МЕЧТА

Малый театр! Для [illegible] провинциальной сцены в этих словах были воплощены [illegible] сокровенные и сильные мечты. Он вставал в моем воображении — театр гениального Гамлета и [illegible] городничего, театр славной династии Садовских, Федотовой, Ермоловой, Ленского... Поколение провинциальных актеров, к которому я принадлежу, во сне и наяву видело Малый театр, сцену, где в романтической драме и трагедии раскрывали талант [illegible] комедии Шекспира и бессмертные творения Гюго, Шиллера и Лопе де Вега.

Увы! Долгие годы суждено было моей мечте о Малом театре осуществляться лишь в видениях бессонных ночей.

Я странствовал по необ'ятной стране. [illegible] города, местечки, и, казалось, конца краю не было всем этим дореволюционным Бабаям, Речицам, Мозырям, Овручам и Коростеням.

Я переезжал с места на место, в постоянном бродяжничестве театральное искусство низводилось до уровня случайного и скудного ремесла. Действительность убивала мечты и рождала отчаяние. Хотелось уйти от всего этого, забыться... И вот совершенно неожиданно в это трудное для меня время я [illegible] и встречаю друга детства. Он внимательно слушает мой взволнованный, бессвязный рассказ и под конец роняет фразу:

— Нужно учиться, — только этот путь ведет к мастерству. Поезжай в Киев, поступай в школу [illegible]...

[illegible]? Мне я раньше приходилось слышать где-то эту фамилию. Ну да, конечно, ведь это один из любимых учеников А. П. Ленского, организатор и руководитель театральной школы, [illegible] актеров в духе традиций любимого Малого театра! Я еду в Киев и поступаю в школу.

И здесь я попадаю в атмосферу Малого театра. В классах и коридорах школы звучат имена Щепкина, Шумского, [illegible], Ермоловой, Южина.

Но впервые побывать в «святилище» Малого театра мне удалось в 1921 году. Я смотрел спектакль «Чародейка» не из партера, а... со сцены. Чтобы дать мне возможность посмотреть спектакль, помощник режиссера Ланской придумал «трюк». Загримировав меня под одного из участников толпы, занятой в массовых сценах спектакля, Ланской провел меня за кулисы и вытолкнул на сцену.

На следующий день в театре шли «Без вины виноватые» с Ермоловой, Садовской, Яблочкиной и Остужевым. Этот спектакль я смотрел из электроосветительной будки. Ермолова играла Кручинину и играла так, что, раз приняв одно положение, я не шевелился до конца акта и очнулся лишь тогда, когда у самого моего лица с мягким шелестом пошел и сомкнулся занавес. [illegible] несколько секунд, а затем зал разразился бурей аплодисментов, восторженной овацией в честь великой русской актрисы. Рядом в будке, не стесняясь своих слез, плакал молодой электротехник.

В 1933 г. я, наконец, поступил в Малый театр и после нескольких репетиций дебютирую в «Любови Яровой». Трудно представить, что я испытывал, готовясь к выступлению! Мне предстояло сыграть роль Шванди после любимца Москвы Кузнецова, сыгравшего в спектакле, прошедшем 375 раз. Сыграв 150 раз Швандю в Киеве, я на сцене Малого театра почувствовал себя неопытным новичком...

Наконец-то осуществилась моя мечта — и на сцене Малого театра вместе с Рыжовой, Яблочкиной, Пашенной, Массалитиновой, Остужевым, Садовским, Яковлевым и Климовым — замечательными мастерами русского реалистического театра. Работая, я все время учусь, приобщаясь к лучшим традициям театра.

Вместе с лучшими представителями Малого театра я удостоен высокой награды правительства нашей страны. Мог ли в прошлом провинциальный актер так быстро выдвинуться на сцене столичного театра?! Только в наше замечательное время, только в нашей прекрасной стране правительство так заботливо относится к людям искусства.

Народный артист РСФСР
Н. СВЕТЛОВИДОВ.

Пять поколений

[illegible] воспоминания [illegible] последних дней, и поздней ночью сижу у раскрытого окна и даю волю своим мыслям и думам. Внизу шумит ночная величавая Москва, а перед моим воображением проходят [illegible] длинной вереницей образы, созданные мастерами родного мне театра. Я пытливо вглядываюсь в их лица. Хочу не только лишний раз продумать характерные черты каждого из них, но и уяснить для себя тот общий смысл, ту последовательную линию, которая проходит от величайших созданий Щепкина до образов, созданных на подмостках Малого театра моими современниками.

В чем была сила [illegible] его бытового реализма? Был ли Щепкин мастером психологической светотени? Являлся ли он сценическим толкователем, вскрывавшим отрицательные стороны в современном ему обществе и знаменосцем новых идей? Нет. Щепкин не ставил перед собой таких задач. Фамусова Щепкин не разоблачал и не высмеивал. Он просто играл барина-чиновника. Суждение о современном Грибоедову обществе получалось у зрителя на основе [illegible] впечатления от комедийной и драматической ситуации спектакля, от общей картины, в которой Фамусов был только деталью.

В «Старом матросе» (как и во всем своем мелодраматическом репертуаре) Щепкин играл трогательного человека — образ классической мелодрамы. Это человек редкого благородства и сердца глубочайшей доброты. Это был любимейший род щепкинских образов. И недаром в последние годы его сценической деятельности театральные круги называли его «папашей».

В одной из замечательнейших ролей, сыгранных Щепкиным — роли городничего, — также преобладают бытовые мотивы. Никакого [illegible] эмоционального под'ема [illegible] чувствовали в игре Щепкина. Щепкин покорял зрителя не эмоциями, главным образом актерским сознанием. Не [illegible] в нем прорывалось его сентиментальное, [illegible] актерское «нутро», которое потрясало зрительный зал. Чего было больше в игре Щепкина — мышления, «нутра» или технического актерского мастерства — никто в точности решить не мог.

Затем на сцену Московского Малого театра ворвались шумной вереницей персонажи Островского. Щепкин не был особенным поклонником этой новой галереи образов русского репертуара. В это же время вокруг Малого театра начинают группироваться [illegible] русской литературы — западник Павлов и славянофил Аксаков. С Щепкиным соперничает в исполнении наиболее значительных ролей пьес Островского Пров Михайлович Садовский — первый.

Это были поучительнейшие соревнования двух крупнейших мастеров русской сцены. Там, где у Щепкина была только собирательная и обобщенная «человеческая натура», у Прова Садовского был яркий, с резкими акцентами социальный типаж. Правда, резкая, беспощадная и вызывающая правда о русском человеке середины прошлого столетия была внесена на сцену Малого театра Провом Садовским.

«Шире дорогу, Любим Торцов идет!» — эта крылатая фраза вошла в литературный и бытовой обиход не из текста Островского, а из сценической реплики лучшего исполнителя роли Любима — Прова Садовского. Торцов Садовского был очень сложной и яркой фигурой. Это был и чувствительный, который так близок сентиментальному и благородному Щепкину; но это был одновременно и исконный русский человек — с душой нараспашку, с бурными страстями, с какой-то неосознанной, но глубокой, глубокой правдой в сердце. Торцов Садовского, несомненно, [illegible] сценический предок [illegible] Егора Булычова. Торцов был любимейшим образом Садовского. А его Расплюев! Это одновременно и грустный и страдающий человек. В исполнении Садовского Расплюев был и смешон и жалок, он отталкивал и вызывал глубокое сожаление и обиду за человека. «Федорушка, пусти меня, у меня гнездо есть!» — говорил Садовский-Расплюев жалко, и у зрителей глаза затуманивались слезами.

Никто также не расценит на отдельные элементы актерскую силу О. Садовской. «Нутро» и техника сочетались в темпераменте этой актрисы, одной из родоначальниц русского сценического реализма, так же, как и в характере Щепкина, хотя приводили к совершенно иным результатам. Она была равно велика в больших «нутряных» и малых эпизодических ролях. Роль Матрены во «Власти тьмы» она играла так, как никто ни до, ни после нее еще не играл. На сцене была не только темная крестьянка, [illegible] коварная. Ольга Садовская умела показать и неизбывную материнскую любовь, составлявшую основу существа Матрены.

Это первое поколение соратников Щепкина имело отличную смену на сцене Малого театра. Стареющий Щепкин и Пров Садовский играли вместе с Ермоловой, этой величайшей русской трагической актрисой. Искренность Ермоловой была такова, что в ее игре исчезали грани между человеком и актером. Никто бы никогда не сказал, что Ермолова играет роль Орлеанской девы — нет, на сцене жил образ Жанны д'Арк. Ее пафос питался не одной только вдохновенной стихией необузданного сердца, но и страстными революционными помыслами. Двор не любил Ермолову, он предпочитал [illegible] Савину. А Ермоловой знать и дворцовая камарилья не могли простить ее [illegible] психологических, социальных [illegible] в ее ролях. Жанна д'Арк призывала отдавать свою жизнь за благо народа, к этому призывала и Ермолова, дружившая со студенческой общественностью, воспевавшая в молодости, как и они, скромную неустроенность в быту, [illegible] подлинному мужику и подлинному человеческому страданию.

И вот передо мной дальше проходят вереницей многочисленные образы, созданные безудержным темпераментом Южина, этого [illegible] непревзойденного [illegible], переигравшего чуть ли не все характерные и драматические роли в русском репертуаре — от Кречинского до Аркашки; образы Федотовой — ее Катерина в «Грозе», Василиса Мелентьева; люди, наделенные яркими характерным темпераментом Никулиной — Гурмыжская, городничиха; благородные характерные персонажи Рыбакова...

Руководителем и воспитателем последнего, как и, современного, поколения мастеров Малого театра был незабвенный Ленский. Школа Ленского — [illegible] звезда в жизни «Дома Щепкина». Величайший актер и педагог, первый и культурнейший режиссер Малого театра, он воспитал (в Малом театре, и на сцене созданного им Нового театра) такую блестящую плеяду мастеров как Пров Михайлович Садовский второй, Рыжова, Пашенная, [illegible], Турчанинова, [illegible]. Сценической спутницей и соратницей Ленского является наша здравствующая А. А. Яблочкина, олицетворяющая живые традиции трех поколений мастеров Малого театра. Она в своем разнохарактерном актерском амплуа прошла весь путь от инженю-кокет до старух, от репертуара Островского, Гоголя, Шиллера и до пьес Бернарда Шоу, Зудермана и советских бытовых пьес.

На сцене Малого театра воспитан и другой редчайшего амплуа актер — «чистый трагик» Остужев. Его пафос [illegible], он сгорает без остатка. Его Отелло [illegible] страдающего человека. Здесь же [illegible] образ Шванди [illegible] — Степаном Кузнецовым.

А вот вереница образов, созданных уже советским поколением актеров Малого театра. Среди них в первом ряду — роли, созданные талантливым Светловидовым. Основные черты дарования Светловидова — умение почувствовать и уяснить мысль в исполняемом образе.

Вот образы, созданные [illegible] — [illegible] для классических [illegible] актеров Малого театра. Что-то новое и очень интересное родится еще в будущем от этого столкновения двух разнородных манер мастеров Малого театра и этого пришедшего в нашу среду любителя обострений, [illegible].

А вот, самое молодое наше племя — [illegible] образ Арсения Скутаревского. О ней [illegible] чистотой линии он напоминает образ Глумова, имея перед собой блестящий образец Прова Михайловича Садовского второго. Вот Фадеева, Малышева, Владиславский и Анненков, Соловьев, Сашин-Никольский и многие, многие другие...

Мысли мои разбегаются. Да разве можно, хотя бы и воображением, об'ять весь мир образов, созданных названными и неназванными мною мастерами (Климов, Яковлев, Массалитинова, Рыжова, Рыбников, Гоголева, М. Ф. Ленин и многие, многие другие).

Пять поколений актеров [illegible] в артистических уборных Малого театра. Это мастера различного темперамента, различной техники и сценических приемов, но все они об'единены живыми традициями реалистической правды Щепкина, Прова Садовского, Ермоловой, единым [illegible] и страстной любовью к родному народу.

Огромный конденсатор творческих идей, невысказанных [illegible] и нерастраченного темперамента таится за кулисами Малого театра.

Народный артист РСФСР
И. КОСТРОМСКОЙ.

О награждении Почетными Грамотами ЦИК СССР работников Государственного Академического Малого театра

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СССР

Наградить Почетными Грамотами Центрального Исполнительного Комитета СССР за заслуги в деле художественного и технического обслуживания театра следующих работников Государственного Академического Малого Театра:

1. Мирского Анатолия Константиновича — артиста театра.
2. [illegible] Сергея Ивановича — артиста театра.
3. [illegible] Павловну — артистку театра.
4. Соловьева Алексея Степановича — режиссера-[illegible].
5. Тихонова Ивана Алексеевича — режиссера-ассистента.
6. [illegible] Павла Афанасьевича — завед. музыкальной частью.
7. Лобанова Михаила Васильевича — помощника машиниста сцены.
8. Кузьмичева Андрея Михайловича — помощника машиниста сцены.
9. Семенова Павла Петровича — машиниста сцены.
10. Семенова Василия Петровича — столяра.
11. Семенова Алексея Федоровича — старшего монтера.
12. Абрамова Кондратия Васильевича — старшего капельдинера.
13. Михненкова Федора Тихоновича — художника-гримера.
14. Аркадьеву Ольгу Васильевну — костюмеру.
15. Назарова Николая Георгиевича — зам. зав. гримерным цехом.
16. Черкасова Николая Алексеевича — столяра.
17. Парфенову Елизавету Фирсовну — завед. конторой.
18. Михайлову Анну Павловну — портниху.
19. Ильину Марию Ивановну — портниху.
20. Допинова Макса Антоновича — ст. суфлера.
21. Сундукьянц Арминину Тинатину Гавриловну — суфлера.
22. Дарьяльского Иосифа Ивановича — ст. суфлера.
23. Сергеева Михаила Сергеевича — ст. рабочего сцены.
24. Тимофеева Василия Тимофеевича — обойщика-драпировщика.
25. Анаркова Андрея Ивановича — столяра-краснодеревца.

Председатель Центрального Исполнительного Комитета СССР М. КАЛИНИН.
Секретарь Центрального Исполнительного Комитета СССР А. ГОРКИН.
Москва, Кремль, 23 сентября 1937 г.

О присвоении звания Народного артиста РСФСР артистам Государственного Академического Малого театра Костромскому Н. Ф., Светловидову Н. А., Гоголевой Е. Н., Рыбникову Н. Н., Нарокову М. С., Турчаниновой Е. Д. и Ленину М. Ф.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ВСЕРОССИЙСКОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА

Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет постановляет:
Присвоить звание Народного артиста РСФСР — артистам Государственного Академического Малого театра:

1. Костромскому Николаю Филипповичу — Заслуженному артисту РСФСР.
2. Светловидову Николаю Афанасьевичу — Заслуженному артисту РСФСР.
3. Гоголевой Елене Николаевне — Заслуженной артистке РСФСР.
4. Рыбникову Николаю Николаевичу — Заслуженному артисту РСФСР.
5. Нарокову Михаилу Семеновичу — Заслуженному деятелю искусств.
6. Турчаниновой Евдокии Дмитриевне — Заслуженной артистке РСФСР.
7. Ленину Михаилу Францевичу — Заслуженному артисту РСФСР.

Председатель Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета М. КАЛИНИН.
За секретаря Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Член Президиума ВЦИК А. АРТЮХИНА
Москва, Кремль, 23 сентября 1937 г.

О присвоении звания Заслуженного Деятеля Искусств работникам Государственного Академического Малого театра Прозоровскому Л. М., Волкову Л. А., Хохлову К. П., Айдарову С. В. и Васенину А. В.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ВСЕРОССИЙСКОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА

Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет постановляет:
присвоить звание Заслуженного Деятеля Искусств РСФСР работникам Государственного Академического Малого театра:

1. Прозоровскому Льву Михайловичу — Заслуженному артисту РСФСР.
2. Волкову Леониду Андреевичу — Заслуженному артисту РСФСР.
3. Хохлову Константину Павловичу — Режиссеру театра.
4. Айдарову Сергею Васильевичу — Заслуженному артисту РСФСР.
5. Васенину Александру Викторовичу — Заслуженному артисту РСФСР.

Председатель Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета М. КАЛИНИН.
За секретаря Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Член Президиума ВЦИК А. АРТЮХИНА.
Москва, Кремль, 23 сентября 1937 г.

О присвоении звания заслуженного артиста РСФСР артистам Государственного Академического Малого театра

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ВСЕРОССИЙСКОГО ЦЕНТРАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА

Всероссийский Центральный Исполнительный Комитет постановляет:

Присвоить звание заслуженного артиста РСФСР — артистам Государственного Академического Малого театра:

1. Лебедеву Владимиру Федоровичу.
2. Зражевскому Александру Ивановичу.
3. Мейеру Владимиру Эдуардовичу.
4. Анненкову Николаю Александровичу.
5. Соловьеву Николаю Алексеевичу.
6. Гремину Николаю Николаевичу.
7. Красовскому Ивану Федоровичу.
8. Алексеевой Клавдии Ивановне.
9. Юдиной Марии Петровне.
10. Найденовой Елизавете Ивановне.
11. Истомину Александру Ивановичу.
12. Поляковой Ольге Николаевне.
13. Малышевой Ольге Ефимовне.
14. Горичу Николаю Николаевичу.
15. Карцеву Александру Викторовичу.
16. Хлебникову Василию Ивановичу.
17. Бриллиантову Борису Петровичу.
18. Шамину Николаю Николаевичу.
19. Грузинскому Александру Павловичу.
20. Фадеевой Софье Николаевне.
21. Сашину-Никольскому Александру Ивановичу.
22. Рыжову Николаю Ивановичу.
23. Ипполитову Павлу Афанасьевичу.
24. Алексееву Сергею Петровичу.
25. Лавину Ивану Дмитриевичу.
26. Полетаеву Сергею Алексеевичу.
27. Скуратову Ивану Федоровичу.
28. Терехову Гавриилу Матвеевичу.
29. Лепштейн Иосифу Григорьевичу.

Председатель Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета М. КАЛИНИН.
За секретаря Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Член Президиума ВЦИК А. АРТЮХИНА.
Москва, Кремль, 23 сентября 1937 г.

На торжественном митинге в Государственном Академическом ордена Ленина Малом театре. В президиуме народные артисты СССР орденоносцы П. М. Садовский, М. М. Блюменталь-Тамарина, В. Н. Рыжова, А. А. Яблочкина.

Несколько слов о гримере

Какой-то художник заметил мои способности к рисованию, и вот я — робкий крестьянский парень из села Петровского-Лобанова — попал за кулисы столичного императорского Малого театра.

Работа у меня здесь была бесславная и очень утомительная. В качестве статистов в Малый театр приводили целые роты солдат. Мне приходилось не только гримировать их, но и раз'яснять им сценические задачи. Только после того, как я три года гримировал толпу, мне разрешили делать гримы артистов «на выходах», которые иногда произносили две-трети реплики.

В начале 900-х годов по-новому стали использовать грим на русской сцене. На сцену пришли крупные художники, и мы гримеры начали получать эскизы гримов. Не всегда мы их придерживались и выполняли в точности, но все эти нововведения были мне по душе, потому что мы могли наконец добиться единства стиля в гриме. Допускались и некоторые вольности. Помню, я сделал гримы для «Макбета» Шекспира. Ведьмы у меня выходили не так, как обычно: клок седых волос на голове и одежда из лохмотьев. Одна ведьма была совсем без носа, у второй был только небольшой клок волос на голове. Третья не помнила своих лица какого-то чудовищное немыслимое животное. Коровин, смотревший спектакль, пришел за кулисы меня поздравить.

Я сам мечтал стать актером, учился пению, готовился к экзаменам в театральное училище. Но после этого случая я понял, как велика роль художника-гримера. Настоящим моим триумфом была пьеса «1812 год». В этой плохо сделанной пьесе Мамонтова были выведены Кутузов, Барклай де Толли, Бонапарт. 50 портретных гримов были выполнены безукоризненно. Случилось так, что гример стал главным героем спектакля.

Я стал художником-гримером, и на моей ответственности лежала вся работа по созданию внешнего облика героев всех эпох и народов. Уже Ленский много работал над расширением репертуара. А после того, как пришел в театр Южин, на сцене стали появляться пьесы самых разнообразных авторов. Сарду и Леонид Андреев, Пшибышевский и Островский, Эсхил и Шекспир.

Обычно весной Южин ставил меня в известность о пьесах, которые пойдут в будущем сезоне. Я отправлялся в музей, если шла античная пьеса, делал зарисовки статуй в отделе древнегреческого искусства. Для пьес современных символистов я ходил на выставки художников-символистов. Я всегда стремился к реалистическому гриму, но реализм был разным в сказке и в шекспировской пьесе.

Теперь в распоряжении советского гримера много средств, с помощью которых можно создать на сцене любой образ. Но для того, чтобы быть хорошим художником гримером, надо знать живопись, скульптуру, историю театра, историю эпох и народов.

Художник-гример
Н. СОРОКИН.

МАСТЕРА РУССКОЙ СЦЕНЫ

Актриса трагедии

«Когда она выбежала из-за кулис на сцену и своим низким грудным голосом, в котором чувствовались слезы, проговорила лишь первые слова: «Слава богу! слава богу! теперь я в безопасности!»—мурашки забегали у меня по спине. Я вздрогнула. Тут было что-то особенное, громадный сценический темперамент. Многое было очень плохо—и не совсем верно понято, и некрасиво, особенно жесты. Руки совсем не слушались. Но было главное—талант! Сила!»

Это потрясение (всякое другое слово было бы неверно) испытала знаменитая драматическая артистка Н. М. Медведева от первого появления семнадцатилетней «воспитанницы Ермоловой» на репетиции в роли Эмилии Галлоти в драме Лессинга.

Ощущение Медведевой испытывал всякий, кто видел Ермолову. Из ее современниц Федотова захватывала сложностью романтического рисунка роли, Стрепетова терзала нервным под'емом, Комиссаржевская пленяла лирикой душевных движений, — одна Ермолова потрясала. Одна Ермолова была трагической артисткой.

То, что Ермоловой было дано от природы, она умножила, утончила, усовершенствовала непрестанной работой. Беспримерная скромность Ермоловой не позволяла ей признать ни огромности этой работы, ни величия достигнутых результатов. «Она удивляла искренним непониманием своего величия»,—говорит К. С. Станиславский. «Предложит кто-нибудь Ермоловой сыграть новую роль,—и Мария Николаевна вспыхнет, покраснеет, замечется по комнате: «Что это вы! Господь с вами! Да разве я могу? Да у меня ничего нет для этой роли! Зачем я сунусь не в свое дело? Мало ли молодых актрис и без меня? Что это вы!»

Ермолова считала, что у нее есть только одна удачно сыгранная роль—«Орлеанская дева». «Сама не знаю почему, — говорила она,—может быть это и неверно, но исполнение этой роли считаю заслугой, повторяю всем, единственной». Когда молодой ее партнер А. А. Остужев, играя с ней в одном из спектаклей и придя в неописуемый восторг от ее искусства, прибежал к Ермоловой и умолял ее открыть, в чем тайна ее мастерства, где пути к ее искусству, она с искренним огорчением, с краской на лице, замахала на него руками: «Что ты, Саша! Да как ты вздумал! Как могу я учить? Я ничего не знаю, ничего не умею. Я сама учусь, только учусь играть».

Сочетание этого вечного ученичества, этой непомерной взыскательности с богатейшей природной одаренностью создали из Ермоловой великую артистку. По неоспоримой оценке такого строгого ценителя, как К. С. Станиславский, «ее данные были исключительны. У нее была гениальная чуткость, вдохновенный темперамент, большая нервность, неисчерпаемые душевные глубины. У нее было превосходное лицо с вдохновенными глазами, сложение Венеры, глубокий, грудной, теплый голос, пластичность, гармоничность, ритмичность даже в метании и порывах, беспредельное обаяние и сценичность».

Все эти природные и приобретенные свойства и качества соподчинены были в Ермоловой великой власти—«ударять по сердцам с неведомою силой».

Без этой власти нет трагической артистки. Со старой трагической традицией начала XIX столетия, с Екатериной Семеновой, которую одну можно до известной степени считать предшественницей Ермоловой, у Ермоловой не было связи даже по преданию: она ничего не восприняла из традиций ложноклассической трагедии. Великого трагика-романтика Мочалова Ермолова знала только по преданию. У Ермоловой не было учителей. Она явилась в русском театре тогда, когда в нем господствовала буржуазная драма и бытовая комедия. Театральная действительность—репертуар, зритель, актер—все было против трагического стиля в театре.

Властью своего великого дарования Ермолова вернула трагедию на русскую сцену.

Первый же свой бенефис (1876 г.) она превратила в событие в истории русского театра, создав могучий протестующий образ Лауренсии в трагедии Лопе де Вега «Овечий источник». За ним последовали ее бенефисы — «Уриэль Акоста», «Мера за меру», «Орлеанская дева», «Мария Стюарт», «Эгмонт», «Федра» и т. д. В трагическом репертуаре Ермоловой были все женщины Шекспира—от юной Джульетты до престарелой королевы Маргариты (16 ролей!). Ермолова играла в пяти трагедиях Шиллера, в четырех—Лопе де Вега, в двух — Гете, Пушкина, А. Толстого, далее следуют Расин, Гюго, Гуцков, Грилльпарцер, Ибсен и т. д.—необ'ятный репертуар классической и романтической трагедии!

Но в какой бы пьесе современного репертуара Ермолова ни выступала, она возносила свой образ на высоту трагедии. Вл. И. Немирович-Данченко, в пьесах которого немало играла Ермолова, сделал однажды такое признание: «Мы, авторы, бывали даже порою смущены, когда она брала роль в нашей пьесе. Ее талант был настолько богаче ролей, которые мы могли ей предложить, что, казалось, роли рвутся по швам, когда она насыщала их своим гением».

Ермоловой был доступен пафос героической воли—подлинный и, по существу, единый пафос трагедии, вне которого она не может существовать. Любимым композитором Ермоловой был Бетховен.—«Небо полно меланхолии,—пишет она в одном письме,—но не тоскливой, не мрачной, не вагнеровской, а бетховенской, грустной и нежной и более светлой»... «Вы чувствуете глубоко Бетховена,—шлет она упрек другу,—и не чувствуете «Орлеанской девы»!. Для Ермоловой героика Бетховена была то же, что героика ее «Орлеанской девы». «Несомненно, что все действующие лица говорят там (в «Орлеанской деве») языком, которым на земле не говорят. Но это не мешает этому произведению быть великим. Да, оно приподнято от земли, но не на ходулях, а на крыльях поэзии».

В этих словах—лучшая характеристика самой Ермоловой. Ее искусство было возвышенным, но не на ходулях декламационной и пластической риторики, а на крыльях высокой поэзии, глубокой человечности, подлинной героики.

Этому искусству была присуща строгая простота, предельная искренность и неиссякаемая свежесть лирического волнения. Искусство Ермоловой покоряло с той же несокрушимой властью, как покоряет героическая симфония Бетховена,—покоряло, вознося на высоту светлой мысли и преображенного чувства.

«Вчера сыграли «Идиота» (Достоевского),—пишет Ермолова в одном письме, —и—ничего, так-таки ничего! Публика холодна и сдержанна. Роль меня страшно интересовала, все видевшие на генеральной репетиции плакали, ахали, восхищались, удивлялись и предсказывали мне громадный успех. И—разочарование... В чем дело—понять не могу. Огорчена я была ужасно. На утро немножко я опомнилась. В газетах прочла, что произвела потрясающее впечатление». Дело об'яснилось просто: великая артистка с такой силой и правдой раскрыла перед зрителем трагическую судьбу героини Достоевского, что потрясла публику до безмолвного ужаса.

В день спектакля Ермолова с утра была уже не Ермолова, а Настасья Филипповна («Идиот»), Иоанна д'Арк или Мария Стюарт. У ней не было, как у Сары Бернар, готовых пластикодекламационных футляров-образов, в которые она удобно входила на каждом спектакле. В иные вечера в театре еще до начала спектакля замечали:
— Ермолова сегодня приехала «рябая».

Это значило, что внутреннее волнение, вызванное образом Федры или фру Альвинг («Привидения» Ибсена) или иной героини, уже проступало на лице Ермоловой.

«У нее нет неудачных спектаклей, — утверждает многолетний ее партнер А. И. Южин.—Она не зависит от вдохновения. Раз она взялась за роль, роль ею всецело завладела. Она может чувствовать себя больною—ее голос будет глуше, ее жесты будут носить характер утомления, но будьте уверены, что это будет сама Иоанна, сама Негина, Клерхен («Эгмонт»), Кручинина». Однажды на репетиции «Ричарда III», желая вывести Ермолову, игравшую леди Анну, из «образа», помощник режиссера положил в гроб, над которым она должна рыдать, вместо человеческой куклы обезьяну. Ермолова—леди Анна с таким отчаянием склонилась над гробом мужа, с такой трогательной нежностью прощалась с дорогим существом, что заставила плакать актеров. Пристыженный помощник режиссера бросился к ней просить прощения за злую шутку. «Какую шутку?»—удивленно спросила Ермолова. Она ничего не заметила: для нее, до самозабвения переживающей горе леди Анны, в гробу лежал ее возлюбленный муж, а не кукла обезьяны.

Ермоловой было свойственно достигать величайшего сосредоточения трагической силы—в одном жесте, в одном слове, как Пушкину— в одном стихе.

В трагедии Сумбатова «Измена» Ермолова играла мать, которая из двух приведенных к ней юношей должна узнать сына, не виденного ею с младенчества. Не сводя глаз с одного из юношей, Ермолова-Зейнаб произносила одно слово: «Который?», — но в этом слове и в огне ее взора было уже вложено безошибочное материнское «сын!», и целая буря чувств прорывалась у Ермоловой в одном слове. Когда Сара Бернар пожелала сыграть роль Зейнаб, она потребовала от автора превратить это одно слово в целый монолог, находя, что оно «не дает материала для игры».

— Может быть, и не дает,—отвечал автор,—но Ермоловой, создавшей эту роль в Москве, этого одного слова было достаточно,—и отказался от переделки.

У трагического гения Ермоловой была одна, исключительной важности, особенность: это—его пафос: «Ермолова в театре как бы несла знамя освобождения—она была поэтом свободы на русской сцене. Она имела огромное побеждающее влияние на молодежь своим пафосом».

Этому воспоминанию Вл. Ив. Немировича-Данченко соответствует историческая действительность: представления «Овечьего источника» были запрещены из-за того, что гением Ермоловой сцена превращалась в трибуну народного освобождения.

«Когда мы вспоминаем ваши сценические создания, сотканные из тончайших страданий,—говорил тот же Немирович-Данченко, обращаясь к Ермоловой на банкете, вызванном ее (временным) уходом из Малого театра,—мы называем вас певцом женского подвига. Когда мы вспоминаем другие ваши образы, палящие огнем, проникнутые безграничной любовью к свободе и ненавистью к гнету, нам хочется крикнуть историкам наше требование, чтобы в их книгах рядом с портретами бойцов за свободу портрет Ермоловой находился на одном из почетных мест».

Как трагическая артистка Ермолова не имела себе равных в истории русского театра и мало имеет равных в истории театра мирового. Но, благодаря ее влиянию на демократического зрителя 1870—1900-х годов, Ермолова нашла себе почетное место и в истории русской общественности.

Советская власть высоко оценила гений и труд Ермоловой. По случаю ее 50-летнего юбилея (1870—1920) ей первой было присвоено звание народной артистки республики. Принимая это почетное звание, Ермолова отвечала, что с гордостью будет носить его, потому что «всю свою душу Малый театр отдавал народу и всегда стремились к этому он и я. И до конца дней мы всей душой принадлежим народу».

С. Дурылин