театров. [↑](#endnote-ref-380)
382. *Крылов Виктор Александрович* (1838 – 1906) — драматург, переводчик, журналист, театр, деятель. [↑](#endnote-ref-381)
383. «*Прекрасная Елена*» — оперетта Ж. Оффенбаха на либретто А. Мельяка и Л. Галеви, пер. с франц. В. А. Крылова. Премьера в Александринском театре 18 окт. 1868 г. [↑](#endnote-ref-382)
384. *Девериа Огюстина* — французская опереточная актриса, начинавшая свой путь во французской придворной труппе петербургского Михайловского театра, где прославилась исполнением роли Елены в оперетте «Прекрасная Елена» (премьера 9 апр. 1866 г.). [↑](#endnote-ref-383)
385. *Яблочкин Александр Александрович* (1821 – 1895) — режиссер; с 1864 г. — режиссер Александринского театра, осуществивший здесь ряд постановок опереточного репертуара. [↑](#endnote-ref-384)
386. См.: *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров с конца 1855 до начала 1881 г. СПб., 1884. Ч. 3. С. 39. [↑](#endnote-ref-385)
387. *Рыбасов Иван Осипович (Иосифович)* (1846 – 1877) — педагог по фортепиано, дирижер оркестра Александринского театра, композитор. [↑](#endnote-ref-386)
388. Описанный Л. Л. Ивановым случай произошел не накануне премьеры «Прекрасной Елены», а годом позже, в октябре 1869 г. (см.: Петербургский листок. 1869. № 158). [↑](#endnote-ref-387)
389. Часовня Спасителя (Спасская часовня), шатровая часовня Гуслицкого монастыря, возведена в 1860 – 1861 гг. по проекту А. М. Горностаева на Невском проспекте между зданиями {515} Гостиного двора и Городской Думы, перед портиком Л. Руска на Перинной линии. Снесена в 1929 г. [↑](#endnote-ref-388)
390. *Сазонов Николай Федорович* (1843 – 1902) — актер Александринского театра (с 1863 г.). [↑](#endnote-ref-389)
391. «*Все мы жаждем любви*» — оперетта-фарс Ш. Варена и М. Делапорта. Переделка с франц. М. П. Федорова и В. Александрова (В. А. Крылова). Музыка из оперетт Ж. Оффенбаха, Эрве (Ф. Ронже), Д. Обера и др. составлена Э. А. Кламротом. Премьера в Александринском театре 7 февр. 1869 г. [↑](#endnote-ref-390)
392. *Федоров Михаил Павлович* (1839 – 1900) — драматург-переводчик, театр, рецензент. [↑](#endnote-ref-391)
393. «*Птички певчие*» («*Перикола*») — оперетта Ж. Оффенбаха, текст А. Мельяка и Л. Галеви, пер. с франц. В. А. Крылова. Премьера в Александринском театре 26 нояб. 1869 г. [↑](#endnote-ref-392)
394. «*Фауст наизнанку*» — оперетта Эрве (Ф. Ронже), текст Г. Кремье и А. Жема. Пер. с франц. В. С. Курочкина. Премьера в Александринском театре 17 окт. 1869 г. [↑](#endnote-ref-393)
395. *Курочкин Василий Степанович* (1831 – 1875) — поэт, журналист, автор множества переводов с французского. [↑](#endnote-ref-394)
396. «*Запрещенный плод*» — фарс-оперетта, переделка с франц. М. П. Федорова и А. П. Чистякова. Музыка составлена из оперетт Э. А. Кламротом. Премьера в Александринском театре 29 дек. 1869 г.

     Публикация *М. Е. Корнаковой*

     **Федор Алексеевич Бурдин** [↑](#endnote-ref-395)
397. *Григорьев А. А*. Театральная критика. Л., 1985. С. 373. [↑](#endnote-ref-396)
398. *Островский А. П., Бурдин Ф. А*. Неизданные письма. М.; Пг., 1923. Письма Бурдина цит. по этому сборнику, с указанием в тексте — Переписка и стр. Письма Островского цит. по: Полн. собр. соч.: В 12 т. (М., 1973 – 1980. Т. 11 – 12.), с указанием в тексте тома (римскими) цифрами и стр. (арабскими). [↑](#endnote-ref-397)
399. Дело о службе Ф. А. Бурдина // РГИА, ф. 497, оп. 1, № 11045. [↑](#endnote-ref-398)
400. *Боборыкин П. Д*. Воспоминания: В 2 т. М., 1965. Т. 1. С. 220. [↑](#endnote-ref-399)
401. *Нильский А. А*. Закулисная хроника. СПб., [1900.] С. 257. [↑](#endnote-ref-400)
402. *Григорьев А. А*. Современное состояние драматургии и сцены // Время. 1862. № 9. С. 128. [↑](#endnote-ref-401)
403. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. 1. С. 156. [↑](#endnote-ref-402)
404. *П. В*. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1853. 10 марта. [↑](#endnote-ref-403)
405. [*Кони Ф. А.*] Русский театр в Петербурге // Пантеон. 1853. Т. VIII. № 4. С. 30. [↑](#endnote-ref-404)
406. Заметки петербургского жителя // Библиотека для чтения. 1854. № 10. С. 145. [↑](#endnote-ref-405)
407. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1854. 12 сент. [↑](#endnote-ref-406)
408. *Бурдин Ф. А*. Из воспоминаний об Островском [материалы для его биографии] // А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 332. [↑](#endnote-ref-407)
409. Заметки петербургского жителя // Библиотека для чтения. 1855. № 11 – 12. Смесь. С. 65. [↑](#endnote-ref-408)
410. См.: *Бурдин Ф. А*. Первое представление «Свадьбы Кречинского» // Исторический вестник. 1891. № 5. [↑](#endnote-ref-409)
411. *Шпилевский П. М*. Александринский театр // Музыкальный и театральный вестник. 1856. Ч. 1. № 19. С. 360. [↑](#endnote-ref-410)
412. Современник. 1856. № 6. С. 190. [↑](#endnote-ref-411)
413. Петербургское обозрение // Северная пчела. 1861. 21 янв. [↑](#endnote-ref-412)
414. *М‑р‑ъ* [*Розенгейм М. П.*] Заметки праздношатающегося // Отечественные записки. 1861. № 2. С. 60. [↑](#endnote-ref-413)
415. {516} *Александров В.* [*Крылов В. А*.] Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1863. 30 янв. [↑](#endnote-ref-414)
416. *Григорьев А. А*. Современное состояние драматургии и сцены // Время. 1863. № 2. С. 180. [↑](#endnote-ref-415)
417. [*Боборыкин П. Д.*] Русская литература // Библиотека для чтения. 1863. № 2. С. 28. [↑](#endnote-ref-416)
418. Ф. М. Достоевский: Материалы и исследования. Литературное наследство. М., 1973. Т. 86. С. 55 – 56. [↑](#endnote-ref-417)
419. См.: *Аверкиев Д. В*. Русский театр // Голос. 1868. 3 нояб.; *Ф. М.* [*Федоров М. П.*] Заметки о театре // Биржевые ведомости. 1868. 5 нояб. [↑](#endnote-ref-418)
420. Там же. [↑](#endnote-ref-419)
421. См.: *Светаева М. Г*. Островский-режиссер // Наследие А. Н. Островского и советская культура. М., 1974. С. 322 – 335. [↑](#endnote-ref-420)
422. См.: *Суворин А. С*. Недельные очерки и картинки // Новое время. 1879. 24 нояб. [↑](#endnote-ref-421)
423. *Бурдин Ф. А*. Краткая азбука драматического искусства. М., 1886. С. 5, 8. [↑](#endnote-ref-422)
424. *Муха* [*Плещеев А. А.*] Бенефис Бурдина // Суфлер. 1883. 9 янв. [↑](#endnote-ref-423)
425. См.: ИРЛИ РАН, РО, ф. Р., оп. 2, № 262. [↑](#endnote-ref-424)
426. Исторический вестник. 1887. № 4. С. 236.

     **Иван Федорович Горбунов** [↑](#endnote-ref-425)
427. Наиболее полным и текстологически точным собранием сочинений И. Ф. Горбунова является издание Общества любителей древней письменности: Горбунов И. Ф. Полн. собр. соч. В 3‑х т. с приложением 4‑го полутома; СПб., 1904 – 1910. Цитаты из произведений, писем, дневников и воспоминаний Горбунова, кроме особых случаев, приводятся по этому изданию и специально не оговариваются. [↑](#endnote-ref-426)
428. *Гоголь Н. В*. Собр. соч.: В 7 т. М., 1978. Т. 6. С. 462. [↑](#endnote-ref-427)
429. *Панаев И. И*. Петербургская жизнь: Заметки Нового поэта // Современник. 1855. Т. 54. С. 264. [↑](#endnote-ref-428)
430. Дело о службе актера русской драматической труппы Ивана Горбунова // РГИА, ф. 497, оп. 5, ед. хр. 798. [↑](#endnote-ref-429)
431. *М. Р.* [*Раппапорт М. Я.*] Театральная летопись // Театральный и музыкальный вестник. 1860. № 17. С. 135. [↑](#endnote-ref-430)
432. Как даются пьесы в Петербурге и в Москве // Библиотека для чтения. 1863. № 2. С. 29. [↑](#endnote-ref-431)
433. *Д. С*. Из Петербурга // Московские ведомости. 1875. 19 нояб. [↑](#endnote-ref-432)
434. *Григорьев А. А*. Русский театр: Современное состояние драматургии и сцены // Время. 1863. № 2. С. 158. [↑](#endnote-ref-433)
435. *Григорьев А. А*. Русский театр: Современное состояние драматургии и сцены // Время. 1862. № 11. С. 179. [↑](#endnote-ref-434)
436. Там же. [↑](#endnote-ref-435)
437. Цит. по: Н. А. Некрасов: Литературное наследство. Т. 49 – 50. М., 1949. С. 238. [↑](#endnote-ref-436)
438. *Шереметев П*. Отзвуки рассказов Горбунова // *Горбунов И. Ф*. Соч. Т. 3. С. 317. [↑](#endnote-ref-437)
439. *Кони А. Ф*. Иван Федорович Горбунов // *Горбунов И. Ф*. Соч. Т. 3. С. 197, 198. [↑](#endnote-ref-438)
440. И. Ф. Горбунов // Артист. 1891. № 12. С. 102. [↑](#endnote-ref-439)
441. См.: *Сверчков П*. Неподражаемый рассказчик // *Горбунов И. Ф*. Юмористические рассказы и очерки. М., 1962. С. 238. [↑](#endnote-ref-440)
442. *Суворин А. С*. Воспоминания о Горбунове // *Горбунов И. Ф*. Соч. Т. 3. С. 582. [↑](#endnote-ref-441)
443. *Кони А. Ф*. Иван Федорович Горбунов. С. 196, 197. [↑](#endnote-ref-442)
444. Федор Иванович Шаляпин: В 3 т. Т. 1: Литературное наследство. Письма. М., 1976. С. 260. [↑](#endnote-ref-443)
445. *Достоевский Ф. М*. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1981. Т. 22. С. 180, 181. [↑](#endnote-ref-444)
446. {517} Цит. по: *Кузнецов Евг*. Иван Федорович Горбунов. Л., 1947. С. 49. [↑](#endnote-ref-445)
447. Шумахер П. Из письма С. Д. Шереметеву // *Горбунов И. Ф*. Соч. Т. 3. С. 383. [↑](#endnote-ref-446)
448. Цит. по: *Гершуни Евг*. Рассказываю об эстраде. Л., 1968. С. 25. [↑](#endnote-ref-447)
449. *Семевский М. И*. Генерал Дитятин // Русская старина. 1883. Дек. С. 729. [↑](#endnote-ref-448)
450. *Михневич Вл*. Наши знакомые: Фельетонный словарь современников. СПб., 1884. С. 63. [↑](#endnote-ref-449)
451. *Истомин В. К*. Иван Федорович Горбунов: Личные воспоминания // *Горбунов И. Ф*. Соч. Т. 3. С. 394. [↑](#endnote-ref-450)
452. РГИА, ф. 472, оп. 44, д. 80. [↑](#endnote-ref-451)
453. *Кони А. Ф*. Иван Федорович Горбунов. С. 190. [↑](#endnote-ref-452)
454. *Михайловский Н. К*. Литература и жизнь // Русское богатство. 1901. № 10. С. 90, 92, 95. [↑](#endnote-ref-453)
455. *Old Gentleman* [*Амфитеатров А. В.*] Литературный альбом // Россия. 1901. 14 сент. [↑](#endnote-ref-454)
456. *Северов* [*Морозов П. О.*] Русская литература // Новости и Биржевая газета. 1901. 21 сент. [↑](#endnote-ref-455)
457. *Арсений Г.* [*Гурлянд И. Я.*] И. Ф. Горбунов // Новости дня. 1901. 17 сент.

     **Штрихи к портрету Н. Ф. Сазонова** [↑](#endnote-ref-456)
458. 31 марта 1878 г. суд над В. И. Засулич продолжался целый день. В семь часов вечера был вынесен оправдательный приговор. (См.: Суд присяжных в России. Л., 1972.)

     *Кони* Анатолий Федорович (1844 – 1927) — юрист, судебный и общественный деятель, был председателем суда по делу Засулич.

     *Александров* Петр Акимович (1836 – 1893) — адвокат, присяжный поверенный Петербургской судебной палаты. С особым успехом выступал на процессе Засулич.

     Прокурор — *Кессель* Константин Иванович — обвинитель на процессе Засулич.

     *Засулич* Вера Ивановна (1849 – 1919) — русская революционерка. [↑](#endnote-ref-457)
459. *Трепов* Федор Федорович (1803 – 1889) — петербургский градоначальник, генерал-адъютант. [↑](#endnote-ref-458)
460. *Суворин* Алексей Сергеевич (1834 – 1912) — публицист, литератор, издатель газеты «Новое время». До 1875 г. его деятельность носила либерально-демократический характер. Затем он повернул к национализму и шовинизму. Личность неординарная, но чрезвычайно приспосабливающаяся к обстоятельствам. Жена — *Суворина* Анна Ивановна (урожд. Орфанова; 1858 – 1936).

     *Булгарин* Фаддей Венедиктович (1789 – 1859) — писатель, журналист, был постоянным осведомителем III Отделения. Имя Булгарина стало нарицательным для определения приспособленчества и мракобесия. [↑](#endnote-ref-459)
461. *Лорис-Меликов* Михаил Тариелович (1825 – 1888) — государственный деятель, начальник Верховной распорядительной комиссии. В своем воззвании «К жителям столицы» (12 февр. 1880 г.) изложил радикальную программу борьбы с революционерами.

     Гнусная статья — См. «Новое время», 1880, 21 февр. Здесь превозносилась храбрость Лорис-Меликова и осуждался Млодецкий. [↑](#endnote-ref-460)
462. *Млодецкий* Ипполит Осипович (1855 – 1880) — террорист, примыкал к «Народной воле».

     Семеновский плац — площадь в Санкт-Петербурге, на которой совершались казни, (ныне Пионерская пл., около ТЮЗа). [↑](#endnote-ref-461)
463. «Трус» — комедия-водевиль Ж.‑Ф.‑А. Баяра, Альфонса (Р.‑А. Готье) и Реньо (Ш.‑Ж. Потрона), пер. с франц. П. С. Федорова — в Александринском театре уже не шел с 1878 г.

     *Карпова* Евдокия Илларионовна (1845 – 1894) — актриса Александринского театра с 1865 г.

     *Меделау* — барон.

     {518} *Шувалов* Петр Андреевич (1827 – 1889) — шеф жандармов (1866 – 1874). С 1879 г. никакого официального поста не занимал, но имел большое влияние в высших кругах. [↑](#endnote-ref-462)
464. *Екатерина Михайловна* (1827 – 1894) — великая княгиня, дочь великого князя Михаила Павловича, жена герцога Мекленбургского.

     Дворец Екатерины Михайловны — Михайловский дворец (арх. К. И. Росси), сейчас здесь находится Русский музей.

     *Савина* Мария Гавриловна (1854 – 1915) — актриса Александринского театра с 1874 г.

     *Петипа* Мариус Мариусович (1850 – 1919) — актер Александринского театра (1875 – 1886).

     *Ленский* Александр Павлович (1847 – 1908) — актер Александринского театра в 1882 – 1884 гг. [↑](#endnote-ref-463)
465. *Александр III* (1845 – 1894) — российский император с 1881 г. [↑](#endnote-ref-464)
466. Мраморный дворец — дворец великого князя Константина Константиновича в Санкт-Петербурге (арх. А. Ринальди).

     *Корнеев* Николай Александрович (1857 – 1931) — суфлер Александринского театра. *Константин Константинович* (1858 – 1915) — великий князь, сын великого князя Константина Николаевича Романова, известен как поэт К. Р.

     *Павел Александрович* (1860 – 1919) — великий князь, сын Александра II. [↑](#endnote-ref-465)
467. *Александра Иосифовна* (1830 – 1911) — великая княгиня, жена Константина Николаевича. [↑](#endnote-ref-466)
468. *Мусин-Пушкин* Александр Иванович — генерал-лейтенант. [↑](#endnote-ref-467)
469. *Успенский* Глеб Иванович (1843 – 1902) — писатель, с конца 1880‑х гг. занимался пропагандистской деятельностью. [↑](#endnote-ref-468)
470. *Стахович* Александр Александрович (1830 – 1913) — придворный. [↑](#endnote-ref-469)
471. Наследник — будущий император *Николай II* (1863 – 1918), вступил на престол в 1894 г. *Елизавета Федоровна* (1864 – 1918) — великая княгиня, урожденная принцесса Гессенская, жена великого князя Сергея Александровича. [↑](#endnote-ref-470)
472. *Крылов* Виктор Александрович (1838 – 1906) — драматург, театральный критик, переводчик, заведующий репертуаром Александринского театра (1893 – 1896). [↑](#endnote-ref-471)
473. *Немирович-Данченко* Владимир Иванович (1858 – 1943) — драматург, театральный деятель. [↑](#endnote-ref-472)
474. *Сумбатов-Южин* Александр Иванович (1857 – 1927) — актер и драматург. «Старый закал» шел в бенефис Сазонова 30 ноября 1895 г. (Сазонов — Олтин). [↑](#endnote-ref-473)
475. *Шереметев* Сергей Дмитриевич (1844 – 1918) — почетный член Академии Наук, председатель Археологической комиссии и обществ любителей древней письменности и ревнителей русского исторического просвещения, член Государственного Совета, автор трудов по истории и археологии.

     *Бергамаско* Шарль — известный фотограф, сделавший много фотографий актеров и сцен из спектаклей. [↑](#endnote-ref-474)
476. *Андрие* Шарль (1845 – 1910) — актер французской труппы в Петербурге. [↑](#endnote-ref-475)
477. *Шпажинский* Ипполит Васильевич (1848 – 1917) — драматург.

     Люба — дочь Сазоновых, Любовь Николаевна *Сазонова* (по мужу Ангутина, по сцене Шувалова (1878 – 1920), впоследствии, с 1898 г. актриса Александринского театра). [↑](#endnote-ref-476)
478. Директор — *Всеволожский* Иван Александрович (1835 – 1909). С 1881 г. — директор императорских театров (до 1886 г. — петербургских и московских, в 1886 – 1889 гг. — петербургских).

     *Григорович* Дмитрий Васильевич (1822 – 1899) — писатель, член Театрально-литературного комитета. Член неофициального Директорского совета.

     «Блуждающие огни» — драма Л. Н. Антропова. [↑](#endnote-ref-477)
479. *Соловьев* Николай Яковлевич (1845 – 1898) — драматург, известен как соавтор Островского.

     {519} Сазонов играл Андрея Белугина на премьере 11 янв. 1878 г. и на другой день, как утверждали современники, проснулся знаменитостью. [↑](#endnote-ref-478)
480. *Буренин* Виктор Петрович (1841 – 1925) — писатель и публицист, сотрудник «Нового времени», фигура одиозная по своим реакционным взглядам. [↑](#endnote-ref-479)
481. *Приселковы* Аполлон Васильевич и Вера Николаевна — участники великосветской любительской труппы. [↑](#endnote-ref-480)
482. *Кривенко* Василий Силович (1854 – 1928) — журналист, театральный критик, заведующий канцелярией министерства императорского Двора, председатель Совета Русского театрального общества.

     *Давыдов* Владимир Николаевич (1849 – 1925) — актер Александринского театра (1880 – 1886, 1888 – 1924). [↑](#endnote-ref-481)
483. *Репин* Илья Ефимович (1844 – 1930) — художник. [↑](#endnote-ref-482)
484. *Васильева* Надежда Сергеевна (1852 – 1920) — актриса Александринского театра в 1878 – 1897 гг. Во «Власти тьмы» играла Анисью. [↑](#endnote-ref-483)
485. См. подробно: Записи о Чехове в «Дневниках» С. И. Смирновой-Сазоновой / Публ. Н. И. Гитович // Из истории русской литературы и общественной мысли 1860 – 1890‑х годов. Литературное наследство: Т. 87. М., 1977. [↑](#footnote-ref-4)
486. *Вышнеградский* Иван Алексеевич (1832 – 1895) — государственный чиновник, в 1888 – 1892 гг. — министр финансов.

     «Медведь» — шутка в одном действии Чехова, шла в Александринском театре 6 февраля 1889 г. [↑](#endnote-ref-484)
487. «Иванов» — премьера состоялась в Александринском театре 31 янв. 1889 г. Давыдов играл Иванова. Сазонов в спектакле не участвовал. [↑](#endnote-ref-485)
488. «Леший» — был поставлен только в Москве в Театре М. М. Абрамовой (27 дек. 1889 г.).

     *Свободин* Павел Матвеевич (1850 – 1892) — актер Александринского театра с 1884 г. [↑](#endnote-ref-486)
489. «Чайка» была в основном завершена в ноябре 1895 г., но Чехов продолжал работать над пьесой. Сазоновы читали ее в раннем варианте, в машинописи. Только в сентябре 1896 г. пьеса со всеми поправками была разрешена Театрально-литературным комитетом к постановке. Ее репетировали в Александринском театре в окт. 1896 г. Ставил спектакль *Карпов* Евтихий Павлович (1857 – 1926) — драматург и режиссер, в 1896 – 1900 гг. — главный режиссер Александринского театра.

     *Писарев* Модест Иванович (1844 – 1905), с 1895 г. играл в Александринском театре. В «Чайке» — Дорн.

     Давыдов в «Чайке» — Сорин, Сазонов — Тригорин. Роль Нины — одна из первых ролей Комиссаржевской в Александринском театре.

     *Комиссаржевская* Вера Федоровна (1864 – 1910) — актриса, в Александринском театре служила в 1896 – 1902 гг. [↑](#endnote-ref-487)
490. «Пашенька» — пьеса Н. Л. Персияниновой, была популярна в начале 1896 г. — страстная ее героиня, деспотичная и капризная, вся исполненная внутренней уязвленности и чувства обиды, чрезвычайно импонировала среднему зрителю.

     *Нотович* Осип Константинович (1849 – 1914) — Журналист, автор претенциозных драм, также шедших в 1896 г.

     «Чайка» шла в бенефис Е. И. Левкеевой, которая в ней не играла.

     *Левкеева* Елизавета Ивановна (1851 – 1904) — с 1871 г. актриса Александринского театра. В 1890‑е гг. перешла на амплуа комических старух.

     Надя — *Смирнова* Надежда Ивановна (1860 – 1906), сестра Смирновой-Сазоновой — актриса Александринского театра на очень небольшие роли (1881 – 1902). [↑](#endnote-ref-488)
491. «Три сестры» — Русская мысль, 1901, № 2. [↑](#endnote-ref-489)
492. Фельетон В. Буренина «Девять сестер и ни одного жениха, или Вот так бедлам в Чухломе» (см.: Новое время. 1901. 18 марта). [↑](#endnote-ref-490)
493. *Далматов* Василий Пантелеймонович (1845 – 1912) — актер Александринского театра (1884 – 1895).

     *Потехин* Алексей Антипович (1829 – 1908) — драматург, начальник Репертуарной части императорских театров (с 1881 г.), управляющий труппой Александринского театра (1882 – 1890). [↑](#endnote-ref-491)
494. {520} *Варламов* Константин Александрович (1848 – 1915) — актер Александринского театра (с 1875 г.). [↑](#endnote-ref-492)
495. *Медведев* Петр Михайлович (1837 – 1905) — режиссер и антрепренер. В 1890 – 1893 гг. — главный режиссер Александринского театра. [↑](#endnote-ref-493)
496. *Погожев* Владимир Петрович (1851 – 1935) — управляющий Петербургской конторой императорских театров.

     *Горбунов Иван* Федорович (1831 – 1895) — актер Александринского театра (1855 – 1895). *Пуаре* (урожд. Свешникова) Мария Яковлевна — актриса Александринского театра (1890 – 1900). [↑](#endnote-ref-494)
497. *Самойлов* Василий Васильевич (1812 – 1887) — актер Александринского театра (1835 – 1875).

     *Росси* Эрнесто (1827 – 1896) — итальянский актер. [↑](#endnote-ref-495)
498. *Заньковецкая* Мария Константиновна (1850 – 1934) — украинская актриса. В «Наймичке» И. К. Карпенко-Карого играла Харитину. [↑](#endnote-ref-496)
499. *Дузе* Элеонора (1858 – 1924) — итальянская актриса. [↑](#endnote-ref-497)
500. «Купец Калашников» — опера А. Г. Рубинштейна. При первой постановке была запрещена, возобновлена в 1889 г. к юбилею композитора и снята после второго представления. [↑](#endnote-ref-498)
501. «Термидор» — антиякобинская пьеса В. Сарду.

     *Сарду* Викторьен (1831 – 1908) — французский драматург.

     *Лего* Мари Франсуаз (1858 – 1905) — французская актриса. [↑](#endnote-ref-499)
502. *Айвазовский* Иван Константинович (1817 – 1900) — художник. [↑](#endnote-ref-500)
503. Картина «Иван Грозный и сын его Иван». [↑](#endnote-ref-501)
504. Картины «Христос и грешница» В. Д. Поленова и «Боярыня Морозова» В. И. Сурикова. [↑](#endnote-ref-502)
505. *Клевер* Юлий Юльевич (1850 – 1924) — художник. [↑](#endnote-ref-503)
506. *Шишкин* Иван Иванович (1832 – 1898) — художник.

     Картина Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», «Крестный ход в Курской губернии», «Арест пропагандиста». [↑](#endnote-ref-504)
507. *Ольденбургский* Александр Петрович (1844 – 1932) — принц, генерал-адъютант, член Государственного совета, сенатор, много времени уделял благотворительности, в том числе был президентом Попечительства о народной трезвости. [↑](#endnote-ref-505)
508. Белугин — коронная роль Сазонова в пьесе А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Женитьба Белугина». [↑](#endnote-ref-506)
509. *Кривенки* — Василий Силович и его жена — Евгения Васильевна (? – 1915). *Свищевы* — семья пароходозаводчиков, давние друзья Сазоновых, *Свищев* Василий Алексеевич был членом правления Российского торгового и комиссионного банка. [↑](#endnote-ref-507)
510. *Пассек* Алексей Помпеевич — врач Александринского театра.

     Сестра — *Пассек* Екатерина Помпеевна (по сцене Темирова, 1862 – ?) — ученица Сазонова, актриса Александринского театра (1889 – 1905). [↑](#endnote-ref-508)
511. «Молчание» — водевиль В. В. Билибина. [↑](#endnote-ref-509)
512. *Пирогов* Николай Иванович (1810 – 1881) — хирург. [↑](#endnote-ref-510)
513. Мамаша — мать Смирновой-Сазоновой — *Смирнова* Вера Васильевна.

     Публикация *Л. С. Даниловой*

     **Неизвестное письмо Н. Ф. Сазонова** [↑](#endnote-ref-511)
514. Письмо Н. Ф. Сазонова В. П. Погожеву // РИИИ. Кабинет рукописей, ф. 44, оп. 1, ед. хр. 99. [↑](#endnote-ref-512)
515. *Погожев* Владимир Петрович (1851 – 1935) — управляющий петербургской конторой императорских театров. [↑](#endnote-ref-513)
516. {521} Иван Александрович — *Всеволожский* Иван Александрович (1835 – 1909), директор императорских театров (1881 – 1899). [↑](#endnote-ref-514)
517. М. Г. Савина — В. И. Базилевскому, 5 окт. 1895 // РГИА, ф. 689, д. 215, л. 253.

     Публикация *А. Я. Альтшуллера*

     **Ипполит Иванович Монахов** [↑](#endnote-ref-515)
518. Цит. по: *Сикевич В. М*. Былые встречи // Исторический вестник. 1893. Апр. С. 113. [↑](#endnote-ref-516)
519. Там же. С. 115. [↑](#endnote-ref-517)
520. И. И. Монахов (Товарищеские воспоминания о нем К. Н. Де-Лазари-Константинова) // Ежегодник императорских театров, 1897 – 1898. Приложения. Кн. 1. СПб., 1898. С. 32. [↑](#endnote-ref-518)
521. РГИА, ф. 497, оп. 2, ед. хр. 21035, л. 2. [↑](#endnote-ref-519)
522. РГИА, ф. 497, оп. 2, ед. хр. 25513, л. 39. [↑](#endnote-ref-520)
523. Театральные новости // Петербургский листок. 1869. 18 февр. [↑](#endnote-ref-521)
524. *Териков Г*. Куплет на эстраде. М., 1987. С. 31. [↑](#endnote-ref-522)
525. *Плещеев А*. Что вспомнилось. Актеры и писатели. СПб., 1914. Т. 3. С. 67. [↑](#endnote-ref-523)
526. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1952. Т. 12. С. 75 – 76. [↑](#endnote-ref-524)
527. Театральные заметки // Голос. 1867. 17 окт. [↑](#endnote-ref-525)
528. *Суворин А. С*. Театральные очерки (1866 – 1876 гг.). СПб., 1914. С. 135. [↑](#endnote-ref-526)
529. Театральные новости // Петербургский листок. 1867. 4 нояб. [↑](#endnote-ref-527)
530. *Х. Л.* [*Загуляев М. А.*] Вседневная жизнь // Голос. 1867. 19 февр. [↑](#endnote-ref-528)
531. Театральный курьер // Петербургский листок. 1869. 11 окт. [↑](#endnote-ref-529)
532. Театральный курьер. «Горе от ума». Бенефис г. Каратыгина // Петербургский листок. 1869. 18 дек. [↑](#endnote-ref-530)
533. Театральные новости // Петербургская газета. 1870. 5 сент. [↑](#endnote-ref-531)
534. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров с конца 1826 до 1855 г. Ч. 1 – 2. СПб., 1877. С. 43. [↑](#endnote-ref-532)
535. Театральный нигилист [*Соколов А. А.*] // Петербургский листок. 1870. 14 июня. [↑](#endnote-ref-533)
536. Театральный курьер // Петербургский листок. 1870. 18 июля. [↑](#endnote-ref-534)
537. *Незнакомец* [*Суворин А. С.*] // Санкт-Петербургские ведомости. 1869. 21 сент. [↑](#endnote-ref-535)
538. Театральный курьер // Петербургский листок. 1870. 6 июня. [↑](#endnote-ref-536)
539. Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1870. 16 июня. [↑](#endnote-ref-537)
540. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров. С. 44. [↑](#endnote-ref-538)
541. *Другой*. Наше житье-бытье // Петербургская газета. 1870. 5 июля. [↑](#endnote-ref-539)
542. Петербургская хроника // Голос. 1870. 3 июля. [↑](#endnote-ref-540)
543. РГИА, ф. 497, оп. 2, ед. хр. 21035, л. 15. [↑](#endnote-ref-541)
544. Театральные новости // Петербургская газета. 1870. 18 окт. [↑](#endnote-ref-542)
545. Петербургская хроника // Голос. 1870. 18 окт. [↑](#endnote-ref-543)
546. *Петербуржец* [*Суворин А. С.*]. Русская драматическая труппа // Петербургская газета. 9 окт. [↑](#endnote-ref-544)
547. *Суворин А. С*. Театральные очерки. С. 359. [↑](#endnote-ref-545)
548. *Театральный нигилист* [*Соколов А. А.*] Театральный курьер // Петербургский листок. 1872. 23 сент. [↑](#endnote-ref-546)
549. Письмо И. И. Монахова А. А. Краевскому (26 – 29 авг.) [1872 г.] // РНБ, РО, Архив А. А. Краевского, ф. 391, ед. хр. 553, л. 1 – 2. [↑](#endnote-ref-547)
550. *С*[*увори*]*н А*. Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. 23 авг. [↑](#endnote-ref-548)
551. Там же. 26 авг. [↑](#endnote-ref-549)
552. Там же. 7 сент. [↑](#endnote-ref-550)
553. {522} Петербургская хроника // Голос. 1871. 20 дек. [↑](#endnote-ref-551)
554. См.: Приложения: Документы и материалы. [↑](#endnote-ref-552)
555. Театральное эхо // Петербургская газета. 1871. 12 дек. [↑](#endnote-ref-553)
556. *Нил Адмирари* [*Панютин Л. К.*] Листок // Голос. 1871. 12 дек. [↑](#endnote-ref-554)
557. *Театральный нигилист.* [*Соколов А. А.*] Театральный курьер // Петербургский листок. 1871. 12 дек. [↑](#endnote-ref-555)
558. Там же. 14 дек. [↑](#endnote-ref-556)
559. *Незнакомец* [*Суворин А. С.*]. Недельные очерки и картинки // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. 12 дек. [↑](#endnote-ref-557)
560. *Что в имени тебе моем?* [*Минаев Д. Д.*] Который из двух? Драматический переполох // Искра. 1871. 19 дек. [↑](#endnote-ref-558)
561. Письмо И. А. Гончарова И. И. Монахову // ИРЛИ РАН, Архив Е. А. Ляцкого, ф. 163, оп. 1, № 297, л. 31. [↑](#endnote-ref-559)
562. *Стасюлевич М. М*. И. А. Гончаров // Вестник Европы. 1891. № 10. С. 862. [↑](#endnote-ref-560)
563. *Гончаров И. А*. Литературно-критические статьи и письма. Л., 1938. С. 351. [↑](#endnote-ref-561)
564. *Гончаров И. А*. «Мильон терзаний» (Критический этюд) // И. А. Гончаров — критик. М., 1981. С. 88. [↑](#endnote-ref-562)
565. *Н*. Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1871. 19 сент. [↑](#endnote-ref-563)
566. *Фельетонист*. Петербургские заметки. Главнейшие события прошлой недели, или Бенефис г. Монахова // Сын Отечества. 1872. 1 окт. [↑](#endnote-ref-564)
567. Театральное эхо // Петербургская газета. 1872. 1 окт. [↑](#endnote-ref-565)
568. Петербургская хроника // Голос. 1872. 1 окт. [↑](#endnote-ref-566)
569. См.: *С*[*увори*]*н А*. Театр // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. 1 окт. [↑](#endnote-ref-567)
570. См.: *Театральный нигилист* [*Соколов А. А.*] Театральный курьер // Петербургский листок. 1872. 1 окт. [↑](#endnote-ref-568)
571. Что будут делать актеры в течение Великого поста? // Петербургский листок. 1874. 17 февр. [↑](#endnote-ref-569)
572. *Театральный нигилист* [*Соколов А. А.*]. Театральный курьер // Петербургский листок. 1873. 3 окт. [↑](#endnote-ref-570)
573. *Пг*. Бенефис г‑жи Савиной // Театральная газета. 1876. 13 окт. [↑](#endnote-ref-571)
574. Письмо И. И. Монахова И. А. Гончарову (1 июня 1876 г.) // ИРЛИ РАН, Архив А. Ф. Кони, ф. 134, оп. 8, № 32, л. 3. [↑](#endnote-ref-572)
575. Письмо И. И. Монахова А. А. Потехину // СПбГТБ, ОР, Р. 1/666. [↑](#endnote-ref-573)
576. *Театральный нигилист* [*Соколов А. А.*] Театральный курьер // Петербургский листок. 1877. 16 нояб.

     **Василий Пантелеймонович Далматов** [↑](#endnote-ref-574)
577. *Кугель А. Р*. «Король Лир» // Театр и искусство. 1899. № 7. С. 148. [↑](#endnote-ref-575)
578. *Чехов А. П*. Собр. соч. и писем: В 30 т. т. 16. Сочинения. М., 1979. С. 88. [↑](#endnote-ref-576)
579. Минские губернские ведомости. 1869. 27 сент. [↑](#endnote-ref-577)
580. Там же. 1869. 15 нояб. [↑](#endnote-ref-578)
581. Пензенские губернские ведомости. 1878. 5 сент. [↑](#endnote-ref-579)
582. Там же. 1878. 26 нояб. [↑](#endnote-ref-580)
583. *Кугель А. Р*. Театральные портреты. Л., 1967. С. 177. [↑](#endnote-ref-581)
584. *Кугель А. Р*. В. П. Далматов // Театр и искусство. 1912. № 8. С. 178. [↑](#endnote-ref-582)
585. П. П. Гайдебуров: Литературное наследие. М., 1977. С. 95. [↑](#endnote-ref-583)
586. *Гнедич П*. О В. П. Далматове // Ежегодник Императорских театров. 1914. Вып. 2. С. 56. [↑](#endnote-ref-584)
587. {523} Реферат В. П. Далматова // Обозрение театров. 1907. № 98. С. 11. [↑](#endnote-ref-585)
588. *Амфитеатров А. В*. Склоненные ивы. СПб., 1913. С. 186. [↑](#endnote-ref-586)
589. *Яблоновский С*. Памяти Далматова // Рампа и жизнь. 1912. № 8. С. 5. [↑](#endnote-ref-587)
590. *Далматов В. П*. Кто виноват? // Театр и искусство. 1899. № 3. [↑](#endnote-ref-588)
591. *Юрьев Ю. М*. Записки: В 2 т. Т. 2. Л.; М., 1963. С. 491 – 492. [↑](#endnote-ref-589)
592. *Кугель А. Р*. В. П. Далматов // Театр и искусство. 1912. № 8. С. 177. [↑](#endnote-ref-590)
593. *Боякин Н*. «Эгмонт», трагедия Гете (бенефис Далматова) // Театральный мирок. 1887. № 52. С. 7. [↑](#endnote-ref-591)
594. *Суворин А. С*. Пятьдесят лет на сцене // Новое время. 1885. 2 сент. [↑](#endnote-ref-592)
595. *Блок А. А*. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 470. [↑](#endnote-ref-593)
596. *Кугель А. Р*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1898. № 41. С. 728. [↑](#endnote-ref-594)
597. В. Э. Мейерхольд: Переписка. 1896 – 1939. М., 1976. С. 300. [↑](#endnote-ref-595)
598. РГАЛИ, ф. 459, оп. 1, ед. хр. 1144, л. 27 и об. [↑](#endnote-ref-596)
599. *Ходотов Н. Н*. Близкое — далекое. Л.; М., 1962. С. 200. [↑](#endnote-ref-597)
600. *Арабажин К*. Впечатления сезона: Александринский театр. Новая постановка «Леса» А. Н. Островского // Ежегодник Императорских театров. 1910. Вып. 6. С. 154. [↑](#endnote-ref-598)
601. Новое время. 1895. 10 янв. [↑](#endnote-ref-599)
602. Много колоритных эпизодов из частной жизни Далматова приведено в единственной книге об артисте: *Михайлов К. Н*. В. П. Далматов. СПб., 1914.

     **Александра Матвеевна и Мария Михайловна Читау** [↑](#endnote-ref-600)
603. История русского драматического театра: В 7 т. М., 1974. Т. 4. С. 212. [↑](#endnote-ref-601)
604. *Кармина-Читау М*. Александра Матвеевна Читау: Отрывок из воспоминаний // Театр и искусство. 1912. № 14. С. 299. [↑](#endnote-ref-602)
605. См.: *Кармина-Читау М. М*. Из воспоминаний о Стрепетовой // На чужой стороне: Сборник. Берлин; Прага, 1924. Вып. 7. [↑](#endnote-ref-603)
606. *Глама-Мещерская А. Я*. Воспоминания. М.; Л., 1937. С. 16. [↑](#endnote-ref-604)
607. Там же. [↑](#endnote-ref-605)
608. *Кармина-Читау М*. Александра Матвеевна Читау // Театр и искусство. 1912. № 14. С. 299. [↑](#endnote-ref-606)
609. *Вольф А. И*. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. 1. С. 156. [↑](#endnote-ref-607)
610. А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966. С. 49. [↑](#endnote-ref-608)
611. *Вольф А. И*. Хроника… С. 156. [↑](#endnote-ref-609)
612. Б. п. [*Кони Ф. А*.] Русский театр в Петербурге // Пантеон. 1853. Т. 8. № 4. С. 35. [↑](#endnote-ref-610)
613. *З. Р.* [*Зотов Р. М.*] Театральная хроника // Северная пчела. 1853. 9 марта. [↑](#endnote-ref-611)
614. Б. п. [*Авдеев М. В.*] Письма «Пустого человека» в провинцию о петербургской жизни // Современник. 1853. № 3. С. 200. [↑](#endnote-ref-612)
615. Б. п. Русский театр в Петербурге // Пантеон. 1853. Т. 8. № 3. С. 44. [↑](#endnote-ref-613)
616. А. Н. Островский: Литературное наследство. М., 1974. Т. 88. Кн. 1. С. 596. [↑](#endnote-ref-614)
617. Б. п. [*Кони Ф. А.*] Петербургский вестник // Пантеон. 1854. Т. 13. № 1. С. 40. [↑](#endnote-ref-615)
618. А. Н. Островский: Литературное наследство. Т. 88. Кн. 1. С. 335. [↑](#endnote-ref-616)
619. *W*. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 22 янв. [↑](#endnote-ref-617)
620. *Тургенев И. С*. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1963. Т. 5. С. 388. [↑](#endnote-ref-618)
621. *Р. З.* [*Зотов Р. М.*] Театральная хроника // Северная пчела. 1853. 30 окт. [↑](#endnote-ref-619)
622. См.: *W*. Театральная хроника // Санкт-Петербургские ведомости. 1855. 3 нояб. [↑](#endnote-ref-620)
623. *Григорьев А. А*. Театральная критика. Л., 1985. С. 279. [↑](#endnote-ref-621)
624. {524} *В. Т.* [*Утин Е. И.*] Театры. (Бенефис Бурдина) // Вестник Европы. 1868. № 12. С. 906. [↑](#endnote-ref-622)
625. *Вольф А. И*. Хроника… Ч. 3. С. 45. [↑](#endnote-ref-623)
626. Внутренние известия. (Петербургская хроника) // Голос. 1871. 3 нояб. [↑](#endnote-ref-624)
627. *Р. М.* [*Раппопорт М. Я.*] Театральные и музыкальные заметки // Русский мир. 1871. 4 нояб. [↑](#endnote-ref-625)
628. См.: *Островский А. Н*. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1979. Т. 11. С. 481. [↑](#endnote-ref-626)
629. Летопись искусства, театра и музыки // Всемирная иллюстрация. 1875. № 26. С. 490. [↑](#endnote-ref-627)
630. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 481. [↑](#endnote-ref-628)
631. Хроника. А. М. Читау // Театр и искусство. 1912. № 14. С. 13. [↑](#endnote-ref-629)
632. [Автобиография М. М. Читау] // *Семевский М. И*. Знакомые: Книга автографов. Т. 5 // ИРЛИ РАН, РО, ф. 274, оп. 1, ед. хр. 399, л. 6 об. [↑](#endnote-ref-630)
633. Дневник // Голос. 1879. 22 апр.; 27 мая; 14 июня. [↑](#endnote-ref-631)
634. *Боборыкин П. Д*. Петербургские театры // Русские ведомости. 1881. 16 янв. [↑](#endnote-ref-632)
635. *Кармина-Читау М. М*. Из воспоминаний о Стрепетовой // На чужой стороне. Вып. 7. [↑](#endnote-ref-633)
636. Там же. [↑](#endnote-ref-634)
637. *Г*. Санкт-Петербург // Артист. 1892. № 19. С. 181. [↑](#endnote-ref-635)
638. *Смирнова-Сазонова С. И*. Дневник. ИРЛИ РАН, РО, ф. 285, кн. 25. [↑](#endnote-ref-636)
639. *Карпов Е. П*. Комиссаржевская на сцене Александринского театра // Вера Федоровна Комиссаржевская: Письма актрисы. Воспоминания о ней. Мемуары. Л.; М., 1964. С. 214. [↑](#endnote-ref-637)
640. *Читау М. М*. Премьера «Чайки» // Звено, Париж. 1926. № 201. Цит. по: Новый мир. 1980. № 1. С. 231. [↑](#endnote-ref-638)
641. См.: Личное дело М. М. Читау // РГАЛИ, ф. 497, оп. 5, ед. хр. 2289, л. 82. [↑](#endnote-ref-639)
642. *Смирнова-Сазонова С. И*. Дневник. Кн. 32. [↑](#endnote-ref-640)
643. Там же. [↑](#endnote-ref-641)
644. *Блок А. А*. Письма к жене // Блок А. А. Литературное наследство. М., 1978. Т. 89. С. 50. [↑](#endnote-ref-642)
645. Хроника // Театр и искусство. 1905. № 26. С. 409. [↑](#endnote-ref-643)
646. Письмо М. М. Читау В. П. Погожеву 10 окт. 1903. РИИИ, Кабинет рукописей, ф. 44, оп. 1, ед. 111. [↑](#endnote-ref-644)
647. *Сазонова Ю*. М. М. Читау (Некролог) // Последние новости, Париж. 1935. 17 марта. [↑](#endnote-ref-645)
648. *Кашина-Евреинова А*. Н. Н. Евреинов в мировом театре XX века. Париж, 1964. С. 69. [↑](#endnote-ref-646)
649. Там же.

     **Роман Борисович Аполлонский** [↑](#endnote-ref-647)
650. *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения. Л.; М., 1959. С. 237 – 238. [↑](#endnote-ref-648)
651. *Мичурина-Самойлова В. А*. Полвека на сцене Александринского театра. Л., 1935. С. 65. [↑](#endnote-ref-649)
652. *Юрьев Ю. М*. Записки: В 2 т. Л.; М., 1945. Т. 2. С. 201, 204. [↑](#endnote-ref-650)
653. *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения. С. 239 – 240. [↑](#endnote-ref-651)
654. Актеры и режиссеры: Театральная Россия. М., 1928. С. 271. [↑](#endnote-ref-652)
655. *М. Д.* [*Берман М. М.*?] 40 лет на сцене: Из беседы с Р. Б. Аполлонским // Вечерняя Красная газета. 1923. 17 февр. [↑](#endnote-ref-653)
656. Ошибка в мемуарах: М. М. Петипа работал в Александринском театре до 1888 г. [↑](#endnote-ref-654)
657. *Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 2. С. 202. [↑](#endnote-ref-655)
658. *Р. С*. Александринский театр // Новости и биржевая газета. 1885. 2 апр. [↑](#endnote-ref-656)
659. *Клм. Канд.* [*Михневич В. О.*] Александринский театр // Новости и Биржевая газета. 1885. 2 окт. [↑](#endnote-ref-657)
660. Пятьдесят пять лет на сцене // Новое время. 1885. 2 окт. [↑](#endnote-ref-658)
661. {525} *Нов*. Театральное эхо // Петербургская газета. 1886. 30 окт. [↑](#endnote-ref-659)
662. *Клм. Канд.* [*Михневич В. О.*] Новая пьеса В. Александрова // Новости и Биржевая газета. 1886. 31 окт. [↑](#endnote-ref-660)
663. *Клм. Канд.* [*Михневич В. О.*] Бенефис г‑жи Савиной [«Провинциалка» А. А. Шаховского] // Новости и Биржевая газета. 1888. 14 февр. [↑](#endnote-ref-661)
664. *Старый театрал*. Театральное эхо // Петербургская газета. 1887. 31 янв. [↑](#endnote-ref-662)
665. Там же. [↑](#endnote-ref-663)
666. *Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 2. С. 203 – 204. [↑](#endnote-ref-664)
667. *Всеволодский В*. Р. Б. Аполлонский // Жизнь искусства. 1928. № 35. С. 15. [↑](#endnote-ref-665)
668. *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения. С. 252. [↑](#endnote-ref-666)
669. Театральное эхо // Петербургская газета. 1899. 9 нояб. [↑](#endnote-ref-667)
670. *Homo Novus* [*Кугель А. Р.*] Бенефис П. М. Медведева: «Идиот» // Петербургская газета. 1899. 5 нояб. [↑](#endnote-ref-668)
671. *Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 2. С. 204. [↑](#endnote-ref-669)
672. *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения. С. 240. [↑](#endnote-ref-670)
673. Немногочисленные рецензии на возобновление «Дела» с удивлением констатировали: «Прекрасным Тарелкиным явился г. Аполлонский, который все более и более обнаруживает, насколько к нему подходят характерные роли» (см.: *Омега* [*Трозинер Ф. В.*] Александринский театр: «Дело» // Петербургская газета. 1907. 6 сент.). [↑](#endnote-ref-671)
674. *Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 2. С. 206. [↑](#endnote-ref-672)
675. *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения. С. 242. [↑](#endnote-ref-673)
676. Там же. С. 243. [↑](#endnote-ref-674)
677. *Арабажин К*. Впечатления сезона // Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. 4. С. 135. [↑](#endnote-ref-675)
678. *Homo Novus* [*Кугель А. Р.*] Александринский театр // Театр и искусство. 1910. № 38. С. 691. [↑](#endnote-ref-676)
679. *Л. Вас—ий* [*Василевский Л. М.*] Александринский театр: «Три сестры» // Речь. 1910. 19 сент. [↑](#endnote-ref-677)
680. *Зигфрид* [*Старк Э.*] Эскизы: «Живой труп» Л. Н. Толстого // Санкт-Петербургские ведомости. 1912. 16 дек. [↑](#endnote-ref-678)
681. *Арабажин К*. «Живой труп» в Москве и у нас // Биржевые ведомости. 1911. 1 окт. [↑](#endnote-ref-679)
682. *Беляев Ю*. «Живой труп» // Новое время. 1911. 30 мая. [↑](#endnote-ref-680)
683. *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения. С. 247 – 248. [↑](#endnote-ref-681)
684. *Homo Novus* [*Кугель А. Р.*] Заметки // Театр и искусство. 1912. № 52. С. 1047. [↑](#endnote-ref-682)
685. Там же. С. 1048. [↑](#endnote-ref-683)
686. *Батюшков Ф*. Около правды: По поводу драмы Леонида Андреева «Профессор Сторицын» // Ежегодник Императорских театров. 1913. Вып. 1. С. 128. [↑](#endnote-ref-684)
687. Там же. С. 133. [↑](#endnote-ref-685)
688. *Аполлонская (Стравинская) И. А*. Христианский театр. СПб., 1914. С. 38, 40. [↑](#endnote-ref-686)
689. Там же. С. 130, 134, 143. [↑](#endnote-ref-687)
690. *Всеволодский В*. Р. Б. Аполлонский. С. 15. [↑](#endnote-ref-688)
691. *Розенталь Н*. Театральные впечатления: Пьеса Леонида Андреева в Академическом драматическом театре // Еженедельник петроградских академических театров. 1922. № 19. С. 37. [↑](#endnote-ref-689)
692. *Мордвинов Б*. Гастроли александринцев // Экран. 1922. № 20. С. 7. [↑](#endnote-ref-690)
693. *Петров Н. В*. 50 и 500. М., 1960. С. 123. [↑](#endnote-ref-691)
694. *Люций*. «Тот, кто получает пощечины» // Вечернее время. 1915. 28 нояб. [↑](#endnote-ref-692)
695. *Вл. С.* [*Соловьев В. И.*] Петроградские театры // Аполлон. 1916. № 1. С. 42. [↑](#endnote-ref-693)
696. *Homo Novus* [*Кугель А. Р.*] Заметки // Театр и искусство. 1915. № 49. С. 930. [↑](#endnote-ref-694)
697. Там же. [↑](#endnote-ref-695)
698. И. Н. Певцов: 1879 – 1934. Л., 1935. С. 123. [↑](#endnote-ref-696)
699. {526} Там же. [↑](#endnote-ref-697)
700. Там же. С. 207. [↑](#endnote-ref-698)
701. *Аполлонский Р*. Как я понимаю пьесу Андреева «Тот, кто получает пощечины» // Петроградская газета. 1915. 26 нояб. [↑](#endnote-ref-699)
702. *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения. С. 254. [↑](#endnote-ref-700)
703. *Старк Э*. Бенефис Р. Б. Аполлонского // Вечерняя Красная газета. 1923. 19 февр.

     **Пелагея Антипьевна Стрепетова** [↑](#endnote-ref-701)
704. *Островский А. Н*. Полн. собр. соч.: В 12 т. М.: Искусство, 1978. Т. 10. С. 213. [↑](#endnote-ref-702)
705. Там же. [↑](#endnote-ref-703)
706. *Урусов А. И*. Статьи его о театре, литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем. В 2 т. М.: тип. И. Н. Холчев и Ко, 1907. Т. 1. 305, 306. [↑](#endnote-ref-704)
707. Письмо С. И. Смирновой-Сазоновой Н. Ф. Сазонову от 11 авг. 1881 // Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского дома) РАН, ф. 285, ед. хр. 261. [↑](#endnote-ref-705)
708. См.: *Смирнова-Сазонова С. И*. Дневник. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинского дома) РАН. Ф. 285, ед. хр. 2 – 69. Далее сноски на «Дневник» даются в тексте с указанием даты. [↑](#endnote-ref-706)
709. Дневник Алексея Сергеевича Суворина. М.: изд‑во «Независимая газета», 1999. С. 97. [↑](#endnote-ref-707)
710. См.: [Записки]. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 106, ед. хр. 43, л. 3. [↑](#endnote-ref-708)
711. *Яблоновский С.* [*Потресов С. В.*] Около театра. Стрепетова // Возрождение. 1949. № 5. С. 73. [↑](#endnote-ref-709)
712. *П. К.* [*Кичеев П. П.*] Театр и музыка // Русский курьер. 1883. 16 марта. [↑](#endnote-ref-710)
713. *К‑ль А.* [*Кугель А. Р.*] Из записной книжки // Театр и искусство. 1903. № 42. С. 776. [↑](#endnote-ref-711)
714. *Незнакомец* [*Суворин А. С.*]. Театр и музыка. Бенефис Стрепетовой // Новое время. 1885. 10 янв. [↑](#endnote-ref-712)
715. Стрекоза. 1881. № 2. С. 1. [↑](#endnote-ref-713)
716. *Яблоновский С*. Указ. соч. С. 74. [↑](#endnote-ref-714)
717. Там же. [↑](#endnote-ref-715)
718. *Посторонний* [*Антропов Л. П.*] Театральная хроника // Московские ведомости. 1875. 4 июля. [↑](#endnote-ref-716)
719. *Незнакомец* [*Суворин А. С.*]. Письма к другу. LXXI // Новое время. 1885. 6 янв. [↑](#endnote-ref-717)
720. *Посторонний* [*Антропов Л. П.*] Указ. соч. [↑](#endnote-ref-718)
721. *Урусов А. И*. Указ. соч. 309. [↑](#endnote-ref-719)
722. *Островский А. Н*. Указ. соч. С. 213. [↑](#endnote-ref-720)
723. *Урусов А. И*. Указ. соч. С. 336. [↑](#endnote-ref-721)
724. Там же. [↑](#endnote-ref-722)
725. *Яблоновский С*. Указ. соч. С. 76. [↑](#endnote-ref-723)
726. *Дорошевич В. М*. Театральная Москва // *Дорошевич В. М*. Рассказы и очерки. М.: Московский рабочий, 1966. С. 102. [↑](#endnote-ref-724)
727. *Посторонний* [*Антропов Л. П.*] Указ. соч. [↑](#endnote-ref-725)
728. *Карпов Е. П*. Стрепетова-Катерина в драме Островского «Гроза» // Памяти А. Н. Островского: Сборник. Пг.: «Путь к знанию», 1923. С. 60. [↑](#endnote-ref-726)
729. Там же. С. 64. [↑](#endnote-ref-727)
730. *Незнакомец* [*Суворин А. С.*] Театр и музыка (Стрепетова в «Грозе») // Новое время. 1881. 18 дек. [↑](#endnote-ref-728)
731. *Н. Г*. Театральная хроника // Киевлянин. 1878. 30 мая. [↑](#endnote-ref-729)
732. *Незнакомец* [*Суворин А. С.*] Театр и музыка (Стрепетова в роли Катерины) // Новое время. 1878. 13 марта. [↑](#endnote-ref-730)
733. {527} *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. М.: Искусство, 1980. Т. 12. С. 214. [↑](#endnote-ref-731)
734. Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.; Л.: Academia, 1932. С. 85. [↑](#endnote-ref-732)
735. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 3. С. 144. [↑](#endnote-ref-733)
736. Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М.: изд‑во ГБЛ, 1941. Вып. 8. С. 32. [↑](#endnote-ref-734)
737. Цит. по: *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем. Письма. Т. 3. С. 385. [↑](#endnote-ref-735)
738. Там же. С. 435.

     **П. А. Стрепетова в «Дневнике» С. И. Смирновой-Сазоновой**

     Публикуется по: *Смирнова-Сазонова. С. И*. Дневник // ИРЛИ РАН, РО. Архив С. И. Смирновой-Сазоновой. Ф. 285. [↑](#endnote-ref-736)
739. Речь идет о домашнем любительском спектакле у Сувориных. Пьесу А. Н. Островского ставил Николай Федорович Сазонов (1843 – 1902), актер Александринского театра (1863 – 1902). [↑](#endnote-ref-737)
740. *Суворин* Алексей Сергеевич (1834 – 1912) — публицист, театральный критик, драматург. Был другом Стрепетовой и апологетом ее творчества, много писал о ней, превозносил ее стихийно-эмоциональный, самородный талант. [↑](#endnote-ref-738)
741. *Карабчевский* Николай Платонович (1851 – 1925) — петербургский адвокат. [↑](#endnote-ref-739)
742. *Анна Ивановна* — А. И. Суворина (урожд. Орфанова, 1858 – 1936), вторая жена Суворина. [↑](#endnote-ref-740)
743. *Буренин* Виктор Петрович (1841 – 1926) — критик, публицист, драматург. [↑](#endnote-ref-741)
744. *… жена…* — Крамская Софья Николаевна (1840 – 1919), жена художника. [↑](#endnote-ref-742)
745. *Коломнина* Александра Алексеевна (1858 – 1885) — дочь Суворина. [↑](#endnote-ref-743)
746. *Писарев* Модест Иванович (1844 – 1905) — провинциальный актер, в 1880‑м г. играл в Театре близ памятника Пушкину (театре А. А. Бренко), с 1885 г. — в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-744)
747. На спектакле также присутствовали Ф. М. Достоевский, И. Н. Крамской, М. И. Писарев и Стрепетова. Стрепетова и Писарев были в Петербурге на гастролях. [↑](#endnote-ref-745)
748. В конце успешного сезона в Пушкинском театре (театре А. А. Бренко) Стрепетова с сыном уехала в Ялту, где поселилась у самого моря. Слабое здоровье актрисы было подорвано не только работой, но и изнурительной тревогой о муже, М. И. Писареве, который пока по неизвестным ей причинам не поехал вместе с ними и все откладывал приезд. [↑](#endnote-ref-746)
749. *Николай* — Н. Ф. Сазонов. [↑](#endnote-ref-747)
750. *Островцева, Фридлянд* — знакомые Смирновой-Сазоновой и Стрепетовой по Ялте. К концу лета Стрепетовой стало ясно, что мужа удержал в Москве роман с Гламой-Мещерской.

     *Глама-Мещерская* (урожденная Барышева, по мужу Глама, по сцене Глама-Мещерская) Александра Яковлевна (1859 – 1942), в то время актриса Пушкинского театра (театра А. А. Брешко), в 1882 г. стала гражданской женой Писарева. [↑](#endnote-ref-748)
751. *Яблочкина‑2‑я — Яблочкина* Евгения Александровна (1852 – 1912), актриса Александринского театра (1868 – 1872), затем играла в провинции. [↑](#endnote-ref-749)
752. {528} *Надежда — Смирнова* Надежда Ивановна (1860 – 1906), сестра Смирновой-Сазоновой, актриса Александринского театра (1881 – 1902). [↑](#endnote-ref-750)
753. *Бренко* Анна Алексеевна (1848 – 1934) — актриса и антрепренер. В 1880 г. открыла в Москве первый частный театр — Пушкинский, где Стрепетова играла в первом сезоне. [↑](#endnote-ref-751)
754. *Муж* — М. И. Писарев. [↑](#endnote-ref-752)
755. *Сын* — *Писарев* Виссарион Модестович (Вися, 1877 – 1917). В Москве мальчик жил вместе с отцом и бабушкой в квартире Писаревых в Штатном переулке. [↑](#endnote-ref-753)
756. *Потехин* Алексей Антипович (1829 – 1908) — драматург, начальник Репертуарной части императорских театров, в 1882 – 1890 гг. — управляющий труппой Александринского театра. [↑](#endnote-ref-754)
757. *… после «Недоросля»…* — 24 сент. 1882 г. в Большом театре состоялся спектакль, посвященный 100‑летию со дня первой постановки комедии Д. И. Фонвизина в Петербургском театре на Царицыном лугу (24 сент. 1782 г.). [↑](#endnote-ref-755)
758. *Савина* Мария Гавриловна (1854 – 1915) — актриса Александринского театра (1874 – 1915). [↑](#endnote-ref-756)
759. *Стремлянова* Елена Гавриловна (1857 – 1883) — сестра М. Г. Савиной, актриса Александринского театра (1876 – 1883). [↑](#endnote-ref-757)
760. «*Сумасшествие от любви*» — драма М. Томайо‑и‑Бауса. Премьера состоялась 11 нояб. 1882 г. Стрепетова играла роль донны Хуаны. [↑](#endnote-ref-758)
761. *… до 1 декабря…* — В отличие от большинства актеров, контракты со Стрепетовой перезаключались каждый год. К декабрю истекал срок первого из них, заключенного 24 дек. 1881 г. [↑](#endnote-ref-759)
762. «*Листья шелестят*» — драма А. И. Сумбатова-Южина. Премьера в Александринском театре состоялась 4 окт. 1882 г. Стрепетова в ней не играла. [↑](#endnote-ref-760)
763. Роль Катерины в «Грозе» А. Н. Островского принадлежала к коронным ролям Стрепетовой. Она начала играть эту роль в провинции, исполнила ее в Москве в Народном общедоступном театре, 16 дек. 1881 г. впервые выступила в роли Катерины на сцене Александринского театра. «Фурор неописанный» — так характеризовал успех актрисы присутствовавший на спектакле Островский в письмах М. П. Садовскому и М. В. Островской от 17 дек. 1881 г. (см.: *Островский А. Н*. Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1980. С. 58 – 59). 30 сент. был очередной спектакль. [↑](#endnote-ref-761)
764. *Урусов* Александр Иванович (1843 – 1900) — юрист, театральный критик, много писал о Стрепетовой, называл ее «первой драматической актрисой России». [↑](#endnote-ref-762)
765. *Дочь* — Маруся, *Писарева* Мария Модестовна (1871 – ?) — дочь Стрепетовой и Стрельского, считалась незаконнорожденной, поскольку ее родители состояли в гражданском браке. В 1882 г. ее удочерил М. И. Писарев. Отношения с матерью у нее были сложные, с отчимом — самые дружественные. [↑](#endnote-ref-763)
766. Квартира Стрепетовой находилась в доме на углу Лиговского проспекта и Кузнечного переулка. [↑](#endnote-ref-764)
767. *Стрельской* (Третьяков) Михаил Кузьмич (1844 – 1902), первый муж Стрепетовой, провинциальный актер, в 1880 – 1882 гг. служил в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-765)
768. *Крылов* Виктор Александрович (псевдоним Виктор Александров, 1838 – 1906) — драматург и театральный критик, в его пьесах большой успех имела М. Г. Савина. Речь идет о роли в пьесе Крылова «Не ко двору». [↑](#endnote-ref-766)
769. *Боткин* Сергей Петрович (1832 – 1889) — врач. [↑](#endnote-ref-767)
770. «*Чужое имя*» — комедия Э. Ню и А. Бело, переделка С. Райского (К. А. Тарновского). Стрепетова — Ольга. «Весь вечер мы грустили, что даровитые артисты вынуждены были исполнять эту чепуху» (см.: Новое время. 1882. 17 окт.). [↑](#endnote-ref-768)
771. «*Медея*» — драма А. С. Суворина и В. П. Буренина. [↑](#endnote-ref-769)
772. *… были в «Роберте»…* — т. е. в Мариинском театре на опере Д. Мейербера «Роберт-дьявол». [↑](#endnote-ref-770)
773. {529} «*Василиса*» — «Василиса Мелентьева», драма А. Н. Островского и С. А. Гедеонова. [↑](#endnote-ref-771)
774. «*Каширка*» — «Каширская старина», драма Д. В. Аверкиева. [↑](#endnote-ref-772)
775. *Арди* Николай Иванович (1834 – 1890) — актер Александринского театра (1871 – 1890). В своих насмешках над актрисой был неправ, тем более что Стрепетова в Самаре уже играла роль леди Мильфорд. [↑](#endnote-ref-773)
776. *Леди Мильфорд, Фердинанд* — персонажи трагедии Ф. Шиллера «Коварство и любовь». [↑](#endnote-ref-774)
777. Роль Марьицы в «Каширской старине» Стрепетова в течение многих лет играла с неизменным успехом. [↑](#endnote-ref-775)
778. Режиссер — А. А. *Потехин*. [↑](#endnote-ref-776)
779. По контракту с Дирекцией Стрепетова получала 6 тысяч руб. в год. В то время как в театре А. А. Бренко — в два раза больше. [↑](#endnote-ref-777)
780. В пьесе А. Н. Островского «На бойком месте» Стрепетова играла Евгению, *Бродников* Константин Григорьевич (? — 1886) играл Бессудного. [↑](#endnote-ref-778)
781. *Шуберт* Александра Ивановна (1827 – 1909), в 1882 – 1890 гг. служила в Александринском театре. Хорошо знала Стрепетову еще по провинции. [↑](#endnote-ref-779)
782. *Савина* играла роль Нади Мурановой. [↑](#endnote-ref-780)
783. *… в соловьевской пьесе…* — Соловьев Николай Яковлевич (1845 – 1897) — драматург, соавтор Островского. Речь идет о его самостоятельной пьесе «Бездольная», запрещенной к постановке Театрально-литературным комитетом. Стрепетовой очень хотелось играть в ней центральную роль (см.: Письмо Стрепетовой Соловьеву от 21 окт. 1882 г. // РГАЛИ, ф. 463, оп. 1, № 73). [↑](#endnote-ref-781)
784. Отзывы критики об исполнении Стрепетовой роли королевы в «Сумасшествии от любви» были противоречивыми. Один из рецензентов назвал ее «шутом в короне» (см.: Суфлер. 1882. 14 нояб.), в другой газете писали: «Там, где г‑жа Стрепетова являлась королевой, ей недоставало пластической представительной внешней величавости в тоне и манерах… Там, где в лице донны Хуаны г‑жа Стрепетова являлась просто женщиной, в смысле общечеловеческом она играла превосходно, была естественна и художественно-реальна в выражении глубокой сердечной страсти» (см.: Новости и Биржевая газета. 1882. 13 нояб.). «Игра Стрепетовой, конечно, не отличается ровностью, но ровное, гладкое, умеренное и аккуратное — удел посредственности» (см.: Новое время. 1882. 13 нояб.). [↑](#endnote-ref-782)
785. «*Воспитанница*» — сцены из деревенской жизни А. Н. Островского. В 1882 г. было два спектакля — 9 и 20 сент. Надя — одна из коронных ролей Савиной. [↑](#endnote-ref-783)
786. «*Семейные расчеты*» — драма Н. И. и Н. Н. Куликовых, в Александринском театре шла 19 ноября 1882 г. Стрепетова играла Аннету. [↑](#endnote-ref-784)
787. *Ермолова* Мария Николаевна (1853 – 1928) — актриса Малого театра. [↑](#endnote-ref-785)
788. Кононовский зал — театральный зал на Мойке. [↑](#endnote-ref-786)
789. *Ленский* Александр Павлович (1847 – 1908), в 1882 – 1884 гг. служил в Александринском театре. В «Медее» играли: Ленский — Язона, Стрепетова — Медею. [↑](#endnote-ref-787)
790. *Александрова* Мария Михайловна (1835 – 1904) — актриса Александринского театра (1852 – 1904). [↑](#endnote-ref-788)
791. *… в водевиле…* — т. е. в «Серебряной свадьбе» А. Г. Витковского. [↑](#endnote-ref-789)
792. В прессе отзывы об игре Стрепетовой в основном были отрицательными. Напр., в газете «Суфлер» писали: «Публика видела на сцене лишь болезненную женщину с истеричными припадками» (см.: Суфлер. 1883. 17 февр.). [↑](#endnote-ref-790)
793. *Граф Литке* — по-видимому, родственник известного географа Ф. П. Литке. [↑](#endnote-ref-791)
794. *Нильский* Александр Александрович (1840 – 1899) — актер Александринского театра (1868 – 1892). В его бенефис шли комедия «Дядька в затруднительном положении» Дж. Жиро в переводе Н. В. Гоголя и первое действие драмы Л. А. Мея «Псковитянка», где Стрепетова играла роль Ольги Токмаковой. [↑](#endnote-ref-792)
795. {530} Сазонов играл роль Краснова в III и IV д. драмы Островского «Грех да беда на кого не живет». [↑](#endnote-ref-793)
796. *Петипа* Мариус Мариусович (1850 – 1919) — актер Александринского театра (1875 – 1886). [↑](#endnote-ref-794)
797. *Варламов* Константин Александрович (1849 – 1915) — актер Александринского театра (1875 – 1915). [↑](#endnote-ref-795)
798. *… у Варламова на капусте…* — В воскресенье 27 февраля завершалась Сыропустная неделя (по другому календарю — масленица). 28‑го начинался Великий пост. Чистый Понедельник — первый понедельник Великого поста. [↑](#endnote-ref-796)
799. Стрепетова и Савина служили одновременно в антрепризе П. М. Медведева в Казани в сезоне 1871/1872 гг. Стрепетова не вспоминала о внимании Савиной, но, напротив, подчеркивала свое доброе к ней отношение: «Я приехала в Казань со Стрельским, познакомилась с Ал. И. Шуберт и М. Г. Савиной… я была беременна. Савина тоже была в интересном положении, но у нее произошел фосскуш, а я благополучно доносила до конца… Бывши в таком же положении, я особенно любовно относилась к новой знакомой, молоденькой больной женщине, и стала ходить к ней ежедневно, пока она не поправилась и не начала играть» (см.: *Стрепетова П. А*. Минувшие дни // П. А. Стрепетова: Жизнь и творчество трагической актрисы. Л.; М., 1959. С. 266). М. Г. Савина писала об этом так: «Стрельский жил со Стрепетовой, которая была беременна и могла начать играть только в половине января… Доктор и акушерка (лечившие меня) сообщили мне по секрету, что вряд ли она перенесет роды… Мне было страшно жаль ее, и я еще чаще стала навещать ее» (см.: *Савина М. Г*. Горести и скитания. Л., 1983. С. 82 – 83). [↑](#endnote-ref-797)
800. *Корш* Федор Адамович (1852 – 1923) — московский антрепренер. [↑](#endnote-ref-798)
801. *… Писарев именье заложил…* — Кипелово, подмосковное имение Стрепетовой и Писарева. [↑](#endnote-ref-799)
802. *Ярошенко* Николай Александрович (1846 – 1898) — художник, в 1884 г. написал портрет Стрепетовой, его кисти также принадлежал и портрет Виссариона Писарева. [↑](#endnote-ref-800)
803. «*Около денег*» — переделка В. А. Крыловым одноименного романа А. А. Потехина. Стрепетова играла роль Степаниды, Арди — Капитона.

     Игра Стрепетовой была высоко оценена критикой. А. С. Суворин писал: «Лицо это производит вследствие великолепной игры артистки глубоко нравственное и вместе с тем вполне художественное впечатление. Она берет зрителя всецело, она сообщает и ему эту нервность и его держит в каком-то обаянии и угаре» (см.: Новое время. 1883. 5 нояб.). О впечатлении, которое произвела на него игра Стрепетовой в этой роли, вспоминал М. В. Нестеров, особенно в сцене покаяния, где, по его словам, у актрисы был «тот великий реализм, что бывает так редко» (см.: *Нестеров М. В*. Давние дни. М., 1959. С. 236). [↑](#endnote-ref-801)
804. *Горев* Федор Петрович (1850 – 1910) — актер, в 1880 – 1882 гг. служил в Александринском театре, с 1882 — в Малом. [↑](#endnote-ref-802)
805. *Сашенька* — горничная Стрепетовой. [↑](#endnote-ref-803)
806. В пьесе А. Н. Островского «Без вины виноватые» Стрепетова играла роль Кручининой, Ленский — Мурова, Петипа — Незнамова. Пьеса шла в бенефис актрисы.

     Получив в начале января роль Кручининой, Стрепетова благодарила автора и просила «указаний и наставлений» (см.: Письмо Стрепетовой Островскому от 7 янв. 1884 г. // П. А. Стрепетова: Жизнь и творчество трагической актрисы. С. 281). На что драматург отвечал: «Делать Вам какие-нибудь указания я считаю лишним. В Вашем таланте есть в изобилии все то, что нужно для этой новой роли» (см.: *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 214). Несмотря на то, что Островский не надеялся на приличную постановку пьесы, она имела громадный успех, о чем сообщали ему Стрепетова и Д. В. Григорович (см.: *Стрепетова П. А*. Минувшие дни. С. 281). Последний особенно выделял Стрепетову: «Замечательно хороша была Стрепетова; в сильных местах она была глубоко трогательна и вызывала слезы, которых давно не видел Александринский театр» (см.: Неизданные письма к А. Н. Островскому. М.; Л., 1932. С. 85). Общее впечатление подтверждал А. С. Суворин: «Мужчины, самые деревянные, плакали… {531} И надо отдать справедливость Стрепетовой, — она просто сама себя превзошла» (см.: Там же. С. 560).

     Высокую оценку разделяли и рецензенты: «Г‑жа Стрепетова в роли Отрадиной передала в высшей степени умно и талантливо эту благородную, честную натуру» (см.: Биржевые ведомости. 1884. 22 янв.). [↑](#endnote-ref-804)
807. Именины Алексея праздновались шесть раз в году. [↑](#endnote-ref-805)
808. А. Н. Островский находился в Петербурге с 4 по 23 марта 1884 г. В этот его приезд («настоящая моя поездка в Петербург необыкновенно счастлива». — *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 232) шли переговоры с Дирекцией императорских театров об участии Островского в управлении московскими театрами в качестве самостоятельного директора Театрального училища. Островского привлекала перспектива провести театральные реформы и пугала необходимость стать чиновником. [↑](#endnote-ref-806)
809. *Давыдов* Владимир Николаевич (1849 – 1925) — актер Александринского театра (1880 – 1886 и 1888 – 1924). Шли драма А. Доде «Последний кумир» (Стрепетова — Гертруда) и «Женитьба» Н. В. Гоголя (Савина — Агафья Тихоновна). [↑](#endnote-ref-807)
810. «*Доктор Мошков*», пьеса П. Д. Боборыкина. Премьера в Александринском театре состоялась 26 окт. 1884 г. М. Г. Савина играла роль Мани. [↑](#endnote-ref-808)
811. *… она страшно поражена бумагой о том…* — 11 октября 1884 г., по свидетельству Смирновой-Сазоновой, А. А. Потехину пришло распоряжение из Контроля министерства императорского Двора не занимать Стрепетову в спектаклях более одного раза в неделю. [↑](#endnote-ref-809)
812. *Погожев* Владимир Петрович (1851 – 1935) — управляющий Петербургской Конторой императорских театров. [↑](#endnote-ref-810)
813. *Свищевы* — семья петербургских судовладельцев, знакомых Сазоновых. [↑](#endnote-ref-811)
814. Речь идет о премьере пьесы И. В. Шпажинского «Чародейка». Стрепетова играла роль Евпраксии, Савина — Настасьи. [↑](#endnote-ref-812)
815. *… снять с нее опалу…* — В начале сезона Стрепетова не явилась к сроку. Дирекция удержала с нее жалованье, хотя ее болезнь была подтверждена документально. [↑](#endnote-ref-813)
816. *Федотов* Александр Филиппович (1841 – 1895) — драматург, режиссер. [↑](#endnote-ref-814)
817. «*Побежденный Рим*» — трагедия А. Пароди в перев. А. Ф. Федотова. [↑](#endnote-ref-815)
818. *Люба* — дочь Сазоновых, *Сазонова* Любовь Николаевна (1878 – 1920), была актрисой Александринского театра с 1898 г. под псевдонимом Шувалова. Стрепетова неизменно интересовалась ее успехами (см.: Письма Стрепетовой к Смирновой-Сазоновой / Публ. Р. М. Беньяш // П. А. Стрепетова… С. 294 – 295). [↑](#endnote-ref-816)
819. *Жулева* Екатерина Николаевна (1830 – 1905) — актриса Александринского театра (1847 – 1905). [↑](#endnote-ref-817)
820. *… для новой роли Елизаветы Николаевны…* — «Елизавета Николаевна» — драма М. И. Чайковского. Стрепетова играла заглавную роль. Премьера 11 дек. [↑](#endnote-ref-818)
821. 27 авг. 1883 г. в Петербурге в помещении ссудной кассы на Невском была убита Сарра Беккер, дочь приказчика, четырнадцатилетняя девочка. В убийстве был обвинен владелец кассы, подполковник И. И. Миронович. Нашумевший процесс Мироновича происходил в Петербурге с 27 нояб. по 3 дек. 1884 г. (см.: Суд присяжных в России: Громкие уголовные процессы. 1864 – 1917. Л., 1991. С. 361 – 471). [↑](#endnote-ref-819)
822. *Чайковский* Модест Ильич (1850 – 1916) — драматург. [↑](#endnote-ref-820)
823. В бенефис Стрепетовой шла пьеса А. Н. Островского «Не от мира сего» и один акт трагедии «Побежденный Рим». Она играла в «Не от мира сего» — Ксению, в «Побежденном Риме» — Постумию.

     Будучи в Петербурге в марте 1884 г., Островский обещал Стрепетовой пьесу для бенефиса — это были сцены «Не от мира сего». Роль Ксении писалась для нее. «Она вся в Ваших средствах», — писал драматург актрисе (см.: *Островский А. Н*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 309). Рецензенты отмечали, что актриса превосходно «поняла и передала характер героини» (см.: {532} Новое время. 1885. 10 янв.), что «провела роль прекрасно» (см.: Биржевые ведомости. 1885. 11 янв.). Но в целом отношение и к пьесе, и к игре Стрепетовой было сдержанным.

     Н. Ф. Сазонов, которому автор предназначал роль Кочуева, вследствие недоразумений решил, что ему предлагают роль Барбарисова, и отказался. [↑](#endnote-ref-821)
824. *… директор…* — Иван Александрович Всеволожский (1835 – 1909), директор императорских театров (1881 – 1899). [↑](#endnote-ref-822)
825. *Петров* Николай Степанович (1838 – 1913) — главный контролер Контроля министерства императорского Двора, оказывал большое влияние на Дирекцию императорских театров. [↑](#endnote-ref-823)
826. «Рвачи, или Дело житейское», пьеса И. В. Шпажинского. Стрепетова играла роль Чавриной.

     Критик «Санкт-петербургских ведомостей» отнес ее к «самым неудачным во всем репертуаре г‑жи Стрепетовой» (1885. 22 сент.). Только в «Новом времени» отмечали, что «свой большой артистический талант Стрепетова показала и тут» (1885. 22 сент.). [↑](#endnote-ref-824)
827. Стрепетова и М. И. Писарев, поступивший на Александринскую сцену 6 мая 1885 г., хотели участвовать в пьесе И. Н. Ге и И. А. Салова «Самородок» по повести Салова «Ольшанский молодой барин». Премьера пьесы состоялась 7 февр. 1886 г. Савина играла Обертышеву. Стрепетова и Писарев так в спектакле и не играли. [↑](#endnote-ref-825)
828. В комедии В. А. Крылова «Семья» Стрепетова играла роль Анны Ивановны, Сазонов — Владимира Балахнина. [↑](#endnote-ref-826)
829. «*Каширская старина*» Д. В. Аверкиева после 1882 г. не шла и была возобновлена в Александринском театре 25 янв. 1887 г. Савина играла роль Дарьицы, Стрепетова по-прежнему — Марьицы. [↑](#endnote-ref-827)
830. «*Татьяна Репина*» — комедия А. С. Суворина. Премьера в Александринском театре состоялась 11 дек. 1888 г. Репину играла Савина. [↑](#endnote-ref-828)
831. *Сальвини* Томмазо (1829 – 1915) — итальянский актер. [↑](#endnote-ref-829)
832. *Далматов* Василий Пантелеймонович (1845 – 1912) — актер Александринского театра (1884 – 1894 и 1901 – 1912). [↑](#endnote-ref-830)
833. *Свободин* Павел Матвеевич (1852 – 1892) — актер Александринского театра (1871 – 1877 и 1884 – 1892). [↑](#endnote-ref-831)
834. «*Семья*» — комедия В. А. Крылова. [↑](#endnote-ref-832)
835. В «*Каширской старине*» дебютировал *Никольский* Петр Алексеевич (? — 1911). [↑](#endnote-ref-833)
836. *Сын Суворина… написал хвалебную заметку…* — Имеется в виду анонимная заметка об этом спектакле (Театр и музыка // Санкт-Петербургские ведомости, 1887, 2 сент.). Скорее всего ее автором был *Суворин* Алексей Алексеевич (1862 – 1937), который вместе с отцом руководил «Новым временем» в 1880‑е гг. [↑](#endnote-ref-834)
837. Роль Василисы Мелентьевой в драме А. Н. Островского и С. А. Гедеонова Стрепетова играла с 1882 г. Уже тогда появилось немало насмешек, направленных на физические недостатки актрисы, якобы особенно видные в этой роли. 31 авг. 1887 г. был очередной спектакль.

     В «Новом времени» 5 сент. не появлялось статьи о «Василисе Мелентьевой», а был лишь помещен хвалебный отзыв об игре Стрепетовой и Никольского в «Каширской старине». [↑](#endnote-ref-835)
838. В комедии С. Ржевусского «Фаустина» Стрепетова играла роль Софьи, Савина — Фаустины. Премьера состоялась 25 сент. 1887 г. [↑](#endnote-ref-836)
839. В комедии В. А. Крылова «Разлад» играла *Дюжикова* Антонина Михайловна (1853 – 1918) — актриса Александринского театра (1873 – 1902). Премьера состоялась 6 нояб. 1887 г. [↑](#endnote-ref-837)
840. {533} В бенефис Стрепетовой драма Л. А. Мея «Псковитянка» шла в первый раз целиком. Стрепетова — княжна Вера в Прологе и дочь Веры и Грозного Ольга Токмакова. [↑](#endnote-ref-838)
841. *Рубинштейн* Антон Григорьевич (1829 – 1894) — композитор. [↑](#endnote-ref-839)
842. *Феоктистов* Евгений Михайлович (1829 – 1898) — публицист, начальник Главного управления по делам печати. [↑](#endnote-ref-840)
843. В комедии И. Е. Чернышева «Испорченная жизнь» Стрепетова играла роль Марфы Петровны. [↑](#endnote-ref-841)
844. *Леонидов* Леонид Львович (1821 – 1889) — актер Александринского театра (1839 – 1889). [↑](#endnote-ref-842)
845. *Горбунов* Иван Федорович (1831 – 1895) — актер Александринского театра (1855 – 1895). [↑](#endnote-ref-843)
846. 6 ноября — 100 лет со дня рождения М. С. Щепкина (1788 – 1863). [↑](#endnote-ref-844)
847. *Левкеева* Елизавета Ивановна (1851 – 1904) — актриса Александринского театра (1871 – 1904). [↑](#endnote-ref-845)
848. Именины Екатерины (Жулевой) — 25 ноября. [↑](#endnote-ref-846)
849. *Аполлонский* Роман Борисович (1865 – 1928) — актер Александринского театра (1881 – 1928). [↑](#endnote-ref-847)
850. *Ильинская* Мария Васильевна (1856 – 1932) — актриса Александринского театра (1882 – 1892). [↑](#endnote-ref-848)
851. Премьера «Иванова» А. П. Чехова состоялась 31 янв. 1889 г. Стрепетова играла роль Анны Петровны (Сарры). [↑](#endnote-ref-849)
852. *Васильева* Надежда Сергеевна (1852 – 1920) — актриса Александринского театра (1878 – 1897). [↑](#endnote-ref-850)
853. Речь идет о «Царе Борисе» — трагедии А. К. Толстого. Любительский спектакль в Эрмитажном театре с участием великих князей и других представителей знати был подготовлен Н. Ф. Сазоновым. В качестве зрителей были приглашены актеры. [↑](#endnote-ref-851)
854. Лизавета в «Горькой судьбине» — одна из коронных ролей Стрепетовой. Ею она дебютировала на сцене Александринского театра 11 дек. 1881 г. Возобновлена в 1890 г., игралась 15, 19, 23 и 28 ноября. [↑](#endnote-ref-852)
855. *Медведев* Петр Михайлович (1837 – 1906) — крупнейший провинциальный режиссер, главный режиссер Александринского театра (1890 – 1896). [↑](#endnote-ref-853)
856. *… ругала директора…* — т. е. И. А. Всеволожского.

     Публикация *Л. С. Даниловой*

     **Мамонт Викторович Дальский** [↑](#endnote-ref-854)
857. Мамонт Дальский // Вечерние огни. 1918. 12 июня. [↑](#endnote-ref-855)
858. *Нильский П*. Дальский // Вечернее слово. 1918. 14 июня. [↑](#endnote-ref-856)
859. *Янский*. Артист-анархист // Утро. 1918. 12 июня. [↑](#endnote-ref-857)
860. *Люций*. Последний из могикан. Памяти М. Дальского // Вечерние огни. 1918. 13 июня. [↑](#endnote-ref-858)
861. См.: *Глинка Т*. Талант, игрок, расчетливый безумец // Московская правда. 1989. 26 нояб.; «Эдмунд Кин русского театра» // Петербургская афиша. 1993. 1 – 15 июня. № 6. С. 3. [↑](#endnote-ref-859)
862. *Ксюнин Ал*. Выше толпы. (Воспоминания о М. Дальском) // Вечерние огни. 1918. 15 июня. [↑](#endnote-ref-860)
863. *Янский*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-861)
864. {534} Упоминание о слухах, ходивших в связи с будто бы похищенной Дальским тростью, есть в воспоминаниях Ю. М. Юрьева. См.: *Юрьев Ю*. Записки. Л.; М., 1948. С. 364. [↑](#endnote-ref-862)
865. *Ксюнин Ал*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-863)
866. *Амфитеатров А*. Безумный друг Шекспира // Петроградская газета. 1918. 13 июня. [↑](#endnote-ref-864)
867. *Люций*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-865)
868. Мамонт Дальский — артистический псевдоним Маманта Викторовича Неелова. [↑](#endnote-ref-866)
869. *Двинский*. [Заметка] // Новые ведомости. 1918. 12 июня. [↑](#endnote-ref-867)
870. См.: *Р.* [*Розенберг И. С*.]. Жизнь трагика // Новая Петроградская газета. 1918. 14 июня. [↑](#endnote-ref-868)
871. *И. С. Р.* [*Розенберг И. С*.]. Мамонт Дальский // Петроградская газета. 1918. 11 июня. [↑](#endnote-ref-869)
872. *Олин Е*. Артист-анархист // Новая Петроградская газета. 1918. 14 июня. [↑](#endnote-ref-870)
873. *Пильский П*. Дальский // Вечернее слово. 1918. 14 июня. [↑](#endnote-ref-871)
874. Мамонт Дальский // Вечерние огни. 1918. 12 июня. [↑](#endnote-ref-872)
875. *Люций*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-873)
876. *Амфитеатров А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-874)
877. *Петроний* [*Пильский П. М.*] Когда они умирают… // Молва. 1918. 19 июня. [↑](#endnote-ref-875)
878. *Петр П…* [*Пильский П. М.*] Проклятие и судьба. Памяти Дальского (К девятому дню) // Новые ведомости. 1918. 16 июня. [↑](#endnote-ref-876)
879. *Пильский П*. Дальский // Вечернее слово. 1918. 14 июня. [↑](#endnote-ref-877)
880. *Пальмский* [*Балбашевский Л. Л.*] Памяти Дальского // Театр и искусство. 1918. № 20 – 21. С. 216. [↑](#endnote-ref-878)
881. *Люций*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-879)
882. *Брешко-Брешковский Н*. «Бац по физиономии» // Биржевые новости. 1918. 12 июня. [↑](#endnote-ref-880)
883. *Толстой А. Н*. Полн. собр. соч.: В 15 т. М., 1947. Т. 7. С. 497 – 498. [↑](#endnote-ref-881)
884. Там же. С. 514. [↑](#endnote-ref-882)
885. *Глинка Т*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-883)
886. *Иванов М*. Острова памяти // Огонек. 1978. № 46. С. 30. [↑](#endnote-ref-884)
887. *Толстой А. Н*. Указ. соч. С. 18. [↑](#endnote-ref-885)
888. Там же. С. 502. [↑](#endnote-ref-886)
889. *Пильский П*. Дальский // Вечернее слово. 1918. 14 июня. [↑](#endnote-ref-887)
890. *Амфитеатров А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-888)
891. См.: *Дольская Л*. Воспоминания о моем отце // Нева. 1992. № 1. С. 277 – 279. [↑](#endnote-ref-889)
892. История русского драматического театра: В 7 т. М., 1987. Т. 7. С. 63. [↑](#endnote-ref-890)
893. *Скорочкина О. Е*. Проблемы актерского искусства в русской театральной культуре 1960 – 1980‑х годов. (Актер театра Анатолия Эфроса и актер театра Марка Захарова). СПб., 1996. С. 65. [↑](#endnote-ref-891)
894. *Мейерхольд В. Э*. Балаган (1912 г.) // *Мейерхольд В. Э*. Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. М., 1968. Ч. 1. С. 210, 213. [↑](#endnote-ref-892)
895. *Мейерхольд В. Э*. Из дневника […] III. (1908 г.) // Там же. С. 171, 172. [↑](#endnote-ref-893)
896. *Илья Фаткир* [*Ильичев А.*] Про К. А. Варламова, его маску и про его исполнение роли Сганареля в спектакле В. Э. Мейерхольда «Дон Жуан» // Петербургский театральный журнал. 1996. № 11. С. 8 – 16. [↑](#endnote-ref-894)
897. *Кухта Е. А*. В. Ф. Комиссаржевская // Русское актерское искусство XX века: Сб. науч. трудов. СПб., 1992. С. 24. [↑](#endnote-ref-895)
898. *Крыжицкий Г*. Мамонт Дальский. Л.; М., 1965. С. 10. [↑](#endnote-ref-896)
899. *Дмитриев Ю*. Указ. соч. С. 50, 51. [↑](#endnote-ref-897)
900. *Крыжицкий Г*. Указ. соч. С. 11. [↑](#endnote-ref-898)
901. *Юрьев Ю. М*. Указ. соч. С. 365. [↑](#endnote-ref-899)
902. *И. С. Р.* [*Розенберг И. С.*]. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-900)
903. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*] Заметки // Театр и искусство. 1918. № 20 – 21. С. 217. [↑](#endnote-ref-901)
904. {535} *Долгов Н*. Любящей рукой. Страничка воспоминаний о М. В. Дальском // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 13. [↑](#endnote-ref-902)
905. *Дольская Л*. Указ. соч. С. 274. [↑](#endnote-ref-903)
906. *Юрьев Ю*. Указ. соч. С. 359 – 362. [↑](#endnote-ref-904)
907. *Кухта Е. А*. Указ. соч. С. 35. [↑](#endnote-ref-905)
908. См.: *Крыжицкий Г*. Указ. соч. С. 35, 45. [↑](#endnote-ref-906)
909. *Барбой Ю. М*. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 87. [↑](#endnote-ref-907)
910. *Юрьев Ю. М*. Указ. соч. С. 367. [↑](#endnote-ref-908)
911. *Велизарий М. И*. Указ. соч. С. 173. [↑](#endnote-ref-909)
912. *Тарханов М. М*. Как я стал актером // Театр. 1938. № 10. С. 180. [↑](#endnote-ref-910)
913. *Велизарий М. И*. Указ. соч. С. 174. [↑](#endnote-ref-911)
914. Цит. по: *Морозов А*. У М. Дальского // Киевский театрал. 1906. № 5. С. 21. [↑](#endnote-ref-912)
915. Цит. по: *Горин-Горяинов Б. А*. Кулисы. Л., 1940. С. 15. [↑](#endnote-ref-913)
916. *Долгов Н*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 18. [↑](#endnote-ref-914)
917. *Топорков В*. Свет солнечный // Театральная жизнь. 1965. № 15. С. 30. [↑](#endnote-ref-915)
918. *Велизарий М. И*. Указ. соч. С. 173. [↑](#endnote-ref-916)
919. См.: *Кугель А*. Театральное эхо // Петербургская газета. 1900. 5 февр. [↑](#endnote-ref-917)
920. *Дальцев З*. Дальский — Отелло // Отелло — венецианский мавр. М., 1946. С. 141. [↑](#endnote-ref-918)
921. *Сумароков А*. Глазами актера. Киев, 1966. С. 75. [↑](#endnote-ref-919)
922. *Дальцев З*. Указ. соч. С. 141. [↑](#endnote-ref-920)
923. См.: *Скорочкина О. Е*. Указ. соч. С. 51. [↑](#endnote-ref-921)
924. Цит. по: *Гладков А. К*. Мейерхольд говорит: Записи 1934 – 1939 годов // *Гладков А. К*. Мейерхольд: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 281. [↑](#endnote-ref-922)
925. Там же. С. 343. [↑](#endnote-ref-923)
926. *Велизарий М. И*. Указ. соч. С. 169. [↑](#endnote-ref-924)
927. Лекции Вс. Э. Мейерхольда по режиссуре. Инструкторские курсы по обучению мастерству сценических постановок 6 – 27 марта 1919 г. // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 16. [↑](#endnote-ref-925)
928. *Ходотов Н. Н*. Указ. соч. С. 66. [↑](#endnote-ref-926)
929. *Дальцев З*. Указ. соч. С. 142. [↑](#endnote-ref-927)
930. *Долгов Н*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 18. [↑](#endnote-ref-928)
931. *Ходотов Н. Н*. Указ. соч. С. 66. [↑](#endnote-ref-929)
932. *Россов Н. П*. Письмо Ф. И. Шаляпину. [Москва, до 1910 г.] // Федор Иванович Шаляпин: [В 3 т.] М., 1976. Т. 1. С. 593. [↑](#endnote-ref-930)
933. *Фрейд З*. Недовольство культурой // *Фрейд З*. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1991. С. 75. [↑](#endnote-ref-931)
934. *Юрьев Ю. М*. Указ. соч. С. 370. [↑](#endnote-ref-932)
935. *Кугель А*. Александринский театр // Театр и искусство. 1899. № 46. С. 811. [↑](#endnote-ref-933)
936. *Долгов Н*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 17. [↑](#endnote-ref-934)
937. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*] Заметки // Театр и искусство. 1918. № 20 – 21. С. 217. [↑](#endnote-ref-935)
938. *Кугель А*. Заметки о Шейлоке // Театр и искусство. 1897. № 6. С. 106. [↑](#endnote-ref-936)
939. Театральное эхо // Петербургская газета. 1899. 11 сент. [↑](#endnote-ref-937)
940. Хроника // Театр и искусство. 1897. № 30. С. 600. [↑](#endnote-ref-938)
941. *Крыжицкий Г*. Указ. соч. С. 133. [↑](#endnote-ref-939)
942. См.: *Дейч А*. [Рецензия на книгу Г. Крыжицкого «Мамонт Дальский»] // Театр. 1966. № 6. С. 121 – 123. [↑](#endnote-ref-940)
943. См.: *Кухта Е. А*. Указ. соч. С. 27, 33. [↑](#endnote-ref-941)
944. {536} См.: *Крыжицкий Г*. Указ. соч. С. 101 – 103. [↑](#endnote-ref-942)
945. *Кухта Е. А*. Указ. соч. С. 29. [↑](#endnote-ref-943)
946. Параллели с шекспировским героем были заложены уже в драматургическом тексте А. П. Чехова, например — в финальной реплике Иванова: «Я умираю от стыда при мысли, что обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди…» [↑](#endnote-ref-944)
947. *Ксюнин Ал*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-945)
948. *Долгов Н*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 19. [↑](#endnote-ref-946)
949. *Кухта Е. А*. Указ. соч. С. 43, 59, 58. [↑](#endnote-ref-947)
950. См.: *Титова Г. В*. Мейерхольд и художник // Мейерхольд. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. С. 95. [↑](#endnote-ref-948)
951. Цит. по: *Гладков А. К*. Указ. соч. С. 328. [↑](#endnote-ref-949)
952. *Велизарий М. И*. Указ. соч. С. 87. [↑](#endnote-ref-950)
953. *Крыжицкий Г*. Указ. соч. С. 87. [↑](#endnote-ref-951)
954. Цит. по: У М. В. Дальского // Раннее утро. 1907. 6 дек. [↑](#endnote-ref-952)
955. Цит. по: *Гладков А. К*. Указ. соч. С. 343. [↑](#endnote-ref-953)
956. *Илья Фаткир* [*Ильичев А.*] Указ. соч. С. 12. [↑](#endnote-ref-954)
957. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*] Заметки // Театр и искусство. 1918. № 20 – 21. С. 217. [↑](#endnote-ref-955)
958. *Крыжицкий Г*. Указ. соч. С. 16. [↑](#endnote-ref-956)
959. *Велизарий М. И*. Указ. соч. С. 170. [↑](#endnote-ref-957)
960. *Долгов Н*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 13. [↑](#endnote-ref-958)
961. *Ходотов Н. И*. Указ. соч. С. 67. [↑](#endnote-ref-959)
962. *Долгов Н*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 15. [↑](#endnote-ref-960)
963. *Россов Н*. Самообожание // Театр и искусство. 1907. № 21. С. 94. [↑](#endnote-ref-961)
964. *Долгов И*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 13. [↑](#endnote-ref-962)
965. *Люций*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-963)
966. *Дальский* // ТЭ: В 5 т. Т. 2. Стб. 286. [↑](#endnote-ref-964)
967. *Велизарий М. И*. Указ. соч. С. 168. [↑](#endnote-ref-965)
968. См., напр.: *Крыжицкий Г*. Указ. соч. С. 29 – 30. [↑](#endnote-ref-966)
969. *Горин-Горяинов Б. А*. Указ. соч. С. 158. [↑](#endnote-ref-967)
970. Театр и музыка // Новое время. 1890. 23 сент. [↑](#endnote-ref-968)
971. *Кугель А*. Театральное эхо // Петербургская газета. 1895. 5 янв. [↑](#endnote-ref-969)
972. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*] Заметки // Театр и искусство. 1918. № 20 – 21. С. 217. [↑](#endnote-ref-970)
973. См., напр.: *Ахмеджанова Т*. «Волконский необходим…» // Театр. 1989. № 8. С. 154. [↑](#endnote-ref-971)
974. *Дмитриев Ю. А*. Указ. соч. С. 50. [↑](#endnote-ref-972)
975. Дальский // ТЭ: В 5 т. М., 1962. Т. 2. Стб. 286. [↑](#endnote-ref-973)
976. *Велизарий М. И*. Указ. соч. С. 178. [↑](#endnote-ref-974)
977. *Долгов Н*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 3. С. 18. [↑](#endnote-ref-975)
978. См.: *Скорочкина О. Е*. Указ. соч. С. 49. [↑](#endnote-ref-976)
979. *Амфитеатров А*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-977)
980. *Долгов Н*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 4. С. 28. [↑](#endnote-ref-978)
981. *Пильский П*. Дальский // Вечернее слово. 1918. 14 июня. [↑](#endnote-ref-979)
982. *Долгов Н*. Любящей рукой […] // Еженед. петрогр. гос. акад. театров. 1922. № 4. С. 29. [↑](#endnote-ref-980)
983. *Пильский П*. Дальский // Вечернее слово. 1918. 14 июня. [↑](#endnote-ref-981)
984. {537} См.: *Комиссаржевский Ф*. Творчество актера и теория К. С. Станиславского. Пг., 1916. С. 13, 14, 37. [↑](#endnote-ref-982)
985. *Ксюнин Ал*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-983)
986. *Янский*. Указ. соч. [↑](#endnote-ref-984)
987. *Дольская Л*. Указ. соч. С. 278 – 279. [↑](#endnote-ref-985)
988. *Кугель А*. М. В. Дальский // *Кугель А*. Театральные портреты. С. 186.

     **Григорий Григорьевич Ге** [↑](#endnote-ref-986)
989. *Порудоминский В*. Николай Ге. М., 1970. С. 214. [↑](#endnote-ref-987)
990. Там же. С. 182. [↑](#endnote-ref-988)
991. Николай Николаевич Ге: Его жизнь, произведения и переписка / Сост. В. М. Стасов. 1904. С. 12 – 13. [↑](#endnote-ref-989)
992. Там же. С. 10. [↑](#endnote-ref-990)
993. *Долгов Н*. Гофманианец // Ежегодник петроградских государственных академических театров (ЕПГАТ). 1922. № 15 – 16. С. 8. [↑](#endnote-ref-991)
994. *Ге Г. Г*. Дневники // СПбГМТиМИ, ОР, ОРУ 3854. С. 171 (машинопись). [↑](#endnote-ref-992)
995. Там же. С. 373. [↑](#endnote-ref-993)
996. *Коровяков Д*. Вокруг театра. СПб., 1894. С. 60. [↑](#endnote-ref-994)
997. Там же. С. 56. [↑](#endnote-ref-995)
998. Там же. С. 60. [↑](#endnote-ref-996)
999. Там же. С. 72. [↑](#endnote-ref-997)
1000. Цит. по: *Витензон Р*. Модест Писарев. М., 1977. С. 202. [↑](#endnote-ref-998)
1001. *Ге Г*. Театральные парадоксы // ЕПГАТ. 1922. № 6. С. 20 – 28. [↑](#endnote-ref-999)
1002. *Ге Г. Г*. Дневники. С. 373. [↑](#endnote-ref-1000)
1003. Там же. [↑](#endnote-ref-1001)
1004. Там же. С. 172 – 173. [↑](#endnote-ref-1002)
1005. *Ге Г. Г*. Из провинциальных впечатлений // На провинциальной сцене: Сб. статей. Л.; М., 1937. С. 87. [↑](#endnote-ref-1003)
1006. *Ге Г. Г*. Дневники. С. 386. [↑](#endnote-ref-1004)
1007. *Горин-Горяинов Б. А*. Актеры. Л.; М., 1946. С. 50. [↑](#endnote-ref-1005)
1008. *Юрьев Ю. М*. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 176. [↑](#endnote-ref-1006)
1009. *Ге Г. Г*. Дневники. С. 419. [↑](#endnote-ref-1007)
1010. Цит. по: *Михайлов К. М*. Василий Пантелеймонович Далматов. СПб., 1924. С. 120. [↑](#endnote-ref-1008)
1011. *Ге Г. Г*. Дневники. С. 480. [↑](#endnote-ref-1009)
1012. Там же. С. 2. [↑](#endnote-ref-1010)
1013. Там же. С. 481. [↑](#endnote-ref-1011)
1014. Мейерхольд репетирует. М., 1993. Т. 1. С. 55. [↑](#endnote-ref-1012)
1015. *Альтшуллер А*. Чехов в актерском кругу // Чехов и актерское искусство: Сб. статей. Л., 1985. С. 41. [↑](#endnote-ref-1013)
1016. *Альтшуллер А*. Театр прославленных мастеров. Л., 1968. С. 228. [↑](#endnote-ref-1014)
1017. *Волков Н*. Театр в эпоху крушения империи // Сто лет: Александринский театр. Л., 1932. С. 362. [↑](#endnote-ref-1015)
1018. *Юрьев Ю. М*. Записки. Т. 1. С. 318. [↑](#endnote-ref-1016)
1019. *Ходотов Н. Н*. Близкое — далекое. Л.; М., 1962. С. 63. [↑](#endnote-ref-1017)
1020. *Ге Г. Г*. Дневники. С. 481. [↑](#endnote-ref-1018)
1021. *Ге Г. Г*. Воспоминания // СПбГМТиМИ, ОР, КП 6614, С. 5 (машинопись). [↑](#endnote-ref-1019)
1022. Письмо Г. Г. Ге — Ю. М. Юрьеву // СПбГМТиМИ, ОР, КП 6688/165. [↑](#endnote-ref-1020)
1023. {538} Записка Г. Г. Ге — Ю. М. Юрьеву, от 24 фев. 1939 г. // СПбГМТиМИ, ОР, КП 6688/232. [↑](#endnote-ref-1021)
1024. Театр и искусство. 1899. № 144. С. 776. [↑](#endnote-ref-1022)
1025. *Ге Г. Г*. Воспоминания. С. 14. [↑](#endnote-ref-1023)
1026. Там же. С. 163. [↑](#endnote-ref-1024)
1027. Там же. С. 19. [↑](#endnote-ref-1025)
1028. *Вивьен Л. С.* В Александринском театре накануне революции // Звезда. 1957. № 1. С. 181. [↑](#endnote-ref-1026)
1029. *Южный М*. Эффектная драма // Театр и искусство. 1897. № 42. С. 751. [↑](#endnote-ref-1027)
1030. *Ходотов Н. Н*. Близкое — далекое. С. 223. [↑](#endnote-ref-1028)
1031. *Золотницкий Д. И*. Академические театры на путях Октября. Л., 1982. С. 31. [↑](#endnote-ref-1029)
1032. Цит. по: *Золотницкий Д. И*. Указ. соч. С. 37. [↑](#endnote-ref-1030)
1033. *Кузмин М*. Условности: Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 85. [↑](#endnote-ref-1031)
1034. *Ге Г. Г*. Воспоминания. С. 36. [↑](#endnote-ref-1032)
1035. *Авлов Гр*. «Канцлер и слесарь» // Жизнь искусства. 1923. № 45. С. 9. [↑](#endnote-ref-1033)
1036. Николай Петров: 50 и 500. М., 1960. С. 281. [↑](#endnote-ref-1034)
1037. Там же. С. 279. [↑](#endnote-ref-1035)
1038. *Гвоздев А*. «Шахтер» в Акдраме // Жизнь искусства. 1928. № 50. С. 10. [↑](#endnote-ref-1036)
1039. Там же. [↑](#endnote-ref-1037)
1040. *Слонимский А*. «Отелло» (юбилей Ю. М. Юрьева) // Жизнь искусства. 1927. № 18. С. 6. [↑](#endnote-ref-1038)
1041. *Щеглов Дм*. У истоков // У истоков: Сб. статей. М., 1960. С. 37. [↑](#endnote-ref-1039)
1042. *Долгов Н*. Гофманианец. С. 9. [↑](#endnote-ref-1040)
1043. *Ге Г. Г*. Автобиография // Актеры и режиссеры. М., 1928. С. 387.

      **Юрий Эрастович Озаровский** [↑](#endnote-ref-1041)
1044. См.: РГИА, ф. 681, оп. 1, д. 33, л. 4. [↑](#endnote-ref-1042)
1045. *Юрьев Ю. М*. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 161. [↑](#endnote-ref-1043)
1046. См.: *Лурье А*. Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина // Воздушные пути. (Нью-Йорк). 1967. № 5. С. 142. [↑](#endnote-ref-1044)
1047. *Ахматова А*. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 184. [↑](#endnote-ref-1045)
1048. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., Т. 10. 1981. С. 219. [↑](#endnote-ref-1046)
1049. РНБ, ф. 124., собр. П. Л. Вакселя. № 31 – 37. [↑](#endnote-ref-1047)
1050. РГИА, ф. 497, оп. 5, д. 2298; ф. 681, оп. 1, д. 4, л. 3 – 4; д. 73; ИРЛИ, РО, ф. 38, д. 11033. [↑](#endnote-ref-1048)
1051. Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1899. № 7. С. 146. [↑](#endnote-ref-1049)
1052. См.: *Ростиславов А*. Лекции о театре // Театр и искусство. 1902. № 46. С. 848 – 849. [↑](#endnote-ref-1050)
1053. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*]. Хроника театра и искусства. Александринский театр // Театр и искусство. 1902. № 37. С. 668. [↑](#endnote-ref-1051)
1054. См.: Там же и *Л. Г.* [*Генике Л. В.*] Театр и музыка // Новое время. 1902. 6 сент. [↑](#endnote-ref-1052)
1055. См.: *Мережковский Д. С*. О новом значении древней трагедии // Ежегодник императорских театров. Вып. 13. СПб., 1905. С. 11 – 24. [↑](#endnote-ref-1053)
1056. *Spectator*. Античные пьесы на Александринской сцене: (Интервью с *Ю. Э. Озаровским*) // Петербургская газета. 1902. 6 апр.; Письмо *Ю. Э. Озаровского* в редакцию «Мира искусства» // Мир искусства. 1902. № 4. С. 85. [↑](#endnote-ref-1054)
1057. РГИА, ф. 681, оп. 1, д. 10, л. 6. [↑](#endnote-ref-1055)
1058. См.: *Розанов В. В*. «Ипполит» Еврипида на Александринской сцене // *Розанов В. В*. Среди художников. СПб., 1914. С. 83. [↑](#endnote-ref-1056)
1059. {539} См.: *Кириллов А. А*. Живопись и сцена: Первые опыты стилизации в Александринском театре начала XX века // Взаимосвязи. Театр в контексте культуры. Л., 1991. С. 84 – 88. [↑](#endnote-ref-1057)
1060. См. описание спектакля в дневнике *С. И. Смирновой-Сазоновой* // ИРЛИ, РО, ф. 285, тетр. № 41. Окт. 14. [↑](#endnote-ref-1058)
1061. Там же. [↑](#endnote-ref-1059)
1062. РГИА, ф. 681, оп. 1, д. 14, л. 15. [↑](#endnote-ref-1060)
1063. Там же, л. 18. [↑](#endnote-ref-1061)
1064. Там же, л. 15 об. и л. 30. [↑](#endnote-ref-1062)
1065. *Кугель А*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1904. № 3. С. 66. [↑](#endnote-ref-1063)
1066. Письмо Ю. Э. Озаровского П. П. Гнедичу от 6 мая 1903 г. // РТБ, РО, р. 1/734, л. 1 об. [↑](#endnote-ref-1064)
1067. Театр и искусство. 1904. № 3. С. 67. [↑](#endnote-ref-1065)
1068. См.: *Л‑ий Вл*. [Новый театр] // Театр и искусство. 1904. № 17. С. 350; *Рафалович С*. Новый театр. «Антигона» Софокла // Биржевые ведомости, веч. вып. 1904. 18 апр.; [Новый театр] // Новое время. 1904. 18 апр. [↑](#endnote-ref-1066)
1069. Там же. [↑](#endnote-ref-1067)
1070. Постановка «Гамлета». Монтировка, наброски мизансцен. Тезисы сообщения *Е. М. Беспятова* в квартире Н. В. Дризена 3 февраля 1910 г. // РГИА, ф. 681, оп. 1, д. 8, л. 18. [↑](#endnote-ref-1068)
1071. *Зноско-Боровский Е*. Театры. Александринский театр // Русская художественная летопись. 1911. № 9. С. 141. [↑](#endnote-ref-1069)
1072. Театр. 1959. № 11. С. 172. В тексте ошибочно: Станислав II степени. [↑](#endnote-ref-1070)
1073. См.: *Озаровский Ю*. О новом театре // Театр и искусство. 1909. № 8. С. 151 – 152. [↑](#endnote-ref-1071)
1074. Там же. [↑](#endnote-ref-1072)
1075. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*] Театр «Стиль» // Театр и искусство. 1909. № 8. С. 144. [↑](#endnote-ref-1073)
1076. Театр «Стиль» // Театр и искусство. 1909. № 9. С. 162. [↑](#endnote-ref-1074)
1077. *Косоротое А*. В поисках Красоты // Театр и искусство. 1909. № 9. С. 170. [↑](#endnote-ref-1075)
1078. *Горфункель Е*. Примерка. Тезисы о русском театральном модерне // Театр. 1993. № 5. С. 3. [↑](#endnote-ref-1076)
1079. РГИА, ф. 681, оп. 1, д. 58. [↑](#endnote-ref-1077)
1080. *Ауслендер С*. Петербургские театры. «Пастушка-герцогиня» // Аполлон. 1910. № 4. С. 76. [↑](#endnote-ref-1078)
1081. См.: *Арабажин К*. Впечатления сезона. Михайловский театр // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 6 – 7. С. 81. [↑](#endnote-ref-1079)
1082. Письмо Озаровского П. П. Гнедичу от 22 июня 1908 г. // РТБ, р. 1/734, л. 6 об. [↑](#endnote-ref-1080)
1083. См.: *Импрессионист* [*Бентовин Б. И.*] Хроника. Александринский театр // Театр и искусство. 1908. № 36. С. 616. [↑](#endnote-ref-1081)
1084. См.: *Теляковский В. А*. Императорские театры и 1905 год. Л., 1926. С. 11 – 12. [↑](#endnote-ref-1082)
1085. Биржевые ведомости. 1905. 24 сент. [↑](#endnote-ref-1083)
1086. *Осипов И.* [*Абельсон И. А.*] «Три сестры» в Александринском театре // Обозрение театров. 1910. № 476. С. 10. [↑](#endnote-ref-1084)
1087. *Зигфрид* [*Старк Э. А.*] Круг завершен! // Обозрение театров. 1910. № 1174. С. 12. [↑](#endnote-ref-1085)
1088. *Вас‑ий* [*Василевский Л. М.*] Театр и музыка. «Дядя Ваня» на сцене Александринского театра // Речь. 1909. 18 марта. [↑](#endnote-ref-1086)
1089. *Homo novus* [*Кугель А. Р.*] По театрам // Театр и искусство. 1909. № 38. С. 649. [↑](#endnote-ref-1087)
1090. *Смоленский* [*Измайлов А. А.*] Театр. Александринский театр. «Вишневый сад» Чехова // Биржевые ведомости, утр. вып. 1905. 24 сент. [↑](#endnote-ref-1088)
1091. Там же. [↑](#endnote-ref-1089)
1092. *Кугель А*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1905. № 40. С. 644, 645. [↑](#endnote-ref-1090)
1093. *Старк Э. А*. «Три сестры» А. Чехова // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 6. С. 163. [↑](#endnote-ref-1091)
1094. Там же. С. 169. [↑](#endnote-ref-1092)
1095. {540} *Кугель А*. Театральные заметки // Театр и искусство. 1905. № 40. С. 645. [↑](#endnote-ref-1093)
1096. *Осипов И.* [*Абельсон И. А.*] Александринский театр. Возобновление «Иванова» А. П. Чехова // Обозрение театров. 1909. № 849. С. 6. [↑](#endnote-ref-1094)
1097. Там же. [↑](#endnote-ref-1095)
1098. См.: *Зигфрид* [*Старк Э. А.*] Круг завершен! // Обозрение театров. 1910. № 1174. С. 11 – 13. [↑](#endnote-ref-1096)
1099. *Озаровский Ю. А*. К постановке «Иванова». Кроки режиссера // РГИА, ф. 681, оп. 1, д. 15, л. 1. [↑](#endnote-ref-1097)
1100. Театральное эхо. «Вишневый сад» // Петербургская газета. 1905. 24 сент. [↑](#endnote-ref-1098)
1101. Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 6. С. 163. [↑](#endnote-ref-1099)
1102. Обозрение театров. 1909 № 849. С. 6. [↑](#endnote-ref-1100)
1103. *Озаровский Ю. В*. Ф. Комиссаржевская за кулисами и на сцене // Аполлон. 1910. № 6. С. 27. [↑](#endnote-ref-1101)
1104. *Озаровский Ю*. Храм Талии и Мельпомены (театр Александровской эпохи) // Старые годы. 1908. Июль – сент. С. 516. [↑](#endnote-ref-1102)
1105. *Карсавина Т. П*. Театральная улица. Л., 1971. С. 111. [↑](#endnote-ref-1103)
1106. *Зноско-Боровский Е*. Спектакли в Царскосельском Китайском театре // Русская художественная летопись. 1911. № 12. С. 185. [↑](#endnote-ref-1104)
1107. *Негорев* [*Кугель А. Р.*] Императорский Китайский театр // Театр и искусство. 1911. № 35. С. 647. [↑](#endnote-ref-1105)
1108. См.: *Н. Б*. Театр на выставке // Царскосельское дело. 1911. 12 авг. [↑](#endnote-ref-1106)
1109. *Тамарин Н. Окулов Н. Н*. Императорский Китайский театр // Театр и искусство. 1911. № 38. С. 696. [↑](#endnote-ref-1107)
1110. Русская художественная летопись. 1911. № 12. С. 187. [↑](#endnote-ref-1108)
1111. Театр и искусство. 1911. № 35. С. 647. [↑](#endnote-ref-1109)
1112. *Соловьев В*. Исторические спектакли в Царском селе // Студия. 1911. № 2. С. 6. [↑](#endnote-ref-1110)
1113. Русская художественная летопись. 1911. № 12. С. 187. [↑](#endnote-ref-1111)
1114. Чудовский В. В Китайском театре // Русская художественная летопись. 1911. № 15. С. 236. [↑](#endnote-ref-1112)
1115. Письмо Н. Н. Лунина А. В. Корсаковой от 19 сентября 1911 г. Автор благодарит И. Н. Лунину, любезно предоставившую письмо ее отца, хранящееся в семейном архиве. [↑](#endnote-ref-1113)
1116. См.: Хроника. Московские вести // Театр и искусство. 1916. № 17. С. 341. [↑](#endnote-ref-1114)
1117. См.: Письмо Озаровского Мейерхольду от 7 сентября 1908 г. из Москвы // РГАЛИ, ф. 998, Мейерхольд В. Э. Оп. 1, д. 2122, л. 1. [↑](#endnote-ref-1115)
1118. Письмо Озаровского М. Г. Савиной от 25 августа 1915 г. из Москвы // РГАЛИ, ф. 853, Савина М. Г., оп. 2, д. 935, л. 15 и об. [↑](#endnote-ref-1116)
1119. *Озаровский Ю. Э*. Критический очерк о репертуаре Александринского театра. Рукопись // РГИА, ф. 681, оп. 1, д. 31, лл. 1 – 6. [↑](#endnote-ref-1117)
1120. Докладные записки директору императорских театров // Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978. С. 22. [↑](#endnote-ref-1118)
1121. См.: Там же. С. 23, 24. [↑](#endnote-ref-1119)
1122. См.: Там же. С. 28, 29. [↑](#endnote-ref-1120)
1123. *Озаровский Ю. В*. Ф. Комиссаржевская за кулисами и на сцене // Аполлон. 1910. № 6. С. 27. [↑](#endnote-ref-1121)
1124. См.: Хроника театра и искусства // Театр и искусство. 1898. № 43. С. 727. [↑](#endnote-ref-1122)
1125. См.: *Вас-ий Л.* [*Василевский Л.*] Театр и музыка. Александринский театр. Первый гоголевский спектакль // Речь. 1909. 29 марта. [↑](#endnote-ref-1123)
1126. *Ходотов Н. Н*. Близкое — далекое. М.; Л., 1932. С. 223. [↑](#endnote-ref-1124)
1127. *Омега* [*Трозинер Ф. В.*] Театральное эхо. Александринский театр // Петербургская газета. 1908. 31 марта. [↑](#endnote-ref-1125)
1128. {541} См.: *Ауслендер С*. Впечатления сезона. С.‑Петербург. Александринский театр. «Дон-Жуан» // Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 7. С. 142 – 147. [↑](#endnote-ref-1126)
1129. *Симонович М*. Петербургские театры // Русская мысль. 1911. Кн. 4. С. 29. [↑](#endnote-ref-1127)
1130. См.: *Бенуа А*. Балет в Александринке // Речь. 1910. 19 нояб. [↑](#endnote-ref-1128)
1131. *Зигфрид* [*Старк Э. А.*] Искусство и театр. Александринский театр // Петроградский курьер. 1915. 25 апр. [↑](#endnote-ref-1129)
1132. *Арн К. (Solus)* [*Арабажин К. И.*] У рампы. «Шут Тантрис» в Александринском театре // Биржевые ведомости, веч. вып. 1910. 10 марта. [↑](#endnote-ref-1130)
1133. *Омега* [*Трозинер Ф. В.*] Театральное эхо. Александринский театр // Петербургская газета. 1910. 10 марта. [↑](#endnote-ref-1131)
1134. *Гуревич Л*. Театр и музыка. Александринский театр. Прощальный спектакль Озаровского // Речь. 1915. 25 апр. [↑](#endnote-ref-1132)
1135. См.: Театральный альбом // Россия. 1901. 17 сент. [↑](#endnote-ref-1133)
1136. *Ауслендер С*. Петербургские театры. «Павел I» // Аполлон. 1910. № 4. С. 76. [↑](#endnote-ref-1134)
1137. *Смоленский* [*Измайлов А. А.*] Прощальный бенефис Озаровского. «Стойкий принц» Кальдерона // Биржевые ведомости. 1915. 24 апр. [↑](#endnote-ref-1135)
1138. Письмо Н. Н. Синельникова Озаровскому // РГИА, ф. 681, оп. 1, д. 78. [↑](#endnote-ref-1136)
1139. РГИА, ф. 853, оп. 2, д. 935, 15 об. [↑](#endnote-ref-1137)
1140. См.: Последние новости. Париж, 1924. 1 нояб. С. 1; Руль. Берлин, 1924. 4 нояб.

      **Нина Григорьевна Коваленская** [↑](#endnote-ref-1138)
1141. *Тамарин Н.* [*Окулов Н. Н.*] Экзаменационные спектакли Императорских драматических курсов класса С. И. Яковлева // Театр и искусство. 1909. № 10. С. 179. [↑](#endnote-ref-1139)
1142. См.: *Юрьев Ю. М*. Записки: В 2 т. Л.; М., 1963. Т. 2. С. 177 – 182. [↑](#endnote-ref-1140)
1143. *Ауслендер С*. Петербургские театры: «Уриэль Акоста» // Аполлон. 1910. № 5. С. 34. [↑](#endnote-ref-1141)
1144. *Тамарин Н.* [*Окулов Н. П.*] Александринский театр: «Разбойники» Шиллера // Театр и искусство. 1910. № 17. С. 347. [↑](#endnote-ref-1142)
1145. Этому способствовала жена режиссера, актриса Дарья Мусина-Пушкина, в молодости знакомая чеховской семьи, где ее ласково звали «Дришкой». [↑](#endnote-ref-1143)
1146. См.: *Рудницкий К. Л*. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 135. [↑](#endnote-ref-1144)
1147. *Блок А. А*. Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 5. С. 308. [↑](#endnote-ref-1145)
1148. *Грипич А*. Учитель сцены // Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 127. Уроки Мейерхольда — на всю жизнь. А. Л. Грипич, бывший в разные годы художественным руководителем Театра Революции, Русского Бакинского театра, Саратовского, Воронежского театров и др., в 1962 г. в возрасте 71 года возглавил Студию «Московская пантомима». [↑](#endnote-ref-1146)
1149. См.: Письма В. Н. Давыдова // Театральное наследие. М.; Л., 1956. С. 451. [↑](#endnote-ref-1147)
1150. *Ю. С.* [*Слонимская Ю.*] Лермонтовский спектакль Литературного фонда // Аполлон. 1915. № 2. С. 67. [↑](#endnote-ref-1148)
1151. *Зигфрид* [*Старк Э. А.*] Александринский театр // Петроградский курьер. 1915. 27 апр. [↑](#endnote-ref-1149)
1152. *Гуревич Л. Я*. Александринский театр // Речь. 1915. 25 апр. [↑](#endnote-ref-1150)
1153. Там же. [↑](#endnote-ref-1151)
1154. *Соловьев В*. Постановка «Маскарада» в Александринском театре // Аполлон. 1917. № 2 – 3. С. 76. [↑](#endnote-ref-1152)
1155. См.: Русские ведомости. 1909. 7 окт. [↑](#endnote-ref-1153)
1156. *Малютин Я. О*. Актеры моего поколения. Л.; М., 1959. С. 249. [↑](#endnote-ref-1154)
1157. *Берлина М. С*. Пьесы Леонида Андреева на Александринской сцене // Русский театр и драматургия 1907 – 1917 годов. Л., 1988. С. 71. [↑](#endnote-ref-1155)
1158. *Ярцев П*. «Профессор Сторицын» // Речь. 1912. 16 дек. [↑](#endnote-ref-1156)
1159. {542} *Омега* [*Трозинер Ф. В.*] «Король, закон и свобода» // Петроградская газета. 1914. 20 дек. [↑](#endnote-ref-1157)
1160. *Н. Т*. «Король, закон и свобода» // Варшавский дневник. 1915. 14 мая. [↑](#endnote-ref-1158)
1161. Цит. по: *Андреев Л. Н*. Пьесы. М., 1959. С. 581. [↑](#endnote-ref-1159)
1162. *Юренева В. Л*. Записки актрисы. М., 1946. С. 160 – 161. [↑](#endnote-ref-1160)
1163. *Эфрос Н. Е*. «Тот, кто получает пощечины» // Русские ведомости. 1916. 7 мая. [↑](#endnote-ref-1161)
1164. Цит. по: *Гроссман Л*. Борьба за стиль. М., 1927. С. 278. [↑](#endnote-ref-1162)
1165. *Н. Т*. «Обыватели» // Варшавский дневник. 1915. 10 мая. [↑](#endnote-ref-1163)
1166. *Le Flaneur*. Русские спектакли // Варшавская мысль. 1915. 9 мая. [↑](#endnote-ref-1164)
1167. Чиж — так называла Комиссаржевская молодого актера Подгорного, служившего в ее театре. [↑](#endnote-ref-1165)
1168. *Афанасьев*. «Цена жизни» // Сумской вестник. 1915. 23 июня. [↑](#endnote-ref-1166)
1169. РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, № 1725, л. 4. [↑](#endnote-ref-1167)
1170. *Марков П. А*. О театре: В 4 т. М., 1974. Т. 2. С. 329. [↑](#endnote-ref-1168)
1171. *Ходотов Н. Н*. Близкое — далекое. Л.; М., 1962. С. 252. [↑](#endnote-ref-1169)
1172. *Пуришкевич В. М*. Из дневника // Убийство Распутина. М., 1990. С. 40. [↑](#endnote-ref-1170)
1173. См.: *Альтшуллер А. Я*. К истории Академического Театра драмы им. А. С. Пушкина в первые годы советской власти // Ученые записки Государственного Научно-исследовательского института театра и музыки. Л., 1958; *Золотницкий Д. И*. Александринский театр и революция // *Золотницкий Д. И*. Академические театры на путях Октября. Л., 1982. [↑](#endnote-ref-1171)
1174. СПбГТБ, РО, № 1/451. [↑](#endnote-ref-1172)
1175. Запись беседы автора с И. А. Павловой-Каутской в Российском институте истории искусств. 22 сент. 1995 г. [↑](#endnote-ref-1173)