

# СТЕНОГРАММА

49-го очередного заседания, посвященного Шекспиру  
от 10.XII.1946 года.

А.М.САМАРИН-ВОЛЖСКИЙ "РУССКИЕ ГАМЛЕТЫ НА РУБЕЖЕ ДВУХ ВЕКОВ".

М.М.КОРОЗОВ.

Разрешите открыть наше небольшое собрание, посвященное  
очень нужной и очень интересной теме - о русских гамлетах на  
рубеже XIX и XX веков.

Эта великая трагедия Шекспира, которая родилась в 1601  
году, которая была впервые издана в 1608 году и затем переизда-  
на в 1604, 1605, 1609 и 1611 г.г., которая потом вошла в  
первое собрание сочинений Шекспира в 1623 году, - родилась под  
особой звездой.-

Если хочется говорить о всех произведениях Шекспира, о всех  
его 37 пьесах, то прежде всего хочется сказать о "Гамлете",  
потому что, повторю, "Гамлет" родился под какой-то особой звездой,  
ибо с "Гамлета", в сущности, и началось раскрытие Шекспира.

Что открыл Шекспира? Как началось открытие Шекспира, как  
великого гения мировой драматургии, как великого гения мирового  
театра?

Началось это открытие с конца XVII века, когда знаменитый  
актер Беттертон сыграл Гамлета в конце XVII века и именно благодаря  
тому, что он играл Гамлета, именно благодаря тому, что он, играл  
Гамлета, переигрывая его в течение 50 лет, начинал понимать, что  
что-то есть в этом тексте, что не сразу поддается актерскому рас-  
крытию, - благодаря этому люди как-то стали обращать внимание на



Шекспира. И мы знаем, из истории шекспироведения, что Ветертон-это первый, большой копист Гамлета. Он стал первый собиратель материала по Шекспиру и дал ту биографию Шекспира, которую мы имеем. -

Все это началось с "Гамлета" Шекспира. И дальше, когда мы посмотрим историю английского театра, когда в подлинном смысле этого слова Шекспир заговорил в Англии в середине XVI века, когда Гамлета играл Гарин /а Гарин был известен и по описанию Риктшенберга и по описанию в романе "Найденки"/, когда Шекспир стал распространяться на другие страны, то прежде всего через какие произведения он стал так известен? В первую очередь через "Гамлета". В январе 1749 году появилась переводная Оуэн-роном "Гамлета", которая, очень далекая от подлинника. Он писал об этом Трояновскому, - что мой "Гамлет" едва, едва похож на шекспировскую трагедию. Но это было первое произведение "Гамлета" в России. И, если мы возьмем дальнейший путь освоения Шекспира в России, то после переводов В... в 1807 году и после перевода Зронченко в 1826 году, первой творческой работой о Шекспире был перевод Полевое в 1837 году, по которому сыграл знаменитый и вдохновенный Мочалов и под впечатлением игры которого Белинский написал свое вдохновенное статье "Гамлет драмы шекспировой".

И в 1837 году Белинский - критик, Мочалов - ин сцене, и Полевой - в области перевода, - таковое начало нашего осознанного шекспироведения.



И вот, начинается жизнь Шекспира в России. Начинается какое-то огромное размножение этих образов и в течение веков создается что-то очень большое. Я говорю - что-то - потому, что мне кажется, что история русского театра до сих пор по настоящему еще не исследована.-

Я текстом шекспировед, который работал целиком над текстами Шекспира, который работал над произведениями этого писателя, который исследовал так, как не исследовали произведения никакого другого писателя.-

Пойдите в университетскую библиотеку и вы найдете там огромный том - полторы тысячи страниц, где имеются описания работ по каждой пьесе Шекспира. Это будут не только комментарии, статьи о пьесах, это будут библиографические указания на то, что сделано человечеством, разными народами в работе над этими замечательными пьесами. Из главы этого замечательного фолианта посвящен Гамлету. Вот мировое значение этой пьесы.

И вот, мы обращаемся к изучению каждого слова, каждого знака, каждой запятой в этой пьесе. Обращаясь к этому мы видим страшное царство Англии и Америки, которые никак, ни одним словом не обмолвились о наших исполнителях этой замечательной шекспировской роли на рубеже XIX-XX века. Мы находим полное молчание. Мы находим единственную актрису Гамлета Нино-Лавину Федотову, которая как-то появилась в этот сияющий библиотечный богем.

С другой стороны, мы знаем как творчески работала наша театральная провинция. Какие появлялись замечательные актеры. Кто они? Об этом мы знаем очень мало.



- X -

Я-бы хотел, товарищи, сегодня в предверии этого вечера, который очень волнует мое сердце, сказать несколько слов об Иванове-Козельском.-

Когда умер Красов /в Доме ветеранов оперы БТО/, незадолго до смерти дрожащей рукой он написал очень милое письмо, что чувствует приближение смерти и просит меня взять на себя бумажки об Иванове-Козельском.-

Я 25 лет занимаюсь текстами Шекспира. Могу сказать, когда я получил опубликованный экземпляр - я закрожал от огромного волнения. Я увидел у этого человека, у этого русского актера такие громадные взлеты, о которых никогда и не подозревал.

Если-бы я мог рассказать все что я увидел у Иванова-Козельского. С какими изумлением для меня раскрылось в этом актере, которого очень любил, Чахов его ругал, другие хвалили, по моему, это был замечательный актер, какое-то провидение в отдельные моменты, которое мне раскрыло громадные новые перспективы в работе над этой ролью. Те открытия, которые были сделаны можно противопоставить Англии и Америке и я знаю, что многие шекспироведы Англии и Америки скажут: "Ах, что это такое!". И я радуюсь, что мне удалось вывести, благодаря своим огромным усилиям, труп Иванова-Козельского. Только нужно было знать текст.

Именно это был замечательный актер! Оказывался провидением - моя опера была исключительно богата и мой огромный опыт в этом отношении принес известную пользу, хотя я ничего не понимал в истории русского театра.



- 5 -

Знакомясь с историей русского театра, я окунулся в какое-то огромное безбрежное море, которое мы должны исследовать и люди, которые любят русский театр должны взять себя в руки и, пока имеются люди, которые могут рассказать о каком-то большом интересном прошлом русского театра, которые искали, чувствовали и знали что делалось на самом деле и многое могут рассказать, как очевидцы / а что значит очевидец для театра мы прекрасно понимаем, очевидец значит больше чем ото теоретиков/, - вот эти люди должны быть привлечены к этой интересной и большой работе и на эту сторону мы должны обратить наше оугубое внимание.

У меня глубочайшее убеждение, что "Гамлет" - величайшая драма Шекспира - раскрыт в русском театре глубже, чем в любом театре мира, где-бы то ни было. Я в этом глубоко убежден. Когда мне оказали, что можно писать об одиннадцати гамлетах, что можно написать целую программу об одиннадцати гамлетах, то думается, что нигде, ни в одном театре мира - так глубоко не могли на это взглянуть.

Но кто же эти Гамлеты? Они перед нами стоят как загадка.

У нас было очень интересное заседание, когда Зиновий Григорьевич Мавцев читал об "Отелло". Когда мы начинаем бросать какие-то проекторы на прошлое и освещать какие-то куски неведомого для нас, - мы, естественно, вновь и вновь обогащаемся. И поэтому, мне кажется, что для нашего драмбизнеса Шекспира, для нас всех является чрезвычайно важным, чтобы мы по серьезному занялись этим делом и начали думать



- 9 -

о том, как играли Пенопира не иностранние мастера, о которых написаны тома, из Мунд-Бадли, о котором бесконечно много написано, а авторы нашей провинции, такой провинции, такой нет нигде в мире. И вот узнать какие-то детали, - мне кажется очень важным.

Заключая сегодняшним доклад, мы, здесь присутствующие, любящие и интересующиеся всем этим, обменяемся мнениями и постараемся ответить на вопрос: - а в чем тут дело? Какие тут оказались основные большие задачи?

Обращая наше внимание на важность нашей сегодняшней 49-й встречи. Скоро у нас будет 50-я встреча.

Разрешите предоставить слово нашему уважаемому докладчику.  
/Апплодисменты/.



5

- 2 -

**А.М. САХАРИН-ВОЛКОВИЧ.-**  
-----

Несколько очень коротких вступительных слов прежде чем я прочту то, что я взял из подготовленной мной книги - главу под названием "русские Гамлеты".-

Не ждите, что я детально вам расскажу как и какие актеры играли Гамлета, в каких костюмах были те или иные входы и т.п. Я не могу об этом рассказать и никто вам этого не расскажет, никакая человеческая память не может сохранить образ Гамлета в полном объеме со всеми деталями.-

Кто играл Гамлета, что это были за актеры провинциального театра, с которыми я встречался, которых лично знал, об этом рассказывает одна из глав моей книги.

Стоит только русскому драматическому актеру достичь определенного положения и выдвинуться в первые ряды труппы, как его начинает преследовать навязчивая идея - сыграть две классические роли: Чацкого и Гамлета, на меньшее он не согласен. Идеально хорошее, достойное поощрения, но не всегда оправдывающее себя на практике. Чацкий и Гамлет, вершины артистических востановлений! Кто устоит против них? Тут уж не откопаться одним только знанием текста или режиссерской помощью. Если образ Чацкого, его внешний облик, костюм, общая трактовка переходят из поколения в поколение еще со школьной скамьи, то сложный образ русского принца почти не имеет установившихся традиций. Здесь все начиная от костюма и вплоть до произношения углубь сложнейших душевных переживаний, трактуется каждым исполнителем по своему. Лучшие Гамлеты разных времен и народов



- 8 -

по разному определяли основную идею этой величайшей трагедии. Некоупотным считалось не только в замысел и исполнение роли Гамлета как-либо повик, самостоятелно разработанных деталей образа. Даже и выбору переводного текста русские актеры похотили по разному, каждый избирал более подходящий для себя перевод и соотносители со своей трантозой, а большей частью текст копиптировался по нескольким переводам. -

Лучшие произведения русской классики - "Горе от ума", "Ревизор", пьесы Островского - оставались постоянно для учащейся молодежи и из сезона в сезон у каждого актера укреплялся образ его роли. С годами усваивался текст всей пьесы и, похотя с таким ролям, как Хлестаков или Фамусов, актер знал уже не только свой текст, но на примере своих старших товарищей осваивал образ героя, следовательно, так сказать, воспринимая традиционную трантозу, ритмический и интонационный рисунок. И этому добавлялись свои личные детали, подробности костюма, грима и проч. Через 2-4 сезона роль прочно входила в репертуар героя-любителя, а еще через несколько сезонов роль включалась в договор с антрепренером. -

Хуже дело обстояло с западно-европейской классикой. Актеров, знавших в своем репертуаре пьесы Мольера, Шиллера, Гете или Вольтера, было немного. В костюмерных мастерских театров не всегда можно было найти более или менее подходящие костюмы и бутафорию. Но даже и в провинции можно было найти к критическим и иконографическим материалам. Да и не все режиссеры брались за европейскую классику, чувствуя свою неподготовленность и не желая поэтому ронять свой авторитет перед труппой.



Такие пьесы ставились большей частью бенефициантами, или заранее шлонались антрепренерами в разговор о том, чтобы они могли приготовить роль и будущему сезону. На месте подготовки и художественному произведению шла подготовка, чуть-ли не с начала сезона. Не очень-то добродили антеры пьесы в стихах и, получая роли шенонированного кавалера или драм Шиллера и Гого, тихо вздыхали и понуро восклицали: опять стихи! Бухтеры заранее признали такую тяжелую работу возлагали на плечи и равнито олегли, чтобы хоть молодежь учила свои роли.

Особое затруднение при постановке было с внешним оформлением спектакля. Специальных декораций не писали; декораторы большей частью комбинировали оформление из имеющихся в театре декораций. Все казалось приблизительно, по утвердившимся для таких пьес многолетним шаблонам.

В гардеробе такого театра были, так называемые, испанские костюмы, т.е. разные мужские подлаты, трусы с бубами, цыганы точно, дамские шлейфовые платья с длинной передней юбкой и всевозможные украшения, перья, ленты и пр. Все это шло для всех исторических пьес, начиная чуть-ли из ордеников неонов и вплоть до эпохи браков и коротких панталон. Вместе с оружием, случайно обранным в театре, получалась фантастическая картина непонятной эпохи и неизвестной народности. Все это было, главным образом, на внешний эффект и красочность. Но это никого не смущало, ни авторов, ни зрителя. И те и другие искренне верили, что перед ними двор Лизаветы Английской, бенефицианский сенат или Амстердам времен Апопты. Внешне эффектно, осязаемое дополнит актерская игра.

Еще хуже, чем о костюмах, обстояло дело о мебели. Тут



даже в лучших провинциальных театрах выбора почти не было. Деревянная готическая мебель, два-три трона, т.е. те-же кресла, но повыше обычных и несколько табуретов, покрывающих, глядя по необходимости, различными кусками цветной материи, - вот и все. Чем красочнее, тем с большим воодушевлением играли актеры и с большим успехом принималась пьеса публикой.

А как любили актеры эти спектакли! Особенно, когда через 3-4 спектакля пьеса шла уже гладко и все было освоено по настоящему: текст, образ, костюмы, декорации. С какой заслуженной гордостью рассказывалось об этих спектаклях на великопостных съездах в Боро-Таврального Общества!...

Большой след оставляли на сцене спектакли гастролеров, выступавших в ролях трагического репертуара. Их сценические пьесы со великими вставками и купюрами немедленно перенимались премьерами. Будущие трагики внимательно следили за игрой гастролера, запоминая и отмечая особенно выигранные монологи, сцены и финалы картин. К счастью почти всех гастролеров, появлявшихся на русской сцене, и отечественных и иностранных, они охотно шли навстречу и помогали товарищам в об"яснении героических образов, костюма, грима и эпохи трагедии.

Особенно громадную роль в развитии на русской сцене трагического репертуара сыграли иностранные трагики, периодические приезжавшие в Россию. Спектакли с их участием, начинавшиеся в столицах, продолжались в крупнейших городах и помогали внедрению в репертуар русских театров западно-европейской классической драматургии.

Достаточно назвать только несколько имен прославленных на европейских сценах трагиков, чтобы понять, какой громадный след оставили они после себя в среде русских драматических актеров. Каждый из них, кто только чувствовал в себе призвание к трагедии и годами вынашивал



мечту сыграть хотя-бы одну такую роль, начинал готовиться к будущему дебюту, тайно проверяя свои силы "быть или не быть".

За короткий, сравнительно, срок в России побывали замечательные представители европейских театров. Они привозили с собой классический репертуар, вызвали восторженные отзывы прессы и публики. Никого не смущало незнание языка, ибо большинство привозимых ими пьес было знакомо широкой массе по репертуару русского театра. Из авторов необходимо отметить прежде всего гиганта трагического репертуара, как Томмазо Сальвини /проезжая неоднократно раз/. Его коронные роли: Гамлет, Отелло, Ромео, Паоло /французско-де Ринини/. С такими же потрясающими успехом проходили гастрольи другого итальянского трагика Эрнесто Росси /1896 г./, не знавшего по отзывам критики соперников в области пластики. Кроме психологического репертуара, в котором он особенно любил выступать в трагедиях - "Гамлет", "Отелло", "Лир", "Шейлок", "Ричард" и др., Росси выступал в России в "Смерти Иоанна Грозного" и играл сцены из пушкинского "Скупого рыцаря". После него приезжал Гуस्ताво Сальвини, сын Томмазо /1898г./ почти с таким-же репертуаром, как и у его знаменитого отца. В девятидесятых годах гастролеровал в России прославленный французский трагик Муне-Секли, игравший Гамлета и Царя Эдипа. Почти в то-же время приезжал и немецкий трагик Эрнст Поосарт, а немного позже эффектный итальянец Пампони и опять-же с такими пьесами. Несмотря в эти годы на русскую цензуру было много и было что. Гастролеры проходили большую часть во время великого поста, когда русские спектакли были запрещены, и это давало возможность отечественным авторам смотреть спектакли приезжих знаменитостей.

Все эти гастролеры вызвали в театральных кругах широкое возбуждение и восхищение публики. Столичная и провинциальная пресса



давал широкий обзор гастрольным спектаклям и тем самым подогревал в триумфалистских артистах их непреодолимое желание выступать в классическом репертуаре. Те же артисты, которые еще раньше играли все эти пьесы и считали себя трагиками русского театра, пересматривали созданные ими образы в свете только что приобретенных спектаклей своих иностранных товарищей. Постепенно и они переходили на систему гастрелей, оставляя постоянную службу в театрах. Их гастролью считались не выступления в театрах с готовыми уже составом исполнителей и наказы по разным городам со своей собственной труппой, своим костюмами, париками и пр. Трудно сказать, что в этих двух системах было лучше или, вернее, хуже. Гастролерам, приезжавшим в театры, где была сформированная уже труппа, отводилось минимальное количество репетиций. Мало, что при таком положении ни о каком нововле, даже простой сценичности, и речи не могло быть. Все сводилось к простому разучиванию мизансцен, да и сценическое темп, если переходы у гастролера и его партнеров были разные. Особенно эта путаница всегда происходила с переводами "Гамлета".

У гастролеров, раз"езжавших со своей труппой", слаженность спектаклей, конечно, была лучше, но отстойников раз"езжать в виде побочного и или антуража было мало, и труппы таких гастрольных коллективов оставляли желать многого. Не редко бывало и так, что в таких гастрольных коллективах постоянными были исполнители только первых ролей, а на роли второстепенные и выходящие, на массовые сцены собирались случайные исполнители на местах: застрельные в городах актеры, лабители, студенты и...покарины, наемники по всем городам запасные кадры для пополнения народных сцен, начиная от рыночной толпы Перова и вплоть до шиллеровских разбойников или блестящего двора короля Изабеллы. Особенно эти вопиющие убожества отличались спектакли замечательного русского трагика Миколы Дальского. Он даже верил, что все его спектакли - "Гамлет", "Юли",



"Разбойники", "Горе от ума" - это он, только он один; все-же остальные персонажи не играют при нем особой роли. Исключения жалалось только для выдающейся канонической роли и то не всегда.

Единственной ярчайшей проходит в моей памяти русская актриса, выступавшая в ролях классического репертуара, и особенно хранит память исполнителей бессмертного Гамлета. С одним я встречался на сцене и в жизни, других только видел и их образы до сих пор живут в моих сознании. И все они - одни больше, другие меньше, внесли громадные вклад в культуру русского театра и не мало послужили делу просвещения русского общества. -

Вот Николай Николаевич Соловцов, актер, режиссер, организатор одного из лучших в свое время товариществ драматических актеров, а последние 10 лет своей жизни крупнейший антрепренер театров в Киеве и Одессе. Вспоминается его богатырская фигура, чисто азиатские черты лица, чуть хрипловатый голос, ахиллесова пята этого первоклассного артиста. Властитель данин для исполнения ролей рубашечных героев. На его художественном счету громадная галерея сыгранных им ролей, начиная с лебединых восклицаний и оттенков, но лучшими ролями были созданные им образы поистине русских героев. -

На первом плане неповторимый в исполнении Соловцова Грозничий, признанный и прессой, и публикой, как лучший образец гоголевского персонажа. С исключительным успехом выступил Соловцов в роли Ивана Грозного, сначала в крине Островского, а затем в трилогии Толстого. Особенно отличался его ясный облик - носом и губам, заимствованным им с известной скульптуры Антокольского. Один за другим в исполнении Соловцова следуют бессмертные типы Островского. Тут и Андрей Валушкин, и Тихон, и Барбошев, - все



гером Островского чистого русского склада. А рядом родственным этим ролям Печнига /"Власть тьмы"/, Т-й мужик /"Плоды просвещения"/, Анякин /"Горькая судьбина"/ и еще бесконечный ряд других, созданных Соловцовым народно-бытовыми типами и характерами. И несмотря на исключительный успех, какой он имел в этих ролях и на императорской сцене /где он некогда сыграл/ и в провинции, Соловцов тяготел к ролям классического европейского репертуара, но здесь у него длинных вечере и сценических успехов никакого не было. Неисключительный организатор талантишек и режиссер народных и провинциальных театров, он обладал особой интуицией, помогавшей ему создавать парижские составы в своих театрах, создавать некоторые спектакли с выдающимся ансамблем, но он никогда не знал настоящей цены своему ответственному творчеству, ошибался в оценке своего мастерства и часто выступал в ролях, в которых успех не соответствовал его настоящему призванию. Это же за счет успеха, которым баловала его публика и его ложной самоуверенности, - пороки, которым страдало и страдает не мало русских актеров и в прошлом и ныне. -

Нижняя газета, говоря о Соловцове в ролях бытового склада и в характерных, отмечает его успех в драме Потекина "Никто духом" /роль изобретателя/ и все-же добавляет: "такая судьба совсем не могла называться почему-то Соловцову роли первых лебодников". Рецензент нижней газеты Из.Ал-ский в одной из своих рецензий пишет: "...мы всегда предпочитали смотреть г.Соловцова в бытовых и народно-бытовых ролях, чем в так называемых виртуозных". И дальше: "...г.Соловцов не преимуществу актер-капризот", "...Зависим за виртуозные роли, лишаясь специально русской бытовой окраски, артист останавливается на возможности эксплуатировать один из важных элементов приученного ему сценического творчества...", "его творческая энергия ослабевает против воли, под влиянием отсутствия излюбленной почвы". /"Киевлянин" 1902г. № 200. Рецензия о спектакле "Семья преступника"./



На самом деле, насколько игра Соловцова в так называемых  
книжных ролях поражала своей остротой, обилием красок и  
множеством характерных бытовых подробностей, настолько он в  
героическом репертуаре оставался только тактичным опытным  
артистом, но более. В исполнении им ролей трагического геро-  
изма не хватало художественной законченности и силы. Изображе-  
ние пылких и сильных страстей героев не русского происхождения  
не было в характере ироничного талантливого артиста.

Знал-ли это сам Соловцов? Может быть и знал, но в то-то  
и дело, что рядом с художником в нем неотступно жил и работал  
российский культуртрегер. Соловцов-артист не раз уступил свое  
место Соловцову-организатору и поэтому в репертуаре его театра  
периодически появлялись такие классические пьесы, как "Гамлет",  
"Отелло", "Разбойники", комедии Мольера и т.п.

Публика ценила усилия Соловцова, как человека на рус-  
ской сцене западно-европейской драматургии, но особенных лав-  
ров он, как актер, в этих пьесах не стянул. Публики и проос-  
ветителей не лишали своего самого благожелательного отношения  
и любимому руководителю театра и артисту, но никаких особен-  
ных восторгов, когда шла речь о героическом репертуаре его,  
не проявляла.

Гамлет, мечта всех любовников! Соловцов много работал  
над ролью, любил он и часто ставил в репертуар своего театра.  
Перед его глазами прошли все иностранные гастролеры, какие  
только побывали в это время в России, и Соловцов многое имел  
возможность позаниматься от знаменитых исполнителей Гамлета.  
Но он не ограничился простым позаниманием. В его трактовке  
было не мало деталей роли, разработанных самостоятельно и широко



ответствен обаянну зинелу образу дагоного принца. Вот отрицен  
из рецензии известного поэта Александровского по поводу по-  
полнения Соловцовым роли Гамлета: /"Нивелин" 1998г./ "Если-бы  
на эти предательские измены голоса, исполнение роли Гамлета  
Г. Соловцовым можно было-бы признать удачным. У артиста есть  
определенный план роли, направленный и рельефной характеристикой  
бессилия воли принца дагоного, в его игре есть моменты, поэти-  
зированные у лучших исполнителей роли Гамлета... В исполнении  
его есть моменты оригинально задуманные и сохрительно выпол-  
ненные. Наиболее удачно дается артистом сцена с Офелией, пред-  
ставляющая монолог "Быть или не быть". Самая молодая артист  
читает сосредоточенно и спокойно, точно глубокомысленное фи-  
лософское рассуждение, как и следует читать его".

В части Соловцова, или большого художника, я должен доба-  
вить еще и то, что в его исполнении трагедия Шекспира меньше  
других исполнителей подвергалась осуждению и купрам. В его  
постановке "Гамлета", больше чем у заправских гастролеров, чув-  
ствовалась рука художника, не боявшегося показать бессмертное  
произведение во имя одной центральной роли. Обогатилась трагедия  
с полным увлечением ко всем пьесе и все ведущие роли распреде-  
лялись среди авторов первого поколения. Несмотря на то, что  
"Гамлет" в его театрах не был опантаном, удерживавшемся прочно  
в репертуаре, все-же работа над трагедией шла также нормально,  
как и все другие опантаны. Еще один тоже известный рецензент  
Гарольд отмечает в биографии Соловцова, как особую его заслугу  
перед русским обществом, устройством им постоянных опантанов для  
учащихся. Центральное место в этих опантанках занимала отече-  
стная и иностранная классика. Но все-же грузная фигура Соловцова,



кан и его голосовые предства, имели автору в создании цельного образа немопированного героя.

Интересно, что о трагедии "Гамлет" Соловцов отождествлял с самой ранней поре своей оценоческой деятельности при оригинальных обстоятельствах. Вот как он сам рассказывал об этом в тесном кругу журналистов на праздновании годовщины основания газеты "Киевская мысль". "Помню первые шаги моей артистической карьеры... Я был очень плохим автором... Когда шел "Гамлет", и хотели назначить исполнителя роли Гамлета, то мне поручали играть Гильденстерна, и я умудрялся, исполняя такую маленькую роль, испортить всю оценку Гамлету, - до того я был плох и ошечен... Но затем после этого я оказал себе: нет довольно я принялся усердно работать над собой и вскоре стал заметной артистической личностью... Без труда и работы я ничего не достигаю". /Обобщение Гарольда в траурном листе, посвященном памяти Соловцова/. Соловцов говорил правду. Его Гамлет, при всей законченности образа, - это лучший образец настоячивого труда и работы артиста на протяжении многих лет.

Шеппер был не одним роетом на русской сцене, но самым, пожалуй, излюбленным его произведением был "Гамлет". Слава Мочалова-Гамлета переходила из уст в уста, пришла и себе, зная и новые успехи. Гамлет являлся многогранностью своего образа и неиссякаемым источником самой различной трантовки. Лучшим наследником этой славы долгое время считался популярный в свое время провинциальный артист Митрофан Трофимович Иванов-Мозельский.

Мало образованный, мятущийся в своем репертуаре от комедийных, трагичеких мелодрам до классических произведений, он обладал двумя совершенными качествами: неслыханно богатыми голосовыми



знаниями и таким даром вклоиновения, что, буквально, потрясал  
иногда весь зрительный зал своей игрой. Его речь звучала, как  
музыка, но почти никогда исполнение им роли не было ровным. Он  
мог увлечь зрителя порывом своего вклоиновения, но этого вклои-  
новения хватало только на отдельные сцены, после чего наступали  
моменты полной сценической прострации. Тем не менее публика обо-  
щала его, особенно студенческая молодежь. Она ценила по его адресу  
иногда выходящее в такую демонстрацию, какой не выходяло на  
более более опытных артистов. Режиссер Николай расхолаживал  
своем трюке известных театров, что по время прощаний Иванова-  
Козельского после его гастролей "одна женщина упала через барьер  
логи". Критика отмечала его незаурядный талант, но относилась к  
нему сдержанно. То его поругивали рецензенты за небрежность и не-  
полноту, то его сравнивали с величайшими европейскими трагиками.  
Но мало кто ставил знак равенства между Козельским и Мочаловым.  
Он это знал и горчился таким признанием.

Ни одна его гастроль не проходила без Гамлета, считавшегося  
его коронной ролью. Когда в Россию приехал знаменитый Коппен,  
Иванов-Козельский, несмотря на свое относительно материальное поло-  
жение, отказавшись от всяких ангажементов, чтобы иметь возмож-  
ность смотреть спектакли прославленного актера. В свое время про-  
винциальная пресса отметила столь редкое отвлечение актера и  
усовершенствование. Несколько лет спустя такое-же явление повто-  
рилось, но с другой постановкой имен: гастролеровал Иванов-Ко-  
зельский, а в этом за ним раз"езжал и смотрел его спектакли  
Михаил Бальмонд. Если вклоиновение нередко изменяло Иванову-Ко-  
зельскому, то все-же надо отдать ему справедливость, что Гамлет  
в его исполнении, как образ, из года в год совершенствовался, об-  
растая все новыми и новыми деталями, а также сценами, как встреча



с Горацио, с Ленъ и Обалней проводились им в содружестве.

Наиболее уязвимым местом в его исполнении были монологи. Здесь все починалось его помехическому в данный момент соотнесению, а помехи этого на резкость талантливого автора были исключительно неуравновешенной. В конце концов эта неуравновешенность и привела, как известно, Иванова-Козельского к помехическому заболеванию и преждевременному концу: он умер в возрасте 49 лет. Последнее время он уже не играл, находился на излечении в психиатрической больнице и умер в итоге, забытый и товарищами и обожавшей его тогда-то публикой. А ведь это обожание достигало иногда до небывалых размеров. Однажды бежала впереди него, и отходило только появиться афиша о гастрольях Иванова-Козельского, как билеты раскупались на-расхват. Если он был в уезде, его Гамлет был настоящим праздником искусства. С самого начала спектакля появление Гамлета привлекало внимание публики. Ярко в черном одеянии, в черном парике с локонами, опавшими на плечи, он своим своим видом создавал незабываемое впечатление. Богатое разнообразие интонаций, широкий прелесть жест, замечательный им, по его-то словам, у Барна, - все разработано до мельчайших подробностей. Походка медленная, но вся фигура отражала весь внутренний мир погруженного в раздумье человека, растерявшегося от нагрянувших на него бедствий. Это - трагизм, от которого артист отталкивается. Но при этом дальний онем Гамлет отрицательным движением поднимает и глазами Козельской о портрете отца. Медальон - единственное украшение на платье. Гамлет смотрит на него своими печальными глазами и что-то беззвучно шепчет, как-бы посылает погибшему герою свои илльонные обещания.



Непоправимо пережидает Иванова-Мозельским сценическим представлениям Гамлета. Трудно было сказать, притворялся-ли Гамлет в интерпретации артиста сугубо истинным или, действительно, злодейство короля и матери довели его до психической неуравновешенности. Да и понимал-ли он сам, что он творит? Ведь это был актер пороча, какой-то особенной интуиции. Его увлекал эффект трагической обстановки, в которой он жил и действовал, и образ печального принца только выигрывал от такого приема. Зрителю трудно было разобраться в психическом состоянии Гамлета, настолько сильно воспринималась сцена его бурного аффекта. Упомянули слова, притуплялось всякое другое чувство у зрителя, кроме полного подчинения воле и чувствам страдающего Гамлета.-

Картина представления актеров. Гамлет проводит все сцену в кинематографической позе у ног Офелии, не сводя глаз с Короля. Его реплики полны плача. Он олицетворяет представление о трагедии в руках. Минина отражает в течение всей сцены настроение Гамлета ири-дическое или мстительное. Эти сцены делятся, характерная для понимания Гамлета в исполнении Иванова-Мозельского; делятся замечательная последовательность многих русских трагедий.

Гамлет.- Когда Король кончины не любит...

/входит Розенкранц и Гильденстерн. Герацио моментально схватывает Гамлета за руку/

то он...

/Громкая пауза. Гамлет тяжело дышит, бросает во все стороны бешенные взгляды. Все смотрит на Гамлета. Мать готова упасть в обморок/.

за просто он кончили /особенно сильное ударение/ на ле - бит.

Начиная с момента, когда Гамлет узнает об убийстве отца, он



120  
считает преступницей и свою мать. Он уже мало колеблется, полон решимости отомстить всем, кто низвержен в коварном преступлении и теперь все востречи о Королевой передается им с нескрываемой злобой и ненавистью.

Только отдельные штрихи выхвачены мною из воспоминаний личных и современников Иванова-Козельского. А рядом с ними воскресают бесчисленные рассказы о русском самородке, о котором так обильно мало осталось следов в нашей мемуарной литературе. Я застал Иванова-Козельского уже на закате его славы, но рассказы о нем, о его таланте полна вся моя оценоческая впасть. А больше всего в памяти свидетелей его творчества осталась роль Гамлета.-

Остались небольшие обрывки рецензий и воспоминаний, разбросанные по старым газетам и журналам, полные самых противоречивых отзывов об игре и таланте русского трагика. Никих свидетелей созданий им когда-то великолепных образов почти уже ничего не осталось.

В 70-х - 80-х годах на провинциальных сценах с громадным успехом выступали два актера, принадлежавшие к романтической школе театрального искусства - Владимир Васильевич Черский и Федор Петрович Горев /1850-1910/. Оба они отличались исключитель-  
но благодарными данными. Природа щедро наделила их красивой внешностью, богатейшими оттенками гибкого голоса, выразительной пластикой,- всем, что надо было иметь для таких ролей, как Армен Коваль, Дон-Карлос, Чацкий или Арбенин. Обоим их рожило и то, что, обладая исключительным темпераментом, они технику и художественную правду подменяли порывами своего помраченного воображения. Вполне понятно, что в их классическом репертуаре числились трагедии Шекспира и на первом месте "Гамлет".



Ни тот, ни другой не посвящали себя специально изучению немонипровского наследия, ничего особенного нового не было в их трактовке гамлетовского образа, но тем не менее Гамлет в их исполнении был явлением незаурядным. В их толковании, почти ослепленной в деталях, Гамлет предстает, как носитель извечной загадки перед лицом вселенной, предопределяющей судьбу героя. Все починается Року, человек не волен в своих поступках, он только исполнитель востих предначертаний. Отовка - углубленное трагическое положение Гамлета, его нерешительность, его борьба с самим собой. -

В другой главе я рассказываю об успехе Чарского в роли Гамлета, одержавшего постоянным спутником его гастролей. Вуре восторгом вызвало его исполнение этой роли. Завзятые театралы ставили Чарского-Гамлета выше всех его предшественников. Также как и Князь-Козельского, его сравнивали с знаменитым Мочаловым. Рецензент Николаев, подводя итоги именным гастролям Чарского, констатирует, что "Чарскому суждено было сделаться кумиром именитых театралов". Гамлет казался его коренной ролью, в которой он добивался поразительных эффектов, благодаря своей природной интуиции и непосредственным чувствам. Современники Чарского в первую очередь отмечали его похвальный голос, который притягивал к себе в совершенстве. Статная высокая фигура как-бы самой природой была создана для ролей трагического характера.

Необходимо отметить, что требовательный к себе Чарский также же требовал и к своим партнерам. "Гамлет", как и все другие роли его репертуара, не был случайно собранным спектаклем. Здесь все исполнители были на своих местах, все роли были твердо выучены. В списке спутников Чарского во время его провинциальных спектаклей мы находим не мало имен первой величины:



П. Мосоловичи, В. Андрианов-Бурлак, О. Правдин, М. Глебова, Ф. Козловская и т.п. Уже один этот краткий перечень говорит о наличии достаточного ансамбля в труппе, где основным героем-любимцем был Черокский и где на нем, главным образом, строился весь драматический репертуар.

Кроме драматических спектаклей, силами тех-же актеров ставились и оперетты, но такое совмещение мало отражалось на художественной стороне серьезного репертуара. Все это было вполне естественно по тем временам, и один жанр дополнял другой во всем законам тогдашнего театрального быта. Вчерашний Парис выступал в роли пылкого Лорета, Чикаго меняя свою ослепленную тогу на колот Поломил, а гривуазные куплеты опереточной дивы овеивались картинами бесмертной трагедии Шекспира. И никого - ни публику, ни актеров не смущало такое соседство бож-о-бож опереточных и драматических спектаклей. Разве только изредка раздавался трезвый голос театрального критика, жаловавшегося на чрезмерное распространение опереточного жанра: "В легкой руки императоркины...". В Петербургских театрах опереточный жанр стал распространяться в провинции, развратив целые поколения актеров и публики, имевшей русскому драматическому театру враг, размер которого только теперь начинает выясняться в полном своем значении..."

Только обаяние имени Черокского мало было приписать успех, который выпадал на долю спектаклей с его участием, особенно, когда он выступал в любимой им роли Гамлета. Никто не мог отвлечь зрителей от восторженного созерцания Гамлета-Черокского: ни крохотная порция сцены, ни отсутствие необходимой обстановки, ни конкуренция опереточных спектаклей, - ничто не смущало публику, преклонявшуюся перед талантом любимого актера. Как пример чередования драмати-



театральных и опереточных спектаклей, беру на выдержку список пьес за один месяц в Китае в семидесятых годах прошлого столетия, 7-го мая "Гамлет", 9-го - "Зеленый остров", 10-го "Однодворец", 16-го - "Злоба кня", 18-го "Гамлет", 21-го - "Периола", 25-го - "Горе от ума", 28-го "Прекрасная Елена" и т.д. Даже Шекспиру трудно было по тем временам выйти победителем из такого соревнования с Оффенбахом. Оказывалось, что сильнее Оффенбаха, и Шекспира было притягательной для русского трагика Чароного.-

В списке его излюбленных пьес были, кроме "Гамлета" и другие произведения Шекспира. Еще в молодые годы Чароний играл Шейлока, часто ставил его в свой бенефис, но успех его в этой роли был гораздо ниже, чем в Гамлете. Справедливость требует отметить, что и Гамлет не раз вызывал осуждение в силу той неровности исполнения, которая так характерна была для Чароного. Более уравновешенная часть публики осуждала дарования Чароного по заслугам, все-же находила, что роль датского принца он сыграл "слишком пылко и энергично, чем значительно уклоняется от верности данному тону - приему исполителя изображений Шекспира".

Работая ли Чароний над Гамлетом или удовлетворялся раз на всегда завоеванным успехом? Надо полагать, что работал. Возвращаясь через год в тот-же Китай, он снова выступает в "Гамлете". Критика отмечает: Прием был восторженный, целый полк цветов встретил талантливого артиста, когда он появился у рамп в поэтичном костюме датского принца. Исполнение отличалось от прошлого большей выученностью и проникновением в общий смысл данного типа, при той-же некрепости и одушевлении".



Играя ответственные роли, неся на себе весь драматический репертуар, Чарский по условиям того времени выступал и в одио- антиках комедиях, и в водевилях, которые обычно ставились по окончании основной пьесы. Постепенно от отхода от чистого бы- тового репертуара, все реже и реже появлялся в „так называемых, пьесах олонини и в кавиостях, приблизительно, годик, подго- товив еще несколько пьес героического репертуара, окончательно перешел на положение гастролера. Вначале его охотно приглашали. Выступал Чарский в олони любимых ролях: Лир, Макбет, Корадо и, конечно, Гамлет. Но постепенно перила его славы, оставили о- физическое силы и Чарский начал охотить на хат, забытый пуб- ликой и товарищами. В отдаленном месте я рассказываю о начальном конце этого прославленного русского трагика.

-----

Александр Петрович Горев появился на провинциальной сцене в 70-х годах и, благодаря своим исключительным благодарным внешним данным, красивому голосу и бурному темпераменту, быстро занял в театре положение героя-любимика. Его олонимо признавали и любили в ролях олонини обольстителей, бытовых любимиков или плаооических произведений. Его гибкому таланту настоящего само- родка по мере приходилось любовники всех оттенков и любой со- циальной оврасти. Все создаваемые им образы были заложены не- обичайным темпераментом, богатым разнообразием художественных красок. Но это не было созданием какой-либо школы или опреде- ленной системы, разработанной мастером. На это Горев не был спо- собен, да это и не увлекало его. Олну и ту-же роль он мог играть и играть с петровскими успехом - по разному в разных олантаниях. "Я ичу, говерия Горев, вдохновения не только у авторы, но и у олони партнеров по олантанию". А вдохновение у него было, дейст-



только, поразительное, безграничное. Он мог рошно, поррентно играть свою роль на протяжении нескольких актов, как-би пряча в глубине своего творческого запаса какие-то не тронутые еще силы. И вдруг совершенно неожиданно актер разразился таким бурным темпераментом что зритель забывал все происшедшее перед этим сцени и уходил из театра, потрясенные внезапно выплывшим темпераментом. Не одрды ными минутами величественного влгожновения Горев заслонял целые акты провхенной им без всякого омаления роли.

Вот один из характерных для Горева отантов, четко опреде- ляющих мастерство этого пыльного героя-любвишки: "Горев - импр- экспрессионист. Такие актеры всегда будут иметь массу почитателей, табутих порыва, интуитивные минуты забывания, и убежденных против- ников, которые предпочитают в сценическом творчестве закончен- ность минутному влгожновению." /"Такогодни императорских театров" 1909г. т.т.6,7/.

Мне пришлось встретиться с Горевым, когда он давно уже перешел на покилые драматические роли. Из прежних пьес у него в репертуаре остался только "Порыв". Эта повзатейливая драма про- омашила его знаменитой павзой, которую Горев разработал до мель- чайших кинических подробностей. По несколько раз приходили на этот спектакль извешенно уже пьесу только ради этой павзы. Соб- ственно говоря, и павзы-то никакой не было, как это принято по- нимать на театральном языке, а была разыграна пантомима, за- полненная жестами, полным глубочайшего драматизма. Через зрителев мечзала наивная фабула пьесы Рашанина, интрига героев драмы и от всего спектакля оставались в памяти горящие огнем глаза Горева, его крошечные руки, только что совершившие убийство, вся его фигура, нервного дышания. Ртом он хватается за грудь, рука тянется к оору, глаза блуждают вокруг. И вот этой патологией Горев буквально умел потрясать свою публику. На всякую роль у



ного был свой рецепт, как ярче и эффектнее ошеломить зрителя и вывести его из обычного созерцания.

Вся жизнь сороклетнее деятельность Горев можно разбить на два основных этапа. В годы, когда он прочно занимал положение молодого лабоуина, драматического героя, Горев играл обычные для этого амплуа роли. Наибольший успех он имел в пьесах "Блуждающие огни" /Миха Уолкин/, "Доходное место" /Надвор "Лана о нашествиях" /Арман Лаваль/ и во всех других тогда мелодрамах. Второй этап переключил Горев на роли пожилых героев и здесь надо отметить справедливость, творчеством его стало более ровным и более сознательным. Его лучшие в этот период роли Пропорьев /"Цепи"/ и Оползев /"Старый барин/ отличаются большой отрывкой и детальной обработкой. У Горева, прошедшего и новому этапу, с громадным накопленным опытом, появилась зрелое отношение к образу, осмысленность действий, заменившие его прежние влечения и неровность в исполнении.

Одно время это был самый популярный актер в России. Не только частные антрепренеры старались переманить его к себе, но даже дирекции императорских театров в Петербурге и в Москве вели между собой спор из-за Горева, — настолько этот обстоятельный актер представлял собой громадный интерес для любого театра.

Самое интересное в Гореве было то, что над всем творчеством его командировала какая-то особая интуиция, образы получались у него непосредственно, без особых с его стороны усилий. А в жизни это был малокультурный человек, типичный представитель актерской богемы, критичный в обращении с женщинами. Очень метко характеризует его Соболевский-Самарин в своих "Записках": "Этот артист "Мужской милостью", как говорили в старину, не уступал в своем влечении, эмоциональном исполнении таким великими



мастера искусства, какими были А.П.Ленский и А.И.Скин. Никогда, конечно, не разрабатывал Горев свою роль до таких тонкостей, как эти мастера"... и дальше: "Но одним порывом, одной вспышкой страсти, глубоким переживанием момента он захватывал весь зрительный зал, вызывая не меньше восторга, чем они..." - "Если-бы его спросить, как он работает над ролью, он был-бы озадачен и едва-ли сумел ответить на этот вопрос более или менее определенно".

По занимаемому положению Гореву, как артисту героического плана, приходилось выступать почти во всех классических пьесах. Играл он, конечно, и Гамлета. Играл с тем-же вдохновением, как и другие роли, с тем-же успехом, как и в других пьесах. Ничего особенного оригинального в его исполнении не было, но отдельные сцены он проводил с потрясающим под"емом. Самым интересным в горевском Гамлете было то, что с первого-же выхода своего на сцену перед зрителем появлялся настоящий отпрыск королевского дома. Это был полновесный принц "с головы до пят". С трудом можно было в этой спортивной фигуре, появлявшейся со второй картины трагедии, узнать актера Горева, актера не блестящего какой-либо особенной техникой, художественной изобретательностью, даке, просто, достаточной культурой. Но стоило только раздаться первым аккордам гамлетовского текста:

Поближе друга и подальше сына,  
так с этого момента трудно было оторваться от всего облика Гамлета-Горева, так и пробегавшего на похотно художника. Трогав и волновал вместе с внешним образом поразительно мелодичный голос артиста, звучащий, как какой-то музыкальный инструмент. На этих двух замечательных свойствах своего таланта - внешнем обаянии и голосе - Горев строил образ своего Гамлета. Это было настолько



очень и убедительно, что для зрителя почти незаметно проходила вся внутренняя линия развития личной драмы Гамлета. Умалаясь внешними приемами артистической игры, зритель уже не разбирался в мотивах поведения Гамлета; он всецело отказал себя, свое восприятие спектакля во власть неумолимо обаяния Горева.

Мамонт Викторович Дальский. Трудно представить себе ни другого русского актера, вокруг которого сложилось бы столько разных противоречивых оценок его незаурядного таланта, его общественно-поведенческого. Яркий драматический актер с блестящими талантами, которые очень быстро поставили его в первый ряд исполнителей классического репертуара. Страстный игрок в карты, готовый в любую минуту променять свой "божественный" дар на зеленое сукно карточного клуба. Типичный представитель общественного "нутра", неслучайного возмущения детальной разработки образа на протяжении всей пьесы. Мало уживчивый в среде своих товарищей, заносчивый, не признающий никого равным себе, нетерпимый по своему вызывающему поведению вообще ни к какому обществу. И вместе с тем постоянно окруженный толпой своих поклонников и поклонниц, прекрасно знавших все откровенные стороны его натуры. Не смотря на враждебное отношение к нему чуть-ли не всех артистов Александринского театра, Дальский 10 лет занимая в труппе первое положение, играл такие роли, как Незнакомый, Чацкий, Рогожин, Гамлет и пользовался неизменным успехом у публики и прессы. Все-же это не удержало его в лучшем театре и он избрал путь гастролера. Обезжил он все крупные города, не гнушался и самыми маленькими, побывав чуть-ли не на всех окраинах, во время русско-японской войны делал себя на Дальнем Востоке между театром и клубом, выигрывая по тем временам сказочные суммы, тут-же проигрывая их, снова играл в театре, снова возвращался к карточному столу, занимаясь параллельно со всеми дальневосточными



интендантами всякими спекуляциями и вернулся в Россию с тем, чтобы снова приняться за гастроли: в театр его уже никто не звал и не брал. В канун Великой Октябрьской революции искал встречи с различными политическими деятелями и в 1918 году совершенно неожиданно очутился в одной из групп московских амаркитов, так до конца своей жизни / в том-же 1918г./ и не определивший свое политическое credo.

Погиб Дальский совершенно нелепо, попав под трамвай на одной из московских площадей.

Ав это что примечательно в этой авантюристической фигуре прославленного артиста. При жизни и его фамилии прищелкали столько всяких легенд и небывлиц, что трудно было разобраться, что-же на самом деле представлял собой Дальский, как человек, как товарищ и актер. Дурная слава предшествовала его появлению в городе и театре. Актеры избегали встречи с ним, боялись скандала, боясь его, вызывавшего поведения. А вот прошли десятилетия после его смерти и в истории русского театра осталась только память о прекрасном художнике сцены, да о созданных им замечательных ролях. Куда-то навсегда канули все эти анекдоты о Дальском, рассказы о его беспутном поведении, безрасчетном прожигании жизни. Только где-то в мемуарной литературе остались короткие воспоминания о встречах с Дальским, о его неуравновешенном характере и нелепых выходках. Но если отвести в сторону все наносное в Дальском, иногда как-бы нарочито о чужих-то делах наигранное им в жизни, то образ появлялся фигура замечательного талантливого актера широкого трагического диапазона.

Он, это был человек крайне заносчивого и высокомерного характера. В его присутствии, особенно, на репетициях, "актеры чувствовали себя, как на пороховом погребѣ". Его артистическому миру были чужды такие слова, как ансамбль, полноценные репетиции с



партнерами, костюмы и декорации эпохи и т.п. Но все это забывалось, когда Дальский появлялся на сцене. В жизни в нем не было ничего, чтобы напоминало героя трагедии. Он был невысокого роста, не по фигуре широк в плечах, очень рано у него появилось представительское брешко, оплывшая короткая шея, но это никоим образом не отталкивало от него, не мешало зрителю. Все искупалось огромными черными глазами, которые он даже не гримировал, красивым ртом, и чарующим голосом, которым он покорял свою публику. Дальского мало интересовал состав спектакля, его не очень беспокоило, остались ли для всех ролей соответствующие исполнители или нет; но как отступал спектакль; в ожидании знаменитого гастролера зрительный зал был наэлектризован до предела; и стоило только показаться Дальскому, как зал разражался такой овацией, что уже на протяжении всего спектакля никто не задумывался, что это за окружение вокруг гастролера. Зритель был зачарован Дальским, его игрой и как-то безотчетно проходил мимо антуража спектакля, обстановки и всех оценоческих нехотностей, которые в другое время вызвали-бы у зрителя возмущение и раздражение. -

Вреди всяких скандалов и историй про Дальского рассказывали, что женившись на баронессе Стенбок-Фермор, он получил два миллиона приданного и вскоре спустил все деньги на какие-то авантюры и карточную игру. Трудно сказать, сколько в этом рассказе было правды, но вот что действительно было правдой, это то, что Дальский никогда не придавал деньгам особенного значения. Ближним делом они ему доставались и с такой-же легкостью исчезали. Его мало интересовала масса и обзоры. Он готов был играть хотя-бы при пустом зале, лишь-бы играть. Его вдохновляла афиша с выделенной крупным шрифтом его фамилией. Его совершенно не интересовала пресса, к которой он относился скептически и недоверчиво.



Очень трудно проследить по биографическим данным начало театральной деятельности Дильского. Сам он никак раз по разному рассказывал о том, что и когда его уложено на сцену. О этих детях театр манил его своей таинственной притягательной силой, своей внешне блестящей стороной. Но будущий трагик меньше всего обрадовался идти обычной для всякого артиста дорогой и начинать свою театральную карьеру с небольших ролей второго или третьего плана. При его властолюбивом характере ему хотелось с самого начала выступать в самых главных ролях, в лучших пьесах русской и европейской классики. Меньшее его не могло удовлетворить. Выступать в самых глухих городишках, в деревне, но быть первым, а не вторым хотя-бы, но в городе.

И Дильский начал тайно готовиться к карьере будущей знаменитости. Он часами проостанавливал переод зорналом, выработывая позы и пластику для своих героев. Он записывал в комнате и обучался владеть шпагой и кинжалом. Для Гамлета он выработывает особенные взаимоотношения, жесты, похвотку и т.д. Для Отелло учится возможно красивее драпироваться в плащи. У итальянского трагика Пампони он заимствует для роли Коррако приемы сценической смерти от отравления. Громадное значение придавал он шпильке, которой впоследствии Дильский прославился: без всякого грима он так научился владеть всеми мускулами своего лица, что достигал в этом поразительного совершенства. Он играл Франца Моора без грима, но трудно было в полумраке лица на его показанном от отражающей линзы найти хотя-бы отдаленное сходство с одухотворенными чертами бессмертного Гамлета.

Гамлету Дильского шло больше всего. В нем, в этом образе Дильский видел лучшее применение всего накопленного им творческого богатства. В Гамлете он предполагал осуществление



осуществление своих сопряженных мечтаний. Уже на заре его артистической карьеры Гамлет был любимой ролью Ляльского и, по его-же словам, он всю жизнь не переставал работать над этой ролью. Он прочитал все, что мог достать о Гамлете в русской и иностранной литературе, собрал все русские переводы, изучая все комментарии и поэзия своего Гамлета, больше всего заботясь о том, чтобы его Гамлет несколько-бы не был похож на то, что он видел у русских и иностранных трагиков. Узнав о шумном успехе Иванова-Поздехского, Ляльский бросает все свои дела и идет следом за ним не пропуская ни одного его спектакля. Упорным трудом он в начале своей театральной деятельности достигает своей цели: в его репертуаре ряд классических ролей, почти все изом, в которых приезжали в Россию знаменитые гастролеры, начиная с сентиментальной драмы "Семья преступника" и вплоть до неэкспрозованных трагедий. Проходят годы, слава его растет, и Ляльский начинает жить и работать за счет своих прошлых успехов. Его уже не удовлетворяет одно только искусство актера. Он пробует свои силы в качестве драматурга и пишет помаленьку малолитературные пьесы, которых, кроме него, никто почти не играет. Одно время он мечтал о создании своего театра классического репертуара и даже начинал переговоры с некоторыми артистами. Его мозг был непочатый кладом великих планов и проектов, но до конца он так и не мог осуществить ни один из них. В нем был неиссякаемый источник энергии, но не было никакой выдержки и терпения. Громадная пропасть лежала между его бурным темпераментом и умением работать по настоящему. -

При жизни о Ляльском было больше разговоров и рассказов о его беспутном образе жизни, о его грубых выходках и пр., но никто добрым словом не упоминал о его кончателъно талантах-ной натуре, о нем, как о настоящем художнике. А парадоксально было



о чем, не заром сам Томасо Дальяни, король трагиков, как его называли современники, так о Дальяном самый блестящий отзывом назвал своего русского коллегу первоклассным актером.-

Разве можно было забыть Дальяного в Гамлете? или угодно можно было рассмотреть его: как актера "иутра", как художника романтической школы с итальянской манерой приподнятого чтения, как угодно, но нельзя было не признать в нем великодушного мастера сцени, у которого в таких ролях, как Гамлет, до мельчайших деталей были разработаны все сцени, все монологи. А чего стоили сцени только монологи в исполнении Дальяного! Это было не только творчество актера, это была художественная лекция о декламационном каноне в сопровождении живой иллюстрации. Подавал он эти монологи виртуозно, за так, что порой такие моно-сцени заставляли, благодаря дополнительному мастерству, более замечательные сцени трагедии. Надо еще добавить к тому-же замечательную технику речи и богатейший ассортимент интонационных красок, которыми Дальяни до совершенства.-

Замечательно интересный прием был у Дальяного в Гамлете. Он изображал его притворяющимся сумасшедшим и это притворство переходило во виртуозность. Даже от своего друга Горацио он скрывал свое настоящее психическое состояние и все сцени с ним, с матерью, с Офелией - начиная с 3-го акта - проходил под знаком развоения личности. Совершенно невозможно было уловить за ходом беспрерывно меняющихся душевных переживаний Гамлета, - настолько он очаровывал /другого олов я и не подберу/ насназом своих эффектных уловительных приемов. То это были неожиданно резкие движения, отражающие плочечуию в Гамлете страсти, то возмущения, то понижения голоса, как выплывающая душевных колебаний, а то нарочито растянутые во фразах ударения, предназначенные особо от-



театральные ослы, и глаза, глаза, глаза!... Много лет прошло с тех пор, многое стерлось из памяти, но Глаза Дальского-Гамлета, кто видел его, — забыть нельзя. Иногда одним взглядом его, как и не только в "Гамлете", отражал целую мысль, раскрывал душевный мир его героев. И это без всяких ослы, без каких-либо драматических действий; играли, действовали только одни глаза. Тут уж одним природным даром не обойтись. Тут нужна была богатейшая техника, умелое использование мимики лица. —

Запомнилась еще одна подробность в картине Мышелова. Дальский громовым голосом кричит "Олеся ранили стрелой", торжествуя, упиваясь на какой-то момент этим торжеством, но сейчас же спохватывается, как-бы боясь выдать свои тайные мысли, и тихо-тихо повторяет эту-же фразу, оглядываясь по сторонам. Знаменитый монолог "Быть или не быть" Дальский начинает тихо, чуть слышно и постепенно голос его крепнет, он почти не двигается с места, взгляд направлен в одну точку. Во всех ролях Дальского можно отметить и то, что он чрезвычайно охотно пользовался жестом, его руки всегда были ослы в красивой, я-бы сказала, в скульптурной позе. Но когда нужен был жест, это делалось в необычайно художественной форме. —

Совершенно простов в жизни Дальский преображался, как только вступал на подмостки сцены. У этого беззаботного в жизни человека почти никогда не было своих театральных костюмов. Он мог пользоваться какими угодно тряпьем, лишь-бы это хотя-бы в отдаленной степени напоминало костюм его героев; но, одев эти тряпки, он умел выглядеть в них подлинным Гамлетом, Отелло, Крешивым Моор. —



До перехода на сцену гастролей Давыдов больше всего имел успех в ролях бытовых: Чалтий, Названов, Андрей Безугин, Рогокин /инсценировка "Идиота" Достоевского/. Здесь не было такой тщательной отточки, как впоследствии в его трагическом репертуаре, но громадный темперамент и ничем не сдерживаемое его "нутро" создавали ему потрясающий успех у публики. В последние годы своих гастрольных скитаний Давыдов вывел в репертуар трескучую мелодраму "Новый мир", в которой беспо- тобно читал монологи Горького. Должно, впрочем, он эту пьесу не возлюбил, так как она мало интересовала публику, да еще и потому, что в труппе Давыдова был актер А.П.Виноградов, который играл центральную роль Марка Волынецкого и имел успех больший, чем сам Давыдов. Такая конкуренция была не по нутру знаменитому трагик.-

Последняя моя встреча с Давыдовым происходила при совершенно неожиданных обстоятельствах. Дело происходило в 1918 году. По выборной должности председателя домкома мне срочно надо было оповестить молодого человека, арестованного какой-то банкет- ной группой "нежелательных социалстов", /были в то время в Москве и такие/. Этому эпизоду, к счастью, в одном доме со мной, угрожал расстрел: где-то на Бобарынской площади возле черномор- ского особняка в подвале этой банкет. Перепуганная подруга эво- ни прибегала ко мне и умоляла действовать возможно скорее. Я вспомнил, что Давыдов тогда был близок к анархическим кругам, был достаточно авторитетен среди них, и я отправился искать этого рыцаря без страха и упрека. Застал я его где-то на По- ларской улице в роскошном особняке. На нем был какой-то фан- тастический халат, на голове громадная меховая шапка, на ногах нечто вроде восточных туфель отняв Степана Разина. Сидел этот



полувооруженный деспот за громадным письменным столом, оплыв  
заваленным огнестрельным оружием разных форм и эпох. Тут-же  
лежали какие-то патроны, миньки и прочие атрибуты военной об-  
становки, очевидно, предназначенные для устрашения входящих  
сюда простых смертных. Я принадлежал к их числу и на меня вся  
эта пороховая бутылочная попойка оказывала не очень успокаивающее.  
Разговаривая со мной Дальский все время поигрывал маленькой  
изящной бомбочкой, переводя разговор с моей темой, из-за которой  
я пришел к нему, на тогдашние мировые события. Пробовал я  
поговорить о театре, о его будущих планах, но Дальский обходил  
эти темы. Очевидно, в это время они уже не интересовали его.  
Один раз только мне удалось ухватить окыление на его лице. Это  
было, когда я напомнил ему о составах его гастрольных поездов  
и как один молодой актер, играя в "Горе от ума" лакея Фамусова,  
так струился перед выходом, что каждый раз от страха докладывал:  
Полковник Фамусов, прикажете принять?". Дальский рассмеялся  
и сказал, что он нарочно терпел этого молодого чеховца, не  
выгоняя его из труппы, чтобы на нем проверить "силу своего  
воздействия на молодых актеров". Мне стало грустно от такой фи-  
лософии, грустно от всего этого опустившегося, растерявшегося в  
революционной обстановке прославленного трагика, и, добившись,  
чего мне надо было, я поторопился уйти поскорее из этого смерто-  
носного логова когда-то знаменитого актера.

Вскоре я узнал, что Дальский погиб, попал под трамвай.  
Никих подробностей нельзя было узнать. Время было грозное.  
Многие knew другие событиями, более важными в то время и еще  
не оправившись после революционных октябрьских дней. Умер Даль-  
ский в больнице никак не узнавший, и только позже в изуродован-  
ном лице признали знаменитого артиста.



Начиналась грандиозная стройка первого в мире социалистического государства. Со всех сторон на молодую республику надвигались бронированные кулаки, да и внутри было далеко не спокойно. Признанный голос великого Ленина раздавался на всех участках государственного строительства. Домашнее старое устои, на полях возрождалась новая жизнь. Но искусство, то самое искусство, которое веками жило в этой обновленной жизни, остановило свой бег и стало оглядываться назад. Часть его ослухителей остановилась в вынужденной позе, другие робко являлись в отеческих обиталищах театров, — на лицах большинства из них было выражение выжидания и недоумения. —

Театр, актер, премьер, автор, — все это как-то незаметно на время перестало быть темой дня. С этим можно было подождать. Революция, как говорили, от этого не пострадает. Что-то тут утилитарного, что в хаосе событий затерялись большие люди от театра, сами себя вычеркнувшие из списка действующих или не-искусств? Они добровольно по разным причинам отошли от революции и революция отошла от них. —

Но вот прошли десятки лет. Время отшлифовало и людей и происшедшие события. Память отодвинула полку мелку, все эти уроки с парашютом, приостановив в свое время и людей, и теперь не с сожалением, а с гордостью мы можем сказать: да, человек он был, прославленный русский трагик, гремевший на все России, Мамонт Павлович. —

Бывали в какой-либо другой стране Шеншир был таким излюбленным автором, как в России. На родине поэта, в Германии или в Италии на трагедии Шеншира покупались только уже известные в театральном мире актеры, обладавшие многолетним опытом, выступавшие на лучших европейских сценах. У нас положение было



несколько иное. Классическое наследство литературных титанов считалось в России обязательным для репертуара театров всех качеств и рангов, начиная с императорских театров и вплоть до самых захолустных театриков при кафе-ресторанах. В каждом сезоне ставились пьесы Шекспира или Шиллера, Гюго или Грибоедова. Поэтому у всех наших героев-любовников в списке их ролей появились постепенно Гамлеты и Антони, Отелло и Чацкий, Ромео и Фердинанды. Начиналось это с робких шагов: с освоения текста, экскурский по литературным источникам и первым возмущенным опек-таклем под бдительным присмотром всей труппы. На всех сценах ди-ряжек можно смотрели на дебютанта одобряюще, а иногда заиски-вали, в большей части восторженные глаза товарищей.-

Кончался этот несколько экстраординарный спектакль и на несколько дней в труппе хватало разговоров и критики о дебюте новоявленного Гамлета. Советов и замечаний появлялось столько, что сам дебютант, подавленный их массой, с трудом мог разобрать-ся в том, где-же истина. Но этот спектакль повторялся; уверен-ность в своих силах укреплялась, образ становился рельефнее и мало по малу с каждым следующим спектаклем все позвонки образа становились на место.-

Сколько раз можно было сыграть классическую пьесу в одном сезоне? Статистика провинциальных театров дает ответ на этот вопрос: два-три раза, не больше. Из них одно, а то и два пред-ставления или за счет утренников для учащейся молодежи. Когда какая-либо пьеса повторялась пять и больше раз,- это было уже событием, отмеченным прессой, об этом писали письма своим друзь-ям, об этом помещались корреспонденции в "Театре и Искусстве" или в "Рампе и Жизни".

Отрешаясь от театра, или от постоянной своей службы, пере-ходя на гастрольную сцену, актер мог беспрерывно совершенство-



ваться в той или иной роли классического наследия. По примеру таких гастролеров, как Чароши, Иванов-Козельский, Манонт Дальен и другие он систематически проверял себя и свое творчество, но что можно было сделать, если, сыграв Гамлета в одном сезоне два раза, актер должен был дождаться через несколько месяцев следующего сезона, при чем неизвестно, будет-ли так много Шекспиру или Гущкову, в этом новом репертуаре нового сезона. То не было соответствующих актеров на некоторые роли, то не было костюмов, то не хватало и времени на репетиции при тогдашней гонимой премьер. И вот прошлый сезон, а то и два, актер успешно выступил в классической роли, не потратив в ней несколько лет подряд. Забывались на некоторое время для этой роли краски, отрицательные детали и, когда актеру приходилось выступать в той-же классической пьесе, все почти начиналось сначала. Время зачеркнуло много хорошего, что с таким трудом было найдено два-три года назад. Опять начинались репетиции с новыми партнерами, примерка новых костюмов и париков, новые мизансцены, - все новое. Только где-то в глубине актерской натуры оставались давние проблески профессиональной работы, да овеянные его дарованием отдельные моменты роли. Он бережно проносил их через все эти годы, он их хранил, держа и никто уж не посмеет посягнуть на то, что когда-то им было создано с успехом и будет снова представлено публике. Частанет, наконец, этот вечер и много из овеянной груди первого актера труппы польется в зрительный зал вдохновенные речи его героя. Бюва, как когда-то вспыхнут овалы, молодежь будет безудержно вынимать его фамилию, полетят на сцену бутаньеры цветов, студентские и гимнастические фуражки, дамские платочки... Все, как когда-то!... За эти минуты пережитой невозможности стояло подождать и два, и три года небольшого отрыва от великого Шекспира.



Потухнут огни рампы, снимет актер с себя плащ и наряд своего Гамлета и, стряхнув последние пуху и тинину опустошенного зала, похваст он на случайную свою кепришку, о каких-то случайных ему лезьях, случайных кепках, чтобы еще какой-то кусочек времени пережить свою невозможность, своей заслуженный успех. На больше у него нет времени. Завтра с 10 утра он должен быть в театре, где он будет репатировать чулку его настроенные пьесы, слушать набитые обывательские разговоры, пошленикие анекдоты и, в лучшем случае, через два, три дня прочтет он в местной газете коротенькую заметку о своем выступлении в роли, на которую он затратил столько труда и столько бессонных ночей.-

Процвет огни за кругом спектакли этого театра, кончится четырех или пятидесятилетний сезон... Опять улаживаются орудия, опять короче опять великопостная Дюжина и неизменное Баро Театрального "б-чества". Это дня в день бродят здесь толпой эти люди, истомленные жизнью, показывающие правдоподобно, о призрачном голоде в глазах, униженные и выброшенные за борт. На душе вечный осадок уязвленного самолюбия". В таких мрачных, незримых огульных краях оплошавает современник в "Театре и Искусстве" это Баро, в котором действительно, это дня в день бродят крапы Мельпомены в охваченных новых диалогов, новых сезонов. Все начиналось сизисом: новые театры, пьесы, вся обстановка театрального быта. Старинки оставались только бережно хранящие экземпляры заветных пьес, роли выдающихся героев. И так-бы случайно ни были будни провинциального театра, наступали праздники, с которыми не сравнятся все изысканные актерские чтения. Их овеяли лучи Гоиня Шенкопир, яркое воспоминание Шенкопирского трепета, вдохновенный пафос Гуцкова. Во имя этого претного торжества Искусства приносилось все в жертву, все, что годились урожаем жизни артиста и мешало его творческим порывам.



Я видел и помню многих дейн-премьеров, которые украшали  
своей театральным путь ролями мировой классики. На первом месте  
неуязвимый Гамлет, при исполнении которого, у многих актеров  
было не мало замечательно интересных, а иногда и прямо потря-  
сающих подробностей. Все они играли Шекспира и Шиллера, оставя  
в свои бенефики трагедии Гого, дебютировали в "Горе от ума", на  
все это было от случая к случаю, от одного сезона до другого.  
Разве можно было удержать при таких условиях созданные ими  
роли на постоянно одинаковом художественном уровне? Конечно  
нет. Но в культурном развитии молодого поколения все эти инте-  
ри сыграли громадную роль. Еще большее значение имело и то,  
что они являлись пропагандистами на русской сцене классиче-  
ского наследия. Пусть их исполнение было несовершенным, а нем  
было не мало случайного, но сегодняшнее поколение советских  
актеров не может не помнить и не почитать добрым словом тех, кто  
упорным трудом и невыразимо тяжелыми условиями дореволюционного  
театра камень за камень закладывал фундамент будущего совет-  
ского театра, первого в мире по своей социалистической формации

В памяти встает особенно два артиста, во многом, кстати  
оказавшие стокие друг о другом, если не по времени их появления  
на сцене, то по тем художественным приемам, которые отличали их  
исполнение. Это - Анчаров-Эльстон, красавец, rival которого  
не знала русская сцена и обязательно пылкий любовник Орлов-  
Фухбинин. В репертуаре обоих числились произведения мировой  
классики, но играли они их с большими перерывами и, разумеется,  
так я уже говорил, не каждый сезон. Вот о них хотелось-бы  
немного рассказать.

-----

Александр Владимирович Анчаров-Эльстон /настоящая фамилия  
Дубровинский/ получил блестящее по своему времени образование.



Учился он в Пахерном корпусе - приимлагированном дворцовом учебном заведении, - а затем в Училище живописи, ваяния и зодчества в специальном классе портретной живописи. Одновременно занимался гимназией, в которой впоследствии имел выдающийся успех. В 1886 году дебютировал в качестве профессионального артиста в Москве в Пушкинском театре. Затем началась обычная для каждого актера служба по разным городам у разных антрепренеров. Дебютировал в Московском Малом театре в ролях Чацкого и Печенова. Был на дебютах большой успех, но на императорской сцене оставался нелюбим. Опять провинция, опять смена городов и трупп. Роль за ролью, увлекательная жизнь провинциального общества, бездумное прожигание жизни, вечные кутежи и, несмотря на все общие охлады, которые он получал, вечная нужда в деньгах. Великолепные моменты в его игре неожиданно сменялись патетическим тоном, какой-то вялостью, и часто этот прекрасный актер с трудом возмужал опятами до конца. А ведь по своим данным Анчаров-Дальтон мог бы стать выдающимся актером. Но беспечное отношение к самому себе, к своему таланту рано огрубело его. И в жизни, и на сцене у него было слишком много неуемного темперамента и слишком мало выдержки. Наибольший успех он имел в тех называемых костюмированных ролях, подчеркивавших его исключительные внешние данные. Фрак Чацкого или Угостаконка он носил так-же эффектно, как плащ Ромео или вражий наряд Гамлета.-

Его первое появление в роли Гамлета /он не был на сцене, а вошел в зал в начале картины/ вызвало в публике заметное волнение. По залу разливался овертанный шепот удивления и восхищения. Первое любование Гамлетом продолжалось несколько секунд и сменялось от продолжающегося действия пьесы. В его чте- или записанных отрывках была какая-то особенная красота. Анчаров-Дальтон умел в отдельных местах монолога востановить



как-бы сам лабуясь звучностью речи, ее метафоричностью. С этих лет он отринув в себе преклонение перед красотой человеческой природы и еще в школе живописи лабы в портретах этот внешний жестоким, выгнанным позу, ухмылистый поворот корпуса или ракурсы головы. В нем с одинаковым упором уживались ищите актер-профессионал и художник-лабитель. Иногда они спорили между собой, но всегда побеждала красота жизни.

Это был актер неожиданного разного аффекта, художник классического поз. Его Гамлет - это были гадерея таких аффективных поз, демонстрация речевой музыки. Он умел очаровывать своего зрителя всеми тайнами известного ему оптимистического воли б отов, но ни в одной почти роли он не создавал цельного образа. Его Гамлет, запознанный внешними приемами актерского мастерства, увлекал зрителя, трогал гармонией своих звуковых красок, но никогда не оставлял глубокого впечатления. Все было построено на внешнем, порою эффектных моментах, но это были только вопиющие нераскрытого темперамента. Чуждая оптимизма, публики немотивировала, вызывая своего лабного артиста, но после оптимизма в сознании зрителя оставался красавец Гамлет, безумный взгляд его глубоких глаз от нагнанных на него безотный, зачарующий тембр лирического голоса. Вот все, что зритель уносил из театра с собой после оптимизма Анчарова-Эльстона.

Блестящий и в жизни, и на сцене он лег со всех сторон свое молодое плечо, как-бы предчувствуя свое прекращенную гибель. Он рано познал триумф первого актера, лабы публички и рано приотрастился к наркотикам, излечивая свой финансовый недуг и отраппеную его в последнее время творческую опустошенность. Толпы поклонники окружали этого блондина судьбы на протяжении всего его короткого оптимистического пути, но, когда он умирал на ковриках по дороге из грязного номера гостиницы в больницу,



умирая всеми оставленный и забытый в возрасте только 34 лет, после него была только одна особа милосердия и два носильщика.

Сорок пять лет тому назад в Ростове на Дону где-то в дальнем кладбищенском углу поставили над погребенным холмиком деревянный крест, на котором была огромная надпись "Александр Владимирович Лубровский" и только... Лавно уже нет ни креста этого, ни могилы, даже и памяти мало осталось от сверкнувшего когда-то на русской сцене яркого артиста. Остались кое-где, наверное, небольшие газетные заметки, справки Театрального Общества о запоздалом внимании умирающему артисту материальной помощи, которая все равно не могла уже оплатить угасавшую жизнь, и вот этот клочок воспоминаний, вырванный из пожелтевших страниц старой моей тетради.

Алексей Васильевич Орлов-Лубовский. В первой главе я рассказывал кратко об этом артисте, с которым я связан был службой и дружбой на протяжении всей своей театральной жизни. Теперь я дополнил его творческую биографию небольшим рассказом о его работе над ролями, отчасти над Гамлетом. Прежде всего несколько слов о нем самом. Я мало знал таких героев-любвищников, из-за которых-бы между антрепренерами постоянно шла грызня. Мало было таких антеров, которых на-расхват приглашали во все крупные города и о которых было столько противоречивых отзывов. Он не был красивым в общем понимании этого слова, но в нем не мало было той притягательности, какой-то внутренней теплоты, которая так гипнотизировала публику. -

Его отличительная черта - он любил играть. Играть где угодно и что угодно: старинную мелодраму, современную комедию, классическую трагедию, возмущая с пафосом, - что угодно, но дайте ему играть. Он не мыслил себе вне театра, без общения со своим



зрителем. Вне театра это был не очень интересный человек, с ограниченным кругозором, мало интересующийся другими вопросами, кроме театра. Порою на него находило мрачное настроение, он переставал разговаривать с товарищами, чаще, чем обычно, начинал потягивать на кивоте браки /его обычный хвост/ и начинал пить. Пил он кивочески. При своей не очень крупной фигуре он поразал количеством и качеством проглотиваемого алкоголя. Когда он пил, он обязательно пел. У него был приятный мягкий голос и почти абсолютный слух. Песни он принимал с берегов своей родной Волги и пел задушевно и трогательно. Когда он начинал пить и петь, он играл, как никогда. Это были спонтанки, наполненные совершенством исполнения, восторженными, восторженными. Алкоголь будоражил, поднимал в нем какие-то еще неиспользованные глубины творческого потенциала. В конце концов он сам уверовал в то, что без спирта он уже не может творить, как ему хотелось-бы, и во время спектаклей бутылки коньяку или шампанского не переставали появляться в его уборной.-

Он не успевал отойти от одной, только что выученной роли, как принимался за новую. Уже занимая положение основного героя в таких городах, как Киев, Одесса, Казань, Екатеринбург /теперь Свердловск/, Орлов-Чухбинин решительно охранял свое право на первые роли в любой пьесе, которая была на очереди в репертуаре театра.-

Возможно он не задумывался над новой ролью. Не обладал никакой школой, не создал за многие годы какой-либо своей системы в работе. Орлов-Чухбинин какими-то особыми, даже ему самому неизвестными путями, умел с первого своего появления в спектакле расположить к себе зрителя. Был-ли это отраженный лебизм, неорганичный невротизм или спонтанный шалопай, прохититель жизни, с заплатами современного Дон-Кихота,- все равно, публика любила



его уже с первого выхода на сцену и до конца спектакля не изменял ему в своих чувствах. Очень трудно было иногда понять, чего и что он играет, — до того зигзагообразен и неровен был путь развития образа, лишенного основного остроконечия. А между тем никто этого не замечал, никто над этим не задумывался: на сцене добрый актер, пылкий любовник, темпераментный, стало быть все в порядке, успех обеспечен. Пусть никакой школы, никакой системы, за-то зритель был свидетелем такого яркого чувства, который надолго оставался в его памяти. Когда Орлов-Чухбинин уезжал в другой город, интрижнер с большим трудом находил достойного ему заместителя, — настолько он оставлял по себе глубокий след в толпе что закончившаяся сезона. —

У него были свои любимые пьесы, в которых он имел особенный успех. Это — "Без вины виноватые", "Блуждающие огни", "Золотая гва", "Горе от ума", "Уриель Акоста", "Гамлет". Некоторые из этих ролей были, действительно сделаны талантливо; он часто возвращался к ним, вносил поправки и не мало они претерпели изменений, пока не достигли совершенства. —

Гамлет был подготовлен великолепно, мало прокуман и исполнял не всегда равно. Но это не очень troubled его. Он знал, что успех в Гамлете все равно обеспечен и требовал видения трагедии в сезонный репертуар. Характерно, что, играя Гамлета уже несколько лет, Орлов-Чухбинин каждый раз задумывался перед спектаклем: как ему играть на этот раз. Особенно этот вопрос возникал перед ним после того, как он прочтет какой-нибудь новый материал в театре или посмотрит спектакль приехавшей знаменитости. Хорошо или плохо, но что-то новое всегда появлялось в этой роли. Его Гамлет не был борцом, ополчившимся против гнилого мира короля Клавдия, Полония и всех их приспешников. Он не терзался мыслями о распаде



мира и не могла в словах героя отбросить на мучительные мысли о бренности человеческого бытия. В бурном темпе развития рисунка роли мчался актер от простых попыток гнева и моментов тихой грусти к проявлениям полного безволия. Гнев, ревность, отчаяние, жажда - все чередовалось с каталожно-спектакельной быстротой с неперекладной сменой сценических приемов.-

Тогда Орлов-Чукбинин переставал пить и мрачно блуждал по коридорам театра, ни о ком не разговаривал, это значило, что он мучительно начинал думать о каком-то новом образе, о новых деталях роли. И чем больше он думал, тем хуже он играл. Чем меньше работала его голова, тем ярче вспыхивало его пылающее сердце. Вспоминается один курьезный эпизод из жизни нашего беспутного друга, которого я так любил и так люблю вспоминать. Случил он как-то у известного антрепренера Н.Н.Медведева. Имел, как всегда, неизменный успех у публики, и весь почти репертуар отходил по Орлову-Чукбинину. Наступила очередь Гамлета. В кабинете Медведева происходит краткий, но выразительный диалог.

Орлов-Чукбинин. Петр Петрович, я думаю, что Гамлета надо играть Шендеров. /не дав договорить/ Медведев, как бога, не думая.

Играл, как всегда, не думая и будет хорошо: и Шендеров играет не думая и играет блестяще. А самое интересное то, что это рассказывал сам Яков Иванович. Рассказывая, кохотил над собой, наконец, как вообще некрепким был этот пылкий, но исключительно добродушный в жизни человек.-

За ним не числилось никаких суеверий или примет, но он фантастически верил в свое творческое предопределение, а жизнь одна показывала, что его успех основывался на эмоциональной возбужденности и на внутреннем подвиге. Особенно это чувствовалось в



таких ролей, как Гамлет или Освальд, Чацкий или Яков. Казалось, что все так легко дается ему на сцене: и красиво льстивая речь, и напряженные драматические конфликты, а уходя от этого сиюминутного восторга актер со сцены, уносил с собой за кулисы еще не остывший трепет гамлетовской остроты, и от пережитых волнений еще держался на ногах. Пот крупными каплями лился с его разгоряченного лба; молча уходя он к себе в уборную и нетерпеливо дожидаясь одевающего его пиджака помощника режиссера. Разговаривать с ним в это время о посторонних вещах - значило заведомо идти на опоздание. Он готов был избить ногой уголки, только чтоб в эти минуты никто-бы не смел нарушить священной нахлынувшего вдохновения. В это время он был только крест. Сцена, кулисы, уборная - только храм. Никто и ничто не смели нарушить в эти святые минуты торжества его озучивания.

Природа наделила его всеми богатствами, какими только можно было одарить художника, но не дала ему одного - умения правильно расставлять в роли миссии и чувства, краски и тени. И кто скажет, если-бы он знал эти точные законы искусства, лучше-бы звучали его герои? Сомнительно. Наследник мочаловских традиций, вряд-ли Орлов-Чукбинский мог-бы достичь до полного совершенства своих ролей так, как это творил он по зову своего сердца, своим непосредственным чувством.

На протяжении многих лет меня охватывала о Леоле Васильевиче такая первая режиссером на профессиональной сцене, настоящая дружба, глубокое взаимное увлечение. С теплым чувством близких я вспоминаю его ранние шаги в ролях первого любовника, общественное признание его большого искреннего таланта. Я всегда ревниво слезил издалека за парадельно быстрым ростом восходящего на театральном горизонте пылкого любовника, модного молодого актера. Впоследствии мы не раз менялись ролями. Орлов-Чукбинский



научив меня когда-то первым профессиональным навыкам, приходил сам ко мне в театр рядовым актером и я, его режиссер, всегда поражался, как этот артист с таким большим опытом до последних почти лет своей артистической жизни не растерял ни крупинки своего таланта, своего необычайного горения. Хочу отметить еще одну замечательную черту в Орлов-Чухбинине, уже упоминаемая и раньше. Весь от нутра, от типа актеров "грязных нулион", как их называли, Орлов-Чухбинин постоянно приходил в своем понимании задач искусства и признания МХАТ-а, как единственно правильной системы воспитания актера. Начав со "святого вдохновения", проделав почти весь свой путь актера под знаком "вдохновения", вдохновения сверху, от какого-то "божественного начала", Орлов-Чухбинин пришел к мысли актером, признающим организованную систему, организованное чувство.

Когда-то, в детяностых годах прошлого столетия молодой саратовский любитель книг Орлов начал пробовать свои силы на поэтических клубной сцене. Любил он тогда правду жизни, долго вынашивал эту правду в себе, наизысканными средствами италос в своей славе, очень рано достиг ее и в конце своей творческой жизни пришел к этой-же правде убежденным в закономерность истинности теории.

Друг замкнулся...

И дописав эти строки, написанные были дни и передо мной вновь ясно явился образ моего друга. Все было так же и теперь созвучно все порочность искусства подобных художников "нутра", актеров неуравновешенных эмоций. Но вот я оглядываюсь назад, на несколько десятилетий и эти выхваченные из памяти строки волнуют так же, как много лет тому назад, возмущались мы, актеры разных возрастов и разных вкусов смотрели и любовались похвалой на талант Орлов-Чухбинина. А чем он похвал публике, что в нем



было ощущение - вдохновение или образование - тогда ни мы, никто об этом не думали. Это позднее решил советский театр и наука социалистического искусства.

-----

"Цель моей жизни - будить добрые чувства в сердцах людей, а задача моя - оценка". Эта надпись сделана рукой трагика Роберта Адельгейма на подаренном мне своем портрете. Я часто смотрю на этот портрет и на висевший рядом портрет кругого трагика - Рафаэля Адельгейма, о котором я много встречался, много раз служил. У меня всегда какое-то чувство глубокой признательности к обоим братьям за их подвиг перед извечным искусством мировых гениев.

Их обоих связывало не только братское родство. Гораздо глубже родство их духовное, творческое. Она они пришли на сцену в довольно уже зрелом возрасте, когда их мировоззрение вполне сложилось и, когда, самое главное, у каждого из них был намечен путь не совершенно иным профессиям. Роберт Львович окончил техническое училище и имел звание инженера-техника, Рафаэль Львович получил свое образование в Московской консерватории по классу рояля. И вот два взрослых человека с готовыми специальными образованиями с себя все, чему их обучали несколько лет, снимают за любой восток и едут за-границу, чтобы заново начать свое образование, на этот раз театральное.-

В истории русского театра это необычайный случай, - чтобы театральную карьеру начали в том возрасте, в каком братья Адельгеймы очутились в Венской консерватории перед лицом знаменитых артистов - Зоментахов и Хейнрихи. Это были их первые учителя сценического искусства. Первые и неповторимые. Карьеры будущих трагиков развертывались тоже необычными путями. Чтобы получить практику, они едут в маленькие немецкие театры



Австрии и Германии. Для тренировки тела, умения научиться владеть холодным оружием они едут в Италию, где Роберт Адельгейм попутно обучается пению. За три года изучает чуть-ли не все мировую классику трагического диапазона и возвращается в Россию, чтобы сразу завоевать себе положение актеров первого плана. Оба неуклонно репетируют: Роберт в роли Уриаса Аности в Уитонире, Рафаил в Орле в роли короля Лира. У каждого в портфеле по 4-5 готовых пьес такого же масштаба. Уменьше их не интересует. Одежда такая роль со скупой тщательностью. Отделана каждая фраза, отточено каждое слово. Все выстроено с немецкой аккуратностью - темп, движение, жест. Но вот это еще не все. Нет самого главного: нет вдохновения, согретого чувства. Зато вместо вдохновения - мастерство и техника, незаметные до сих пор русским актерам. Это уже много. Пожалуй, это даже больше, чем надо было для той цели, с которой оба брата вступили в мир искусства. -

В 1896 году оба они, игравшие до сих пор порознь, объединяются и с этого времени прочно и навсегда создается новый вид такого театрального общества - Гастроли братьев Адельгейм. Их административная работа, где есть театры, клубы, одабренные залы, такое уютное помещение, лишь-бы можно было разместить скромное декоративное оформление и собрать небольшое количество зрителей для народных сцен. Поезда ищут этих российских Кастора и Поллуков по всей стране, и в 20-летнему абиле их оценочный результат Рафаил Адельгейм с вполне законным правом мог заявить: "Я объединил всю Россию и, как есть, нет такого города, где-бы я не показывал в горюхотрах, народных домах или на фабриках и заводах". А Роберт Адельгейм с той-же уверенностью утверждал: "в истории русского театра нет артистов, которые посетили-бы столько городов и местечек и выдержали-бы спектакли в течение 20 лет, неся культуру и просвещение в самые отдаленные уголки страны".



В эти выступлениях обоим трагикам заложена та цельная немощерного труда, которая главным образом направляла их творчество. Тески и убедительны были слова критик, уверявшей, что такая демократическая аудитория обязана была Адельгеймам тем, что благодаря им, она впервые приобщилась к могучему гению мировой драматургии. Про них нельзя говорить, что "братья Адельгейм об"ездили все известные уголки нашей необ"ятной Родины". В этом тоже была большая доля правды. Начав выступать в середине 90-х годов, Адельгеймы, по их собственному признанию, к 30-летию своей театральной работы обилие со сцены и уже не могли точно определить сколько-то всего они об"ездили городов и вот этих самых неведомых углов. Марта Росски была мечтательна их путешествиями вкозь и поперек. Рекорд всех русских актеров был побит, и никакие Генадий Неосчастливцевы и Аркашки не могли сравниться в этом отношении с популярнейшими гастролерами-скаутами братьями Адельгейм. Если в их гастролью по городам и весям добавили периодические выходы на фронты в годы гражданской войны, где они играли в совершенно невероятных условиях, то что-то еще можно добавить к тому гражданскому подвигу, с которым они неустанно пропагандировали мировую поэзию и приобщали к общечеловеческой культуре народы нашей страны?

Понимание творчества братьев Адельгейм не знало примеров и было беспрецедентно. Я не могу с ними сравнить в этом ни одного другого актера русской сцены. Даже оригинальный трагик 70-х годов Лабкин, путешествовавший когда-то по России пешком и не признававший никаких железных дорог, не внес в сокровищницу русской театральной культуры и оной доли того, что дали широкой провинции Роберт и Раиса Адельгеймы.



В трудные двадцатые годы, когда московский транспорт был далеко несовершенен, а спрос на спектакли Адельгеймов в районных клубах, далеко от центра был большой, оба они на два на-гружали свои собственные машины и бутфорной и лично возили это имущество на свои спектакли, только чтобы не сорвать представления. А вот еще одна поразительная особенность их манеры работать. На протяжении всей своей деятельности Адельгеймы никогда не были связаны ни с одним стационарным театром. Поехав в длительные туры, они набирали свою труппу, обращая большое внимание на исполнителей центральных ролей. Можно было по-разному оценивать их партнеров, но никто не мог сказать, что это был случайный оброк безработных актеров низкой квалификации. Репетиции оба гастролера проходили добросовестно, без конца повторяя одни и те же сцены, пока они не добивались желательных результатов. В большинстве случаев спектакли шли без сф-лера, что было новостью для тогдашнего театра в провинции. Дисциплина на репетициях и спектаклях была на высоте. Это они лично усвоили у своих великих учителей, это они принимали своим ученикам. -

Их знание своего репертуара от центральной роли до кро-шечной фразы какого-нибудь актера было настолько ими отлично изу-чено, что когда уставшего на репетиции Роберта Львовича сменил Рафаил Львович, никто из актеров этого не замечал. -

Их театральная деятельность - это было непрерывное дви-жение. Им некогда было думать о чем-нибудь, кроме театра, поездок, гастролей, репетиций. Пульс их деятельности был с ускоренной силой, их мысли и чувства всегда ищали куда-то вперед. Задумав на заре своей карьеры пропаганду величайших произведений искусства, посвятить этого все свою жизнь, они од-



накан оставились и закинули круг своего репертуара. Им некогда было думать о новых пьесах. Им некогда было проверять от поры до времени то, что они когда-то накопили, чему они поклонялись. Они разбегались, гастролировали, без конца репетировали одно и то-же все с новыми и новыми актерами. Им всегда было некогда. -

Нарезка в их репертуар попала новинка, вроде гресу чей мехохрани гр.Ге "Кизень", в которой Роберт Адельгейм с непередаваемым блеском исполнял роль пылкого испанца Годка и артистически распеваля французские григуазные песенки. В этой же пьесе Рафаил Адельгейм необычайно слабо играл роль неврастеника Ивентия Глухарина, но за то брал резави в Уриель Аносте. В трагедии Гущкова он играл маленькую эпизодическую роль рашка Вей Амиби. Это буквально был шедевр искусства. Созданный им образ столетнего старца напоминал снятую со стены старинную гравюру "фламандской живописи. Его знаменитый ребрел "Да, воляное бинило" звуча, как окликая нисла муареца, пронесшаяся черевека в народы.

Основной репертуар строился большей частью так, чтобы в пьесе были заняты оба гастролера. Только когда им приходилось нарезать разбегаться и выступать порознь, они дублировали свой репертуар. Когда они снова сбежались, они чередовались в главных ролях. Когда-то их аншлаги были точно очерчены: Роберт Адельгейм - трагик, основной герой, Рафаил Адельгейм - характерный, любовник-неврастеник. Но вот прошли годы и время стерло эти грани. Оба они играли Отелло, Лира, Гамлета и другие роли. -

В трумах можно было отличить манеру исполнения героического репертуара одного и другого артиста. Все было сделано необычайно тщательно, на большом культурном уровне и с полным пониманием



художественной значимости, но... даже не очень эмоциональный зритель не могу получить в их исполнении настоящего художественного удовлетворения. В таких ролях, как Гамлет, Отелло или Дон Жуан, им обоим не хватало полного проникновения в психологические образы. Еще слабее было дело с ролями, которые они приготовили после своего заграничного образования, уже в России и самостоятельно. Внешне все было, как будто, на месте, но ни у того, ни у другого не хватало святого огня, который-бы пылал и волновал. Из многочисленных отзывов об Адельгеймах лучше всего и наиболее выразительно звучит лаконичное определение нашего театроведа С.Дурманова: "не вдохновения, а простое обретенное мастерство".-

На, на звание подлинных мастеров они имели полное право, так и на присвоение им советским Правительством звания народных артистов Республики. Их всегда отличало от других наших трагиков исключительная культура, актерская техника, помноженная на огромную любовь к театру. И во имя этой любви, которой все их современники и все последующие поколения могли-бы только завидовать, мне хотелось-бы тревожить память этих замечательных энтузиастов подробным пересказом всех их удач и ошибок. И того, и другого было очень много.-

Но не в этом дело. Глава называется "Русские Гамлеты". Роберт и Раиса Адельгеймы играли Гамлета, играли часто, играли при разных обстоятельствах, с самыми различными актерами. Играли в Москве и Ленинграде, играли в своих домашних углах, играли в клубах и на фронте. Вся трагедия строилась на блузности, с молоту усвоенной технике. На протяжении всего спектакля, особенно у Роберта Львовича, проходила основная черта - трагедия мести; под этим знаком исполнялись главные сцены. Оба трагика придавали огромные значение партии-



ности исполнения, подчеркнутости внешнего рисунка. В подаче текста была нарочитая прищипанность, пелучесть фразы, - наследие старинной манеры немецких актеров. Они умели эффектно драпироваться в плащ, по настоящему владеть шпагой, принимать выгнутые позы, разить зрителя клокочущим воплем, вырванным из раненой груди. Все было интересно, но все в нару. Ни в одном месте граница художественного такта не была перейдена. -

Оба они свято берегли завет великого Песоарта, который старик благословил их на театральный подвиг: никогда, никуда не подражайте. Они, действительно, никому не подражали. Все было достигнуто громадным трудом, упорной работой над собой, над своим природным даром. -

Роберт Адельгейм говорил, что дар Мельпомены от Дальского перешел после смерти знаменитого трагика к нему. Он был в этом уверен. Он глубоко ошибался. Между ними было мало сходства. У одного из них было то, что другому из них не хватало. Дальскому не хватало выдержки и образования Адельгейма, Роберту не хватало трепета прославленного трагика. Единственно, в чем между ними получилось сходство, - это то, что оба они трагически погибли, как жертвы уличной катастрофы. После не остывшего еще тела Роберта Львовича вытащили из под убившего его автомобиля, - это случилось 10 декабря 1929 года - актеры Сталинского районного театра призывали на спектакль 23-го декабря с участием народного артиста Роберта Адельгейма. -

Если-бы меня спросили, что же у меня осталось в памяти от Адельгеймовского Гамлета, да и от других их ролей, я-бы с чистой совестью ответил: это была замечательная, интересная лекция о том, как надо играть Гамлета. Божия была иллюстрирована художественным чтением. Читали Роберт и Раиса Адельгейм, выступая на кафедре, которая была полна со всех концов нашей великой страны



Николай Петрович Россов.

Последний шаг к главной задаче русских трагиков! Конечно, его именем закончится перечень актеров-гастролеров на русской сцене, ибо вся система советского театрального хозяйства предполагает возможность появления актеров индивидуалистов, гастролеруемых с определенным репертуаром. Если еще кто-то и остался с громким именем гастролера, или когда-нибудь появится такой, то это будет явление случайное, а не система. Россов был весь именно от такой системы. Это был прежде всего фанатик своей профессии, отказавший все свое жизнь 34 ролям классического репертуара. Больше имен он не знал и ролей больше не учил. Тридцать четыре роли за все свое долгие жизнь на подмостках величавых театров! Где можно было найти другого такого док-Кихота своего трагического репертуара? Нигде. Таких актеров не знал театр ни одной нации. -

А где можно было найти драматического артиста, приглашенного на выходные роли и умоляемого в незнакомой группе дать ему сцену Гамлета? А когда ему каким-то способом удалось добиться такого необычайного дебюта, то спектакль с Россовым-Гамлетом прошел с почетнейшими успехом. И успех этот был не только у публики, но, что еще важнее, и у актеров незнакомых театров. Случай единственный в анналах русского театра. -

У Россова вообще все было так-то необычно, не так, как это бывало с другими актерами, в других труппах. По профессии подручный слесаря в веронских железнодорожных мастерских, Россов с утра до вечера возился в депо; руки его были заняты молотком и всекими слесарскими инструментами, а голова мечтала о мировой карьере. В этих лет ему грезились театральные залы, победный путь актера и восторженный прием у публики. Он работал в мастерских,



но питал мыслями в иной обстановке. Призраки славы неотступно преследовали его во время работы. И слава пришла и к нему, но много позднее. И пока этот призрачный мешал ему, нарушал установленный порядок в мастерских.-

Однажды, мастер, раздраженный его рассеянностью ударил его по голове. Удар оказался настолько сильным, что молодого Россова в бессознательном унесли в больницу. Когда он оправился после кровоизлияния, у него на всю жизнь осталось заикание. И вот этот заикавшийся юноша, без всякого почти образования, еще больше начал думать о театральной карьере. На него смотрели, как на какого-то нудиста. Ему никто ничем не помог. Когда он поступил в Московский театр, возглавляемый Горевым, он на зубок знал всего Гамлета, Юлиана и Уриэль Акосту, но когда ему поручили маленькую роль, он от волнения не смог произнести ни слова. Но он мечтал о блестящей карьере первого актера. У него не было ни одного гроша за душой, у него не было приличного костюма, у него не было ни одного круга, с которым он мог бы делиться своими мечтами, ничего не было. Была только воля и неуверенная ограда к театру - этого оказалось достаточно.

Россов живет все установленные законы театрального быта, оставляет собственную труппу, занимается собственными костюмами и начинает скитальческую жизнь трагика-гастролера. На первых порах судьба улыбается ему: его спектакли проходят с успехом. Слава с безумным кругом Шекспира доходит до Москвы, его начинают приглашать в большие города, в лучшие театры. Медленно, но уверенно готовятся следующие пьесы того-же классического репертуара. С той-же настойчивостью Россов самостоятельно изучает итальянский и английский языки, переводит с подлинника Гамлета и перучивает роль, которую он играл еще 25 лет. Случай беспримечный, одиноческий в жизни любого артиста. Его исполнение Гамлета не отличалось какими-либо



пошестыми в трагические роли. Это был образ вечно, уверовавшего в предопределение судьбы и отбывшего всего себя желания рока. Иногда в Гамлете возникали страсти, но очень быстро потухали. Лучшее всего Россову удавалось сцены встречи с Тенью и сцена с актерами. Занятие мешало ему постоянно. Иногда это проявлялось в бурных сценах, в монологах, и огорченный от этого Николай Петрович, не умея в эти роковые минуты промолчать ни слова, выработав на такие случаи особую технику жестов и мимики. Конечно, это не всегда могло скрыть его физический дефект, иногда нарушение ритма речи было слишком явным и выдавало Россова.-

Рок или. Россов приобретал все большую и большую популярность. Но, оторванный от коллектива, плохо разбирающийся во всем том, что принесла с собой Октябрьская революция, он постепенно тускнел, как актер. В новой обстановке все меньше требовалось актеры типа гастролеров. Утверждалась новая прочная форма советского театра, требовался новый репертуар, созвучный эпохе. Россову это было не понять, ибо он до конца своей жизни продолжал мыслить и чувствовать своих героев, людей других эпох, иных побуждений. Романтизм почти-то сыгравший в судьбе Россова важную роль, теперь увел его от действительности и Россов, сам того не замечая, оказался вне советской театральной жизни. Особенно роковую роль для него сыграли собрания их в последнее время коллективом актеров, чрезвычайно слабые по составу, при полном отсутствии какого-либо хозяйственного ведения дела.-

Сам Россов уже мало влиял на репутацию своего коллектива, он обеспокоен от вечного скитания и постоянной необеспеченности своих гастролей. Иногда с ним происходили поразительные метаморфозы: он загорался, поднимался бывшим тютюнным дух страстного трагика, но это были уже последние всплески угасающего тела.



И все-же эти пролодки, такие для Россова научные годы, не могут затерять того большого вклада, который внес Росс в дело культурного воспитания молодежи. Это должна сохранить память всех близких знавших его товарищей, это должно найти свое место на страницах истории русского театра.-

/Анатолийи/.

М.И. МОРОЗОВ.- Есть вопросы? Может быть кто-нибудь хочет высказаться, пожалуйста.-

Н. ЧАРНИЙ.- У Арнольда Марковича есть в книге и другие главы, которые тесно связаны с этой главой и очень интересно было-бы их послушать.-

Я с большим интересом прослушал эту главу и многое, что есть в этой главе является очень характерным и выгодно отмечает путь моего дела.-

Многое здесь не затронуто, без чего нельзя обойтись. Правда, в один вечер все это осветить нельзя.

Мне кажется, что хотелось-бы упомянуть еще о ряде актеров. Один - его трактовка роли Гамлета крайне интересна и должна быть освещена.

Мне кажется, что в интересах неопытного зрителя прослушать остальные главы книги Арнольд Марковича.-

Э. Г. Д А Л Ь Ц Е В.- Мне хотелось-бы принести большую благодарность Арнольду Марковичу за его исполнение с большим вдохновлением и искренностью записки, которые так-то воскрешают в нашей памяти те минуты, когда мы ходили в театр и смотрели спектакли с большим волнением. На эти минуты воспоминаний хочется искренне поблагодарить Арнольда Марковича.-

Должен сказать, что по многим характеристикам и по целому ряду отдельных моментов я готов спорить с Арнольдом Марковичем,



но сейчас для этого очень мало времени и, может быть, если будет какое-нибудь освобождение, мы об этом поговорим. Но я готов во многом поспорить с Арнольдом Марковичем, с моим старшим товарищем об отдельных положениях.

Если разрешите, я скажу несколько слов. Мне кажется, что Арнольд Маркович, характеризуя вдохновенное творчество целого ряда замечательных русских артистов, которые исполняли классический репертуар и, в частности "Гамлета", которому посвящена глава воспоминаний Арнольда Марковича, вступает в противоречие с самим собой. У него красной нитью идет одно положение, что все это были замечательные и вдохновенные артисты, но, во-первых, исполнение их было неровным, исполнение их характеризовалось теми чертами, которыми характеризуется исполнение великого Мочалова Великим, им не хватало цели, а в отношении отдельных исполнителей, что им не хватало образования, не хватало техники и т.д. и, в особенности ярко вступает в противоречие Арнольд Маркович, когда он говорит о Давыдове. Он говорит, что Давыдов не обладал таким образованием, каким обладали Роберт Львович и Рафаил Львович Адельгейм, Давыдов не обладал такой техникой и в то же время Арнольд Маркович рассказывает, как Давыдов провозил те сцены, где он провозил монологи, доводя их до совершенства и, если взять за основу Арнольда Марковича, то это было совершенно в отношении подачи этого монолога, в интонационном отношении. И вот здесь у Арнольда Марковича мы встречаемся с явным противоречием. Но, если мы вспомним, о каком техническом совершенстве Давыдов двигался по сцене, о каком техническом совершенстве Давыдов умел на сцене владеть шпагой и пистолетом, то в свете той колоссальной работы, которую провозил этот актер, все то, что говорит о нем Арнольд Маркович, кажется противоречивым.



Такие актеры, как Давыдов, работали над своими ролями постоянно, работали так, как работал, например, Орленов. Возьмем еще и ряд других актеров. Возьмем А.Р. Кугеля и целый ряд других критиков, за исключением А.И., как они высказывались по этому поводу. Он приводил сравнение с Нью-Йорком, с Москвой, но он понимает, что совершенно непозволительно проводить параллель с этими выдающимися актерами. Он считает Орленова гениальным актером, он похлопывает по плечу Кугеля, Беляева, Амфитеatroва, говоря, что это замечательные, выдающиеся актеры, но, если бы у них была, да, техника, если бы они систематически работали над ролями и т.д.

А ведь это неверно, неправильно.

Я не знаю, кто из актеров больше работал над ролями, чем Орленов. Я позволю себе вспомнить, как он работал над неудачной ролей Ветковского. Он позвал однажды на масленицу на блины к себе в ялугу, которая называлась его квартирой. Две маленькие комнаты были завалены всем, что было написано о Ветковском. Там было все от маленьких брошюр, до огромных феллантов. Его друг Виталий /прикер Большого театра/ по целым дням играл Ветковского на пианино, приобретенном после удавшегося в материальном отношении вбился в Большой театр. В атмосфере звуков и окружения всего, что было написано о Ветковском, работал Орленов над этой ролью. Работал он 6 месяцев и сыграл, правда, неудачно. Но он работал и затрачивал огромный труд. Нечего говорить о том, как он работал. На это достаточно ярко указывает его книга, которая написана была в порядке исповеди горячего сердца, где он рассказывает всего себя со всеми излияниями.

Хочется отметить одну ошибку Арнольд Марионича в этих теплых, хороших и искренних воспоминаниях об актерах, воздавая за тот вклад, который внесен в искусство русской сценической культуры, не стоит



касаться отрицательных сторон их личной жизни.

Зачем вспоминать о личной жизни Чамонта Дальского? О Дальском можно написать пять авантюрных романов. Тут мы будем все время жить в области легенд и можем быть очень далеки от истинного положения. -

Арнольд Маркович живописно обрисовал оценку, как он был во время революции в кабинете Чамонт Викторовича, во время его увлечения анархизмом и застал его в окружении оружия, играющего из "явной бомбочкой". Когда получалась Ирина Федоровна Шаляпина, Дальский бывал у ее отца - очевидно, он был учителем Шаляпина, то представляется совершенно другой облик Дальского, который мечтал в то время о кругом театре, который не так увлекался анархизмом, по существу, это было эмоциональное увлечение, свойственное его авантюрной натуре. -

Я думаю, что этого не следует касаться. Это нужно отбросить, оставив в стороне отрицательные черты его личности, которые, к сожалению, у многих гениальных актеров того времени имели место. Это имело место у Шаляпина, что не мешало быть Шаляпину в нашем представлении великим артистом. Я Дальского ни разу в жизни не встречал, с ним он не был и поэтому не могу судить насколько правильны анекдоты, или не анекдоты, о его личных отрицательных чертах. В моем представлении это большой, огромный выдающийся актер, значение которого для развития русского искусства - огромно.

Тут приходится отделить Дальского - участника стационарных спектаклей заготовить и Дальского, который приезжал со своим ансамблем. Я помню Дальского с очень неплохим ансамблем, в котором принимал участие здесь присутствующий А.М. Доромеич. Он подтверждает, что этот ансамбль был очень и очень неплохой и Дальский



играл и работал там с большими увлечениями. -

Зот в этом мне-бы хотелось убедиться с уважаемым Арнольдом Марковичем. Когда он говорит о "натуре", о том, что ему не хватало цельности, что не хватало торжественности, - я с ним не могу согласиться. Я с первых шагов его не знал, но в таких ролях, как Старый барин, как Никитин в пьесе Франсуа Коппе, я знаю, что тут создавалось большое впечатление.

Конечно, мнения могут быть разные, в связи с создававшимся впечатлением. Помните эту паузу. Он выходил совершенно спокойным, но когда он начинал закуривать папиросу, руки у него дрожали, спичка выпадала из рук. Потом он выкуривал папиросу, надевал шляпу и выходил, но на лице можно было проследить такую гамму переживаний, такую можно было прочесть у Давыдова в пьесе "Отец". Было и такое впечатление.

Так что я здесь я расхожусь с Арнольдом Марковичем в одном. Я испытываю чувство глубокой признательности за такое, чрезвычайно теплое, возмужавшее воспоминание о замечательных русских актерах, но для нас было-бы более полноценным, если-бы он не пошел по линии отрицания их огромного, действительно технического мастерства, огромного не только их вдохновенного дара, через каналы которого они это техническое мастерство доводили до совершенства, а, если-бы Арнольд Маркович признал огромное техническое мастерство, огромный труд, а не только это вдохновение. -

О Месте:

Когда вы говорите о Давыдове, вы отмечаете, что он был мало-образованный человек. Между тем, он окончил Харьковский университет.



Т. ЗАГОРСКИЙ. -

Что меня глубоко удовлетворяет в этом докладе?

Прежде всего оказывается, что тут есть блестящий мемуарист. Я считаю, что у нас появится хорошая, настоящая книга, талантливая книга о воспоминаниях. Мы слышали только одну главу, а предстоит, повиному, не менее десяти. Наш докладчик обладает даром памяти, а это самое важное для мемуариста. Он обладает тонким глазом, отличным знанием театра. Наконец, очень редким даром для мемуариста - это чувством иронии и чувством пафоса дистанции и расстояния.

Я считаю, что те критические нотки, которые были в докладе, они очень уместны. Многим мемуаристам прошлое всегда кажется прекрасным. В этом-же докладе мне понравилось, что мемуарист обладает чувством иронии и пафосом расстояния. Между нашим теперешним пониманием спектакля, культуры спектакля и тогдашним есть огромная принципиальная разница. В данном случае, те критические нотки, которые были в докладе очень уместны.

Вопрос останется о судьбе актера, о гастролерстве, как гибнут грандиозные таланты и гениальные актеры в условиях гастролерства.

Мы отлично помним, что такой гениальный актер, как Мамонт Лялькин, хотя он и был в Александринском театре, все таки растворялся в провинциальных скитаниях часть своего огромного дарования. Не только он один, а ряд больших актеров, не обладали возможностью в провинциальных условиях выразить все большое и грандиозное, что таилось в их таланте. И отсутствие ансамбля и чувство эгоизма - я - и больше ничего не надо, это проходит через многие биографии гастролеров. Об этом надо сказать полным голосом. Это объясняет и то, что в истории театра они



не заняли положение, которое имели право занять по своему масштабу и дарованиям.

Развивается огромная мания антерской охоты, конюшня для себя. Это тема Станиславского, который пошел знакомиться с антерским себялюбием.

Я не согласен с Зиновий Григорьевичем. Это очень хорошо, что у конюшника есть чувство юмора.

Когда читаешь талантливые мемуары Бржева, у него чувство большого благополучия во всем, что он описывает. Чувства не-удовлетворенности я там не нашел. Там такое чувство, что тот мир, который он прошел - прекрасен. Когда он описывает "Маскарад", "Дон-Жуана" и даже "Чайну", вы чувствуете, что этот актер еще не пришел к пониманию того, что царство это рухнет. Для него "Маскарад" является спектаклем настоящей лермонтовской трагедии. Когда для нас с вами и всех тех, кто много работал над этой темой и знает этот спектакль, ясно, что, несмотря на блестящее мастерство режиссера, художника и актера, этот спектакль был мертвым по идее, по чувству, по теме драматургии.

Мне хочется еще подчеркнуть, что очень важно то обстоятельство, что сегодняшней вечер посвящен русским Гамлетам. У нас тема русского Шекспира и русского Гамлета становится во все рост. У нас конференция прошла под знаком русского Шекспира. Этот доклад ставит вопрос о ряде работ о русском Шекспире.

Товарищи, прямо неприятно, что отсутствует литература о русском Шекспире, о русских спектаклях, а мы с вами работаем над этим мало, мало изучаем, между тем, наш русский Шекспир - это грандиозная тема, которая тянется с XVI века вплоть до наших дней. Мы можем представить ряд блестящих страниц русского Шекспира: тут и священное имя Ермоловой, того-же Мочалова.



Кстати, о Мочалове у нас преобладает традиционное мнение, что это крап, вдохновенный мастер, но без формы и мы даже ожидали, что мочаловские традиции были у всех гастролеров. Эта точка зрения преодолена. Мы уже имеем материалы, говорящие о том, что Мочалов был не только крапом вдохновения. И в статье Юрия Соболева, в книге "Ум актера" говорится о Мочалове, некоторые архивные документы показывают, что Мочалов, вопреки всем традиционным мнениям, был большой актер формы, был очень большой актер, требовательный и своему искусству, страстно над ним работавший, размышлявший и человек, который проводил идеи через весь спектакль, а не только загорался огнем вдохновения в некоторых эпизодах.-

Это традиционное мнение должно быть пересмотрено. Не мочаловские традиции давали нам героев нашего рассказа, а некоторые другие, но сама тема сегодняшнего доклада меня волнует, потому что мы вплотную подходим к забытым страницам русского провинциального театра. У нас нет книг о русском провинциальном театре. Нам нужно посмотреть на "презираемое" провинции, которая дала ряд выдающихся актеров, которые были родниной, питавшей все здание русского театра, ибо оттуда вышли Сахаровский, Мещин и другие. И это проходило через десятилетия русского театра. Таких книг нет.

Сегодняшняя наша беседа, по моему, дает очень важную страницу в этой отсутствующей будущей книге.-

/аплодисменты/.



А.М. ДОРОШИНУ. -

Вот, что я хочу сказать тебе, мой милый старый друг, и за что хочу тебя поблагодарить. Сегодня похемизировать о тебе о том, что ты говорил - не стану. Я приобщился к тому, что говорил Зиновий Григорьевич. Дельский - это была знаменка в глубоком и полном смысле этого слова. Совершенно правильно сказал Зиновий Григорьевич - Дельский был учителем Тахипина. Об этом уже говорили и я повторять этого не буду.

Я хочу поблагодарить тебя за то, что ты воскресил все это в нашей памяти. У нас очень мало литературы об этом. Кто вспоминает об Анчарове-Фальстове, о Лизе Чукбинине. Я слабо помню Черного, видел его на склоне лет. Всех тех кого ты называл, почти все помню и играю. Когда я слушаю все то о чем ты говорил, они стали паразитами, так сказать. За это хочу тебя поблагодарить.

Я-бы просил Центральное Общество помощи вести эту работу, поддержать ее, - это необходимо.

Все эти воспоминания это ведь хрестоматия, в которой многому могут поучиться наши ученики. За это еще раз тебя благодарю.

Вспомните Черного, Мичурина-Савоилова, Романа-Исидорова, Парасюкова, Биева. Почему о них не пишут. Почему Загородский ничего не пишет? Самарин-Волковский вспоминаю и люблю. Самарин-Волковский писал это дело и я думаю, что найдутся многие, которые будут это продолжать. /Аннотации/.

Г. ЧАРОВИЧ. -

Я согласен с Зиновием Григорьевичем, что в характеристике Дельского есть черта, загрязняющая его артистическую деятельность. Но, вместе с тем, это нельзя выбросить.



Вся книга, по моему, очень интересная. Очевидно, что характеристика человека и личности идет вместе с характеристиками артистической деятельности. Во всяком случае на это нужно обратить внимание. Здесь есть только некоторые изюмы, которые требуют как-бы развития. Именно та культурная роль, которую гастролеры вносили, хотелось-бы, чтобы она прозвучала более энергично.

Я хочу сказать по существу - что нужно пропускать свидетельство критики с каким-то учетом не на нашу действительность, а на то время, когда критика произносится. Возьмем два документа: отзыв о киевских гастролерах - моего отца и отзыв Ивана Ивановича. Если вы срежете эти две критики, то увидите противоположность. Этот упрекает в излишней энергичности, страстности, а Ив.Ив. говорит, что он был слишком инертен. Если вы возьмете статью Иванова о Бальшине, то там есть слова, что Бальшин играет Гамлета вяло.

Дело в том, что отец являлся проводником той художественной простоты в провинции, которая пришла на смену не грубой, но изысканной мелокрашительской школе и знаменитому актеру Ножинову он говорил:- нельзя играть, как ты играешь, ты слишком прост. Отец говорил, что такая напевность, которую они вносили в драматические роли, она должна отойти на задний план. У них было пари. Играли два спектакля и Ножинов сказал:- после тебя я больше играть не буду, твоя школа победила. Когда отец начинал играть законспирированные вещи, то в Киеве, Харькове, Новочеркасске /это было его гнездо/, на первом спектакле "Отелло" руководители театров и вообще круг любителей театра говорили:-ка-бы не ты, сыграли-бы мы тебя за этот спектакль.



Он отвечая обычно:

- Я пять лет работал на "Отекло".

Относительно характеристики этого "нутра". Нельзя отойти от того, что нутро есть и многие virtues являются носителями этого нутра, но вот нужно сказать: отлучения работы у них, конечно, не было. Зиновий Григорьевич совершенно прав. У них была работа в своем колорите. Он всю жизнь работал на этой роле, но та система, которой он придерживался в работе на роле, была полной противоположностью той системе, которой придерживался мой отец: спокойная, взвешивая, а то отрывками. Эти два момента должны быть связаны. Это требует раз'яснения, потому что иначе мы будем стоять перед неразрешенным вопросом.

г. ДУДНИН.

Я имел счастье работать с Дальским один сезон и считаю, что во время Репетиций Намонт Викторович отселью давая, что был поистине замечательным учителем. Я боюсь, что из этих мемуаров можно вынести такое впечатление, что Дальский был только - И. Этого не было. Дальский занимался со всеми актерами, требовал обязательно все что нужно было, о неминуемо проходил даже роль и заставлял играть так как нужно. Это был замечательный учитель. Дальский был очень образованный человек, большая уница, окончил Харьковский университет и мог разговаривать на какие угодно темы.

М.М. МОРОЗОВ.

Я очень взволнован сегодняшним докладом. Мне кажется, что все мы почувствовали какой это был интересный и содержательный доклад. Это доклад на такую огромную тему - море, океан, больших талантов, которую ни в одном докладе, ни на одной сессии, а в процессе многих заседаний и большой планомерной работы, можно кое-как обрисовать.



Арнольд Марнович очень правильно, интересно и очень талантливо нарисовал целый ряд эскизов, которые для нас представляют особый интерес, потому что это сделал человек, который лично знал этих актеров, знал этих людей и был очевидцем всего этого.

Мы сегодня обсуждаем вашу работу. Может быть вы что-либо примите из того, что здесь показано, а если и не примите, то все-же хочется вам оказать несколько слов.

Первый вопрос, который возникает - о работе над ролью. У обывателей и не только у обывателей, у многих молодых театроводов существует представление, что актер периферии, бывшей провинции, это актер, который все время был вино и в какие-то минуты вояжирования говорил - "быть или не быть" - иногда выходило, иногда не выходило.

Я сейчас бросаюсь с немошировских вех, в течение 25-ти лет я этим занимаюсь, в истории русского театра из-за Иванова-Козельского. Из меня вышла подробная записка Иванова-Козельского. Какая это была гигантская работа. Он пишет: - я вам доверю суворовский экземпляр и отдельные мои записки 15 декабря 1887 года, - записки в роли Гамлета великого труженика Иванова-Козельского. Говорю великого труженика потому, что это определенно подтверждается какой записью. Инойный Си-невыжиков описывать: ночи не спал, чай пил, студенты приходили и об"ясняли каждое слово в Гамлете. /Тем кого это интересует, я в небольшом кругу, с удовольствием расскажу об этом/. Какие тонкости он знал в этом тексте. "Офелия" - он знал, что это преступление, что это оскорбление. Ему кто-то об"яснил. Он над какими словами думал.

Поэтому, мне кажется, очень важно в таких блестящих материалах подчеркнуть эту большую работу наших русских актеров, ко-



торая может служить примером в работе многих наших актеров и сегодня. Это первое.

Второе - насчет экзотики. Существует мнение - провинция это - провинция. Тут надо быть очень осторожным. Михаил Борисович говорил: - трагично то, что человек не мог добиться большой культуры. Это был замечательный театр. Это было замечательное явление, поэтому, когда говорится слишком много об их жизненных анекдотах, кажется нехорошо. И против того, чтобы раскрашивали олинком под аялиху, не надо и этого. Им испытываем большую радость, когда про очень большое говорится с темью.

Вот помню в детстве у нас был старый человек, который умел делать искусственные молнии и к нему приходил старичек, который помнил Пушкина. Он обжигал в книжечке охранке и говорил: "пре-неприятнейший был человек".

Вот все, что он помнил о Пушкине. Когда я читал Березова, мне было невыносимо, я не верил, что такой человек был, но мне нужен был верный момент. Минусом нужно отметить, но нужно быть очень осторожным, чтобы не впасть в анекдотичность, потому что это слишком большие актеры, это слишком большие явления великого русского театра. - Нужно отказываться от этой "провинции".

Когда мы говорим о Станиславском, это совсем другое искусство. Не будем говорить больше или меньше, но это было другое искусство, это было своеобразное искусство, свое искусство.

Некоторые моменты из жизни Умонта Давыдова меня интересуют, как продолжателя Иванова-Козельского, от которого он много принял, а Иванов-Козельский меня интересует, как ученик Рыбакова, а Рыбаков берет свои основы у Мочалова. Тут получается большая школа актеров. Тут надо меньше вдаваться в описательный анекдот,



нужно больше говорить о них в самом серьезном плане, как о  
делах вполне равносильных. А не было смешных вещей у Мунд-Селли?  
По моему, масса, для меня лично, смешных, отрицательных сторон.

Что такое провинциализм? Это такой вопрос, который нужно  
изучить. Может быть это отсталый вкус, может быть это все  
равно, что не мохнатая шляпа, которая по окончании моды, кажется  
смешной на голове? Но надо признать, что это были очень боль-  
шие актеры и мне кажется, что в наших блестящих воспоминаниях  
вам нужно, во-первых, показать их большую работу. Нет работ о  
русской периферии, русской провинции. Уверяю вас, запись Ива-  
нова-Мозельского рассказывает о грандиозном театре, описыва-  
ет какое движение в "Гамлете". Это совершенно первоклассное  
произведение. Россев может быть неровный, но это замечатель-  
ный актер, первоклассный. Нельзя так думать, что, если это не  
так как сегодня, значит это плохо или хорошо.. Немножечко мень-  
ше этого экзотического отношения, как к каким-то своеобразным  
явлениям, как к какому-то чудесному, экзотическому зверицу.

Уверяю вас, что это было, по моему, совсем первоклассное, не  
меньше, чем Сальвини и не верно, что они учились у загранич-  
ных трагиков.

Иванов-Мозельский. Я пересмотрел все афиши и в ушах при-  
шел, в истории русских театров все даты перепутаны. Я пере-  
смотрел все в Бихрунском музее. Я пересмотрел все афиши: где,  
какие спектакли он играл. Я вдумывался в игру. Говорят, что  
у него, де, "воет Бельзенин". Учителями у него были Белинский  
и Успенский. Это было прекрасное начало.

Наш кабинет делает большое дело. Я благодарен не только  
блестящему конладчину, но и тем, кто выступал. Это другая школа,  
это своеобразный мир, это большая страница истории русского



театра. Давайте помнить, что это были большие труженики и в них не было ничего сменного, чтобы можно было сверху посмотреть и сказать: "Ах, milyen Намонт Вальский", это были большие актеры. Это мы чувствуем. Это нужно помнить и тогда наше искусство будет на первом счету. /Аплодисменты/.

А.Н.САМАРИН-ВОЛКОВИЧ.-

Первое, что хочется - поблагодарить аудиторию. Я не ожидал, что моя скромная работа вызовет достаточный интерес и это проявится не только качественно, но и количественно.

Я хочу сказать о том, что я хотел написать. Годы полтора тому назад как мне Зиновий Григорьевич мною была подана записка, приблизительно, такого содержания: Зиновий Григорьевич! Становлюсь я/по словам Лермонтова/ стариком. Воспоминания у меня очень много, много есть интересного / это не хвастовство/, как-бы сохранить это?

С Зиновий Григорьевичем мы заключили соглашение, что я пишу книгу "Годы минувшего" для молодых, сегодняшних актеров. Есть там и такая глава - как мы ставили спектакли. Когда я ученикам рассказывал, что играли 30 премьер в сезон, они не понимают, как это делается. Я рассказывал об этом. В главе - воспоминания - есть вещи о происхождении сегодняшней эстрады, откуда она идет. Есть глава - на рубеже двух веков, там встречи с Тархановым, Певцовым. Упомянуть всех я не имею возможности. С самого начала я говорил о том, что пишу о тех кого видел, с кем встречался. Здесь называли целый ряд фамилий: Карамазов, Енисеев и ряд других. Да, это были блестящие актеры. Я с ними не встречался и фамилии не отаю. Я писал о том, что видел.



Я меньше всего хочу, чтобы это называлось мемуарной книгой, в которой описано как меня родили, как я получил образование, как тонуло на оцну и т.д. Я хочу с объективной высоты описать то, что может пригодиться на сегодняшний день. Я задаюсь целью написать в литературной форме это, но не в хронологической и повествовательной форме. Вот почему иногда появляются налосты пера. Я очень благодарен за то, что мне показали. Надо все пересмотреть и все шкуру снять.

В свете того о чем здесь говорили, надо-ли писать о двух миллионах, призанного, которое получил Гальский? По моему, не надо. То, что Гальский терпеть не мог денег, об этом надо писать.

Без анекдотической приправки, в хорошем смысле слова, литературное произведение не получится. Нужны свет и тени и тут дело в определенной дозировке и такте, которые мне сегодня показали, за что я очень благодарен.

Зиновий Григорьевич, я хочу указать вам и П.П., что у меня не было мысли упрекнуть Гальского в отсутствии образования. Если я писал, что ему не хватало Адельгейма, то не того образования, как мы его понимаем, а образования, которое Адельгейм получили у знаменитых Левицкого, Зоненталя и Поссарта.

/Дорожные: ему не нужно было. Он сам был Зоненталем и Левицким./

Прочтите книгу "На провинциальной сцене", статья Вализарова, которая вошла в хрестоматию русского провинциального театра и вы увидите, что она рассказывает более интересные вещи, что артисты чувствовали себя как на пороховой бочке. У меня это взято в кочку. Так обелить человека, несмотря на то, что я перед ним преклоняюсь, нельзя и я не имею права.



Я очень благодарен Михаилу Михайловичу Морозову за его заключительное выступление. Оно мне очень помогло. Совершенно правильно вы сказали, что не плохо было-бы прочитать кругом, но не в кабинете Шекспира. Когда праздновалось 45-летие моей оценоческой деятельности, я один раз, по предложению Зиновия Григорьевича и Н.А.Попова, читал, но у меня есть главы, которые я никому не читал, хотя вся книга готова. По договору с Театральным Обществом я должен ее сдать.

Михаилу Михайловичу я должен ответить следующее: многие меня знают. Не считайте это за заготовку, но я считаю, что я положил начало новой работе в шекспировском кабинете и эта задача меня преследовала несколько лет и, если, Михаил Михайлович, память вам не изменяет, то о "русских гитанах Гамлетах", я в позапрошлом году просил дать мне сделать сообщение. Мне кажется, что тут дело не в мемуарах. Провинциальный театр - это не початый край, и сейчас тоже и нельзя, чтобы вы лезли в трубу те имена, которые составили славу Малому и Художественному Театрам. Ведь откуда все пошло и забыть их нельзя. Эти корни, эти roots были откуда. Я не знаю, насколько мне это удалось, но я хотел оставить в памяти, главным образом, молодежи, то, что действительно представляло большую ценность. "Откуда, есть пошла земля русская откуда пошел Малый театр, Александринский, Художественный.

Последнее о чем хочется сказать - об Иванове-Козельском. Об Иванове-Козельском, в сочинение, кроме статьи Красова, о которой я в свое время познакомился, нет ни одной записки. Мне кажется, что те сведения, которые я собрал, которые я имел от современников Иванова-Козельского, они дополняют эту картину.



Был это труд или вдохновения? Несколько примеров. Когда я говорил о Чарском, я сказал, что это был труд помноженный на вдохновения, или наоборот, как хотите. Когда говорил об Орлове Чукбинине, Анчарове-Златоносе - это было нутро. Образования не было, техники не было. Когда говорил об Адельгеймах - только техника, ибо когда Адельгеймы играли свои лучшие роли, я не раз встречался с ними, они меня дивили поразительным и чувством, которое переносили со сцены в зрительный зал, но уходя со спектакля я не уносил впечатления такого, когда смотрел спектакли с участием Ляльского и Иванова-Козаковского.

Я очень благодарен Михаилу Михайловичу. Думаю, что теперь остановка не за мной, а за тем редактором, которого мне дадут, с которым это можно будет привести в настоящий вид.

/Аподокименты/.

В.Г. ТАЛЫПОВ. -  
-----

Хочу просить кабинет Меншкова и М.М. Морозова отметить исполняющуюся 30-го января вторую годовщину со дня смерти Н.П. Родцова, тем более, что самый момент смерти не был достаточно отмечен.

Надо также отметить 4-го сентября будущего года 15-летие со дня смерти великого русского актера П.Н. Орленева. -

-o-o-o-o-o-ooo-o-o-o-o-o-o-