

ОСТРОВСКИЙ и С. В. ВАСИЛЬЕВ

Статья Е. В. Филипповой

ПАМЯТИ АЛЕКСАНДРА ПАВЛОВИЧА КЛИНЧИНА

1

Среди актеров, отвечавших творческим устремлениям Островского, сформировавшихся под его влиянием как драматурга и теоретика сценического искусства, роль Сергея Васильевича Васильева была до последнего времени недостаточно раскрыта.

С. В. Васильев — первый представитель славной театральной семьи Васильевых, давшей русской сцене, начиная с 40-х годов XIX в., несколько поколений артистов. Первое место и по времени, и по выдающемуся таланту занимают братья — Сергей Васильевич (1827—1862) и Павел Васильевич (1832—1879), а также жена первого — Екатерина Николаевна (урожд. Лаврова; 1829—1877) ¹.

Сергей Васильевич Васильев родился 7 сентября 1827 г. в Москве. Шести лет, в 1834 г., лишившись отца, он был отдан матерью (у которой на руках остались младший сын Павел и дочь Елизавета) в московский воспитательный дом; последний тогда же приписал его к московским мещанам Огородной слободы ².

11 августа 1839 г. Васильев определен пансионером в Московское театральное училище ³. Его успехи отражены в деле Конторы императорских московских театров ⁴. Взыскательный Щепкин, преподававший в училище декламацию, ставит ему, как значится в ведомости за март 1842 г., отметку «хорошо». В списке учащихся (январь 1843 г.) в графе: «какие оказывает способности» — против фамилии Васильева стоит — «к танцам, к флейте, причем оказывает способности к драматическому искусству». Музыкально одаренного ученика готовили к выпуску в оркестр флейтистом, но, твердо решив посвятить себя сцене, он поступает в драматический класс режиссера С. П. Соловьева. Выступив перед ним на пробе в самостоятельно приготовленной роли Рутли (опера-водевиль «Кеттли, или Возвращение в Швейцарию», перевод с франц. Д. Т. Ленского), Васильев выказал врожденную естественность, неподдельное чувство и изящный вкус. «Он подал мне свою роль, — вспоминает Соловьев, — и начал читать, но нет! не читать, а играть в полном смысле этого слова <...> он играл с истинным увлечением <...> в каждом слове были слышны *и правда, и истинное чувство, все было просто, естественно и во всем кипела жизнь*. Роль Рутли чисто комическая, в ней на каждом шагу встречаются положения, соблазняющие на фарс, но у него в продолжение всей роли не было и малейшего намека на что-либо подобное, что свидетельствовало о его природном изящном вкусе: он инстинктивно понимал, что фарс всегда обличает в актере или влияние дурной школы или отсутствие истинного дарования. Одним словом, это был драгоценный самородок, светлое утро, обещавшее прекрасный день. И обещание сбылось, потому что этот молодой человек был Сергей Васильевич Васильев» ⁵.

Не ограничиваясь практикой на школьных подмостках и сценах московских театров, Васильев еще воспитанником Училища пробует силы и в провинции; об этом свидетельствует ведомость в делах Конторы императорских московских театров за 1844 г., озаглавленная: «Артисты вновь определенные, прикомандированные и выпущенные из воспитанников и экстер-

нов». В ней даны оценки дебютов; в графе «в каких ролях более других были заметны» — против фамилии Васильева значится: «Игравши постоянно на театре провинциальном, приобрел более практики в ролях комических»⁶.

1 сентября 1844 г. Васильев выпущен из Училища в труппу Малого театра. По свидетельству В. И. Родиславского, о 17-летнем дебютанте говорят «как о замечательной надежде московского театра»⁷.

Исключительно удачными дебютами в водевилях Васильев дал основание определить его амплуа как простака-комика, водевильного *jeune premier*.

Режиссер Малого театра С. А. Черневский, очевидец дебютов Васильева, писал: «Г. Васильев утешительное явление на московской сцене <...> Это один из тех талантов, которые, занимаясь своим делом, могут стать высоко <...> С первого выхода видно было что-то комическое в словах его, в выговоре, в телодвижениях и притом ни одного фарса <...> С удовольствием думаем о будущем». Тот же Черневский находил и внешние данные Васильева благоприятными для сцены: «Он был красив собой. Брюнет, больше среднего роста, черные выразительные глаза, прекрасно сложен, держался несколько сутуловато»⁸.

В нем оставлял желать лучшего лишь голос, имевший несколько носовой оттенок, но этот природный недостаток искупался живостью и разнообразием его интонаций.

Приход в Малый театр юного артиста с таким уклоном дарования оказался весьма кстати, так как в 40-е годы засилье водевилей в репертуаре театра все еще продолжалось. К новому члену труппы переходит часть ролей В. И. Живокини и П. М. Садовского.

Стремясь выйти за рамки амплуа простака, стесняющего его творческие силы, Васильев пробует себя, и весьма удачно, в ролях фатов и комических стариков; особенно рельефными были его образы стариков: по свидетельству Родиславского, он наделял их «... такого типичностью, какой не было у актеров, игравших до него эти роли»⁹.

Все признавали неопенимым достоинством комедийного дарования Васильева его неистощимую заразительную веселость, какой природа очень редко одаривает артиста. Эта «блестящая, игровая веселость», так восхищавшая П. Д. Боборыкина, давала ему основание ставить Васильева по этому признаку в один ряд с первоклассными французскими комиками¹⁰.

В обзоре деятельности Васильева рецензент писал: «Какую жизнь вносило появление Васильева на сцену! Сколько свежести, сколько неподдельного, самобытного, глубокого юмора было в его игре! Его движения, мимика — все исполнено было такого неподражаемого комизма...»¹¹.

Боборыкин же свидетельствовал: «По богатству мимики и комических интонаций он не уступал ни Садовскому, ни Живокини».

«... лучшего «простака», — делал вывод Коропчевский, — едва ли можно было найти даже в то богатое дарованиями время»¹².

Можно с уверенностью сказать, что Васильев еще со школьной скамьи весьма старательно следовал наставлениям своего учителя Щепкина — наблюдать и изучать окружающую жизнь, так как в распоряжении начинающего артиста оказался богатый запас актерских заготовок: Васильев уверенно опирался в своем творчестве на эту жизненную реалистическую основу и, изображая представителей различных слоев общества, был достоверен.

«Это был прирожденный талант, — писал Родиславский. — Ему подсказывало его художественное чутье, где ложь и где правда»¹³.

Васильеву ставили в заслугу редкое умение оживлять «почернелые и сжавшиеся от времени мумии»¹⁴, как А. Григорьев характеризовал стереотипный, донельзя избитый водевильный репертуар; артист превращал схе-

матичные, бескровные водевильные персонажи в живые лица, если находил в авторском материале хотя бы крупицу правды, хотя бы бледный намек на характер.

Коропчевский, вместе с другими отмечая неизменную жизненность образов Васильева, ставит его по этому признаку в один ряд с П. М. Садовским, А. Е. Мартыновым и П. В. Васильевым¹⁵.

Его образы воспринимались как живые, знакомые лица.

«Тут перед вами, — заключает свою рецензию Серебрицкий, — не актер, а лицо живое, типическое, знакомое, с которым будто бы где-то встречался»¹⁶.

Невольно бросается в глаза тождественность этого отзыва с высказываниями об игре Садовского.

Васильев, актер-реалист, обогащал образы своих героев разнообразием чувств, которыми их оделяли авторы-ремесленники. Не мирясь со схематичностью ролей, он, подобно Мартынову, психологически обосновывал поведение действующих лиц и тем самым углублял примитивные образы. Стремясь дать характер в его развитии, артист предпочитал играть в многоактных пьесах. Он создавал переломы в роли и совершенно естественно, как это бывает в действительности, переходил от комического к драматическому, вызывая в зрительном зале то смех, то слезы.

«До репертуара А. Н. Островского, — писал П. М. Мәдведев, — С. В. Васильев играл большей частью в переводных водевилях простаков. Сколько у него было разнообразия, огня в исполнении. Как ему удавались удивительные переходы от комизма в драму. Смеется-смеется публика и вдруг момент — публика благодаря С. Васильеву чуть не рыдает. Не могу не привести образчиков его игры.

В водевиле «Заколдованный принц» он играл сапожника Ганса. Вся роль — сплошной смех, но в последнем действии сапожник из принца превращен опять в сапожника, и вот С. Васильев в этой сцене давал такие штрихи, что становилось страшно за этого несчастного человека: вот-вот сойдет с ума. Начинаешь сожалеть, зачем смеялся, сердиться, зачем принц так глупо насмеялся над человеком»¹⁷.

«В третьем акте, — вспоминает режиссер Малого театра Черневский, — когда он вел сцену с матерью, на него было жалко смотреть, и публика смеялась сквозь слезы. Столько в нем было горечи, отчаяния и любви к матери. В этой сцене он заставлял зрителя в одно время и плакать, и смеяться. Живо помню в этой роли большого талантливого артиста покойного А. Е. Мартынова, приезжавшего гастролить в Москву. Он удивительно хорошо играл эту роль. Но я предпочту ему все-таки С. В. Васильева»¹⁸.

А. Я. Альтшуллер же в своей книге о Мартынове, ссылаясь на те же воспоминания Черневского, делает ошибочный вывод о характере игры Васильева в роли Ганса: «Смотря на Васильева, зрители лишь смеялись, артист даже не пытался преодолеть водевильно-развлекательную сущность образа»¹⁹.

Гуманное отношение актера-демократа Васильева к человеку передавалось аудитории: большой человечностью своих образов (что роднит его с А. Е. Мартыновым) Васильев пробуждал у зрителей живое участие к «маленьким людям», ставшим в эти годы в центре внимания передовой отечественной литературы. Среди лучших водевильных ролей Васильева с драматическим оттенком: Ганс («Заколдованный принц», 1846) и Жужу («Парик», переделка с франц. К. А. Тарновского и Ф. М. Руднева, 1851).

В самом начале деятельности Васильева однообразие его водевильного репертуара случайно нарушила роль иного плана, давшая ему возможность показать новую грань своего таланта. В 1845 г. он получил роль Пьерро в драме «Материнское благословение, или Бедность и честь», — так Н. Пепельский (Некрасов) озаглавил свой перевод (вернее, творческую пере-

ОСТРОВСКИЙ

Фотография, 1870-е гг.

Центральный театральный музей,
Москва

работку) французской мелодрамы А. Деннери и Г. Лемуана «La grâce de Dieu, ou La nouvelle Fanchon».

Роль наивного простодушного пастуха Пьерро как будто относилась к тому же амплу простака-комика, почему Васильеву и назначили ее; однако артист понял образ по-своему и разрешил его в драматическом плане. Васильеву удалось подчеркнуть близкие ему по духу демократические тенденции, выдвинутые Некрасовым; глубоко прочувствованной игрой он захватывал зрителей.

П. М. Медведев считал образ Пьерро «замечательным созданием» Васильева: по его мнению, артист был особенно хорош в последнем акте, когда суровый отец отказывается принять дочь, считая ее опозоренной²⁰.

Васильев выказал в роли Пьерро несомненное драматическое дарование. Счастливое сочетание двух начал — комического и драматического — свидетельствовало о широте и гибкости его таланта.

Год спустя, в 1846 г., Васильев впервые встретился как партнер с прославленным петербургским артистом А. Е. Мартыновым в сцене из крестьянской жизни П. Г. Григорьева 2-го «Охотник в рекруты» (в роли Вавилки).

Надо полагать, что из этого творческого общения Васильев извлек ценный урок для себя — задумался над тем, в чем сила огромного воздействия образов, создаваемых этим великим художником сцены.

Уже к 1851 г., по свидетельству А. Григорьева, артист завоевывает любовь зрителя и занимает в труппе Малого театра видное положение. Называя замечательных артистов, «любимые мужские дарования», Григорьев после имен Щепкина, Полтавцева и Живокини пишет: «Три артиста владеют, кроме этих трех, общою симпатиею массы: П. М. Садовский, за ним

Шумский и потом следует еще недавно только ставший высоко во мнении публики, пользующийся наравне почти с гг. В. И. Живокини и К. Н. Полтавцевым любовью массы, молодой и действительно даровитый артист С. В. Васильев»²¹.

Ученик Щепкина, не выходявший из-под его благотворного влияния, человек с русским складом дарования и прирожденным вкусом, Васильев не мог не разделять тяготения Щепкина к полноценным пьесам из русской жизни. На этой почве и произойдет сближение Васильева с Островским.

Между тем в водевильном репертуаре театра в рассматриваемые годы (1844—1852) преобладали чужеродные произведения: водевили иностранных авторов, главным образом французских; их пьесы либо переводились, либо переделывались. Реалистическое же искусство наших актеров развивалось и шлифовалось как раз на лучших образцах своего русского разнотипного водевиля²².

Просматривая за данный период водевильный репертуар Васильева во всех разновидностях этого жанра, как-то: водевили, оперы-водевили, комедии-водевили, шутки-водевили, фарсы-водевили, убеждаешься в ничтожной общественной и художественной значимости большинства пьес.

Естественно, что бенефисная макулатура, в которой Васильеву поручали роли, не могла вызвать у артиста творческий импульс или серьезное к себе отношение. Неудовлетворенность Васильева качеством пьес вызывала у него равнодушие и к роли: он терял охоту к ее разработке; фантазия, мысль и чувства не зажигались ею; тогда-то артисту и приходилось в самых шаблонных или пошлых ролях прибегать к чуждым ему внешним приемам игры старой школы.

На этом основании надо признать, что, хотя известность Васильева все росла, конец 1840-х — начало 1850-х годов были критическими в его сценической жизни. Длительный творческий застой мог погубить его как художника.

Симптоматично, что Васильеву, обратившему на себя внимание при поступлении в труппу чувством меры, отсутствием рутины, штампов, наигрыша и «фарсов», в 1852 г. (через 8 лет) делаются упреки в переигрывании, правда, единичные; так, корреспондент «Пантеона» ставит артисту в вину «фарсы» и замечает при этом, что он стал меньше работать.

Родиславский, однако, разъясняет: «...в оправдание Васильева скажу, что он прибегал к этому (фарсам и карикатуре. — *Е. Ф.*) только в иных карикатурных водевилях, в которых самые роли ставили его в горькую необходимость прибегать к этим недостойным средствам. В серьезных же ролях Васильев всегда был серьезен и строг к себе»²³.

Амплуа водевильного актера становилось ярмом для Васильева, мечтавшего о серьезном художественном и разнообразном репертуаре; однако качество пьес и характер его ролей до 1853 г. остаются прежними. На долю Васильева пришлось лишь несколько ролей в отечественной классике; он отнесся к ним с вниманием и имел большой успех.

Первой из них была роль Антропки («Модная лавка», комедия И. А. Крылова, 1847). Васильев первым на московской сцене воплотил образы Миши и Станицына в комедиях Тургенева «Провинциалка» (1851) и «Где тонко, там и рвется» (1852).

Своеобразно сыграл он и роли Митрофана («Недоросль») и Шпекина («Ревизор») — обе в 1852 г.

Достоинства этих пьес потребовали от артиста вдумчивой, углубленной работы — верности авторскому замыслу, выдержанности характера действующего лица, цельности образа, тщательной его отделки и ровности игры. Но роли классического репертуара были единичными в его творческой деятельности. Только появление пьес Островского спасло огромный талант Васильева для русского театра.

2

Со времени постановки на московской сцене комедии «Не в свои сани не садись» (14 января 1853 г.) в судьбе Васильева произошел коренной перелом: он нашел своего автора и получил из его рук разнообразные роли, о которых мечтал. Характер чисто русского дарования артиста и его художественные устремления вполне отвечали требованиям, предъявляемым Островским к актерам своего театра. Новая драматургия обязывала исполнителей к правдивому воспроизведению жизни, которое и для Васильева было единственно приемлемым.

Общность интересов актера и драматурга, вера друг в друга и в успех общего дела явились залогом их тесного творческого содружества. Садовский и Васильев встали во главе передовой (главным образом, молодой) части труппы; она с энтузиазмом встретила нового автора — содействовала внедрению его пьес в репертуар Малого театра и их успеху.

Об этой ведущей роли Садовского и Васильева Коропчевский пишет так: «Только сильные, непосредственные таланты, *давно уже ожидавшие настоящей творческой работы*, могли поднять на свои плечи вновь нарождавшийся народный репертуар и поддержать его при многих и многих неблагоприятных обстоятельствах. Во главе этих артистов оказались П. М. Садовский и С. В. Васильев. И тот и другой как будто только ждали произведений Островского, и едва эти произведения появились на сцене, они оказались вполне готовыми исполнителями их»²⁴.

Личные отношения Васильева с Островским завязались еще до прихода драматурга в Малый театр.

По свидетельству поэта Н. В. Берга, а также литератора В. С. Спиридонова (биографа А. А. Григорьева), Васильев посещал собрания «молодой редакции» «Москвитянина»; следовательно, он встречался там с Островским.

Спиридонов сообщает: «...в кружок, кроме писателей, входили в качестве членов или временных посетителей <...> Пров Садовский, И. Ф. Горбунов, С. В. Васильев, И. К. Фришман, А. И. Дюбюк, Николай Рубинштейн и певцы Климовский и Бантышев <...> Члены кружка собирались вместе в доме Григорьева, Эдельсона, Шапорюлова и Островского»²⁵.

И позднее Васильев продолжал посещать дом Островского; так, В. В. Тимошук, биограф историка и публициста М. И. Семева, пишет: «В течение зимы 1855/56 года Михаил Иванович познакомился у А. Н. Островского с Аполлоном Александровичем Григорьевым, Евгением Николаевичем Эдельсоном, с артистом Провом Садовским, с молодым комиком Васильевым...»²⁶.

По словам Островского, Васильев, Шумский и он были почетными гостями обоих клубов — Купеческого и Дворянского (XII, 289).

Таким образом, Васильев входил в число лиц, группировавшихся вокруг драматурга. Естественно предположить, что артист, заинтересованный в новом национальном репертуаре, посещал авторские читки, устраиваемые Островским у себя и в домах московской интеллигенции; так он непроизвольно усваивал манеру чтения драматурга, незаметно подготавливал себя к воплощению образов в его произведениях.

Надежда Сергеевна Васильева, дочь Васильевых — Сергея Васильевича и Екатерины Николаевны — так характеризует эти читки, обычные в ту эпоху: «В доме моей матери читали свои произведения Островский, Писемский, Потехин, Тарновский. Присутствовали обыкновенно артисты, занятые в этих пьесах. Художественным чтением был Островский. Каждому лицу он давал такую обрисовку, что актеру легко было воспроизводить замысел автора. Характеристика была ясна. А как образно, с каким воодушевлением и разнообразием интонаций читал он народные сцены! Артисты

благоговейно слушали его, но существовал и обмен мнений. Таким образом, автор и актер шли рука об руку, и было взаимное понимание»²⁷.

В комедии «Не в свои сани не садись» Островский поручил Васильеву весьма трудную для исполнения роль Бородин. Характер этого молодого купца, выступающего, по определению Чернышевского, «представителем верности старинным обычаям»²⁸, не был строго выдержан драматургом. Противоречивость образа, отмеченная и Добролюбовым, ставила под угрозу правдивость его сценического воплощения.

Однако силою таланта Васильеву удалось преодолеть неорганичное для Бородин и сделать развязку, предложенную автором, возможной. Он глубоко прочувствовал роль. Его Бородин так беспрдельно любит Дуню, что не может оставить ее в беде: для спасения чести любимой девушки он пренебрегает правилами старого уклада жизни. Зритель верил, что благородный по натуре Бородин—Васильев не может поступить иначе; этим артист оказал начинающему автору большую услугу.

Уже в первом акте, в разговоре с Маломальским и Русаковым, Бородин — Васильев располагал зрителей в свою пользу. Простота тона сочеталась у артиста с естественностью поведения. Опираясь на свое знание русского купеческого быта, он вылепил колоритную фигуру, словно выхваченную из жизни. И почтительная манера держать себя со старшими, и прямодушие, и непосредственность — все было под стать этому русскому характеру, созданному Васильевым.

«...исполнение Васильевым роли бесхитростного, симпатичного, глубоко любящего купчика много содействовало успеху пьесы, — писал Коропчевский. — Васильев играл Бородин просто и задумчиво <...> И в первом действии, в разговоре с Маломальским и Русаковым, чувствовалось в Бородине что-то прямое и честное, сразу подкупавшее в его пользу; он был простодушен, но нисколько не смешон, несмотря на комичность некоторых оборотов, какие вложил в его уста автор»²⁹.

Сложная коллизия II и III актов давала артисту возможность выказать драматическое дарование. Его Бородин с глубокой тоской слушал признание Дуни в том, что другой занял место в ее сердце. С горечью вспоминая счастливое время, он изливал душу в песне.

«... в сцене с Авдотьей Максимовной он, — по свидетельству того же Коропчевского, — выказывал искреннее и глубокое чувство. Заключительные слова этой сцены «Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородин!» — Е. Ф. — трогали, даже потрясали зрителя, ощущавшего всю силу и нежность любви этой цельной натуры. Эти заключительные слова потом долго повторялись в публике, как всегда бывает, когда артист умеет многое вложить в одну фразу»³⁰.

Безысходная тоска слышалась в его ответе Максиму Федотычу: «Маленько сгрустнулось что-то».

О глубине переживания Васильева в этой роли Т. И. Филиппов писал: «Мы желали бы любому драматическому артисту произнести так, как произнес г. Васильев на вопрос Максима Федотыча, отчего он не весел, ответ — «так, сгрустнулось маленько». Последняя сцена, когда он заступает за Дуню перед Максимом Федотычем и настаивает, чтобы он отдал ее за него, как обещал, сыграна неподобно»³¹.

Коропчевский так описывает игру Васильева в финале пьесы: «Трогательен, даже по своему величествен был Бородин в последней сцене, когда он объявляет, что берет обесславленную Дуню, от которой отступается даже отец»³².

И. Ф. Горбунов, отмечая в «Отрывках из воспоминаний» необычайную взволнованность зрительного зала, вызванную и новизной литературного материала, и невиданной до тех пор естественностью сценического поведения исполнителей, особенно восхищался искренностью игры Василье-

ва и Л. П. Косицкой: «... таланты Васильева (Бородкина) и Косицкой (Дуняши) проявились в этих ролях во всю меру. Совершеннее сыграть было невозможно. Это была сама жизнь»³³.

Такое же ошеломляющее впечатление, по свидетельству П. М. Медведева, спектакль произвел и на артистов из разных трупп, собравшихся на одну из репетиций.

«Только с появлением Островского, — писал Медведев, — обнаружилось, какими великими талантами обладает русский театр и в чем сила русского дарования <...> Скажу, что это было не представление, а ожившая действительность <...> Русская жизнь нашла своего поэта; русский поэт нашел русских художников, артистов, таких же поэтов, как он сам. Игра Садовского вызывала рыдания, от С. В. Васильева плакали благодарно-радостными слезами»³⁴.

В роли Бородкина³⁵ Васильев, как заметил П. Д. Боборыкин, «сразу показал, какой запас наблюдательности, внутреннего чувства народного юмора и поэтического колорита заключала его натура»³⁶.

Отмечая стройность ансамбля, тот же автор писал: «Никогда еще перед тем я не испытывал того особенного восхищения, какое дает общий лад игры, где перед вами сама жизнь. И это было в «Не в свои сани не садись» больше, чем в «Ревизоре» и в «Горе от ума» <...> Такого трио, как три купца в первом акте комедии Островского <...> как Садовский (Русаков), С. Васильев (Бородкин) и Степанов (Маломальский), больше уже не бывало. По крайней мере, мне за все сорок с лишком лет не приводилось видеть <...> Бородкин врезался мне в память на долгие годы <...> восхищал меня обликом, тоном, мимикой и всей повадкой Васильева»³⁷.

Хотя в этой премьере все было ново и на редкость удачно по расстановке актерских сил, центром внимания стал не кто иной, как Бородкин — Васильев.

Анонимный корреспондент «Пантеона» в рецензии на спектакль писал: «Комедия «Не в свои сани не садись» поставлена и идет здесь безукоризненно <...> Но пальма за кем — как бы вы думали? За г. Васильевым»³⁸.

Он оказался в первом ряду исполнителей, обеспечивших решительную победу новому направлению. Исклнчительная сердечность, душевная простота, а главное, подлинный драматизм, прозвучавший в игре артиста, поразили зрителей; его успех превзошел все ожидания. Никто не предполагал в нем такого мощного «серьезного» дарования.

Надо полагать, что в отзывах критиков-славянофилов была доля пристрастия в оценке постановки «программной», с их точки зрения, пьесы; однако не только они, но и общее мнение единогласно признало творческую победу Васильева.

На бурный восторг, похвалы зрителей и критики Васильев, по свидетельству Родиславского, ответил: «Что удивляются, — говорил он нам вскоре после первого представления комедии, — что я сыграл так эту роль? Ничего нет удивительного: потребовались в роли слезы — ну я и заплакал. Нужны были они когда и прежде, так они и были у меня, только публика их не замечала, потому что мало и редко их от меня требовалось... Роли были все такие ... А вспомните мою игру в последнем акте «Материнского благословения»? Неужели вы меня упрекнете тут в недостатке чувства?»³⁹

Как вспоминали уже на склоне лет мемуаристы-театралы, никто из последующих исполнителей роли Бородкина не выдерживал сравнения с Васильевым. Боборыкин сомневался в том, был ли кто-либо равен Васильеву в этой роли: «Вряд ли с тех пор, — писал он, — кто-нибудь играл Бородкина с такой художественной сдержанностью, простотой и вместе с такой значительностью, как Васильев»⁴⁰.

О силе воздействия образа Бородинкина, созданного Васильевым, говорит факт, приведенный драматической актрисой Марией Григорьевной Васильевой в ее воспоминаниях о муже П. В. Васильеве; она пишет: «... он <П. В. Васильев.— Е. Ф.> играл роль Бородинкина <...> и никак не мог отделаться от впечатления, сделанного на него прекраснейшею игрою его брата С. В. Васильева. И хотя он играл его хорошо, публика была очень довольна, но внутреннее самолюбие ему подсказывало, что этот прекрасный тип — создание не его, а его брата. И он скоро бросил играть эту роль. А взял в этой же пьесе роль Маломальского, в-которой был неподражаемо хорош»⁴¹.

С. И. Танеев также исключительно высоко ставил игру Васильева в роли Бородинкина: «Память об исполнении Васильевым роли Бородинкина, — писал он в 1895 г., — сохраняется и по сие время, и едва ли найдется даже и теперь актер или театрал, который бы не знал, что подобного Бородинкина, каким был Васильев, на русской сцене с тех пор еще не бывало. Московская публика, уже любившая Васильева, не ожидала таких размеров дарования, какое оказалось у ее любимца. С этого вечера слава артиста росла с каждой ролью, с каждым новым его появлением на сцене»⁴².

С. П. Соловьев также отмечает роль Бородинкина как этапную в сценической деятельности Васильева: «С этой-то комедии начался переход сценической деятельности Васильева от водевиля к драме и к высокой комедии»; «Васильев выполнил роль молодого русского купца Бородинкина с такою поразительною правдою и с таким чувством, что сразу заявил себя драматическим актером; в сцене, где Дуня признается, что она его больше не любит, а полюбила другого, благородного, на что Бородинкин говорит ей несколько укорных слов, эти слова Васильев проговорил таким голосом, в котором ясно слышались и вся его тяжелая печаль, и вся горячая любовь; сойдя после этой сцены за кулисы, он до того разрыдался, что сделалась необходима помощь медика. Вот до какой степени была сильна впечатлительность этого артиста»⁴³.

Современники артиста — среди них Д. А. Коропчевский, В. И. Родиславский, С. И. Танеев, П. Д. Боборыкин, А. А. Стахович, Т. И. Филиппов — с полным основанием считали роль Бородинкина *этапной* в творческой жизни Васильева; с нее начался новый, весьма плодотворный период его деятельности: центральное место в его репертуаре заняли роли в пьесах Островского. Слава Васильева стала расти именно со дня премьеры «Не в свои сани не садись». Играя и в комедии, и в драме, он выказал многогранность и гибкость своего таланта.

С тех пор и до конца деятельности артиста ни одна пьеса Островского не ставилась без его участия. В том же 1853 г. он играет Лисавского («Утро молодого человека») и Милашина («Бедная невеста»); в 1854 г. следуют роли — Разлюляева («Бедность не порок») и Васи («Не так живи, как хочется»); в 1856 г. — Андрея Брускова («В чужом пиру похмелье»); в 1857 г. — Бальзаминова («Праздничный сон — до обеда») и Ширялова («Картина семейного счастья»); в 1858 г. — кучера Серафимы Карповны («Не сошлись характерами»); десятая и последняя роль Васильева в пьесах Островского — роль Тихона («Гроза») сыграна им в 1859 г.

Диапазон дарования Васильева был настолько широким, что артисту в равной мере удавались и ярко комедийные роли, как Бальзаминов, и глубоко драматические, как Тихон.

Имея дело со знакомыми типами, Васильев сливался с изображаемым лицом, умел двумя-тремя штрихами обрисовать общественное положение персонажа и его характер. Превосходно владея и мелодикой московской певучей речи, он создавал образы, бытовая сторона которых отличалась яркостью и сочностью.

Критика имела основание утверждать, что Васильев, играя роль в том или ином произведении Островского, понял и осуществил замысел автора; это относится и к воплощенному им образу Милашина.

Милашин, по признанию рецензента, «глубоко, почти гениально созданный Васильевым»⁴⁴, был его третьей ролью в пьесах Островского.

Задушевная сердечность, прямота и честность Бородинки были близки самому Васильеву; тем труднее было ему показать большое самолюбие, глупую обидчивость и злость неудачника Милашина — весь комплекс чувств, который делает из Милашина, по выражению А. Ф. Писемского, «невыносимую язву гостеприимства»⁴⁵.

По мнению автора статьи «Бедная невеста», Васильев верно раскрыл характер Милашина: «Эта роль гораздо труднее, чем кажется с первого взгляду <...> здесь влюбленный молодой человек недалекого ума граничит с обидчивым глупцом <...> И надо признаться, что Васильев угадал этот характер как нельзя лучше. Сквозь личину худо скрываемого спокойствия у него ярко протрагивается недовольство своим положением, любовь к Марье Андреевне, движущая всеми его поступками, слышится едкость в голосе.

Трудно лучше попасть в тон. Особенно же хорош г. Васильев в сцене, когда невеста диктует матери письмо к жениху: молча, весь кипит и волнуется Милашин, и нельзя его не видеть, хотя главное действие происходит в это время в другом конце сцены. Все, что мы можем заметить ему, — это несколько комических жестов, проскользнувших вначале. Но это, конечно, исчезнет в последующие представления. Г. Васильев обладает таким талантом, которому доступно разрешение тайн искусства, и в котором много драматического»⁴⁶.

В самом деле, в сцене за картами (IV действие) артист на редкость искренне и глубоко переживал драму неразделенной любви Милашина, горечь отказа Марьи Андреевны выйти за него замуж, ее полное равнодушие к нему. Подтекст роли передавался им и тонкой интонацией, и выразительной мимикой.

Об этой сцене режиссер Черневский пишет: «Попомню еще <...> такую драматическую сцену в пьесе «Бедная невеста», где Васильев <...> в сцене за картами с невестой производил неизменно сильное нервное впечатление. Сама по себе она теперь ничего не представляет и всегда кажется настоящими (т. е. теперешними). — Е. Ф.» исполнителями. Ее могли провести только такие большие таланты, как С. В. Васильев и Ек. Васильева»⁴⁷.

Стахович, видевший за свою жизнь множество спектаклей и знаменитых артистов, писал: «Подобного исполнения, ансамбля, с каким шла эта комедия на Малом театре в Москве, я не видал ни на одной европейской, ни русской сценах. В первый раз пришлось мне видеть, что достоинство пьесы равнялось достоинству почти всех исполнителей». Васильев, по словам того же автора, был в «Бедной невесте» «недосыгаемо хорош»⁴⁸.

Так, второстепенный в пьесе персонаж стал в спектакле, по утверждению Родиславского, «одним из лучших и необходимейших лиц комедии»⁴⁹.

О спектакле «В чужом пиру похмелье» рецензент журнала «Музыкальный и театральный вестник» пишет в 1856 г.: «По окончании пьесы «В чужом пиру похмелье» автор был вызван, хотя успех его пьесы был далеко не такой блистательный, как прежде успех других его произведений. Комедия была разыграна хорошо, хотя и не совсем твердо. Всех лучше нам показался Васильев в безупречно прекрасно исполненной им роли молодого Брускова»⁵⁰.

Автор «Театральных заметок» «Русского вестника», отметив, что в постановке пьесы «В чужом пиру похмелье» были заняты лучшие артистические силы — Шумский, Садовский, Васильев, — особое внимание уделяет

исполнению последним роли Андрея Брускова. Он ставит артисту в заслугу верность замыслу драматурга и жизненность созданного им образа: «Г. Васильевым можно было только любоваться <...> Роль не задорная, но она как будто выкроена по нем. Как она хороша и выдержана в пьесе, так нравится и в представлении. У автора она изобилует верными чертами, прямо выхваченными из действительности, а г. Васильев придал еще им свою игру, голосом, манерами, так сказать, внешнюю истинность. На Андрюше автор хотел показать комическую сторону в положении купеческих сынков, которых, ничему не выучив порядочно и едва давши им вырасти, женят насильно, женят на жирных капиталах с придачею «девки пудов в пятнадцать весу», и мы прибавим, что он вполне достиг своей цели: Андрюша смешон и жалок вместе, потому что, несмотря на сознание своего невежества, он чувствует, что не в состоянии бороться с ним, и хотя с отвращением, однако, покоряется его грубым приговорам по чувству своего внутреннего бессилия. Что же сделал г. Васильев? Ничего более, как только выполнил требования роли, соединив в своей игре смешную и жалкую сторону положения и не изменив ни на минуту мысли комедии. Кто видел его в этой роли, тот точно видел Андрюшу Брускова»⁵¹.

Заключение рецензента, что Васильев не сделал ничего более, как только «выполнил требования роли» очень важно; оно проливает свет на одну из существенных сторон его творчества: артист, надо полагать, ставил своей задачей раскрытие мысли произведения и сущности образа. В самом деле, сценическая практика Васильева говорит о том, что его не прельщала самая выигрышная расцветка роли, если она уводила его от авторского замысла и нарушала цельность образа.

И Родиславский также признает, что Васильев «создал» роль Брускова.

В роли Бальзамина («Праздничный сон — до обеда») Васильев, по свидетельству Стаховича, был «недосытаемо хорош»⁵².

Вспоминая авторскую читку пьесы, Стахович пишет: «А. И. Колосова позвала меня на чтение «Праздничный сон — до обеда». А. Н. Островский читал в первый раз эту комедию у нее. Сейчас же после чтения были разобраны роли. Колосова выбрала Устенку. *Бальзамина* и раньше *предназначал автор Сергею Васильевичу*. Садовский взял дядю. Васильев, говоря о прогулке Устенки и Капочки в саду, когда Бальзаминов ходит поодаль и, как бы случайно встретив их, продолжает гулять уже вместе (для любовного объяснения), сказал, что представляет себе положение Бальзамина в эту минуту одинаковым с экстазом маленькой собачки, суевающейся, бегающей кругом массы влюбленных псов <...> преследующих на улице предмет их общей страсти <...> При этих словах Васильев вскочил и прошелся по комнате, увиваясь за воображаемыми Устенкой и Капочкой, и привел всех в неописанный восторг»⁵³.

Загоревшись ролью, артист, мыслящий образами, тотчас дал эскизный набросок поведения своего героя в сцене в саду.

Васильев сыграл самовлюбленного простака и застенчивого мечтателя Бальзамина с редкой непосредственностью и глубоким наивным комизмом, присущими его дарованию.

Е. И. Климовский (первый исполнитель роли Яши Гуслина и на московской, и на петербургской сценах) записывает 10 сентября 1854 г. в свой дневник о московской премьере «Бедность не порок»: «При игре Садовского <Любим Торцов. — Е. Ф.> и Васильева <Разлюляев. — Е. Ф.> пьеса эта получила огромный успех»⁵⁴.

Коропчевский так характеризует игру Васильева: «Много веселой, беспечной удалы вносил Васильев в исполнение роли Гриши Разлюляева»⁵⁵.

В обзоре деятельности московских театров в начале сезона 1855—1856 г. корреспондент «Пантеона» отмечает подлинно народный характер



С. В. ВАСИЛЬЕВ

Фотография, начало 1860-х гг.

Центральный театральный музей, Москва

пляски Анны Ивановны с Разлюляевым: «Настоящую русскую пляску пляшет Косицкая с Васильевым в пьесе «Бедность не порок». Вот это русская пляска так уж русская настоящая»⁵⁶.

Воздействие образа Разлюляева, созданного Васильевым в 1854 г., было настолько сильно, что и в 1863 г. автор рецензии «По поводу спектакля 10 мая «Бедность не порок» (в Александринском театре) А. А. Григорьев вспоминал игру Васильева в этой роли: «...Разлюляева — <играл> незабвенный великий комик С. Васильев. И что за красота, соединенная с юмором, была в пляске Разлюляева с Анной Ивановной <Никוליной-Косицкой>». — Е. Ф.»⁵⁷.

Как и следовало ожидать, игра С. Я. Марковецкого — первого исполнителя роли Разлюляева на сцене Александринского театра — не могла идти ни в какое сравнение с игрой Васильева. М. Н. Островский писал драматургу 11 сентября 1854 г., явно порицая манеру игры петербургско-

го артиста: «Марковецкий же, хотя заметно копировал Васильева, но ломался без всякого милосердия...»⁵⁸

Колоритен был в исполнении Васильева и бездельник-прихлебатель Лисавский («Утро молодого человека»), обхаживающий с корыстными целями богатого купчика.

Второстепенная роль молодого купеческого сына Васи настолько удалась Васильеву, что значительно выдвинулась в спектакле «Не так живи, как хочется» и, по мнению Родиславского, украсила его. Тот же Родиславский находил, что Васильев «был превосходен в «Картине семейного счастья», «хитрый эгоист купец-старик выходил у него как живой». В картинах московской жизни «Не сошлись характерами» и Васильев, и П. Садовский, как заметил Родиславский, «... из небольших ролей кучеров сделали почти первые роли по вниманию публики, на них обращенному»⁵⁹.

Но самым совершенным созданием Васильева был Тихон — образ, воплощенный им в пору творческой зрелости.

Пьесы Островского были встречены дирекцией императорских театров с неприязнью. Покорный верхам бюрократический аппарат конторы театров противился доступу его произведений на сцену.

Создания Островского внедрялись одно за другим в репертуар Малого театра в результате настойчивых усилий самих артистов, отстаивавших свое право выбора пьес для бенефисов. Так, например, Васильев провел на сцену в свои бенефисы «Не сошлись характерами» (23 октября 1858 г.) и «Грозу» (16 ноября 1859 г.), которую автор поспешил закончить к назначенному сроку⁶⁰.

Васильев был первым исполнителем роли Кабанова, и это налагало на него большую ответственность. Собратья по искусству, видевшие Васильева в той или иной роли, невольно подпадали под влияние его трактовки, — к ней склоняла помимо обаяния имени этого выдающегося артиста и особая впечатляемость его образов. Они приобретали на сцене такую жизненность и убедительность, что, казалось, иными их нельзя и представить; тем важнее было для Васильева истолковать роль Тихона в соответствии с замыслом автора, и он вполне этого достиг.

Артист не увидел в Кабанове (что было бы проще всего для исполнения) дурашливого купчика, назначение которого — вносить в драму комический элемент; при таком подходе к образу Тихон превратился бы в равнодушного ко всему, кроме выпивки, глупца, лишенного человеческого достоинства и всякого чувства протеста.

У Васильева же Тихон, несмотря на порабощение его личности, не переставал быть человеком. Протестующее начало слишком подавлено в нем для открытого возмущения; тем мучительнее его страдания.

Подобно Мартынову, Васильев овладел к этому времени методом глубокого психологического раскрытия характера, а также умением создавать типы; в силу этого его образ Тихона приобрел особую рельефность.

Васильев с его чувством правды, богатой фантазией и эмоциональностью, доходившей до вдохновения, не играл, а жил в образе Тихона, растворялся в нем; органично переходя из одного душевного состояния в другое, он производил неизгладимое впечатление не только на самых требовательных зрителей, но и на партнеров. Актер-демократ и гуманист, Васильев от всей души сочувствовал Тихону, изнемогающему под гнетом домостроевского уклада, и вызывал у зрителей горячее ответное чувство к нему.

С I акта артист показывал Тихона человеком безвольным, забитым, истерзанным матерью-тираном. «Как сейчас вижу, — вспоминает Стахович, — молодого черноволосого купца, не только запуганного, а одереvenелого от самодурства матери и покорного ей до идиотизма»⁶¹.

В сцене на бульваре Кабанов — Васильев внешне почтительно, но с застенчивой досадой выслушивал ее наставления и попреки. В который уже раз, а поэтому машинально и без всякого воодушевления он подавал заученные реплики, выражавшие сыновнюю покорность. Выпады Кабанихи против Катерины выводили его, однако, из состояния тупой одеревенелости. Видно было, что мать коснулась самого дорогого для него. Возбуждаясь, он пытался, хотя и очень робко, защитить жену; зрителям становилось ясно, что Тихон искренне любит и жалеет Катерину.

Стахович об этой сцене пишет: «Надобно было видеть, — словами не передашь, — нервное состояние Тихона (Сергея Васильева) после бани, которую задала ему маменька на гулянье...»⁶²

В рецензии «Гроза» с новым исполнителем роли Кабанова г. Рассказовым» (1861) А. Н. Баженов, возвращаясь к образу, созданному Васильевым, вспоминает отдельные фразы и сцены, особенно ему удавшиеся: «... в первом действии, — пишет он, — выражение «угадала, брат» у г. Васильева срывалось с языка каким-то междометием, в котором выливались вся его радость и удивление, что сестра так неожиданно и метко напала на его заветную думку...»⁶³

Тихон — Васильев был морально настолько разбит и угнетен, что в вине искал средство забыться.

По свидетельству Корочевского, «уже 1-м актом Кабанов заслуживал глубокое сожаление и заставлял видеть в себе одну из самых несчастных жертв «темного царства»⁶⁴.

Во II действии Васильев показывал Тихона во власти таких противоречивых чувств, как страх перед матерью, искренняя привязанность к жене и страстное желание хоть на короткий срок вырваться из неволи и почувствовать себя свободным.

Принуждаемый неумолимой матерью «приказывать» Катерине, как жить в его отсутствие, Тихон — Васильев страдал, нанося ей эту незаслуженную обиду; слабая попытка протеста с его стороны тут же пресекалась грозным окриком Кабанихи, — тем сердечнее он просил у жены прощения, оставшись с ней наедине. Все в этой сцене было искусно и правдиво оттенено артистом: и непреодолимая жажда Тихона разгуляться на свободе, и удивление внезапной просьбе Катерины взять ее с собой, и нежелание связывать ее клятвой. Когда же, выполняя приказ свекрови, Катерина кланялась мужу в ноги, Тихон с трудом сдерживал досаду на мать.

Баженову запомнились и усердие, с которым Кабанов выполнял установленный обряд прощания, и его притворная печаль, за которой он скрывал свое нетерпение поскорее уехать из дома.

По воспоминаниям Стаховича, после слов матери «все готово, ну и с богом» Тихон — Васильев не мог сдержать своей радости, и в его ответе — «Да-с, маменька, пора» — прорывался счастливый смех.

В IV акте Кабанов — Васильев, видя жену в большой тревоге, проявлял трогательную заботу о ней. Он всячески старался успокоить ее и отвлечь от мрачных мыслей. Когда же Катерина, не владея больше собой, произносила первые слова признания, Тихон в смятении прерывал ее, пытался помешать ей покаяться в грехе при матери. О себе он не думал: его охватывал страх за жену; он предугадывал, какую жестокую расправу учинит над ней неумолимая Кабаниха.

Авторская ремарка: «Рыдает. Кабанов хочет обнять ее» (после слов Катерины: «И все-то десять ночей я гуляла...») — была глубоко органична для образа Тихона — Васильева, столько в нем было любви и жалости к жене.

В V акте Кабанов — Васильев, делясь своим несчастьем с Кулигиным, не скрывал тревоги за участь Катерины. Его угнетало сознание своего бессилия; будь его воля, он разрешил бы семейную драму иным путем.

В фразе: «Побил ее немножко, да и то маменька приказала» — у артиста, по свидетельству Баженова, «... слышалась робкая, но законная жалоба на деспотизм матери и глубокая скорбь сильно наболевшей души»⁶⁵. Описывая игру Васильева в той же сцене с Кулигиным, рецензент М. И. Дараган выделяет полную безыскусственность тона и поведения Васильева — Тихона в драматической ситуации: «Г. Васильев передал состояние души Тихона с такою трогательною задумчивостью и простотою, что мы должны указать на него другим артистам как на образец истинно трагической игры»⁶⁶.

Предчувствуя недоброе, Тихон в тревоге спешит на поиски жены.

Игру Васильева в финальной сцене Коропчевский описывает так: «На него страшно было смотреть, когда он, переживая смертельную муку, вырывался из рук матери. Не столько словами, столько жестами, мимикой, он и боролся с матерью, и умолял ее отпустить его. Последний крик его: «Маменька! вы ее погубили!» — был ужасен; он потрясал и потом долго преследовал зрителя»⁶⁷.

Образ Тихона, созданный Васильевым, был суровым приговором домостроевскому укладу.

Говоря о глубоком эмоциональном воздействии образа Тихона — Васильева, тот же Коропчевский передает впечатление молодого провинциального купца, посетившего спектакль. Правда в игре Васильева сразу захватила его. Центром внимания в драме стал для него Тихон. Его болью, а не страданиями Катерины молодой купец был задет за живое. Рыдая, он всей душой сострадал ему; об этом свидетельствовали его возгласы: «А вы думаете, *ему* легко?... А он-то!.. Ему-то каково?»

«Эта незаметная, почти молчаливая сцена, происходившая рядом со мною в полутьме «купонов», — пишет Коропчевский, — «доказала» мне, что я не увлекался Васильевым, что он действительно силою своего необычайного таланта <...> мог выдвинуть на первый план незначительную, по-видимому, личность Тихона Кабанова и заслонить ею и Катерину (которую играла тогда несколько устаревшая, но хорошая актриса Никулина-Косицкая); и Кабаниху <Рыкалову. — Е. Ф.>, и Дикого — Садовского и проч.»⁶⁸

Тургенев также высоко оценил игру Васильева в «Грозе». А. Н. Плещеев пишет С. Д. Яновскому (1859): «Для Тургенева и Майкова нарочно дали «Грозу». Тургенев в восторге от Васильева...»⁶⁹

В эту пору творческой зрелости Васильев, наряду с глубоким раскрытием внутренней сущности образа, тщательно шлифует и внешние его детали, дополняющие характеристику персонажа.

Так, по свидетельству Стаховича, артист мастерски разработал немую сцену в IV акте «Грозы».

«...Тихон — Кабанов в сторонке бережно снимал фуляр, которым он от дождя закрыл свою шляпу, тщательно приглаживал ее, складывал платок и клал в карман...»⁷⁰ Артист добавлял еще один штрих к характеристике Тихона, воспитанного в правилах аккуратности и бережливости. Эта игра Васильева на паузе вызывала аплодисменты.

Вскоре же драма была поставлена в Петербурге с А. Е. Мартыновым в роли Тихона.

Театральная общественность Москвы видела обоих знаменитых исполнителей роли Тихона; А. Е. Мартынов включил «Грозу» в репертуар своих гастролей (1860). Критика, разбирая образ Тихона в исполнении петербургского артиста, невольно сопоставляла его с образом, созданным Васильевым. Отмечаемое сходство в трактовке вполне закономерно, так как оба исходили из замысла автора. Несомненно, что драматург, связанный с обоими артистами узами дружбы, имел с каждым из них беседы об образе, приведшие к единой точке зрения.

Мастерство Васильева к 1859 г. настолько совершенно, талант его так развернулся в национальном репертуаре, что он не только выдерживал сравнение со своим гениальным соперником, но, по мнению некоторых критиков, был в этой роли даже типичнее, чем Мартынов.

Как свидетельствует Коропчевский, «... знатоки и любители театра, видевшие обоих артистов, отдавали предпочтение Васильеву»⁷¹. Среди них и такой авторитетный критик, как Баженов. «Ролью Кабанова в исполнении г. Мартынова, — пишет он в статье «Г. Мартынов в «Грозе», — я, признаюсь, удовлетворился не вполне. Безотносительно он, разумеется, был очень хорош, но сравнение с г. Васильевым, по-моему, на этот раз не совсем в его пользу. Не сравнивать же я не могу, во-первых, потому, что гг. Мартынов и Васильев — артисты почти равноправные и, встречаясь на одном пункте, возбуждают невольное сравнение; а, во-вторых, и потому, что артист, являющийся в роли, которую с значительным успехом исполнял другой артист, как бы сам называется на сравнение. Я не скажу, чтобы оба исполнителя поняли и создали роль Кабанова много иначе; не согласен я даже и с тем, что г. Мартынов взял Тихона несколько *ранее*, как находит это рецензент Оберточного листка (№ 19-й)⁷², а г. Васильев *позднее*; что г. Мартынов является Тихоном — борющимся, а г. Васильев Тихоном — итогом этой борьбы. На мои глаза, это далеко не так. По сущности роли, насколько она обнаруживается в драме, Тихон является борющимся только в первом действии; в 3-х остальных, т. е. во 2-м, 4-м и 5-м, он уже итог; иначе не объяснить тупых наставлений, делаемых им со слов матери жене во 2-м действии; иначе взглянуть на эту роль, значит ошибиться, а ошибки не сделали ни г. Васильев, ни г. Мартынов.

Мне кажется, тут все дело в степени и силе воспроизведения, и, положая руку на сердце, скажу, что Кабанов — Васильев типичнее, живее, ярче, хотя столько же прост и безэфектен, как и Кабанов — Мартынов. Все от сцены в первом действии и ловкого выражения: «угадала, брат», которое постоянно покрывается громкими рукоплесканиями, до воя над трупом Катерины — все у г. Васильева выходит как-то задушевнее, энергичнее и вместе художественно верно»⁷³.

Следует, однако, напомнить, что Москва видела Мартынова в роли Тихона в мае 1860 г. болыным за два с половиной месяца до его смерти; вряд ли совершенно изнуренный недугом артист мог играть в это время с прежней силой?! Показательно, что Стахович, несколько раз видевший Мартынова в «Грозе» в Петербурге, не отдает целиком предпочтения ни Васильеву, ни Мартынову — он у каждого отмечает свои достоинства. Стахович солидарен с Баженовым в том, что «Кабанов — Васильев типичнее, живее, ярче», но расходится с московским критиком в оценке игры обоих артистов в последнем акте: «...вспоминая исполнение ими этой роли, нахожу, — пишет Стахович, — что в первых действиях по целости характера, верности типа купца, манерам, языку, мельчайшим деталям Сергей Васильев играл лучше <...> Сергей Васильев был изумительно хорош! Зато какое торжество таланта — гения Мартынова был последний акт «Грозы» <...> как недостижимо был хорош Сергей Васильев в первых действиях «Грозы», и в Бальзаминове, и в Милашине <...> так же был совершенен Мартынов в последнем действии «Грозы!»⁷⁴

По нашему мнению, вывод Стаховича о превосходстве Мартынова над Васильевым в финале пьесы заслуживает доверия, как основанный на более тщательном изучении игры обоих артистов. Таким образом, если Васильев превосходил характерностью и бытовой яркостью, то у Мартынова сильнее было выявлено трагедийное начало образа.

Сам Островский в равной мере был удовлетворен игрой и Мартынова, и Васильева в роли Тихона, которую они оба, по его мнению, «с таким блеском и с такой правдой исполняли» (XII, 238).

Об обоих же исполнителях он писал: «Автор и актер помогают друг другу, их успехи неразлучны. Мартынов и Васильев были мне благодарны за «Грозу», а я им» (XII, 70).

В результате углубленной работы над образами в пьесах Островского под руководством автора Васильев настолько вырос как художник, что вполне овладел и труднейшей ролью Хлестакова в постановке «Ревизора» с новыми исполнителями 18 апреля 1858 г. (бенефис К. П. Колосова). В соответствии с замыслом Гоголя Васильев не поспешил на сатирические краски для осуждения своего героя. Вывод Коропчевского — «... если бы автор мог видеть его, он остался бы им доволен»⁷⁵ — лучшая похвала игре Васильева в роли Хлестакова. «И одно превосходное исполнение этой трудной роли стоит памятника», — утверждал Стахович⁷⁶.

Островский писал А. В. Дружинину из Москвы 21 апреля 1858 г.: «18 числа давали у нас «Ревизора» с новой обстановкой: Городничего — Садовский, Хлестакова — Васильев, городничиху — Рыкалова, дочь — Колосова, Осипа — Дмитриевский. Такого художественного, благоуханного исполнения я не видывал в жизнь свою. Если бы Писемский был с нами в театре, он бы сошел с ума от наслаждения. Завтра повторение, мы посмотрим еще раз и пришлем вам статейку об этом спектакле» (XIV, 70)⁷⁷.

3

С 1855 г. Васильев охвачен тревожным предчувствием надвигающейся слепоты; прогрессирующее ослабление зрения все сильнее тормозит его работу: он вскоре лишается возможности читать, а следовательно, и самостоятельно учить роли. Ему начитывает текст жена и друг, Екатерина Николаевна Васильева. Однако в нем столько стойкости и любви к театру, что деятельность его исключительно плодотворна.

Вторая половина 1850-х годов — пора творческого расцвета дарования Васильева, когда он создает свои лучшие образы в пьесах Островского: Андрея Брускова, Бальзаминова, Тихона.

Знатоки и любители театра дорожат каждым его выступлением. По наблюдениям драматурга, Васильев особенно любим студенчеством. «... всем памятно в Москве, — писал Островский, — каким сочувствием, какой любовью пользовались от студентов наши лучшие артисты, например, Мочалов, Щепкин, Садовский, Васильев и пр.» (XII, 113).

О внимании Островского к больному артисту свидетельствуют следующие строки его письма к А. С. и С. С. Кошеверовым, П. М. Садовскому, И. Е. Турчанинову 16 июля 1857 г. из Рыбинска:

«Найдите Ивана Егоровича <Турчанинова. — Е. Ф.> и заставьте его написать мне об вас всех и о Васильеве» (XIV, 64).

Несомненно, что Островский хочет знать о состоянии зрения Васильева, которое все ухудшалось: его улучшение после четырехмесячного лечения за границей в 1856 г. было кратковременным: вскоре же зрение артиста резко падает, он снова не может читать.

Тем не менее жажда творчества в нем так велика, что он отказывается выполнить требование врачей — оставить сцену или, по крайней мере, значительно сократить свою деятельность.

Осенью 1860 г. в возрасте 33 лет Васильев окончательно лишается зрения и выбывает из репертуара. Он выступает уже совершенно слепым только в бенефис Е. Н. Васильевой (7 декабря 1860 г.) в «Картине семейного счастья» (Ширялов).

27 января 1861 г. назначается его прощальный бенефис. Афиша, извещавшая, что роль Морковкина (комедия-водевиль С. П. Соловьева «Что имеем, не храним, потерявши, плачем») исполнит *в последний раз* Васильев, собирает всю театральную Москву.



С. В. ВАСИЛЬЕВ

Фотография, начало 1860-х гг.

Центральный театральный музей, Москва

«Если потеря г. Васильева вознаграждаема для всех, кто любит искусство и русскую сцену, — писал рецензент после прощального спектакля артиста, — то она еще тяжелее для небольшого числа талантливых драматических писателей наших, которых произведения он так мастерски передавал. Мы всегда очень высоко ставили г. Васильева. У него была искра божья, было вдохновение, непосредственный творческий дар»⁷⁸.

Желая выразить Васильеву свою любовь и признательность, представители обществу устраивают в его честь обед. 11 февраля 1861 г. в залах Купеческого клуба собираются друзья и ценители его таланта. Васильеву подносят серебряный кубок с четырьмя тысячами рублей, пред-

назначенными на его вторую поездку за границу для лечения. С приветственной речью от драматургов выступает Островский.

С 1 мая 1861 г. Васильев увольняется от службы в императорских театрах. За недолгую сценическую жизнь им сыграно 269 ролей.

Потеряв всякую надежду на излечение, он отказывается от вторичной поездки за границу. Артист живет еще немногим больше года весь в воспоминаниях о своей трагической прерванной сценической деятельности.

Он умирает 5 июня 1862 г., не достигнув и 35 лет.

В воспоминаниях очевидцев сценического пути Васильева эпитеты «несравненный», «знаменитый», «гениальный» тесно сплелись с его именем. Неудивительно, что Островский так и не нашел в труппе Малого театра заместителя, равноценного своему любимому артисту — Васильеву.

4

Васильеву с его талантом воплощение образов, видимо, давалось легче, чем большинству членов труппы; на этом основании многие считали его самородком, некоторым же казалось, что он мало работает.

Мы не располагаем ни записками, ни воспоминаниями артиста, которые вводили бы нас в его творческую лабораторию, разъясняли бы, как шли поиски того или иного образа; тем не менее, опираясь на высказывания современников Васильева, на описания его богатой психологическими оттенками игры, можно полагать, что он вдумчиво и углубленно работал над ролями в художественном репертуаре и прежде всего в пьесах Островского⁷⁹.

В его произведениях с типами, взятыми из окружающей русской жизни, талант Васильева развернулся во всю мощь и поразил национальным колоритом, гибкостью и разнообразием. Островский не только дал Васильеву желанный ему литературный материал; педагог-режиссер, тонкий истолкователь своей драматургии, он проходил с артистом роли в своих пьесах и раскрыл его дарование: Островский выработал из Васильева первоклассного артиста, занявшего место в одном ряду с нашими знаменитостями.

«Не для двух же или трех комедий, — писал драматург, — развились такие таланты, как покойные Мартынов и Васильев и украшающие теперь нашу сцену Садовский, Щепкин, Самойлов, Шумский, Васильев (Павел)» (XII, 14).

Оба утверждения Островского: «Из покойного Васильева, считавшегося водевильным актером, мое чтение, мои советы и мой репертуар сделали достойного соперника Мартынову» (XII, 66) и «... я создал знаменитого С. Васильева...» (XII, 246) — совершенно справедливы.

Творческий союз единомышленников дал блестящие результаты: артисты-новаторы утверждали большую общественную и художественную значимость новой национальной драматургии.

Произведения Островского потребовали от большинства членов труппы, в особенности от эпигонов старой школы, пересмотра принципов игры. Воплощая в его пьесах образы людей, которых они видели вокруг себя, артисты должны были решительно отказаться от устаревших актерских штампов, рутинных приемов игры и перейти к естественности речи и поведения на сцене.

Без соблюдения этих условий всеми исполнителями Островский, несмотря на свое мастерство режиссера, не смог бы добиться жизненности и правдивости образов, а также стройного ансамбля. Никто в труппе не отвечал в такой мере этим требованиям, как Васильев и Садовский.

По утверждению Боборыкина, именно в дуэте Васильева в роли Бородкина с Садовским в роли Русакова зародился новый стиль игры, по-

явилась новая творческая манера исполнения, сближавшая искусство с жизнью: «Дует Русакова с Бородинским в игре Садовского и Васильева представлял нечто высоко художественное. Так теперь уже не играют бытовых пьес. Это была минута зарождения новой творческой манеры»⁸⁰.

Таким образом, Васильев способствовал не только победе национального репертуара, но и утверждению школы *«естественной и выразительной игры»* (XII, 66), как Островский определял этот новый этап в развитии сценического реализма. Васильев по праву вошел в историю русского театра как один из первых и лучших актеров театра Островского.

Отдавал должное дарованию Васильева и Коропчевский: «Если бы известность актера, сохраняемая театральными преданиями, зависела только от его талантливости, — писал он, — то имя Васильева окружено было бы таким же блеском, как и имя Садовского, так как он был в своем роде так же самобытен и значителен в своих созданиях, как и этот последний»⁸¹.

Наиболее полно значение и место Васильева в истории русского театра определил Островский в речи на обеде в честь артиста 11 февраля 1861 г.: «От лица собравшегося здесь общества я приветствую вас как артиста, имя которого мы с гордостью будем произносить в ряду наших немногих сценических знаменитостей» (XII, 11).

Однако последующим поколениям не удалось осознать и вполне оценить ведущую роль Васильева в деле утверждения и пьес Островского на московской сцене, и простой, естественной игры.

Преждевременно сойдя со сцены, Васильев оказался в тени. Недолговечность славы артиста, знаменитого в свою эпоху, и недооценка потомством его значения были вызваны целым рядом причин: отсутствием какой-либо иконографии в ролях, распыленностью рецензий и отзывов, малочисленностью статей, ему посвященных, а главное, недостаточным использованием особо важных материалов, освещающих его деятельность.

Так, например, первые биографы артиста — его современники Роди-славский и Коропчевский — не включили в свои статьи высказывания Островского о Васильеве, а именно они должны были занять центральное место в их работах. Из-за этого пробела основная тема — единомышленник-соратник Островского, — характеризующая Васильева как новатора, не прозвучала для потомства полным голосом.

Островский сам признавал свою тесную творческую связь с Васильевым. Его обращение к артисту проникнуто глубокой благодарностью: «...с первого вашего выхода в моей первой комедии мы поняли, что нам суждено идти вместе одним путем, и мы шли, не разлучаясь до последнего времени. Каждая новая пьеса более и более убеждала меня, что я нашел в вас самого желанного исполнителя, одного из тех исполнителей, которые редко выпадают на долю драматических писателей и о которых они мечтают, как о счастии. Общий успех нашего общего дела еще более сближал нас» (XII, 11).

Речь драматурга, впервые напечатанная в газетной статье «Обед в честь г. Васильева»⁸², была вскоре забыта и на 80 лет выпала из поля зрения мемуаристов и исследователей.

За этот период только А. А. Стахович приводит в 1904 г. в своей книге «Нюхочки воспоминаний» одну фразу из речи, без ссылки на источник⁸³.

В 1912 г. В. А. Михайловский в статье «Актер-слепец (к 50-летию со дня кончины Сергея Васильевича Васильева. 1862—1912)», помещая приветственное стихотворение, прочитанное поэтом Плещеевым на обеде в честь артиста, даже не упоминает о речи Островского.

Только в 1941 г. с выходом в свет книги «А. Н. Островский о театре» речь драматурга и его отдельные весьма важные высказывания о Васильеве стали общим достоянием.

Васильев — артист-новатор, образы которого в пьесах великого драматурга были «... «созданиями», дальше которых не пошел никто из последующих исполнителей, не исключая и таких, как А. Е. Мартынов»⁸⁴, достойн непреходящей славы.

Сам Островский дал Васильеву — своему соратнику и гениальному артисту — высшую оценку: «Ведь мы к сценическому искусству едва ли не самый способнейший в мире народ. Ведь школы, из которых выходят Мартыновы и Васильевы, — это радость, это гордость народная!» (XII, 258).

Эти материалы дают современным исследователям полное основание признать за С. В. Васильевым, актером театра Островского, ведущую роль в истории театра своей эпохи наравне с П. М. Садовским.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хорошими драматическими артистками были дочери Сергея Васильевича и Екатерины Николаевны — Надежда Сергеевна (по мужу Танеева; 1852—1920), заслуженная артистка имп. театров, и Вера Сергеевна (по мужу Попова; 1854—1905). Из той же семьи вышли и балетные артистки; лучшая из них — внучка Сергея Васильевича, дочь Веры Сергеевны — Екатерина Львовна Девильер (р. 1891), солистка балетной труппы Большого театра (характерная танцовщица).

² Первый биограф Васильева — драматург В. И. Родиславский — ошибся, указав, что артист происходил «из отпущенных от г. Волкова» («Сергей Васильевич Васильев. Материалы для биографии». — «Моск. ведомости», 1862, № 130, 15 июня, стр. 1040). Ошибка эта вкралась следующим образом: собирая материалы для статьи, Родиславский познакомился с делом Конторы имп. московских театров «Об утверждении на действительной службе артистов и исключении из податного состояния» (ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 228).

В списке артистов, представляемых к утверждению (1845) под № 1 стоит (л. 72): «1) Сергей Васильев, поступил на службу 1 сентября 1844 г. Документы: Увольнительное свидетельство из моск. Мещанского о-ва за № 7861. Должность актер». В этом свидетельстве (л. 75) он значится как московский мещанин Огородной слободы, поступивший в это сословие в 1834 г. из воспитанников московского воспитательного дома. В июле 1834 г. ему показано 6 лет. И действительно, этот возраст согласуется с датой рождения, отлитой на могильном памятнике Васильева (Ваганьково).

Дело осложнилось тем, что в списках лиц, «освобожденных от податного состояния» за 1846 г. оказалось два Сергея Васильева: кроме нашего артиста (под № 1, л. 156) и фигурант Сергей Васильев (по театру Самарин), поступивший на службу 11 ноября 1839 г. (под № 19, л. 156). В его увольнительном свидетельстве из Дома моск. градского о-ва за № 4754 упомянута одна фамилия «Васильев»; фамилию «Самарин» он принимает при поступлении на сцену. Свидетельство выдано в 1834 г. «моск. мещанину Баражской слободы Сергею Васильеву <...> из отпущенных от г. Волкова <...> 26 октября 1834 года показано ему 10 лет» (л. 124). Контора имп. московских театров сделала для ясности на этом документе сверху отметку карандашом «Самарин».

Родиславский же, не выкинув в то, что свидетельства принадлежат разным лицам, из первого взял сведения — «моск. мещанин Огородной слободы», а из второго — «из отпущенных от г. Волкова». Однако и ему самому во втором случае бросилось в глаза расхождение с возрастом нашего артиста; дату рождения С. В. Васильева (1827) он сам считал достоверной.

Г. Мёрдисон в книге «Жизнь актера Павла Васильева» (Л., 1972) повторил ошибку Родиславского, написав: «Семья Васильевых принадлежала в давние времена некоему помещику Волкову» (стр. 12).

³ В 1843 г. была произведена реорганизация театрального училища: в отношении мальчиков две категории — воспитанники (казенные) и пансионеры (своекоштные) — упразднились, что вызвало отчисление учащихся. Однако пансионера Васильева, как разносторонне одаренного ученика, оставляют в училище, переведя его в экстерны.

⁴ ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 207, л. 43, 54.

⁵ С. П. Соловьев. Из воспоминаний старого режиссера Московского театра. — «Русский архив», 1873, № 10, стр. 1048. — Курсив наш.

⁶ ГИТМ, ф. дирекции имп. театров (486), № 164266.

⁷ В. Родиславский. Указ. статья, № 130, стр. 1040.

⁸ <С. А. Черневский>. Записки театра о Московском театре. — «Репертуар и пантеон», 1846, № 7, стр. 25—26. Авторство устанавливаем по рукописи С. А. Черневского (ГИТМ, ф. 299, ед. хр. 1960, № 163490).

⁹ В. Родиславский. Указ. статья, № 130, стр. 1040.

- ¹⁰ П. Д. Боборыкин. За полвека. (Мои воспоминания). М.—Л., 1929, стр. 43.
- ¹¹ Заметки о московском театре. Прощальный бенефис г. Васильева. — «Моск. ведомости», 1861, № 28, 4 февраля, стр. 225.
- ¹² Д. Коропчевский. Серг. Вас. Васильев. Из воспоминаний о московском театре. — «Ежегодник имп. театров», сезон 1895/96 г. Прилож., кн. 3. СПб., 1897, стр. 8.
- ¹³ В. Родиславский. Указ. статья, № 132, 17 июня, стр. 1057. — Курсив наш.
- ¹⁴ А. Григорьев. Летопись Московского театра. III. Прошедший театральный сезон. — «Москвитянин», 1851, № 18, сентябрь, кн. 2, стр. 131.
- ¹⁵ Д. Коропчевский. Указ. соч., стр. 7.
- ¹⁶ Серебрицкий. Письмо к редактору. Московский театр. — «Театральный и музыкальный вестник», 1859, № 18, 10 мая, стр. 183.
- ¹⁷ П. М. Медведев. 60 лет на сценических подмостках. Воспоминания. — «Библиотека театра и искусства», 1904, кн. 24, стр. 39—40. — Водевиль «Закопанный принц, или Переселение душ», переделка с немецкого Н. И. Куликова.
- ¹⁸ С. А. Черневский. Отрывки из воспоминаний о театре. — ГЦТМ, ф. 299, ед. хр. 1955, № 247532.
- ¹⁹ А. Я. Альтшуллер. Александр Евстафьевич Мартынов. М.—Л., «Искусство», 1959, стр. 82—83.
- ²⁰ П. М. Медведев. Указ. соч., стр. 39—40.
- ²¹ А. Григорьев. Указ. соч., стр. 125.
- ²² В литературе о Васильеве до сих пор не отмечалось, что он сыграл в «разночинных» водевилях следующие роли: подмастерье Карлуша («Булочная, или Петербургский немец», вод. П. А. Каратыгина, 1845), учитель танцев Скакунов («Мнимая Фанни Эльслер, или Бал и концерт», вод. П. И. Григорьева 1-го, 1850), лекарь Рожков («Всякий шут Иван Иванович», шутка-поговорка с куплетами Ф. А. Кони, 1850), балетмейстер Зефир («Актриса, певица и танцовщица», комед.-вод. Д. Т. Ленского, 1851). — См. у С. А. Черневского, ф. 299, ед. хр. 1935, № 247557, л. 1—2.
- ²³ В. Родиславский. Указ. статья, № 132, стр. 1057.
- ²⁴ Д. Коропчевский. Указ. соч., стр. 11. — Курсив наш.
- ²⁵ В. Спиридонов. А. Григорьев. Биографический очерк. — Полн. собр. соч. и писем Аполлона Григорьева. Под ред. В. Спиридонова, т. I. Пг., 1918, стр. LXXX и LXXXI.
- ²⁶ В. В. Тимошук. Михаил Иванович Семевский. Его жизнь и деятельность. 1837—1892. СПб., 1895, стр. 46.
- ²⁷ Н. С. Васильева. Отрывки из воспоминаний. Московский период. — «Ежегодник имп. театров», 1909, № 1, стр. 4.
- ²⁸ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., 1949, стр. 235.
- ²⁹ Д. Коропчевский. Указ. соч., стр. 11.
- ³⁰ Там же, стр. 11, 12.
- ³¹ Т. Филипов. Летопись Московского театра. «Не в свои сани не садись». — «Москвитянин», 1853, № 7, апрель, кн. 1, стр. 133.
- ³² Д. Коропчевский. Указ. соч., стр. 12.
- ³³ И. Ф. Горбунов. Отрывки из воспоминаний. — Собр. соч. Изд. 3. СПб., прилож. к ж. «Нива» за 1904 г., т. II, стр. 377.
- ³⁴ П. М. Медведев. Указ. соч., 1905, кн. 1, стр. 27—29.
- ³⁵ После роли Бородинки (1853) Васильев сыграл в 1855 г. Емелю в вод. Д. Т. Ленского «Простушка и воспитанная». Дата этой последней роли (как и весь список ролей Васильева) установлена по материалам архива режиссера Малого театра С. А. Черневского, среди которых находится «Перечень пьес, шедших на сцене Малого театра в Москве с участием Васильева (с указанием исполненных им ролей (1844—1860)» (ф. 299, ед. хр. 1935, № 247557). Коропчевский же, не опираясь на даты, решил, что Васильев сыграл роль Емели раньше роли Бородинки, и написал в своей работе: «Эта роль (Емели. — Е. Ф.) была у него (Васильева) уже легким эскизом ролей молодых кушчиков Островского, которых он начинал играть в то время» (Указ. соч., стр. 10).
- В. А. Михайловский в статье «Актёр-слепец. (К 50-летию со дня кончины Серг. Вас. Васильева. 1862—1912)». — «Ежегодник имп. театров», 1912, вып. V, стр. 43—повторил эту ошибку Коропчевского. Ту же неточность встречаем и в статье Н. Эфроса «Сергей Васильев. (К пятидесятилетию кончины.)» — «Рампа и жизнь», 1912, № 24, 12 июня, стр. 2.
- ³⁶ П. Б. (П. Д. Боборыкин). Московские театры. — «Русские ведомости», 1880, № 26, 27 января.
- ³⁷ П. Д. Боборыкин. За полвека, стр. 38, 39, 43.
- ³⁸ «Московский вестник». — «Пантеон», 1853, т. VIII, кн. 3, стр. 10.
- ³⁹ В. Родиславский. Указ. соч., № 130, стр. 1041.
- ⁴⁰ П. Б. (П. Д. Боборыкин). Московские театры.
- ⁴¹ Воспоминания М. Г. Васильевой (Соболевой 2-й) о П. В. Васильеве. Публикация Е. В. Филипповой. — «Театральное наследство». М., 1956, стр. 322; там же о Сергее Васильеве, стр. 320, 321.

- ⁴² С. Т а н е е в. Артист-слепец. (Из воспоминаний.) — «Новое время», илл. прилож., 1895, № 7085, 18 ноября, стр. 6—7.
- ⁴³ С. П. С о л о в ь е в. Указ. соч., стр. 2049—2050.
- ⁴⁴ «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены». — «Время», 1862, № 9, стр. 126.
- ⁴⁵ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 331.
- ⁴⁶ Н. Московские известия. Бедная невеста. Комедия Островского на Московской сцене. — «Москвитини», 1853, № 18, кн. 2, стр. 66.
- ⁴⁷ С. А. Ч е р н е в с к и й. Указ. рукопись.
- ⁴⁸ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 317, 304.
- ⁴⁹ В. Р о д и с л а в с к и й. Указ. соч., № 130, стр. 1041.
- ⁵⁰ М о с к в и ч. Корреспонденция. Московский театр. — «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 6, 5 февраля, стр. 115.
- ⁵¹ «Театральные заметки». — «Русский вестник», 1856, январь, кн. 1 и 2, стр. 112.
- ⁵² А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 304.
- ⁵³ Там же, стр. 332.
- ⁵⁴ Е. И. К л и м о в с к и й. Дневники. 7-я тетрадь. — ГЦТМ, ф. Климовского, (115), ед. хр. 7, № 276878.
- ⁵⁵ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 12.
- ⁵⁶ К о р р е с п о н д е н т. Московский вестник. Московские театры. — «Пантеон», 1855, т. XXIII, кн. 9, стр. 8.
- ⁵⁷ «Якорь», 1863, № 11, 18 мая, стр. 201.
- ⁵⁸ См. наст. том, кн. 1, стр. 232.
- ⁵⁹ В. Р о д и с л а в с к и й. Указ. соч., № 132, стр. 1056.
- ⁶⁰ В письме к И. С. Тургеневу 14 июня 1874 г. Островский вспоминает, что, когда он писал «Грозу», то «торопился, чтобы поспеть к бенефису покойного Васильева» (XV, 38).
- ⁶¹ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 301.
- ⁶² Там же, стр. 302.
- ⁶³ А. Н. Б а ж е н о в. «Гроза» с новым исполнителем роли Кабанова г. Рассказовым. — «Моск. ведомости», 1861, № 23; Соч. и переводы, т. I. М., 1869, стр. 68.
- ⁶⁴ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 13.
- ⁶⁵ А. Н. Б а ж е н о в. Указ. соч., стр. 68.
- ⁶⁶ М. И. Д а р а г а н. «Гроза». — «Русская газета», 1859, № 8, 23 декабря, стр. 49.
- ⁶⁷ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 14.
- ⁶⁸ Там же, стр. 15.
- ⁶⁹ См. настоящ. том, кн. 1, стр. 601—602.
- ⁷⁰ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 334.
- ⁷¹ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 15, 16.
- ⁷² Автором рецензии «Гроза». Драма А. Н. Островского, напечатанной в 1860 г. («Оберточный листок», № 19 и 20), был 16-летний М. И. Писарев. Баженов прав, не соглашаясь с ним.
- ⁷³ А. Н. Б а ж е н о в. Г. Мартынов в «Грозе». — «Музыкальный и театральный вестник», 1860, № 21; Соч. и переводы, т. I, стр. 48.
- ⁷⁴ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 301, 304.
- ⁷⁵ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 18.
- ⁷⁶ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 10.
- ⁷⁷ Статью об этом спектакле «Ревизора» написал Е. Э—н (Е. Н. Э д е л ь с о н): «Гг. Садовский и Васильев в «Ревизоре» на московской сцене». — «СПб. ведомости», 1858, 14 мая.
- ⁷⁸ П. Заметки о московском театре. Прощальный бенефис г. Васильева. — «Моск. ведомости», 1861, № 28, 4 февраля, стр. 225.
- ⁷⁹ Весьма показательно в этом отношении мнение Щепкина о подходе Васильева к ролям, высказанное в связи с исполнением им в свой бенефис (12 ноября 1854 г.) роли Гарпагона («Скупой» Мольера).
- Родиславский спросил Щепкина, как он находит игру Васильева в этой роли: «Я всегда рад, — ответил почтенный артист, — когда молодые люди берутся за настоящее дело, а этот <т. е. Васильев> берется за него хорошо» (В. Р о д и с л а в с к и й. Мольер в России. — «Русский вестник», 1872, т. 98, кн. 3, стр. 72—73).
- ⁸⁰ П. Б. <П. Д. Б о р ы к и н>. Московские театры. — «Русские ведомости», 1880, № 26, 27 января.
- ⁸¹ Д. А. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 3.
- ⁸² «Московские ведомости», 1861, № 36, 14 февраля, стр. 293—294.
- ⁸³ А. А. С т а х о в и ч. Указ. соч., стр. 287.
- ⁸⁴ Д. К о р о п ч е в с к и й. Указ. соч., стр. 11.