

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ



I



ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ВСЕРОССИЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

*Моло
1937. V*

РУССКИЙ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТЕАТР

ВОСПОМИНАНИЯ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
ЛЕНИНГРАД 1937 МОСКВА

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ

Б. А. БАВОЧКИН

300
~
~
~

Государственная
ордена Ленина
библиотека СССР
В. И. ЛЕНИНА

31130-47

U 69
415

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ

М. И. ВЕЛИЗАРИЙ
О. А. ГОЛУБЕВОЙ
А. Я. ГЛАМА-МЕЩЕРСКОЙ
А. И. ИЗБОРСКОЙ
О. В. АРДИ-СВЕТЛОВОЙ
З. В. ХОЛМСКОЙ
А. А. СМОЛИНОЙ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
И ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ

С. С. ДАНИЛОВА

ЛИТЕРАТУРНАЯ ОБРАБОТКА
И КОММЕНТАРИИ

В. Н. АКСЕНОВА

У нас нет провинциального театра. Великая пролетарская революция уничтожила его, как уничтожает противопоставление города деревне, умственного труда физическому... В национальных братских республиках, в краевых, областных и районных центрах, на новостройках и в колхозах — растет и крепнет мощная сеть молодых советских театральных организаций, профессиональных и самодеятельных. Российскую глухую провинцию сменила советская культурная периферия.

Но русский провинциальный театр существовал. Его история образует большую главу в жизни русского искусства. Эту главу нельзя обойти, не нарушив общен исторической перспективы развития русской сцены. Русский провинциальный театр имеет все права на серьезное изучение.

Судьбы провинциальной сцены всегда были особенно близки Всероссийскому театральному обществу. При самом возникновении своем Общество стремилось стать той первой организацией русских провинциальных актеров, которая защищала бы их экономические и правовые интересы от антрепренерского произвола и эксплуатации, которая боролась бы за укрепление их общественного положения.

Эти задачи, естественно, отпали от советского Театрального общества. Взамен их выдвинулись новые,

не менее значительные, не менее ответственные. ВТО стало творческим объединением активнейших представителей театральной общественности для содействия современному театру в утверждении и развитии подлинно советской театральной культуры. Но и сейчас судьбы русского провинциального театра остались близки ВТО. Они привлекают внимание ВТО как тот забытый участок театрального прошлого, без овладения которым остается неиспользованным значительный творческий опыт старого театра и старой культуры.

В отношении провинциальной сцены история русского театра до сих пор располагает только скудными и отрывочными данными. Приходится еще очень интенсивно собирать первоначальные материалы. Приходится пользоваться каждой встречей со старыми мастерами русской театральной провинции для того, чтобы попытаться получить от них ответ на волнующие вопросы.

Ленинградский Дом ветеранов сцены Всероссийского театрального общества объединил целый ряд крупных провинциальных актеров. Беседы с ними о их работе на дореволюционной сцене положены в основу настоящего издания. И, открывая этим сборником серию театральных мемуаров о русском провинциальном театре и его мастерах, мы надеемся хотя бы частично выполнить наш общественный долг и укрепить ту работу, которая так нужна и для истории русского театра, и для живой театральной практики наших дней.

*Ленинградское отделение
Всероссийского театрального
общества*

Ноябрь 1936 г.

О ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ТЕАТРЕ

С. С. ДАНИЛОВ

Провинциальному театру посвящены замечательные памятники русской мемуарной литературы — воспоминания В. Н. Давыдова, П. М. Медведева, А. П. Ленского, П. А. Стрепетовой, М. Г. Савиной, П. Н. Орленева, Н. Н. Синельникова и др. О провинциальном театре существует несколько монографий описательного характера вроде исторических очерков А. С. Гацкого „Нижегородский театр“, Н. И. Николаева „Драматический театр в Киеве“. В отношении театральной провинции были уже сделаны попытки некоторых исследовательских наблюдений (работы А. М. Брянского, * А. А. Бартошевича, ** Б. В. Варнеке, *** В. Н. Всеволодского-Гернгросса **** и др.).

Но общая история русского провинциального театра еще не написана. Еще не собраны и не систе-

* Вступительная статья к воспоминаниям В. Н. Давыдова „Рассказ о прошлом“, изд. „Academia“, М.—Л. 1931.

** Вступительная статья к воспоминаниям Н. Н. Синельникова „Шестьдесят лет на сцене“, изд. Харьковского государственного театра русской драмы, 1935.

*** „История русского театра“, изд. 2-е, 1914 (гл. IX и XXXIII).

**** „Театр в России в эпоху Отечественной войны“, СПб. 1912 (гл. IX).

материзованы многие необходимые материалы для изучения. У нас до сих пор нет полного перечня провинциальных театров, хронологически уточненного и топографически локализованного. Тем более нет необходимых данных о личном составе всех трупп, подвизавшихся на необъятных просторах „Российской империи“, о их репертуаре. Не библиографированы даже те скудные отзывы о театре, которые имеются в провинциальной прессе. Не обследованы провинциальные архивы, которые, как позволяют думать предварительные данные, могут разъяснить ряд моментов в „закулисной“ стороне дела, в частности — относительно позиции властей в том или ином вопросе театральной жизни провинции. Словом, нет необходимой полноты в том, без чего немисливо историческое изучение.

Возможно ли исчерпывающее собиране всех этих материалов? В принципе — да, практически — едва ли. Во всяком случае — в ближайшее время. Историки театра не успевают фиксировать самые необходимые факты из жизни современной советской сцены. Уже сейчас с трудом восстанавливаются точные картины примечательнейших событий театральной жизни в эпоху военного коммунизма. Современные театроведы вынуждены пока ограничиваться работой первоочередной, безотлагательной.

Между тем, уходят от нас последние живые свидетели и активные участники старого провинциального театра. Нужно с исключительной поспешностью записать все то, что уцелело в их памяти. Нужно теперь же наметить те основные вопросы, освещение которых наиболее существенно для характеристики русской провинциальной сцены.

В театроведческой литературе на провинциальный театр существуют две точки зрения. Одна наиболее

ярко выражена В. Н. Всеволодским в его „Истории русского театра“, где утверждается, что „художественного значения провинциальный театр не имел“. * Другая — в статье А. А. Бартошевича „Н. Н. Синельников и русская провинциальная сцена“. Здесь автор всемерно стремится доказать исключительную роль провинциального театра, даже противопоставляя его в этом смысле театру столичному. Обе эти точки зрения неверны.

Конечно, прав Бартошевич, когда страстно протестует против иронически-презрительного отношения к провинциальному театру, когда подчеркивает, что „пяти казенным сценам, в течение долгого времени монополизировавшим театральную деятельность в обеих столицах бывшей царской России, он (т. е. провинциальный театр) способен был противопоставить многотысячную армию провинциальных актеров, подвизавшихся на сотнях театров, разбросанных по всей территории „Российской империи“. ** Но ведь в данном случае важны не одни количественные соотношения. В области искусства существенны ведущие моменты, определяющие его поступательное движение. А эти моменты в истории театра связываются главным образом со столичной сценой.

С петербургскими и московскими театрами была в той или иной мере связана историческая деятельность величайших русских драматургов — Гоголя, Островского, Чехова, Горького. . . Здесь были созданы „этапные“ спектакли в развитии русского театра — первое представление „Ревизора“, первые постановки пьес Островского, спектакли Московского художе-

* В. Н. Всеволодский-Гернгросс — „История русского театра“, „Театропечать“, 1929, т. II, стр. 206.

** Бартошевич, назв. статья, стр. 25.

ственного театра и т. д. На столичной сцене утверждали свое высокое мастерство основоположники реализма в русском актерском искусстве М. С. Щепкин, А. Е. Мартынов, П. М. Садовский, В. В. Самойлов. На страницах столичной печати вырабатывалась театральная эстетика во главе с революционно-демократической критикой В. Г. Белинского.

И это понятно. В условиях дореволюционной русской действительности столицы являлись основным местом интеллектуальной жизни страны, экономически беспомощной, культурно отсталой. Только здесь было возможно творческое развитие искусства вопреки всем путам самодержавно-полицейского режима. Даже университетские города старой России, представлявшие собою редкие оазисы среди провинциальной глуши, были до крайности ограничены во всех проявлениях общественной жизни. Это противопоставление культурного центра глухой периферии уничтожилось лишь после революции, когда в условиях образования целого ряда советских национальных республик исчезло само понятие „провинции“.

Но это вовсе не значит, что „художественного значения провинциальный театр не имел“. Деятельности провинциальной сцены сопутствовали, конечно, все те идейные моменты, которые присущи театру как искусству. Более того, провинциальная сцена выполнила исключительную по своей ценности историческую миссию. Как справедливо замечает Бартошевич, „дореволюционный провинциальный театр не знал тех формальных исканий, которыми отмечено начало текущего столетия. Символизм, ретроспективизм, футуро-кубистические эксперименты в области театра — все это монополизировалось столицами“.* По про-

* Бартошевич, назв. статья, стр. 86.

винциальной сцене еще широко катилась волна сценического реализма, уже отмиравшего на столичных театрах. В провинции хранились воспоминания о лучших представителях реалистического мастерства в актерском искусстве, поддерживались — иногда в сниженном виде и во многом вульгаризировавшиеся — поиски жизненной правды на сцене. Недаром из недр провинциального театра вышли последние поколения старых мастеров сценического реализма — Ленский, Давыдов, Варламов, Савина, Стрепетова, Медведев и др. Недаром в провинции воспиталась замечательнейшая актриса наших дней Е. П. Корчагина-Александровская, сумевшая собрать лучшие зерна реалистических традиций старой провинциальной сцены и бережно пронести их через весь период упадка и загнивания театральной культуры в эпоху империализма. И все же, если говорить о первоочередности изучения, то, конечно, нельзя заниматься П. М. Медведевым, пока еще не изучено творчество П. М. Садовского, который был его образцом и учителем.

Но есть в истории русского театра вопрос, который наиболее обстоятельное, наиболее убедительное решение может получить главным образом на материале провинциального театра. Это вопрос о театральной антрепризе, в котором до сих пор нет достаточной ясности. Чаще всего об антрепренерах провинциального театра говорят суммарно, рассматривают их, так сказать, вне времени и пространства. При этом превалируют старые либерально-публицистические оценки, идущие по линии закусочной хроники, бытовых и хозяйственных эпизодов. Между тем, в конкретной обстановке российской действительности антреприза провинциальной сцены представляет собой явление крайне сложное,

развивающееся с четкой исторической закономерностью.

Распад феодально-помещичьего уклада под влиянием роста капиталистических отношений, обозначившийся с начала XIX века, сопровождался быстрой деградацией крепостного театра. Бесследно гибнут усадебные театры, наиболее органически связанные с патриархальными формами хозяйства. Начинает сокращаться обширная сеть городских крепостных театров. Но в городах этот процесс осложняется тем, что ряд крепостных театров постепенно теряет черты барской затеи и откровенно переходит на предпринимательские начала. Патриархального владельца крепостного театра сменяет антрепренер-помещик. Орловский самодур граф Каменский, первоначально сам сидевший за кассой, расширяет свое дело и обзаводится специальным кассиром. Коммерческие театры открывают помещики Есипов в Казани, Хорват в Харькове и Курске. „Наиболее ярким примером коммерческого театра был театр князя Шаховского в Нижнем-Новгороде, крупном торговом центре... Князь Шаховской, имевший в Нижнем-Новгороде хорошо оборудованный театр с ложами и ярусами, всегда переполненный охотно посещавшими его зрителями, в те месяцы, когда открывалась Макарьевская ярмарка, со всей труппой, театральным гардеробом, бутафорией и декорациями отправлялся в центр торжища, где у него был отстроен деревянный балаган“.*

Крестьянская реформа уничтожила экономическую базу крепостного театра — бесплатный труд крепостного актера. Но принципы крепостного театра

* *Татьяна Дынник* — „Крепостной театр“, изд. „Academia“, 1933, стр. 88—89.

продолжают существовать, пока существует самодержавие. Тип антрепренера-помещика сохраняется в провинциальном театре до начала XX века.

Предводитель дворянства, гвардейский офицер Огарев организует во Владимире городской театр для того, чтобы развлечь жену, бывшую артистку казенной сцены А. М. Читау, которая, по условиям „светского“ этикета, должна была покинуть Александрийский театр и, кстати заметить, не могла публично выступать даже в своем собственном театре. Нижегородский губернатор князь Урусов является фактическим антрепренером городского театра через подставное лицо. В обоих случаях мы имеем явные реминисценции крепостного театра в новых условиях.

Необходимо, впрочем, подчеркнуть, что громкий титул в эту пору сам по себе уже ничего не доказывает. Ярким примером в этом смысле является известный провинциальный антрепренер-жулик князь Мамлеев-Погуляев, о котором красноречиво рассказывается в публикуемых в этом сборнике воспоминаниях артистки Изборской.

Коммерческий крепостной театр был не в состоянии удовлетворить все ширившиеся запросы города, интенсивно развивавшегося даже в условиях существования крепостнической системы хозяйства. В городах формировался оплот николаевского режима — чиновная бюрократия, в города устремлялось „малодушное“ дворянство, искавшее в служебной деятельности средства для поддержания родовых поместий, в городах росла и крепла российская буржуазия. В городах же начинают быстро укрепляться и театральные предприниматели, делающие антрепризу своим основным профессиональным занятием.

Зарождение коммерческих театральных предприятий в провинции происходит еще в XVIII в. Так, например, известно, что существовал театр в Харькове, прекративший свою деятельность во время траура по случаю смерти Павла I.* Позднее в том же Харькове подвизался известный провинциальный антрепренер Штейн, у которого играл Щепкин. Еще раньше с именем Щепкина связана труппа братьев Барсовых в Курске. Но все это были явления единичные. Широкая волна частного театрального предпринимательства наблюдается только с утверждением капиталистических отношений во второй половине XIX в. Выходят профессиональные антрепренеры из самых разнообразных социальных групп. Мы видим здесь и купцов, рассматривающих театр как разновидность своей торговой деятельности, и городских домовладельцев, спешащих приспособить под театр свои здания, и отставных чиновников, пускающихся в погоню за наживой путем эксплуатации актерского труда, и ловких дельцов темного происхождения.

К началу 1850-х годов в Харькове возникает театр Дюкова, и несколько поколений семьи Дюковых существует исключительно антрепренерской деятельностью. В Казани, Одессе и других крупных провинциальных городах появляется известный театральный предприниматель М. М. Бородай. В Нижнем-Новгороде в качестве антрепренера подвизается бывший чиновник особых поручений Смольков. В Саратове антрепренерствует Сервье — муж владелицы местного модного магазина.

* *Всеволодский-Гернгросс* — „Театр России в эпоху Отечественной войны“, стр. 148.

Некоторые из антрепренеров ставят дело на широкую ногу и содержат одновременно труппы в двух-трех городах, периодически обменивая их между собой. Но, при всем том, эта антреприза характеризуется более или менее кустарными методами хозяйствования. К эксплуатации актерского труда сплошь и рядом примешиваются самые доморощенные способы извлечения доходов. Так, Смольков, являвшийся одной из типичных антрепренерских фигур провинции, прославился главным образом своей легендарной скупостью. Поэтому масштабы деятельности этой антрепризы, в конце концов, оказываются все же очень ограниченными.

Но вот, к концу XIX века Россия вступает в период расцвета промышленного капитализма. Патриархальные формы хозяйства начинают оттесняться во всех областях на второй план. На театральном горизонте провинциальной антрепризы появляются новые фигуры, создающие театральное дело как хорошо организованное промышленное предприятие. К числу их относится Незлобин, разворачивающий свою деятельность сперва в больших провинциальных городах (Вильне, Риге и т. д.), а затем оседающий в Москве, по соседству с крупнейшими московскими театрами.

Мы говорили о крупных провинциальных центрах. Иначе обстояло дело в глухих провинциальных городах, где орудовали более мелкие антрепренеры. Выразительную характеристику этих театров мы находим в воспоминаниях П. А. Стрепетовой: „Под... гостеприимную сень стекались преимущественно артисты „праздности и лени“, тунеядцы, не находившие себе нигде дела, бездарные и глубоко невежественные субъекты, часто вконец утратившие человеческий образ. Такие труппы кишели шулерами, камелиями

средней руки, пропойцами и теми отбросами вырождения, которых когда-нибудь поколения более гуманные, чем наше, будут лечить в общественных больницах".* В качестве антрепренеров здесь выступают всякого рода мелкие жулики и авантюристы. Самый принцип их антрепренерской деятельности строится на каком-нибудь заведомом мошенничестве. Они поджигают собственные театры, чтобы объявить грабительский „форс-мажор“ и не заплатить актерам даже договоренных грошей. Иные просто удирают ночью из города с кассой или залогами, как жулик Шарап, о котором рассказывается в этой книге. В лучшем случае театральными предпринимателями здесь становятся такие колоритные фигуры, как сибирский извозпромышленник Леонов, известный среди актеров под кличкой „выжига“, или содержатель меблированных комнат Архипов.

Подобные „антрепренеры“ сохраняются в отдаленных местностях вплоть до революции, а прямые наследники их, в виде так называемых театральных „жучков“, пытались проникнуть даже в советское театральное хозяйство.

Откровенное грабительство и хищничество темных театральных дельцов, сплошь и рядом буквально пускавших по миру полуголодную актерскую братию, выработало в актерской среде большую настороженность в отношении мелких антреприз. В сопоставлении с ними „благодетелями“ провинциального актерства казались крупные антрепренеры, обеспечивавшие верный и постоянный заработок. Вот почему к ним устремлялось более или менее приязненное отношение, которое сквозит в самом тоне некоторых пу-

* П. А. Стрелетова — „Записки“, изд. „Academia“, 1934, стр. 226.

бликуемых воспоминаний. Напуганные возможностью попасть в лапы мошенника, старые провинциальные актеры до сих пор не всегда сознают, что гораздо более страшным для них был именно „солидный“ хозяин, планомерно применявший систему капиталистической эксплуатации актерского труда и организованно выжимавший в свою пользу выработывавшуюся ими „прибавочную стоимость“.

Однако вопрос об избавлении от ига антрепренеров возник очень давно. Еще в 1875 г. в Одессе вышла брошюра провинциального актера Л. Н. Самсонова „Театральное дело в провинции“, где выдвигалась мысль о необходимости ввести в театральный обиход кооперативное начало, о создании „общины русских актеров“. В последующие годы эта мысль получает реальное осуществление: в ряде провинциальных городов организуются актерские „товарищества“.

Создание „товариществ“ не приносит, однако, существенных результатов. Итоги их деятельности были подведены в 1898 г. на Первом всероссийском съезде сценических деятелей в докладе Н. Ф. Арбенина. „Не лучше обстоит дело,—говорил он,—и с знаменитыми товариществами, на которые несколько лет тому назад возлагалось столько радужных надежд. Думали, что наступает золотой век для провинциальной сцены, что актер, наконец-то, освободится из рук антрепренера-кулака... Товарищества, в сущности, та же антреприза, но антреприза, ни в чем не ответственная перед труппой... Такое выгодное по своей неответственности положение в скором времени переименовало почти всех антрепренеров из „аферистов“ в „представителей товариществ“.*

* Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей, 1898, ч. II, стр. 126—127.

Правда, мы имеем ряд исключений. К числу их относятся „Первое товарищество русских драматических актеров“ во главе с Писаревым и Андреевым-Бурлаком, совершившее известное турне по Волге, Воронежское товарищество с участием Н. Н. Синельникова и т. д. Но чаще всего товарищество являлось скрытой формой антрепризы, и лучшим подтверждением этого служит настоящая книга, где полновластный хозяин театрального предприятия Бородай официально фигурирует в качестве представителя товарищества.

Такой же характер обычной театральной антрепризы чаще всего носили и немногочисленные „театральные дирекции“, создававшиеся группами дворян и купцов.

Тот же Арбенин резюмировал: „Русский актер привык к кабале, привык до того, что сознательно идет в нее. Потому что в действительности и идти некуда — кабала везде!“*

Особый раздел в истории провинциального театра связан с теми моментами, когда в качестве театральных предпринимателей выступают актеры. Корнями своими актерская антреприза уходит в вековые традиции хозяйственной организации спектаклей премьерными бродячих трупп. В отличие от предпринимательства разных сторонних театру лиц, чисто-коммерческого характера эти антрепризы не имели. По крайней мере, не коммерческие соображения лежали в их основе. Поэтому даже самый термин „антреприза“ в данном случае необходимо применять с оговоркой.

Русский провинциальный театр знал целый ряд блестящих актерских имен, неразрывно связанных с такого рода антрепренерской деятельностью.

* Труды съезда, стр. 127.

Н. К. Милославский, Н. И. Новиков, Д. М. Карамзев, П. Н. Орленев, — все они в той или иной мере занимались антрепризой. Бывшему актеру московского Малого театра А. А. Рассказову принадлежала, по отзыву Стрепетовой, „первая благоустроенная труппа“, которую она увидела после нескольких лет своего скитания по провинции.* Известным провинциальным антрепренером был П. М. Медведев, еще более известный как актер и режиссер.

Сплошь и рядом актерская антреприза носила эпизодический характер и возникала главным образом в связи с гастрольной поездкой того или иного актера. В этом смысле типичным антрепренером-актером был артист московского Малого театра В. И. Живокини, постоянно наезжавший в Нижний-Новгород во время ярмарки.

Соседство коммерческих театральных антреприз заставило ряд актеров вплотную подойти к проблеме театрального хозяйствования. В результате на базе актерских антреприз создаются такие крупные провинциальные „дела“, как театры Н. Н. Синельникова, Н. И. Соболевичова-Самарина, Н. Н. Соловцова, значительно упорядочившие всю систему хозяйственного управления провинциальными театрами.

Правда, и в области актерской антрепризы дело обстояло не всегда благополучно. В ряде случаев в качестве организаторов театрального дела выступают малоодаренные актеры, только таким путем получающие возможность играть первые роли. Так, муромская антрепренерша Гумилевская известна в истории провинциального театра только тем, что на правах хозяйки играла молодых героинь, не взирая на преклонный возраст и неподходящие внешние

* Стрепетова, назв. соч., стр. 325.

данные. Аналогичных примеров можно привести немало. В других случаях, занявшись антрепренерской деятельностью, мелкие провинциальные артисты до такой степени увлекались духом спекуляции и наживы, что совсем забывали о своей прежней профессии и превращались в типичнейших антрепренеров-кулаков. Скрипач вологодского театра В. А. Смирнов, женившись на дочери владелицы ярославского и рыбинского театров, занялся исключительно антрепренерской деятельностью, стяжав себе известность в этой области только своей необычайной скупостью. Из мелких провинциальных актеров происходил антрепренер Н. И. Иванов, известный в актерской среде под кличкой „палача“. Характеристику подобных антрепренеров мы находим у той же Стрепетовой: „Антрепренеры вроде Смирновых, Ивановых, Ярославцевых и др., заботившиеся набрать артистов „числом поболее, ценою подешевле“, считали лишней заботу о том, какие именно артисты им нужны и для чего. Вопросы искусства, хотя бы в самом грубом, эмпирическом виде, не входили в область мировоззрения гг. Ивановых и Смирновых. Театр как учреждение самостоятельное совсем не интересовал их. Его воспитательное и нравственное значение, его общественная роль были чужды пониманию этих господ. Поэтому он занимал у них всегда как бы второй план, всегда состоял не сам по себе, а непременно при чем-нибудь: при саде, при буфете, даже при вешалке или иных доходных статьях“.* Напомним, наконец, что одно время был актером уже упоминавшийся „театральный промышленник“ Незлобин. Таким образом, в конце XIX и

* Стрепетова, назв. соч., стр. 326.

начале XX в. значительно разложилась и деградировала в сторону буржуазного предпринимательства даже эта историческая традиция организации театрального дела самими актерами.

Разнородные типы театральной антрепризы, имевшие в конечном итоге различный исторический генезис, долгие годы одновременно уживались в русском провинциальном театре. Это оказывалось возможным в царской России, где одновременно включали электрическую лампочку и жгли лучину, где наряду с ростом промышленных центров наблюдались патриархальные формы хозяйства, где живая творческая мысль должна была пробиваться сквозь дикость и невежество, скрывавшиеся под маской культуры.

Если не бояться схематизма, то топографическая карта провинциальной антрепризы может быть намечена, примерно, следующим образом. На окраинах, в глухих уездных городах, орудовали авантюристы и различные мелкие антрепренеры-скопидомы. В крупных городах создавались „дела“ таких масштабов, как антреприза Бородая. В университетских городах, где все-таки наблюдалось некоторое проявление общественной жизни, возникали театры во главе с крупными актерскими именами. Подчеркиваем, однако, что в данном случае мы сознательно допускаем известный схематизм. На практике же мелкие предприниматели и театральные аферисты сплошь и рядом проникали даже в губернские города. Резкого разграничения между антрепризой университетских городов и больших губернских центров, конечно, не было. Отдельные актерские антрепризы вовсе не пренебрегали коммерческими моментами. Достаточно вспомнить Соловцова, оставившего колоссальное состояние.

Равным образом необходимо иметь в виду, что отдельные типы театральных предприятий на практике зачастую смыкались между собой. В воспоминаниях П. М. Медведева рассказывается о том, что уже упомянутый профессиональный антрепренер Иванов, приехав в 1854 г. в Кострому, установил связь с местным помещиком и получил от него в полное распоряжение крепостной оркестр, взамен чего предоставил помещику ложу в своем театре на весь сезон.* Как мы уже говорили, актерские антрепризы в ряде случаев перерождались в спекулятивно-кулацкие. И наоборот, многочисленные воспоминания о Бородае свидетельствуют о том, что, соприкоснувшись с театром, он по-настоящему увлекся этим делом, нередко поступаясь, в художественных целях, соображениями прямой выгоды.

Наконец, нужно добавить, что, говоря об антрепризе, мы, естественно, не касались любительской сцены. Между тем, без учета ее картина развития провинциальной театральной сети будет неполна, так как во многих местах любительские спектакли долгое время восполняли собой отсутствие профессиональных трупп. Достаточно вспомнить спектакли Нежинского лицея с участием Гоголя, Тобольской гимназии, где разыгрывались пьесы Ершова, автора „Конька-горбунка“, и другие аналогичные явления, восходящие к традициям старинного „школьного театра“. К провинциальному любительскому театру должны быть отнесены и такие события, как ярославские спектакли Федора Волкова и его сверстников. Другое дело, что с формированием профессиональной сцены художественная роль любительского театра все более

* П. М. Медведев — „Воспоминания“, изд. „Academia“, Л. 1929, стр. 99.

и более ограничивается, вырождаясь, наконец, в по-дражительную „любительщину“.

При той решающей роли, какую играла фигура всемогущего антрепренера в художественной жизни его предприятия, известную закономерность можно установить и в творческой деятельности провинциального театра. От крепостных времен отдельные провинциальные театры сохранили тяготение к все-стороннему „услажению“ почтеннейших меценатов новой формации. Об этом прямо говорилось на Первом всероссийском съезде сценических деятелей: „Благо еще, когда антрепренер торгует только талантом актера или актрисы, но случается, что он смотрит на них и как на „живой товар“. Послушайте разговоры такого „развлекателя“ с завсегдамыми театра, а то и с „представителями от города“ и директорами перед началом сезона: „Ну, труппочку набрал, пальчики оближете: А. — красавица, Б. — просто конфетка, Г. — обворожительная блондинка...“ Рассказывала мне по этому поводу одна почтенная артистка любопытный эпизод, который приключился с ней в г. Н., куда она была приглашена антрепренером на летний сезон. У последнего было введено крайне характерное для театра наших дней правило (пока он не включил его в контракт, но дождемся и этого): артистки и актеры не имели права после спектакля разъезжаться по домам, а должны были собираться на террасе буфета в саду для „развлечения“, чтобы принимать участие в попойках и кутежах известной части „любителей“ искусства. Видя, что приглашенная артистка не исполняет этого правила, антрепренер сначала пробовал действовать на нее добром, потом стал угрожать, а в конце концов категорически заявил, что „у меня этого нельзя, подрываете дело“, и затем предложил ей

ухать".* Почти дословно рассказывается об этом же в публикуемых ниже воспоминаниях Арди-Светловой.

Мелкие антрепренеры, делавшие ставку на кассу не с целью планомерного привлечения публики, а только для того, чтобы сорвать сбор, обычно вовсе не интересовались художественной стороной дела. Единственной заботой их в этом отношении было предельное сокращение постановочных расходов, доходившее иногда до анекдотов. В результате провинциальные актеры этих театров, «не видя выхода ни себе, ни детям из непроглядного рабства и голодания, шлялись с бенефисными билетами по передним богачей; не пускали их с парадного подъезда — проскользали с черного; придумывали для пьес свои названия, вроде: „Ревизор или Семейство мытарей“, „Эсмеральда или Кровавая заключенница“, а в конце афиши, мол, такой-то „будет летать по воздуху“ или „узнает мысли и желания публики“.** Бывали случаи, когда давались обещания, что в конце спектакля бенефициант съест... живого человека.***

В крупных антрепризах дело не доходило до такого безобразия. Коммерческие соображения здесь сочетались с художественными, без учета которых нельзя было рассчитывать на успех предприятия. В публикуемых воспоминаниях М. И. Велizarий прекрасно рассказывается, как, учитывая популярность Шекспира, крепко призадумался Бородай: „уж не включить ли парочку шекспировских трагедий в постоянный репертуар?“

* Труды съезда, стр. 126.

** Самсонов «Театральное дело в провинции», стр. 13—14.

*** Медведев, назв. соч. стр. 93.

Но кассовые соображения доминировали. Об этом вспоминает И. Н. Певцов: „Положение театра в провинции было чрезвычайно печальное. Обычно в сезон должно было итти 180 спектаклей, и на эти 180 спектаклей, чтобы заполнить репертуар, нужно было найти не менее 160 названий пьес. А это означало по одной с дробью репетиции на каждую пьесу. При такой постановке дела нужно было соблюдать в работе одно только условие: не сталкиваться лбами на сцене“.* Об этом же рассказывает В. Л. Юренева: „Я знаю, как играет крупная провинция, — талантливо, неровно, часто замечательно, хотя роли сделаны всегда наспех и отсюда они почти все мало продуманы“.**

Спекулятивные антрепризы порождали не только экономическую кабалу провинциального актера, — как правило, они были явлением антихудожественным, регрессивным. Борьба с этим положением вещей пытались актеры, бравшие на себя „сомнительные в материальном отношении преимущества добросовестной антрепризы“*** Правда, и здесь нельзя было пренебрегать кассовыми соображениями, но за счет уступки кассе приобреталась возможность даже экспериментальных постановок. Именно так было в херсонском „деле“ В. Э. Мейерхольда. Певцов рассказывает: „... пойдет еще кое-какой хлам для куска хлеба. Так вот, за счет этого куска хлеба мы могли иногда ставить и нечто необычное, например, такой исключительный эксперимент, как никогда и нигде до нас не шедшая „Смерть Тентажиля“ Ме

* Сб. „И. Н. Певцов“, изд. Государственного академического театра драмы, Л. 1935, стр. 38.

** Там же, стр. 107.

*** Бартошевич, назв. статья, стр. 41.

терлинка. Мы знали, что эта пьеса не соберет „большой“ публики... Чтобы материально оправдать спектакль, можно поставить перед ним „Катюшу Маслову“, т. е. грубейшую переделку „Воскресения“, о которой все знают, что это компромисс, но которая нужна нам, чтобы на почве этого компромисса можно было сделать что-то истинно художественное и значительное“.*

Прогрессивным явлением для театральной провинции была антрепренерская деятельность Синельникова, который „не только поднял художественную культуру театра в провинции, но и организационно поставил его так, что театр превратился из места беспринципного развлечения в прогрессивный фактор культурного подъема, в источник некоей культурнической пропаганды“.** Прогрессивным явлением была антреприза Медведева, который высоко поднял художественно-постановочную часть провинциальной сцены, воспитал таких первоклассных сценических мастеров, как Давыдов, Варламов и Савина, и сам создал замечательные образы Фамусова, Расплюева, городничего. Высокое мастерство сценического воплощения шекспировских образов утверждал Карамазов...

Провинциальный театр еще не изучен. Мы пытались наметить здесь только отдельные моменты, которые, как нам кажется, должны помочь ориентироваться при собирании материалов по истории провинциального театра. А этим целям, прежде всего, служит настоящий сборник.

* Сб. „И. Н. Певцов“, стр. 39.

** Бартошевич, назв. статья, стр. 42.

ШЕКСПИР НА ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

—
ПАВЕЛ ОРЛЕНЕВ

— — —
*Из воспоминаний
М. И. ВЕЛИЗАРИЙ*

Мария Ивановна Велизарий (род. в 1869 г.) происходит из артистической семьи: она дочь провинциальной актрисы М. Н. Новицкой и внучка крепостной актрисы А. П. Новицкой-Капустиной.

Сценическую деятельность начала в 1886 г. на клубных сценах Петербурга. В 1889 г. поступила в московский театр Горевой, где работала полтора сезона. Затем служила исключительно в провинции: в харьковских театрах Дюковой и Бородая, в ростовском — Синельникова, киевском — Соловцова, в екатеринославском, казанском и саратовском — Бородая.

В 1902 г. кратковременно играла в петербургском театре Яворской.

После революции работала в красноармейских и рабочих кружках на периферии.

В 1926 г. в Саратове праздновался 40-летний юбилей ее сценической деятельности.

В настоящее время М. И. Велизарий находится в Ленинградском „Доме ветеранов сцены“ Всероссийского театрального общества и работает над своими „Воспоминаниями“.

В течение своей сценической деятельности М. И. Велизарий встречалась и играла с известными русскими и иностранными артистами: М. Т. Ивановым-Козельским, П. В. Самойловым, М. В. Дальским, И. М. Шуваловым, Д. М. Карамазовым, Эрнесто Росси, Мунэ-Сюлли и др.

Ее лучшие роли: Дездемона, Офелия, Джульетта, Корделия, Мирандолина („Трактирщица“), Раутенделейн („Потонувший колокол“), Гильда („Строитель Сольнес“), Лиза („Горе от ума“), Марья Антоновна („Ревизор“).



М. И. Велизарий — Корделия
„Король Лир“ Шекспира

Из собраний Театрального музея им. Бахрушина



И. М. Шувалов — Лир
„Король Лир“ Шекспира
Рис. С. Панова

ШЕКСПИР НА ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

„Ромео и Джульетта“ в театре Соловцова. — Мамонт Дальский в „Отелло“ и „Гамлете“. — М. Т. Иванов-Козельский в „Шейлоке“. — А. И. Южин — Макбет. Шекспир и Бородай. — Джульетта без Ромео. — Шекспир и касса. — „Утверждение Шекспира в провинции“. — И. М. Шувалов. — Павел Самойлов. — Д. М. Карамазов. — Первые сукна.

- В свой бенефис хочу играть Джульетту.
— Джульетту? Что за дикая мысль!
— Я два года готовилась...
— Вы готовились, — а наши возможности учти? Одним словом, у нас нет Ромео.
— А Агарев? ¹ Разве это не Ромео?
— Попробуйте, уговорите...
— Это ваше дело уговаривать и даже приказывать, — вы хозяин театра.
— Нет уж, увольте. Я не хочу из-за Шекспира ссориться со всей группой.
— А в прошлом сезоне вы не только режиссировали, но и сами играли Отелло.
— Я же вас просил забыть об этом спектакле... Я же вас просил...

И Николай Николаевич Соловцов ² быстро отошел от меня. Слышно было, как где-то за кулисами

с треском захлопнулась дверь. Шекспир кому угодно мог испортить настроение.

Этот диалог происходил в январе 1895 года в Киеве, на Фундуклеевской улице, в доме Бергонье, на сцене драматического театра Соловцова.

Однако категорический отказ хозяина в постановке шекспировской трагедии не отбил у меня желания сыграть в мой бенефис Джульетту. Напротив, я еще с большим рвением принялась за осуществление моей мечты.

Ближайшей задачей было разыскать Ромео. Задача не легкая. Весь наш репертуар был, в сущности, комедийным. И таковой же была вся труппа, — труппа очень сильная, но совершенно негодная для трагедии.

„Отелло“ не удался уже потому, что сам Соловцов, очень неплохой бытовой актер, оказался весьма слабым мавром.

Единственно, кто мог сыграть Ромео—это Агарев. Но переговоры между нашим премьером и Соловцовым не привели ни к какому соглашению: Агарев категорически отказался от этой роли. Он был перегружен своей очередной работой, а на разучивание роли в стихах потребовалось бы много времени.

Теперь оставался только один возможный Ромео — Долинов.³ Не теряя ни минуты, я полетела разыскивать его. Нашла в костюмерной. Он был занят примеркой только что перешитого костюма.

— Что скажете, уважаемая Мария Ивановна?

— Я к вам по серьезному делу...

— Стойте. Догадываюсь. Бенефис?

— Вы угадали.

— Ну, что же, с Велизарий — всегда с большим моим удовольствием.

— Вот и прекрасно. Значит вы не откажетесь от роли?

— С вами какую угодно сыграю.

— А Николай Николаевич пугал меня, говорил, что вы не возьмете Ромео.

Долинов резко повернулся ко мне. Только что приметанный костюм затрещал по швам.

— Что вы сказали? Ромео? Я — Ромео?!

— А почему же нет?

— Да вы, Мария Ивановна, смеетесь надо мной? Чтобы я, сезонный актер, занятый почти ежедневно, стал учить вашего Ромео? Да у меня ни времени, ни охоты на это нет. И вообще — выбросьте из головы эту безумную мысль!

— Да... Теперь вижу, что серьезная работа вас не интересует.

— К счастью, шекспироманией я не болен.

— Прощайте.

— До свидания. И советую к другим с подобными предложениями не обращаться: ничего не выйдет, уверяю вас...

Но я была страшно настойчива и упряма: „буду играть Джульетту!“

Стала ждать случая. И он не замедлил явиться.

В Киев, по своим личным делам, приехал один из моих старых знакомцев, с которым я много раз играла в петербургских клубах. Это был очень состоятельный молодой человек, выступавший в течение двух лет, и не без успеха, на маленьких клубных сценах столицы под фамилией Риваль. У него были прекрасные манеры, очень приятная наружность, умение носить костюм. А главное — цветущая юность.

И теперь, когда я случайно встретила его на Крещатике, сердце мое радостно забилося, — вот Ромео!

Он узнал меня и очень обрадовался: что может быть приятнее театральных воспоминаний для чело-

века, без ума любящего сцену! Я крепко вцепилась в его рукав.

— Бросьте все ваши дела и пойдете ко мне. Я должна вам сказать кое-что очень важное.

Через полчаса мы сидели у меня в комнате, внимательно разглядывая друг друга. Я была сильно взволнована.

— Послушайте... сама судьба посылает мне такого чудесного „любовника“... Вы не откажетесь, я уверена... Теперь уж не выпущу вас из своих рук...

В глазах молодого человека загорелось сначала любопытство, а затем страх. Но он был очень хорошо воспитан и не показал виду, что на-смерть перепуган моей напористостью.

— Я... готов... Все, что в моих силах...

— Вот вам роль, и, не теряя ни минуты, начнем вместе разучивать.

Риваль выхватил у меня из рук тетрадку с переписанной мною ролью Ромео и, когда он прочел первые строки, лицо его побледнело от волнения.

— „Ромео и Джульетта“? Я — Ромео? Да возможно ли это?

— Очень возможно. Вы только попробуйте, я вам помогу. Я видела Росси ⁴ и запомнила его мизансцены... Это будет замечательно!

На следующий день мы приступили с ним к работе. По пять-шесть часов репетировали у меня на дому. Обязанности режиссера я взяла на себя. И чудесные детали великого мастера были очень не плохо воспроизведены моим горячим „любовником“.

Вот одна из них.

В пустом зале Ромео один с мечтами о Розалинде. За кулисами музыка: где-то в других залах дворца Капулетти бал. Но Ромео скучает: здесь нет его возлюбленной. Он идет из глубины на авансцену, опу-

скается в кресло, сбрасывает с лица надоевшую маску... И вдруг появляется Джульетта. Ромео изумлен... Нет, гораздо больше, — восхищен красотой молодой синьориты.

Дальше Росси делал так: он впирается взглядом в глаза Джульетты и идет, как замороженный, к ней. Идет лицом к публике. Джульетта — спиной к ней. Движение вдоль рампы. Еще мгновение — и они приблизятся друг к другу, заговорят. Но прибегает кавалер, уводит Джульетту — и Ромео снова один, го уже не скучающий, а пылко влюбленный...

Эту прекрасную мизансцену итальянского трагика мы воспроизвели с некоторым изменением в мою пользу. Не Ромео шел лицом к публике, а я. Тут лицо Джульетты должно было отражать пылкие чувства юного Ромео...

А вот и другая деталь. В сцене с монахом мой Ромео, так же как и Росси, падает на пол, стучит кулаками и плачет, как малый ребенок, навзрыд. А кормилица, положив его голову к себе на колени, утешает юношу: ее бедная синьорита в таком же положении...

Изящный и юный Риваль прекрасно падал на пол и заливался слезами.

И третья деталь — с шарфом, в сцене у балкона.

Пылкий юноша одновременно переживает и безумное счастье и страшное мучение: его возлюбленная здесь, но балкон слишком высок, и Ромео не может заключить Джульетту в свои объятия. Он, забыв о смертельной опасности, пытается влезть на балкон. Тогда Джульетта наклоняется к Ромео, и один конец ее длинного шарфа — в руках счастливого влюбленного.

Эту эффектную деталь, тоже взятую у Росси, мы повторяли с моим Ромео десятки раз, и в конце концов она удалась нам.

И вот—Ромео „готов“, Риваль на-зубок знал свою роль и все показанные мною мизансцены. Теперь нужно было заняться его костюмом. На наш театр рассчитывать в этом отношении не приходилось.

Раздобыли журналы. Взяли гербелевское иллюстрированное издание Шекспира, которое мне поднесли харьковские студенты. Из каждой гравюры выбрали по одной лучшей детали, купили бархат, сукно и кружева, дали точные инструкции нашему театральному портному—и к спектаклю Риваль преобразился в молодого знатного итальянца.

Соловцов уже знал, что Ромео мною найден и работа с ним начата, но общих репетиций он еще не назначал: не верил в нашего Шекспира. И, когда я ему объявила наконец, что Риваль знает роль и даже одет, Соловцов отдал распоряжение по театру: приступить к репетиции трагедии Вильяма Шекспира „Ромео и Джульетта“ и закончить всю работу по постановке... через четыре дня; воспользоваться старыми декорациями, не шить ни одного нового костюма, не тратить на постановку ни одной копейки.

Четыре дня! В лучшем случае, четыре репетиции для одной из труднейших трагедий Шекспира!

Я стараюсь сейчас припомнить мои тогдашние переживания. Казалось бы, такое распоряжение должно было возмутить меня, бенефициантку, привести в неопределяемый ужас. Но, к стыду своему, должна признаться, ничего подобного в то время я не переживала. Ведь главное для предстоящего спектакля, по моему мнению, было сделано: Ромео и Джульетта на месте, знают роли и даже одеты. Ансамбль? Ну, это... второстепенное. Зритель все свое внимание сосредоточит на главных персонажах трагедии.

Так думала я, всецело поглощенная собой и своим партнером. О нем заботилась не меньше, чем о себе,

отлично понимая, что моя так тщательно сделанная Джульетта полетит в пропасть при первой же грубой ошибке Ромео.

Риваль сильно волновался, и было из-за чего: комедийному актеру не так-то легко справиться с ролью Ромео. И застенчивый молодой человек просил меня передать Соловцову, что он будет играть только в том случае, если в афише его сценическая фамилия Риваль будет изменена на Ридаль. В случае провала, позор ляжет на никому неизвестного актера Ридалья, а Риваль со спокойной совестью возвратится в Петербург.

На том и порешили. Соловцов принужден был взять раздачу ролей на себя. Он понимал, что добровольно, без серьезных нажимов со стороны антрепренера, никто из актеров не возьмется играть Шекспира.

Ведь „соловцовцы“ были комедийные актеры и совсем не признавали английского драматурга...

И когда, с тетрадками в руках, с глубокой печалью в сердце, они приступили к репетиции, „ансамбль“ получился замечательный: герцога играл Неделин — прекрасный комедийный актер,⁵ Монтекки — Чужбинов, яркий комик-буфф,⁶ роли жен Монтекки и Капулетти были даны каким-то третьестепенным актрисам.

Мой Ромео на первой репетиции был встречен труппой крайне недружелюбно. В глазах актеров этот никому не знакомый дяденька, играющий без суфлера огромную роль в стихах, казался личностью весьма подозрительной.

Соловцов не режиссировал. Он поручил это дело своему помощнику Борису, который чрезвычайно слабо знал Шекспира и что то когда-то слышал о его трагедии „Ромео и Джульетта“.

Если бы Борисов владел каким-нибудь режиссерским талантом, может быть, получилось бы что-либо интересное. Но, к сожалению, он был чрезвычайно безличен.

Огромный интерес к нашей постановке проявило киевское студенчество. Оно прослышало о нашей предполагаемой работе, и в первую же репетицию к нам на сцену явилось человек пять заядлых шекспироведов. С книгой в руках, следили студенты за всеми нашими купюрами, а после репетиции высказывали мне свое мнение... Это был случай, совершенно неизвестный в летописях провинциального театра.

Так как о генеральных репетициях в костюмах в те времена и не помышляли, то до самого спектакля я не представляла себе „ансамбля“ в его настоящей красоте. Что это была за картина! Увидев затянутых в трико слуг итальянских властителей Монтекки и Капулетти — кривоногих, толстобрюхих и „замечательно владеющих“ шпагами, — я почувствовала, что падаю в обморок. Но мой дух поддерживал пламенный любовник Ромео.

Занавес взвился. На сцене, слева и справа, какие-то мирные сельские домики, долженствующие изображать дворцы двух враждующих знатных синьоров... Публика насторожилась. Ждет. И вот на сцену высыпали „изящные“ кавалеры. У одного на кривых ногах грязно-розовое трико, у другого — белые жинины чулки, пришитые к собственным купальным трусам... Начинается перепалка. Один из кавалеров грозно поднимает шпагу и... сшибает шляпу с головы своего же товарища. В публике легкий смешок. Я стою за кулисами и слышу, как в своей директорской ложе смущенно покашливает Соловцов. Мой Ромео в сильнейшем волнении. Он никогда не со-

гласился бы выступить на сцене в таком окружении, но теперь уже было поздно, и, взглянув с отчаянием на меня, он выбежал на сцену.

При первом же появлении изящного незнакомца настроение у публики сразу поднялось. С большой радостью я отметила зарождающуюся у зрителей симпатию к моему партнеру.

Все шло неплохо до тех пор, пока не появился на сцене Монтекки — Чужбинов. Публика знала его как блестящего комика-буфф и поэтому сочла своим долгом приветствовать актера взрывом хохота. Монтекки растерялся: ни роль, ни трагический момент никак не соответствовали такому веселому приему... Я убежала в свою уборную.

Но предаваться отчаянию было нельзя. Мой бенефис, я сама выбрала эту пьесу. Соловцов предупредил меня о трудностях. Но я никогда не могла себе представить, что эти трудности выльются в такую безобразную форму.

Я чувствовала, что спасти положение могу только я и мой Ромео. И, взяв себя в руки, вышла на сцену.

С первых же моментов публика показала свое умение отличать хорошее от плохого и не винить бенефициантку в этом плохом. Хохот зрителей все время перемежался с горячими аплодисментами, сыпавшимися по адресу двух главных персонажей.

Исключительно „эффектным“ получился у нас бал. Знать была головокружительная. Я помню, как у всех наших синьоров за спинами торчали шпаги. Это было так комично, что даже Соловцов не мог удержаться от смеха. А он, кажется, ничему не был способен удивляться.

Но сработанные нами детали, о которых я говорила выше, были прекрасно приняты чуткой публикой.

Идет второй, третий акт. Наши актеры, встречающие такой „теплый“ прием со стороны публики, начали свирепеть. Они не могли ни одной минуты отделаться от чрезвычайно неприятной мысли, что делают совсем не свое дело.

А Монтекки — Чужбинов попрежнему встречался дружным хохотом...

И вот последний акт. Мрачный склеп. Отчаяние Ромео — и яд, который положит конец душевным пыткам. Сладостная смерть у гроба возлюбленной.

Здесь, следуя чудесному примеру Росси, мой Ромео, приняв яд, склонился головой к ногам Джульетты, лежащей на достаточно высоком ложе. Стоя на нижних ступенях, он лицом прикинул к ее ногам. Получался очень эффектный рисунок: мертвый как будто не хотел расстаться со своей возлюбленной.

Студенчество устроило мне и моему партнеру бурную овацию. Это было, с одной стороны, протестом против безобразной постановки шекспировской трагедии, а с другой — моральной поддержкой самой бенефициантки.

Если бы на следующий день меня спросили, удовлетворена ли я этим спектаклем, я бы сказала:

— Да, вполне. И не виновата я, что даже такой первоклассный антрепренер и создатель лучшего в России театрального дела, как Соловцов, недооценивал огромного значения Шекспира, не чувствовал зарождающегося интереса к английскому драматургу в публике. И я также не виновата, что наши провинциальные актеры не любили „триковые роли“, боялись настоящей серьезной работы над прекрасным драматическим произведением.

Рецензия одного из критиков, конечно, меня огорчила. Он писал:

„В бенефис М. И. Велизарий, при участии А. А. Ридалья, поставлена была трагедия Шекспира „Ромео и Джульетта“ в первый и в последний раз. Г-жа Велизарий (Джульетта) и г-н Ридаль (Ромео) составляли прекрасный дуэт, но все остальное было, по меньшей мере, неудачно, — и декорации, и костюмы, и исполнение. Давно уже публика так не смеялась, как на представлении этой трагедии. Это было действительно представление“.⁷

Я не могу себе простить одного: как можно было интересоваться исключительно своей персоной и одним только партнером, забыв об ансамбле. В этом была, несомненно, моя вина, и это убеждает меня, что я в то время не слишком отличалась от общей актерской среды по своим художественным запросам и вкусам.

Вспоминаются мне и другие шекспировские спектакли.

Это было незадолго до киевского сезона, когда пришлось мне все лето скакать из одного городка в другой с трагическим репертуаром. Несмотря на сумасшедшую гонку и безумную усталость, работа для меня была чрезвычайно интересная: я играла с Мамонтом Дальским.⁸ А иметь такого партнера — это значило забыть про все окружающее и вовсе не чувствовать бесконечных дорожных неудобств.

Дальский начал играть Шекспира в ранней юности, в самых крохотных городишках глухой провинции. Шклов, Умань, Винница в те времена были для него крупными центрами, столицами. Он играл в Голте и мечтал о гастролях в Париже. И, чтобы осуществить свою мечту, упорно, в течение многих лет, „тренировался на Шекспире“ в захолустье. Ему было совершенно безразлично, каков ансамбль, есть ли на сцене декорации, а на актерах костюмы. Раз он,

Мамонт Дальский, играет — значит, здесь настоящий театр, если даже над головой не имеется крыши. . .

Помню, приехали мы с ним в Винницу. Встретил нас антрепренер Крамской,⁹ — тот самый Крамской, который впоследствии сделался первым лицом у Соловцова. Встретил и тотчас повел в свой театр.

Тощий, серый от пыли сад. Полуоткрытая сцена. Обстановка ужасная. Крамской с робостью поглядывает на Дальского: а вдруг не понравится — уедет?

Но ничего подобного не случилось. Дальский даже не взглянул на этот „храм искусства“, а быстро прошел на сцену и потребовал немедленно созвать к себе всю труппу.

Через полчаса собрались. Перепуганные, недовольные, что на этот раз им уже не отвертеться от „триковых“ ролей.

Трагик грозно взглянул на мрачные физиономии актеров и махнул головой антрепренеру:

— Ну, показывайте, что у вас есть.

Крамской, приятно улыбаясь, стал тыкать пальцем то в одного, то в другого:

— Вот, рекомендую, любовничек. . . Годится для Кассио. Успех обеспечен, ручаюсь. . . А вот — резонер. Может играть и злодеев. Советую дать ему Яго, — будьте покойны, не ошибетесь. . .

„Ансамбль“ был готов. Дальский прошел в свою уборную и, не замечая цветов, которыми убрали к приезду знаменитости эту грязную каморку, не чувствуя едкого запаха тройного одеколона, потребовал к себе портного.

Тот принес ему целый ассортимент отрепья разных времен и народностей; здесь не было ничего мало-мальски похожего на костюмы Отелло.

Это обстоятельство Дальского ничуть не смутило. Он выхватил из рук портного первый попавшийся

пестрый халат и какую-то яркую тряпку для головы и, не примеряя, бросил ее на подоконник. С „мавританским“ костюмом было тоже покончено. . .

Теперь можно было приступить к репетиции — первой и в то же время генеральной. Пришли актеры с тетрадиками в руках. Роли сокращены до последнего предела: лишь бы сохранился какой-нибудь смысл.

Дальский, тренируясь, обычно и на репетиции давал полный тон. И, когда гастролер, разъяренный тупостью своего партнера, схватил трепещущего Яго за шиворот, выволок его на авансцену и завопил: „крови, Яго, крови!“ — даже закаленный в огне пожарный — и тот ахнул на весь театр. Столько было трагического подъема в игре замечательного артиста.

В те времена Дальский был еще молод, в нем таились огромные творческие силы. На сцене он глубоко переживал, увлекая за собой и актеров и зрителей.

Но никак нельзя было сказать про Дальского, что он брал только нутром. Отнюдь нет. Придавая большое значение актерской технике, он упорно работал над ней. Но работал своеобразно. Главным образом, смотрел на игру других Гамлетов, Шейлков и Отелло, плохих и хороших. Он в равной мере чему-то учился и у французского трагика Мунэ Сюлли¹⁰ и у маленького актерика Голты. И всегда говорил:

— У каждого актера я найду что-нибудь для себя полезное.

Но больше других Дальский любил Иванова-Козельского.¹¹ Перед ним он преклонялся. И, ни капельки не смущаясь, заимствовал от Козельского все его удачные интонации и мизансцены. Но заимство-

вал не в дурном значении этого слова. Не тупо копировал своего любимого трагика, а все удачные детали умно претворял в себе.

И дома, расставив по комнате стулья, Дальский много раз репетировал какую-нибудь труднейшую, но интересную деталь. Затем закутывался в плащ (он очень любил плащи), становился перед зеркалом и начинал работать над своими интонациями, сопровождая каждую фразу соответствующим движением.

Он занимался пластикой, но не той „школьной“ пластикой, которую усвоили многие исполнители шекспировских героев. Дальский заимствовал позы, движения у своих излюбленных образцов. Если ему что-нибудь не удавалось, — бросал все развлечення и принимался за тренировку. Я помню, с каким поразительным упорством он развивал кисть правой руки.

Но в основном вся техника была приобретена им благодаря огромной сценической практике: ради нее он каждое лето шатался по медвежьим углам России, решительно отказываясь от какой-либо сезонной работы в более или менее крупном деле. А денег на свою труппу в те времена у него не было. Вот он и гастролировал всю свою жизнь, не исключая тех десяти лет, когда работал на императорской сцене. Зимой — на огромной сцене Александринки, а летом — в голтинском сарае. Я думаю, что в Голте и других заштатных городишках Дальский играл с большей охотой, чем в „императорском“: здесь он заведывал репертуаром и мог играть каждый вечер своего Шекспира.

И не помню случая, чтобы Мамонт Дальский когда-нибудь небрежно отнесся к исполнению своей роли. В медвежьих углах, куда не показывал носа ни один уважающий себя актер, его Оттело бли-

стал всеми красками высокого художественного произведения. Может быть, потому его гастроли всегда сопровождались таким шумным успехом. Пожалуй, одних только братьев Адельгейм¹² провинция знала больше, чем Мамонта Дальского.

Появлялись афиши — и около них тотчас же собиралась шумная толпа горожан. „Имя“ было уже всем знакомо. И на этот случай у каждого находился полтинник. Каждый стремился еще раз пережить вместе с Дальским сильные трагические волнения. Ну, а если и не было денег, так можно занять: сосед разделял ту же страсть. Например, в Виннице аншлаг висел через три часа после объявления о гастроллях Дальского.

Не только молодежь еврейская, но и почтенные родители страстно любили театр. Они, покупая билет, отлично знали, что завтра увидят прескверный спектакль, но будут наслаждаться чудесной игрой Мамонта Дальского. И пусть завтра на плечах трагика, вместо красочного костюма мавра-полковника, будут болтаться какие-нибудь отрепья времен Мамаея, — этого вовсе не заметит сам Дальский, и этого постараются не заметить благодарные зрители.

И — что всего поразительнее — он своей темпераментной игрой, своим мастерством умел отвлечь внимание публики от ужасающего „ансамбля“. Все глаза были прикованы к Отелло, все уши раскрыты только для его страстных монологов, а обстановка была такова, что соловцовский спектакль „Ромео и Джульетта“ был прямо-таки шедевром сценического искусства...

На „Отелло“ пришла вся театральная Винница. Дальский сидел у себя в уборной и гримировался. Рядом лежали тряпки, которые через пять минут он должен будет надеть. За спиной у гастролера стоял Крам-

ской с лицом, выражающим покорность судьбе и готовность испить до дна чашу страданий. Он по опыту знал, что стоит только гастролеру, облаченному в „пышные одежды“ его гардероба, взглянуть перед выходом на сцену в зеркало, как разразится страшная гроза. Гастролер наговорит массу дерзостей ему, антрепренеру, обязательно поколотит портного и тотчас же уедет в другой город. И, боже, какие неприятности ожидают хозяина и всю труппу! Ярость жаждущей зрелищ и обманутой толпы, окончательный подрыв доверия к театру и крах...

Звонок. В зрительном зале наступает тишина. Дальский подходит к зеркалу и... лицо его перекашивается: в чем дело? Почему глаза так сузились, потускнели? Куда девался их блеск?

— Что за дьявольская духота!.. Открыть окна настезь... Чтобы завтра мне новую уборную, слышите?

И пошел на сцену. А на костюм даже не взглянул...

И, когда, вызванная на сцену, я вхожу в зал и вижу спокойно стоящего у судейского стола Отелло, я поражена его красотой. Все в нем кажется прекрасным и достойным любви Дездемоны. О его костюме я и не помышляю.

Я с наслаждением слушаю давно знакомую мне речь обвиняемого и верю словам дожа:

„Ну, и мою бы дочь увлек такой рассказ...“

Весь Сенат, затаив дыхание, слушает мавра. Увлечены рассказом и сенаторы, и актеры. И это „увлечение“ перехлестывает через рампу и охватывает, как пламенем, весь зрительный зал.

Я внимательно вслушиваюсь в каждую фразу Дальского, я хочу, наконец, понять, в чем же сила его таланта.



„Гамлет“ в Казанском театре. 1860 г.
С картины В. Тифаева.

Из собраний Ленинградского театрального музея



М. В. Дальский — Гамлет
„Гамлет“ Шекспира

В монологе не было „умных интонаций“, тонко продуманного логического тонирования, филигранной отделки. Перед судейским столом стоял простой солдат — мавр, гордый не доблестями полководца, а любовью прекрасной Дездемоны. Этой-то любовью и было согрето каждое слово, каждая фраза. Вы чувствовали, что своим рассказом он хочет не оправдаться, а еще сильнее увлечь Дездемону... Искренность — вот в чем была сила Отелло — Дальского.

И Дездемона, а вместе с ней и зрители, в горячих словах мавра слышали только глубокое чувство любви. И им сейчас не было дела до „логических тонирований“ актера.

„Отелло“ мне пришлось играть со многими актерами, но я не знаю ни одного, который так же остро, как Дальский, переживал бы этот момент трагедии.

А какой трепет охватывал зрителей в сцене на Кипре! Отелло, услышав крики и звон оружия, выходит на балкон и видит драку своих офицеров. Он крепко сжимает рукоять шпаги, стараясь побороть в себе чувство гнева:

„Пусть двинусь я, пусть подниму лишь руку...“

И вы верили, что сейчас действительно произойдет убийство...

После спектакля я с Дальским, крадучись, вышла другим ходом из театра в тускло освещенный сад. В зрительном зале еще бесновалась толпа. Справа на заборе висела огромная афиша сегодняшнего спектакля. Дальский взглянул — и расхохотался: на нас глядела комичная черная рожа с вытарашенными глазами и плотоядным ртом. А над ней — надпись:

„Мамонт Дальский“.

А под рожей:

„Великий трагик“...

На следующий день — „Гамлет“.

Эту роль Дальский трактовал так: принц отнюдь не безумен. Он все делает очень умно, с холодным расчетом. И если он иногда кажется безумным, то это — сознательное притворство: ему нужно спасти свою жизнь, чтобы отомстить за убийство отца.

Особенно удавалась Дальскому сцена с матерью-королевой. Сначала он бесконечно нежен. Ему, одинокому и страдающему, так необходима сейчас материнская ласка. Он надеется пробудить в этой женщине совесть. Он чувствует, что еще одно слово — и мать заключит его в свои объятия... Но кто-то подслушивает, мешает ему сказать это решающее слово... Вспышка гнева. Падают мертвым не Король, а Полоний.

Но перед ним уже не мать, а жена ненавистного Клавдия. И перед матерью — не сын ее Гамлет, а строгий судья. Сегодня случайно убит Полоний, а завтра... .

Холодом и глубоким презрением дышит его прощальная фраза:

„Покойной ночи, королева“.

Но сцену дуэли Дальский проводил слабо...

Через три дня поехали в Умань... Еще меньше городишко, еще более убога обстановка.

Но в труппе есть очень интересный актер — Вишневский. Когда собрались все на сцене „перед светлыми очами“ гастролера, я и, конечно, Дальский сразу же обратили внимание на Вишневского.¹³

У него была прекрасная фигура, выразительное, красивое лицо и очень хороший голос.

Дальский передал ему роль Яго и не раскаялся. Но лучше всего удалась Вишневскому роль Сантоса в „Уриэль Акосте“ Карла Гуцкова.¹⁴

Прежде всего меня поразило одно прекрасное качество актера: знать свою роль наизусть, роль большую, в стихах и совершенно новую для него. Для меня лично это — показатель серьезного и любовного отношения к театру и к своей работе в нем.

Вишневский был тогда еще очень молод. Ему редко приходилось играть с большими актерами. Но в роли Сантоса он показал не только свое умение отвечать в тон партнеру, но и смелость устанавливать в игре с гастролером свой „тон“.

Во втором акте, вслед за знаменитым монологом Уриэля — Дальского, который заканчивается словами: „на проклятие имеее вы право: я — еврей...“ — Сантос — Вишневский сразу же начал в очень высоком тоне:

„Иссохнешь ты в томленьи по любви,
Не встретивши ни разу в женском сердце
Горячего привета...“

Здесь нужно вступать мне — Юдифи. Мой сценический опыт, мой актерский инстинкт подсказывают мне необходимость „покрыть голосом“ последние слова проклятья. Но как это сделать? Вишневский взял такой высокий тон, что я рискую сорвать голос. Но, с другой стороны, если Юдифь скажет свою фразу тоном хотя бы чуть ниже тона Сантоса, она провалит всю сцену.

И я, набравшись смелости, горячо воскликнула:

„... Лжешь, раввин!
Да, да, самой себе и вам я изменяю,
Измена вам есть верность небесам...“

Мой звонкий голос выручил меня. В антракте Вишневский, признав себя побежденным в этом оригинальном соревновании, смеясь сказал мне:

— А знаете, я ужасно хотел поставить вас в неудобное положение...

Говоря откровенно, для актера, которому честолюбие не совсем чуждо, играть с Дальским было трудно: все наши удачи он преспокойно вплетал в свой лавровый венок триумфатора. Хороший Сантос и неплохая Юдифь давали возможность Уриэлю — Дальскому быть великолепным...

Вот теперь, спустя сорок лет, рассказывая о триумфальном шествии Мамонта Дальского по России, я вспоминаю еще две встречи с этим большим артистом, на двух различных этапах его жизни.

1891 год. Петербург. Александринский театр. Готовится к постановке „Гамлет“.

Роль принца датского передана дирекцией Далматову. Дальский, узнав об этом, летит к директору и требует очередь. Он так настойчив, что добивается своего, хотя и с большим трудом. И тут же садится за незнакомый ему перевод Гнедича¹⁵ и начинает зубрить.

Актеру понятно, что значит всю жизнь играть большую роль в стихах по одному переводу и в две недели переключить себя на другой.

Дальский сыграл в провинции раз пятьдесят Гамлета в переводе Полевого и, чтобы начать работу по новому тексту, должен был заставить себя вычеркнуть из памяти старый. Почти невозможное дело.

Но трудности не остановили Дальского при работе над любимой ролью. Через три недели перед театральным Петербургом появился на сцене великолепный Гамлет. Правда, произносимые им слова принадлежали в равной мере двум переводчикам — Полевому и Гнедичу, но, несмотря на это, трагик имел колоссальный успех.

Дальский рассказывал мне, как после спектакля к нему в уборную зашел Гнедич и, презрительно сжав губы, резюмировал:

— Вы играли не мой перевод, а свой собственный... До свиданья.

На это Дальский, с присущей ему независимостью, ответил:

— И, как видите, от этого спектакль только выиграл...

А вот — и третий этап.

1910 год. Кишинев. Дальский и я играем сегодня „Отелло“.

Сажу у себя в уборной, дожидаясь звонка. Уже заgrimирована и одета. Вдруг вбегает помощник режиссера и со стоном падает в кресло:

— Все погибло! Мамонт Викторович не хочет играть...

Я сорвалась с места и побежала к Дальскому. Вижу, в коридоре на окошечке сидит тощий еврей-парикмахер и плачет навзрыд. В руках какой-то неподобный лохматый парик.

— Что с вами?

— Господин Дальский меня выгнал вон... и с париком вместе.

— Пойдемте. Я улажу все. Сейчас дадут занавес.

— Нет уж, идите сами, а я к ним не пойду: у меня жена и четверо детей.

Я взяла у него парик и вбежала к Дальскому. Тот лежит на диване и преспокойно покуривает папиросу.

— Вы действительно решили сорвать спектакль? Дальский тяжело поднялся и пошел к зеркалу.

— Да вы посмотрите, что эти подлецы со мной делают!

Выхватил у меня из рук парик и напялил его на свою голову.

— Ну, полюбуйтесь!

Я взглянула — и прикусила губу, чтобы не расхотаться.

Широкое и полное лицо приплюснуто дико взъерошенным париком и увенчано картонным крохотным шлемиком. Дальский долго и внимательно разглядывал в зеркало эту жуткую персону.

— Это кто ж такой? Мамонт Дальский? Да я им морды всем наколочу!..

— Стойте. Сейчас все уладится.

И своим белым шарфом Дездемоны я замотала ему голову. Концы спустила на плечи. От этого лицо сузилось и страшные космы исчезли.

Дальский взглянул в зеркало, поднялся и сказал:

— Пойдемте.

И вышел на сцену.

Когда Дальский, по своему обыкновению, схватил Яго за шиворот, поволок на авансцену и завопил: „Крови!“, — зрительный зал разразился гомерическим хохотом. Я была поражена, — нет, подавлена. Неужели этот обрюзгший, с солидным брюшком и дико вопящий Отелло — тот самый король гастролеров Мамонт Дальский, путь которого по России всегда был густо усыпан цветами? Да, очевидно, Дальскому как актеру — конец.

Но я ошиблась. На следующий день Мамонт Викторович играл „Отца“ Стриндберга. И снова блистал своим ярким талантом. Но ведь Отец — герой северный. И если кровь Огелло в минуты ревности заливает кипящей лавой рассудок, то герой Стриндберга даже в минуту наивысшей страсти остается верным сыном своей родины, омываемой холодными водами фиордов. В „Отце“ страсть

сосредоточена в одном акте, в одном действии героя. Здесь глубокие переживания можно было „подметить“ богатой техникой.

И Дальскому, уже неспособному на настоящее творческое горение, удалось взволновать публику в той сцене, где он подозревает, что дочь, которую он так любит, не его ребенок. Он не убивает, а только бросает в гнев горящую лампу в свою мучительницу — и зрительный зал потрясен...

А быть может, успех Дальского в „Отце“ можно отчасти объяснить еще и тем, что самому актеру близки были переживания героя Стриндберга, его подозрительность, мстительность, страшная необузданность...

Из Кишинева мы выехали с Дальским поздно вечером. В купе, кроме нас, никого не было. Трагик с большим аппетитом дожевывал одиннадцатый бутерброд.

Мне стало его почему-то жаль. Хотелось утешить какими-нибудь светлыми воспоминаниями, подогреть былые мечты.

— А я все жду, когда вы, наконец, полетите в Париж и покажете французам настоящего Шекспира.

Дальский швырнул недоеденный бутерброд в угол и с грустью взглянул мне в глаза.

— Шутить изволите? Нет уж, с таким брюхом я не смею ехать за границу...

Это была последняя встреча с замечательным русским трагиком Мамонтом Дальским...

Я слышала, что он продолжал играть и попрежнему пользовался успехом. Но это была, повидимому, только техника, не согретая глубоким переживанием. Это была та актерская техника, которой он научился от великих мастеров сцены и, главным образом, от своего любимца Иванова-Козельского.

Я видела этого замечательного мастера и не- сколько раз играла с ним. И никогда не забуду его Гамлета и, особенно, Шейлока.

Козельский не отличался ни красотой лица, ни пластичностью. При маленьком росте — некрасивое и даже невыразительное лицо. Но голос! Такого чудесного и в то же время оригинального тембра я не слышала ни у одного из трагиков — ни русских, ни заграничных.

Он не получил образования и, взявшись впервые за „Гамлета“, был подавлен грандиозностью вставшей перед ним задачи. Но своей мечты — играть принца датского — не бросил, а с головой ушел в книги, в изучение Шекспира.

Нашлись люди, — конечно, все то же студенчество, — которые работали вместе с молодым актером, помогали ему спускаться в бездонные глубины шекспировского творчества без риска сломать себе шею.

Когда роль была сделана, Козельский решил выступить перед харьковской публикой.

Его первого выступления я не могла, конечно, видеть — это было в 1874 году. Но, судя по отзывам, Козельский „в этот период своей деятельности не был еще вполне сложившимся и готовым артистом. Это была молодая, еще не вылившаяся в определенную форму сила, талант еще не отделанный, не отшлифованный“.¹⁶

И сам Козельский, как рассказывали мне потом актеры, не был доволен своей работой:

— Я роль провалил. Так Гамлета играть нельзя, и, пока я его не переучу, не исправлю, я перед публикой в „Гамлете“ не выступлю.

Так в том сезоне Козельского в „Гамлете“ больше и не видели, несмотря на то, что первый спек-

такль имел шумный успех и молодежь требовала повторения шекспировской трагедии.

Я с Козельским впервые встретилась в Петербурге, в Озерках у Неметти.¹⁷ Он тогда произвел на меня огромное впечатление. Шла пьеса „От судьбы не уйдешь“. На протяжении всех актов голова Козельского тряслась. Это была такая изумительная деталь, которой пытались подражать другие актеры. Но им это не удавалось. После первого же акта безумно заболела голова. Каким способом достиг этого Козельский — непонятно.

Я встретила еще раз Козельского в Харькове, в самый расцвет его славы. Он играл Гамлета. „Своего“ Гамлета, с текстом роли, сведенным по целому ряду различных переводов. Он обычно давал суфлеру свой экземпляр пьесы с „рецептами“, т. е. с целым рядом приклеенных записочек, содержавших понравившиеся ему варианты монологов и реплик.

Если сравнивать двух актеров — Дальского и Козельского — с точки зрения внешнего рисунка, то у Мамонта Викторовича это было гораздо лучше сделано. Но, благодаря изумительному голосу Иванова-Козельского, публика забывала про его неэффектную внешность. В самом тоне его Гамлета была изумительная простота. Никакой декламационной фальши. Стих читал он как прозу.

Козельский был оригинальный Гамлет. Гамлет-философ. Никакой невращенности, как у других Гамлетов. Недочетом была лишь излишняя слезливость. Правда, слезы, звучащие в голосе Козельского, были так правдивы, что многие актеры, целые поколения актеров подражали ему.

Я была на репетиции и слышала, как он объяснял каждую сцену товарищам. Его объяснения не были узко-профессиональными, актерскими, — нет,

он объяснял всей труппе, почему он именно так ставит сцену, а не иначе. Это было точнейшее обоснование каждого слова, каждой фразы, каждой мизансцены.

И вот перед зрителями предстал Гамлет сомневающийся, разочарованный, рефлексирующий, порою пылкий даже, но чаще подавленный свалившимся на него несчастьем.

Особенное впечатление производила сцена с тенью отца в первом акте. Здесь в голосе Козельского было так много детской любви. Лицо его было лицом ребенка, близкого к умопомешательству. Да, он способен был сойти с ума от тоски по дорогом, так бесчеловечно убитому отцу. И его фраза: „Вот он уходит... ушел...“ звучала таким горем, таким отчаянием, как будто вместе с этим дорогим образом исчезло все для бедного Гамлета.

Детали Козельского, построенные, в сущности, на глубоких переживаниях, копировали очень многие. Но то, что было хорошо у него, чрезвычайно плохо выходило у копировщиков.

Особенно хорошо Козельский играл Шейлока. Замечательно проводил он сцену, когда Шейлок находит свой дом пустым. Чудесная деталь. Шейлок возвращается домой. На лице его глубокое спокойствие. Он входит в дом — там ждет его любимая дочь Джессика. Входит, зовет — ответа нет. В его голосе появляется тревога. Она растет. Шейлок вбегает во второй этаж — и убеждается, что Джессики нет. Христиане украли и дочь, и все сокровища, и честь его. Раздается отчаянный стон, переходящий в крик подстреленного на смерть животного. И он выбегает на сцену с рыданием...

Лично я очень любила играть с гастролерами. От них я училась своему мастерству. Требование Ко-

зельского, которое он всегда предъявлял ко всем актерам — знать роль наизусть, — меня ничуть не смущало: я иначе не могла играть.

Но многие актеры именно этого боялись. Именно этого не любили и всегда упрашивали своего антрепренера не приглашать Иванова-Козельского на гастроли.

Козельский много пил, пил, как все актеры, любимые публикой, которая считала своим долгом спаивать своих любимцев, выражая этим свое одобрение и свой восторг пред их мастерством. В результате — самый плачевный конец. Я, к несчастью, присутствовала при этой трагедии. Случилось это среди екатеринославского сезона Бородая. Шли „Блуждающие огни“. Я играла Лелечку. Перед началом первого акта я была уже на сцене, когда режиссер Лясс позвал Козельского посмотреть, все ли на месте и так, как нужно артисту. Таков уж был обычай. Козельский вышел и внимательно оглядел сцену. Дали третий звонок. Должен был уже подняться занавес, как вдруг вбегает Бородай и говорит, что Козельский сошел с ума. Оказывается, он — в гриме и костюме — ушел из театра. Его в саду догнал Бородай. Козельский ничего не сказал ему, пове нулся и вышел из сада. Его жена, которая, повидимому, уже давно следила за ним, подхватила мужа под руку и увезла домой на извозчике. Послали к нему в гостиницу доктора — тот подтвердил, что артист сошел с ума.

В театре был полный сбор. Ничего не подозревавшая публика шумными хлопками выражала свое нетерпение. А за кулисами было огромное смятение. Мы, актеры, взволнованные, потрясенные, не знали, что делать. Все — в гриме и костюмах — толпились на сцене.

Бородай придумал выход: экстренно, по его приказанию; гримировался актер Матковский, чтобы заместить Козельского. Я была возмущена и требовала отмены спектакля. Но Бородай и слышать не хотел. Матковский был готов. Антрепренер вышел за занавес. Публика затихла. Раздался дрожащий голос Бородая:

— По внезапной болезни Иванова-Козельского роль Холмина исполнит Матковский.

В ответ раздался дикий рев. Весь зрительный зал был наполнен шумом разгневанной толпы. Зрители повскакали с мест и бросились к выходу. И через несколько минут театр опустел. Остался человек шестьдесят заядлых театралов. Покинувшим театр впоследствии вернули деньги.

Как я играла! Это было ужасно. У Матковского роль была играна, но, конечно, заменить Козельского он не мог. У меня из головы не выходила мысль: что теперь с бедным Козельским? Я чувствовала, что погиб, окончательно погиб такой чудесный самородок, такой исключительный актер... А через некоторое время от прогрессивного паралича Козельский умер в доме умалишенных.

За несколько недель до екатеринославских — таких печальных — гастролей Козельского, играл у нас приехавший из Москвы знаменитый артист московского Малого театра Александр Иванович Южин.¹⁸ Играл он Гамлета по переводу Гнедича. Играл без суфлера. Умно, но холодно. У меня не осталось в воспоминаниях ни одной яркой сцены. Только помню его прекрасный голос.

Этим же летом 1893 г., в Екатеринославе он поставил „Отелло“. И здесь меня поразила его игра в сцене на Кипре (встреча Отелло с Дездемоной). Радостная встреча после долгой разлуки.

Большой нервный подъем. Нежнейшая любовь к Дездемоне.

Южин с необыкновенной тщательностью относился к каждой мелочи, заботился даже о незначительных предметах в своем костюме. А ведь костюмы у него были взяты всегда из императорских театров. Дирекция Малого театра охотно давала Южину целый комплект шекспировских костюмов, когда он отправлялся в свои редкие гастроли.

С какою вежливостью и корректностью относился всегда Южин даже к самым маленьким провинциальным актерам!

— Как ваше имя и отчество?

Я как-то спросила его:

— А какое вам дело до имени и отчества того актера, который играет тень отца Гамлета, с которым вы впервые встретились и никогда больше играть не будете?

На это Южин мог только улыбнуться.

Здесь же в Екатеринославе Бородай поставил для Южина трагедию „Макбет“.

Наши актеры, всем на удивление, репетировали „ненавистного Шекспира“ даже с охотой: настолько был обаятелен в обращении с труппой сам гастролер. Человек образованный и культурный, он сумел заинтересовать бородаевское товарищество этим прекрасным творением английского драматурга.

На репетиции разъяснял нашим актерам все туманные места и сам показывал, как нужно играть ту или иную роль... Небывалое явление в истории провинциального театра: случайный гастролер работает над „ансамблем“.

Я объясняла это, главным образом, тем, что Южин — из „гнезда славных“ московского Малого театра, где вопрос об ансамбле был впервые поднят

и прекрасно разрешен. А кроме того, Южин просто любил трагедию Шекспира „Макбет“. Любил, очевидно, потому, что одной из особенностей своего таланта — жесткостью — соприкасался с природой излюбленного героя...

К спектаклю все было готово: роли разучены, „испанские“ костюмы кое-как перешиты в „английские“, из имеющихся декораций выбраны наиболее соответствующие суровой природе Шотландии. Тут пошел в дело так называемый колонный зал, верой и правдой служивший театру во всяких классических постановках — от софокловского „Эдипа“ до шекспировского „Гамлета“. Заплатали и чуть покрасили „сад“. Приготовили „воздух“. Выбили палками пыль из двух „готических“ кресел...

Спектакль имел успех. Екатеринославская публика по достоинству оценила умную игру московского трагика.

Но при повторении шекспировского спектакля эта же самая публика потребовала от артиста чего-то такого, что могло бы взволновать ее, заставить пережить смертельный ужас, предчувствие и торжество жестокого, но справедливого возмездия.

И когда, вместо ярких чувств, зрители получили холодноватую рассудочность, они отплатили той же монетой: скудными аплодисментами вежливо поблагодарили московского гостя за доставленное им удовольствие. И только. Южин не оказался тем „чародеем“, который одним лишь своим вдохновением подымает бурю восторга в зрительном зале, столь чутком ко всему искреннему.

Сборы стали падать. Наш Бородай, оценивающий достоинство артиста по приходной кассовой книге, начал весьма недружелюбно поглядывать на московского гастролера. Он обвинял в материальных не-

удачах отнюдь не Вильяма Шекспира, а только гастролера. С английским драматургом наш Бородай был в довольно „приятельских отношениях“.

Насколько я помню, ни один бородаевский сезон не проходил без очередных шекспировских спектаклей.

В Харькове (сезон 1892/93 г.) играл у нас известный актер — „ученый шекспировед“ Чарский. Он долгие годы изучал Шекспира. Короля Лира играл, помню, с очень умно сделанными деталями, но и... очень скучно. Специализировавшись на Шекспире, он „засушил“ его пламенно чувствующих героев. Зритель восхищался прекрасной актерской техникой, но уходил из театра ничуть не взволнованным.

В 1895/96 году в Казани Бородай опять ставит в мой бенефис „Ромео и Джульетту“. И — что всего любопытнее — наш руководитель заботится уже об „ансамбле“. Тибальда играет И. М. Шувалов, ¹⁹ Меркуцио — М. М. Петипа. ²⁰

Но Ромео — актер Поль — погубил весь спектакль. Более бесцветного Ромео я в жизни не видала. Репетировал в полутоне, приберегал, как мы думали, и голос и темперамент к спектаклю. Оказалось, однако, что ни того, ни другого в природе этого актера вовсе не существовало. И публика крепко наказала дерзкого смельчака.

Трагедия оканчивается словами:

„Печальнее нет повести на свете,
Как повесть о Ромео и Джульетте“.

После спектакля я получила от казанских студентов записочку (копия была передана Полю) с этим же двустушием, но несколько перефразированным:

„Печальнее нет повести для света,
Когда Ромео нет, а есть одна Джульетта“.

Не могу сказать, чтобы этот комплимент меня порадовал. Я чувствовала себя страшно виноватой в том, что согласилась играть трагедию Шекспира с актером совершенно мне незнакомым и не сумела раскусить его во время репетиции.

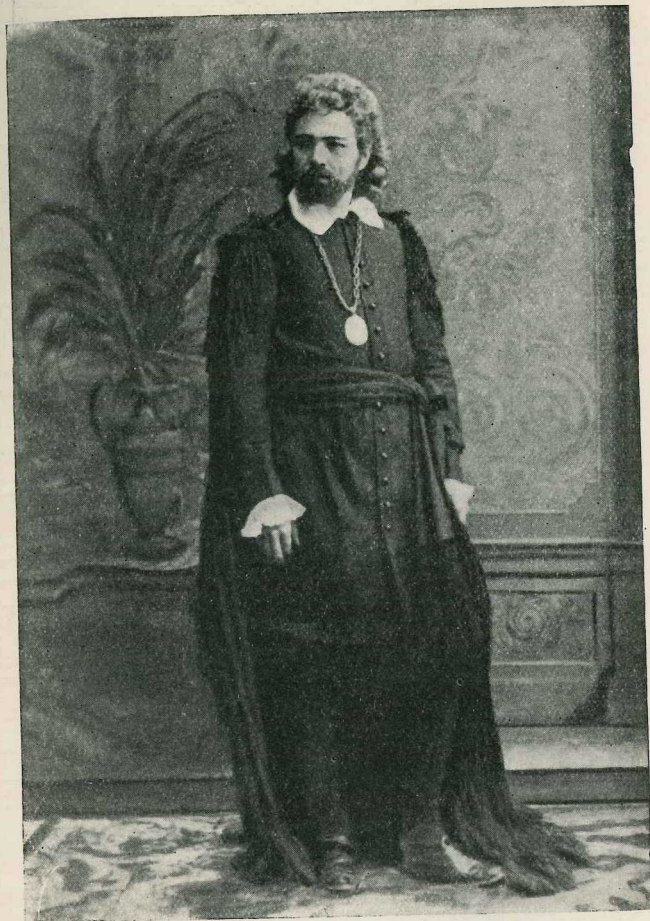
Бородай был смущен не меньше меня. Но он скоро успокоился, подсчитав выручку: цены на этот спектакль были повышены „по причине солидных затрат на новые костюмы и декорации“, как гласило объявление, висящее над кассой. И хотя всем было отлично известно, что на костюмы и декорации для этого спектакля Бородаем не было затрачено ни одной копейки, — публика охотно жертвовала в пользу Шекспира лишний двугривенный и в один день расхватала все билеты.

Для провинциального театра это было знаменательным фактом. Предприниматель понял, что в трудную минуту английский драматург может послужить хорошей приманкой.

Помню, наш Бородай крепко призадумался:

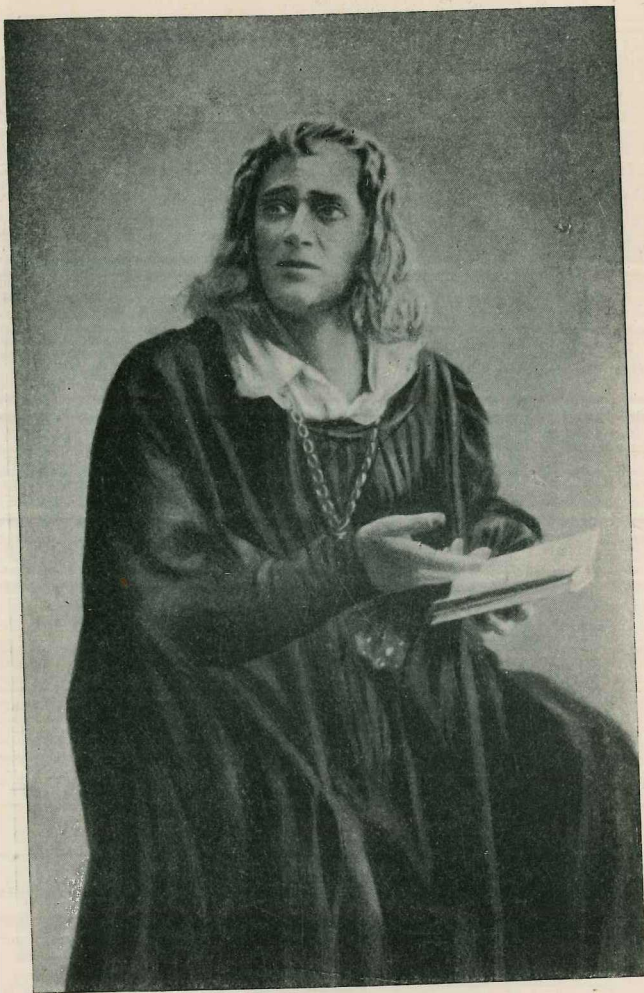
— Уж не включить ли парочку шекспировских трагедий в постоянный репертуар? Может быть, даже немного затратить и на костюмчики?... А, что скажете? Нет, страшновато. Нашему актеру этот Шекспир все еще поперек горла стоит. А здесь хоть плохонький, но ансамбль необходим... Уж очень публика капризная стала. Ромео есть? — Есть. Его возлюбленная Джульетта есть? — Есть. Так какого тебе еще рожна надо? Вся трагедия налицо. А разные там Меркуции да Тибальды — тьфу! Роли, не стоящие внимания. Так нет же, подай нашей „просвещенной“ публике обязательно Шувалова да Петтипа. Вот вам и провинция. Труднее, чем в Москве, работать стало...

Перед каждым антрепренером возникала неразре-



В. В. Чарский — Гамлет
„Гамлет“ Шекспира

Из собраний Ленинградского театрального музея



Д. М. Карамазов — Гамлет
„Гамлет“ Шекспира
Из собраний Ленинградского театрального музея

шимая проблема: Шекспир делает деньги, но, с другой стороны, и требует огромных затрат. Шекспира обожают гастролеры, но ненавидит труппа в целом. На Шекспира охотно бежит публика. Но та же публика хохочет над „служивым“, напялившим на себя костюм итальянского графа и за 70 копеек в вечер изображающим „пышную свиту“.

— Этой публике,—злился Бородай,—тащи на сцену настоящих князей да графов, вот тогда она и смеяться не будет. А откуда настоящих-то за семьдесят копеек сыщешь?

В конце концов ни наш Бородай, ни другие руководители театральных учреждений так и не рискнули включить Шекспира в постоянный репертуар. Но никто из них и не отказывался от него, когда этого требовали приезжий гастролер и публика.

И теперь уже наши антрепренеры, побаиваясь публики, старались как-нибудь получше обставить спектакль.

Помню, в 1898 году приехал к Дюковой в Харьков красавец Сарматов. Актер темпераментный, но чрезвычайно примитивный. Наш режиссер Александр ретиво взялся за постановку „Ромео“. С актерами он заниматься не умел. Только „народные сцены“ ставил блестяще. В результате — ансамбля никакого. Опять Шувалову и Петипа пришлось спасать спектакль. На четырех репетициях они, играя главные роли, давали товарищам кое-какие указания. На этот раз труппа была не комедийная, и с нею легче было сделать шекспировскую трагедию.

Декорации не писали, но наш художник Захаров искусно скомбинировал их из старых.

В результате получился не очень плохой спектакль. Во всяком случае, первый в провинции шекспировский спектакль, в котором были по-настоящему сделаны массовые сцены.

Публика горячо принимала каждую удачную деталь, следила за каждой интонацией, за каждым жестом, щедро награждая актеров шумными аплодисментами.

На следующий день в харьковской газете появилась заметка:

„Роль Джульетты, как и вообще роли, где нужна лирика, мечтательность, торжественность тона, очень хорошо удается М. И. Велизарий. Г-н Сарматов играл Ромео с солидным успехом“.²¹

Откуда у Джульетты „торжественность тона“ — не понимаю, но вся рецензия в целом меня и моих товарищей порадовала, главным образом, потому, что в ней вся постановка — ансамбль, костюмы, декорации — не подвергались на этот раз осмеянию. И это в нашей шекспировской практике случилось впервые.

Харьковская публика стала входить во вкус классических спектаклей. А мы всячески старались удовлетворить ее серьезные запросы к театру. Для нас это было и интересно с художественной стороны и, конечно, прибыльно.

Когда Шувалов в том же сезоне поставил в свой бенефис „Макбета“, рецензент писал:

„... Так или иначе, мы очень обязаны художественному вкусу и таланту г. Шувалова, познакомившего нас с целым рядом классических произведений“.²²

Иван Михайлович Шувалов страстно любил Шекспира и за свою короткую жизнь (39 лет) много играл его.

Над ролями он работал по методу, диаметрально противоположному моему. Я читала роль по пьесе (а не по тетрадке) раз пятнадцать, читала до тех пор, пока не выучивала ее наизусть, совсем не нуждаясь в суфлере. Но при первом же чтении я начинала голосом тон. Я читала второй, третий раз —

и в голосе появлялись уже нужные интонации. А когда я принималась за чтение в десятый-пятнадцатый раз, я уже слышала „музыку слов“.

Шувалов работал иначе: он заучивал текст без всяких интонаций. Заучивал наизусть первую сцену, не касаясь второй. И только овладев текстом, он начинал работать над тем, как надо говорить.

Я считаю его лучшей ролью — короля Лира. Здесь Шувалов настолько отрешался от себя, что не был похож ни звуком голоса, ни интонациями, ни внешностью на другие свои роли.

Он начал играть Лира в 30 лет. И сначала были, конечно, серьезные недочеты. Неприятно действовала его излишняя жестикуляция, но, работая над собой, Шувалов сумел освободиться от этого „актерского недуга“ и, в конце концов, создал прекрасный образ Лира.

Теперь я с гордостью вспоминаю, что в его работе над Лиром и я принимала некоторое участие.

Я видела в этой роли и Росси и Маджи.²³ Первый в Лире давал прежде всего короля, второй — отца, человека. Лир у Маджи был просто несчастный старик.

Я рассказала Шувалову о деталях игры этих двух знаменитых трагиков (он их не видел). Шувалов заинтересовался и начал работать над „своим“ королем Лиром. В результате получился сценический образ, в котором заключались и величие Лира — Росси и человечность Маджи.

Но и король — Шувалова не был похож на короля — Росси. У Росси Лир — взбалмошный деспот, у Шувалова — гордый, упрямый человек, но с душой, переполненной нежностью. Росси — не вызывал жалости, Шувалов — поражал глубиной своего горя.

Уже во второй сцене с неблагоприятной дочерью

его слова: „Вы, глупые глаза, не смейте плакать“, эти подступающие к горлу слезы — поражали слушателя правдивым изображением человеческого горя, глубокой трагичностью. Шувалов терпеть не мог приподнятого тона, ложного пафоса.

Сейчас перед зрителями был не король, а человек, потрясенный несправедливостью любимой дочери. Вы верили, что так глубоко чувствующий человек может сойти с ума. Он — на грани безумия. Еще одна капля горечи — и разум не выдержит. И Лир сходит с ума.

И вот, сцена в палатке. Лир просыпается и видит Корделию, свою нежную и любящую дочь. На мгновение рассудок возвращается — он плачет и смеется. Крупные слезы катятся по его седой бороде. Перед вами несчастный, поседевший от горя, ребенок.

Итальянский трагик Маджи падал на колени перед Корделией:

„Прости меня и прошлое забудь...“

Шувалов выражал свое нежное чувство к Корделии только после ее слов:

„Мой господин, угодно ль вам пройтись?“

Словно вызванный к жизни, радостно восклицает: Лир:

„С тобой! С тобой!...“

Подходит к дочери. Та обвивает его шею руками. Получается хороший сценический рисунок: трогательная пара — седовласый старик и юная дочь Корделия.

Затем они молча уходят вдвоем из палатки: король — лицом к публике, а Корделия — спиной к ней.

Уходят под гром аплодисментов взволнованных зрителей...

Сцена смерти. Лир — Шувалов перед трупом своей Корделии. Его потухающий голос:

„Пуговицу, сэр, мне эту отстегните“.

Чаша переполнена — и этот сильный человек падает под ударами жестокой жизни. Но, падая, остается величественно-прекрасным и глубоко-человечным. Об этом говорят и голос, и жест, и поза.

Хочет поцеловать в последний раз Корделию, но смерть останавливает его.

Тихо склоняются знамена. Большая пауза. Медленно опускается занавес — за этим следит сам режиссер...

Гамлет Шувалова — человек анализа, философ. Он возвышается над средой умом и образованием. Но те, другие, не размышляя, способны к действию, к убийству, к преступлению. А он, философ, не способен даже мстить за совершенное злодеяние.

И таким — безвольным и нерешительным — Шувалов трактует Гамлета в первых актах.

Но вот счастливая мысль озаряет принца. Странствующие актеры — вот кто явится средством, разоблачающим преступника! Король-убийца выдаст сам себя при виде совершенного на дворцовой сцене преступления.

И Гамлет оказался прав: Клавдий попадает в мышеловку. Принц торжествует.

Его возглас: „Оленя ранили стрелой!“ звучит как боевая труба, возвещающая о победе. С этого момента в Гамлете — Шувалове никакой раздвоенности, никаких колебаний. Вы чувствуете, что он может убить короля. В возгласе ведь не только торжество, но и угроза. И какие бы препятствия ни всгали на

пути, принц Гамлет все равно убьет убийцу своего отца...

Шувалов, относясь с большой любовью к Шекспиру, требовал от постановщиков и актеров серьезного отношения к шекспировским спектаклям. Если для какого-нибудь гастролера ставили „Ромео и Джульетту“, он никогда не отказывался от участия в этом спектакле.

Помню, в киевском Народном доме, у Бородая, мне пришлось ставить „Ромео“ с участием бывшего артиста московского Малого театра. — Багрова.²⁴

Тут уж мы все дружно сговорились поставить трагедию как следует. Бородай, державший одновременно и оперу, дал нам приличные оперные костюмы. Зимняя бородаевская труппа представляла собой довольно значительную художественную силу.

Наш художник к старым декорациям подрисовал „готические башенки“ — и вместо соловцовских „мирных сельских домиков“ на сцене справа и слева возвышались довольно массивные „дворцы“ враждующих синьоров. Багров охотно принял все мои детали.

Спектакль имел очевидный успех. Сам Мамонт Дальский, только что закончивший свои гастроли, „изволил“ присутствовать на этом спектакле. Я видела, как он в глубине своей ложи снисходительно аплодировал особенно удачным сценам.

Шувалов искренно радовался этой маленькой победе своего любимого драматурга. Он отлично понимал, что две-три таких победы — и „его Шекспир“ утвердится на провинциальной сцене, а это значит, что он, Шувалов, может теперь требовать от хозяина серьезного отношения к постановке трагедий английского драматурга.

Впрочем, слово „требовать“ отсутствовало в лексиконе этого мягкого, скромного человека. Своей

вдумчивой и любовной работой над шекспировскими ролями Шувалов давал общий тон спектаклю, в котором участвовал сам, — но и только. Требовать, добиваться, вступать с кем-либо в борьбу он не мог и не хотел.

Но когда случалось ему встретиться с единомышленниками, Иван Михайлович немедленно начинал подготавливать почву: заводил разговор об Англии, о трагедии вообще и Шекспире в частности. И кончалось дело тем, что решали тут же приступить к постановке „Макбета“, „Отелло“ или „Короля Лира“...

Счастливым случай сталкивает в 1903 году в Одессе двух-трех шекспироманов, которые без слов понимают друг друга. Через две минуты вопрос о постановке „Отелло“ решен бесповоротно.

Наши антрепренеры — Дюкова²⁵ и Лубковская²⁶ — весьма охотно соглашаются истратить на эту „затею“ небольшую сумму...

И вот на сцене одесского городского театра мы репетируем „Отелло“.

Этот театр по праву считался одним из лучших в Европе, вторым после Бургтеатра в Вене. Стоил он городу огромных денег. Весь из мрамора, никеля, голубого плюша. Грандиозный и великолепный „храм искусства“.

Город на годовом жаловании держал в театре прекрасный оркестр и мощный оперный хор, которые работали в опере — итальянской и русской, когда она приезжала в Одессу, а также и в драме, если это требовалось по ходу действия или по замыслу режиссера.

Итак, в наших руках оказалось такое сказочное богатство, что мы решили блеснуть или... никогда уже больше не братья за Шекспира.

Декорации были заказаны самому Реджио, ²⁷ который писал декорации Соловцову для его знаменитой постановки „Мадам Сан-Жен“. Оркестром дирижировал Прибик, горячо взявшийся за наше дело. Режиссировал опять Александров.

Павленков — характерный актер — лучший Яго из тех, с которыми я когда-нибудь играла. В его таланте много жестокости и злобы. Он давал прекрасный образ коварного „друга“ полководца.

Во время спектакля настроение у нас, актеров, было торжественное и радостное: мы действовали среди чудесных декораций, под аккомпанемент оркестра и хора. Произносимые нами слова звучали для нас же самих как-то совсем по-иному, сливаясь со страстной музыкой Верди.

Когда после первого антракта поднялся занавес и зрители увидели освещенное луной безбрежное море и услышали чарующую музыку и хор, исполняющий итальянские песни, они устроили бурную овацию. Мы были ошеломлены: ну, кто же из нас слышал когда-нибудь аплодисменты по адресу театрального художника и музыканта? Это было так ново...

В последнем акте, перед смертью Дездемоны, Прибик заполнял огромную паузу — молитву — исполнением „Аве Мария“. А песню „О, пойте мне ивушка...“ я читала под аккомпанемент арфы...

Шувалов в „Отелло“ не давал героя. В нем не было и бури ревности мавра — Дальского.

„...В долину лет преклонных опускаюсь...“

Отелло — Шувалов уже не пылкий юноша. И чувство к Дездемоне — не страсть, а нежность. И безграничная вера в нее.

Публика все время жалеет этого большого, обиженного судьбой ребенка.

Она жалеет его даже тогда, когда, запутавшись в сетях, коварно расставленных Яго, он теряет рассудок и убивает свою Дездемону. Не Дездемона, а Отелло, главным образом он, — несчастная жертва человеческой подлости...

Спектакль имел огромный успех.

Шувалов и мы, его единомышленники, торжествовали:

— Шекспир, ты победил!

Но вслед за победой шли тяжкие поражения. И, когда приходилось играть в обычной для „провинциального Шекспира“ обстановке, Шувалов терял равновесие и становился молчаливым и мрачным. В этих случаях его не радовали даже благоприятные рецензии о его игре.

В те времена русскому провинциальному актеру, рискующему играть Шекспира, приходилось одно лишь силой своего вдохновения и мастерства создавать трагический спектакль без ансамбля и декораций. И нужно было обладать огромным талантом, чтобы заставить зрителя пережить с Макбетом весь ужас перед лицом неумолимого возмездия и, видя перед собой знакомого пожарного и трех солдат из ближайшей к театру казармы с березовыми венками в руках, поверить, что это действительно „Бирнамский лес пошел“.

И вот таким талантом увлекать зрителя трагичностью судьбы своего героя — Гамлега обладал в огромной степени Самойлов Павел Васильевич. ²⁸

Я не знаю другого актера, который был бы так „обожаем“ публикой. И нужно отдать справедливость — лицо у Самойлова было изумительное. Его чудесные глаза, отражающие всю гамму тончайших переживаний героя, заставляли забывать о глухом, тусклом голосе.

Впервые я встретила с ним в Харькове в 1898 году у Дюковой. Я играла Офелию. Это был самый красивый из всех провинциальных Гамлетов. Пластичный и грациозный. В его игре меня поражало редкое сочетание глубокого чувства и тонкого мастерства.

Самойлов в „Гамлете“ был романтичный юноша. И настолько безвольный, что, глядя на него, вы не верили в способность Гамлета в конце концов отмстить за убийство отца. Столько грустной, далекой от всякого действия поэзии и лирики было в облике Самойлова...

Но, пользуясь огромным успехом у публики, Павел Васильевич обычно боялся ехать на гастроли в незнакомый ему город: это было одной из его странностей. В таком, например, театральном городе, как Киев, он ни разу не гастролировал, — страшился неизвестности. И действительно, в некоторых городах (при мне в Полтаве и Екатеринославе) Самойлов сборов не сделал. А мастер он был изумительный...

Вспоминая актеров, с которыми мне пришлось играть Шекспира, я с особенным чувством уважения думаю о Карамазове.²⁹ Он — один из немногих, которые играли и ставили трагедии английского драматурга не только потому, что здесь были огромные возможности показать во всем блеске свой талант. И, конечно, уж не потому, что публика платила за эти спектакли хорошие деньги...

Карамазов до 36 лет не играл, а занимался научно-литературной деятельностью, печатал какие-то серьезные статьи. Эту привычку всесторонне изучать предмет он принес с собой на сцену. И, конечно, бездонный по глубине мысли Шекспир дал Карамазову богатейший материал для изучения.

Я помню, с каким прилежанием он читал те книги, в которых мог почерпнуть какие-нибудь сведения о быте и нравах эпохи, когда жили и действовали обожаемые им герои: Шейлок, Макбет и Гамлет.

И неудивительно, что в каждой мелочи его сценического костюма было столько художественного вкуса и исторической правды. Он выходил на сцену, тщательно проверив, не привешена ли шпага на полвершка влево от намеченного для нее места на поясе, не опустится ли с плеча при резком движении плащ чуть ниже намеченной заранее линии. В этом отношении Карамазов был педантичен.

Разумеется, и игра отличалась той же четкостью: каждая деталь — в интонации и жесте — была им тщательно продумана и сделана. Один из театральных критиков писал о нем в „Волжском листке“:

„Карамазов — актер анализа. В Гамлете, Акосге, Фердинанде и Франце этот безусловно талантливый артист обнаружил глубокое и сознательное изучение ролей, много прекрасных деталей и живую душу, если можно так выразиться. Особенно понравилось нам благородство в игре артиста и те художественные, колоритные приемы, которыми г. Карамазов пользуется для достижения сильного драматизма: шопот, глухие, сдавленные, но вполне отчетливые звуки, а не крик и метание по сцене“.

Этого замечательного актера я как следует узнала во время его саратовской антрепризы в 1908—1909 году, а узнав, не хотела с ним расставаться и уговорила его работать с нами в черниговском товариществе.

В то время Карамазову было уже лет пятьдесят, если не больше. Это был вполне законченный мастер, любящий и прекрасно знающий свое дело. Во всем — и в гриме и в исполнении — он исходил всегда

из своих внешних и внутренних данных. Он так накладывал грим, что лицо его, некрасивое, но очень выразительное, приобретало возможность еще ярче выявлять переживания богатой мимикой.

И, зная, каким сокровищем является для актера голос, звучный и красивый, он пользовался этим даром природы мастерски.

Испытав себя в Хлестакове и в Мурзавецком (в пьесе Островского „Волки и овцы“), Карамазов окончательно перешел на характерные и трагические роли: в его таланте не было комизма. С тех пор он играл Шейлока, Гамлета, Людовика XI, но ни одной комической роли не было в его репертуаре.

В Саратове Карамазов создал прекрасное дело. Он был настойчив в достижении у себя в театре строжайшей художественной дисциплины. Сам образец четкости в работе, он требовал того же от своих актеров. Я себе не представляю, как бы мог актер прийти к нему на репетицию, не зная на зубок своей роли. В этом отношении Карамазов был неумолим.

Но, требовательный к актерам, он никогда не был с ними груб.

Любопытна его точка зрения на актерский коллектив, подчиненный ему как антрепренеру и режиссеру:

— Не все актеры, — говорил мне Карамазов, — мои товарищи. Театр — не гимназия и не университет, и здесь не товарищи, а мои сослуживцы.

Он очень оберегал, — но только во имя дела, — свое право на единоличное руководство всеми частями большой театральной машины. Но никогда, ни при каких обстоятельствах он не пользовался этим правом во зло актеру и театру.

И я помню, когда дела в моем товариществе пошатнулись, Карамазов первый потребовал для себя

уменьшения своего жалованья вдвое и вместо шестисот стал получать триста.

Когда я, удивленная этим поступком, напомнила ему наши разговоры о товарище и сослуживце, он довольно холодно заметил:

— А при чем тут товарищество? Актер, не делющий сборов, лишается права на большой оклад... Вот и все.

Теперь, когда я думаю о Карамазове, я отлично понимаю, почему в театре он стремился к диктаторству. Без полного подчинения своей режиссерской воле в те времена ему не удалось бы стать новатором. А он был таковым в полном смысле этого слова.

Вот одна из его замечательных постановок — „Гамлет“.³⁰

Подымается занавес — и зритель широко раскрывает глаза: в них полное недоумение. На сцене, вместо прескверных, но привычных декораций, — сурового цвета сукна... Да, самые настоящие сукна из простого, грубого рядна. И на этом странном фоне какие-то намеки на декоративное убранство: кусок стены, намек на крепость. И жуткое, призрачное освещение и музыка, уводящая мысли прочь от реального... Да, только в такую ночь расстроенному воображению Гамлета мог явиться призрак.

И тень убитого короля здесь, в сукнах, не только не вызвала у публики смеха, но, напротив, заставляла ее трепетать в предчувствии трагических коллизий.

С этого момента сукна, на фоне которых так выигрывали яркие костюмы исполнителей, никому не казались уже уродливым порождением бредовой фантазии режиссера: их суровый тон, как нельзя лучше, гармонировал с мрачным настроением трагедии...

На минуту на сцене гаснет свет, — теперь весь театр погружен во мрак. Где-то звучит тихая музыка. Зритель и не подозревает, что там, на темной сцене, идет бесшумная и никому невидимая работа по подготовке второй картины. Никаких молотков! С одной стороны выбрасывается на сцену ковер, а с другой — подушка для Офелии. Выносятся два готических кресла. На это уходит одна-две минуты.

А в „сцене с актерами“, опять под музыку, выкатывается по ковру помост на колесиках, с заранее приготовленным ложем, на котором будет представлено страшное злодеяние.

Сцена на кладбище: на фоне тех же сукон куфок стены. И два креста. Посредине люк — могила. Похоронный марш Чайковского. Открытый гроб на краю могилы . . . „Цветок цветку“ . . . И появление Гамлета. Лицо страдальца . . .

Публика приняла сукна и одобрила „чистые перемены“ декораций в темноте под музыку. У всех было приятное сознание какой-то необычайной слаженности спектакля.

Приветствовали сукна и актеры: немногим (очень немногим) это казалось прогрессом в сценическом искусстве, а большинству была дана возможность возвращаться после шекспировского спектакля не в два часа ночи, а значительно раньше. Двенадцать картин грандиозной трагедии следовали теперь одна за другой без мучительных перерывов, без грохота молотков, без крика раздраженных рабочих, которым мешали подгоняющие их режиссеры.

Сам Карамазов проводил с театральными рабочими и служащими несколько репетиций, приучая их к „действию“ в абсолютной тишине и темноте. И, когда это новое искусство было ими освоено, они почувствовали и некоторое облегчение в работе и, с дру-

гой стороны, большую заинтересованность во всем театральном деле: „действуя“ при открытом занавесе и под музыку, они „становились“ настоящими участниками спектакля, а не служащими театра, только подготавливающими все, что нужно для нас, актеров. Здесь, при новом положении, от искусства рабочих зависел в огромной степени успех всего спектакля, — и потому они по праву разделяли теперь вместе с нами, актерами, наши сценические лавры.

Одним словом, дерзкое новаторство Карамазова было всеми принято сочувственно. И только те из публики и актеров, которым все новое кажется кощунством против неизбежного жертвенника древнего храма искусства, — те, конечно, шипели при каждом успехе и злорадствовали при неудачах . . .

Успехам Карамазова — режиссера в значительной степени содействовала любовь публики к Карамазову — актеру.

Изумительный Людовик XI, он и в шекспировских трагедиях дал чрезвычайно много яркого и интересного. И если у Самойлова основное в Гамлете — чудесная романтика, а у Шувалова — рефлекс, то здесь — большой душевный надлом. У Карамазова нет самойловской лирики и его нежной любви к Офелии. В его интонациях слышится всегда ирония — печальная в размышлениях о себе и человеческой жизни, злобная — в остро отточенных диалогах с тайными врагами и лукавыми царедворцами. Потому в сценах с Гильденштерном и Полонием Карамазов был неподражаем . . .

Во всем, в каждой мелочи чувствовалась любовь Карамазова к театру, его уважение к публике, его преклонение перед гением великого драматурга. Каждая деталь была сделана трагиком самым тщательным образом. В последнем акте он фехтовал

На минуту на сцене гаснет свет, — теперь весь театр погружен во мрак. Где-то звучит тихая музыка. Зритель и не подозревает, что там, на темной сцене, идет бесшумная и никому невидимая работа по подготовке второй картины. Никаких молотков! С одной стороны выбрасывается на сцену ковер, а с другой — подушка для Офелии. Выносятся два готических кресла. На это уходит одна-две минуты.

А в „сцене с актерами“, опять под музыку, выкатывается по ковру помост на колесиках, с заранее приготовленным ложем, на котором будет представлено страшное злодеяние.

Сцена на кладбище: на фоне тех же сукон кусок стены. И два креста. Посредине люк — могила. Похоронный марш Чайковского. Открытый гроб на краю могилы. . . „Цветок цветку“ . . . И появление Гамлета. Лицо страдальца. . .

Публика приняла сукна и одобрила „чистые перемены“ декораций в темноте под музыку. У всех было приятное сознание какой-то необычайной слаженности спектакля.

Приветствовали сукна и актеры: немногим (очень немногим) это казалось прогрессом в сценическом искусстве, а большинству была дана возможность возвращаться после шекспировского спектакля не в два часа ночи, а значительно раньше. Двенадцать картин грандиозной трагедии следовали теперь одна за другой без мучительных перерывов, без грохота молотков, без крика раздраженных рабочих, которым мешали подгоняющие их режиссеры.

Сам Карамазов проводил с театральными рабочими и служащими несколько репетиций, приучая их к „действию“ в абсолютной тишине и темноте. И, когда это новое искусство было ими освоено, они почувствовали и некоторое облегчение в работе и, с дру-

гой стороны, большую заинтересованность во всем театральном деле: „действуя“ при открытом занавесе и под музыку, они „становились“ настоящими участниками спектакля, а не служащими театра, только подготавливающими все, что нужно для нас, актеров. Здесь, при новом положении, от искусства рабочих зависел в огромной степени успех всего спектакля, — и потому они по праву разделяли теперь вместе с нами, актерами, наши сценические лавры.

Одним словом, дерзкое новаторство Карамазова было всеми принято сочувственно. И только те из публики и актеров, которым все новое кажется кощунством против незыблемого жертвенника древнего храма искусства, — те, конечно, шипели при каждом успехе и злорадствовали при неудачах. . .

Успехам Карамазова — режиссера в значительной степени содействовала любовь публики к Карамазову — актеру.

Изумительный Людовик XI, он и в шекспировских трагедиях дал чрезвычайно много яркого и интересного. И если у Самойлова основное в Гамлете — чудесная романтика, а у Шувалова — рефлекс, то здесь — большой душевный надлом. У Карамазова нет самойловской лирики и его нежной любви к Офелии. В его интонациях слышится всегда ирония — печальная в размышлениях о себе и человеческой жизни, злобная — в остро отточенных диалогах с тайными врагами и лукавыми царедворцами. Потому в сценах с Гильденштерном и Полонием Карамазов был неподражаем. . .

Во всем, в каждой мелочи чувствовалась любовь Карамазова к театру, его уважение к публике, его преклонение перед гением великого драматурга. Каждая деталь была сделана трагиком самым тщательным образом. В последнем акте он фехтовал

с таким мастерством, что публика выражала ему свое одобрение криками. Иначе, по мнению Карамазова, не мог драться на шпагах Гамлет — лучший фехтовальщик при дворе короля Дании. И для этого трагик по три часа в день тренировался с актером, исполнявшим роль Лаэрта . . .

И публика, расходясь после спектакля по домам, бережно, как сокровищницу, несла по ночным улицам провинциального городка яркое впечатление о прекрасном зрелище, о необычайном спектакле, где не было покрытых вековой пылью и пропахших столетним клеем деревьев; где, вместо „дышащих“ окон и башен и приставных колонн, на сцене были простые, сурового цвета, сукна; где актеры, одетые в хорошие костюмы и прекрасно знающие свои роли, составляли в целом неплохой ансамбль.

Теперь уже не было ни у кого сомнения, что Шекспир отвоюет себе почетное место на сценах русской провинции. Но для этого нужны были люди, сочетающие в себе талант и знания, пламенные чувства и мастерство актера, здравый смысл и дерзость исканий новых путей на театре.

Нужны были такие люди, как Карамазов и ему подобные, славные имена которых будут вписаны в историю русского театра, в одну из любопытнейших глав ее, повествующую о великом Шекспире на русской дореволюционной сцене.



Д. М. Карамазов — Ромео
„Ромео и Джульетта“ Шекспира
Из собраний Ленинградского театрального музея



П. Н. Орленев — Раскольников
„Преступление и наказание“ (по Достоевскому)
Из собраний Ленинградского театрального музея

ПАВЕЛ ОРЛЕНЕВ

Антрепренер Владыкин. — Кондрат Яковлев. — „Братья Карамазовы“. — Бенефис Зверевой. — Товарищи.

Лето 1902 года. Одесса. Большой Фонтан.
Сад. Море. Душные ночи.

Под вечер из города к нам в театр едет публика в крохотном, словно для кукол, поезде. Еще за четверть часа до его прихода слышно, как он весело звенит, постукивает колесиками и отдувается, приговариваясь, что ему тяжело. А подошел к станции — и шумная, вся в белом, толпа одесситов высыпает из зеленых коробочек, сразу же заполняя весь сад...

Театр держит Владыкин, который зиму служит в киевском соловцовском театре в должности помощника режиссера, а летом берет антрепризу здесь, на Фонтане. Человек средних запросов и дарований. Без фантазий, без горизонтов. А потому никогда не прогорал. Деньги платил аккуратно, и к нему ехали актеры без всяких опасений.

Почти вся труппа была соловцовская. Только некоторые — Неделин, Шувалов, Багров — не служили, а гастролировали.

Среди провинциальных актеров первого ранга был довольно распространен обычай переходить после

Великого поста на положение гастролера. Это был единственный способ временно уйти от ежедневной работы на сцене, от спектаклей „с трех репетиций“, вырваться из заколдованного круга, в котором актер, сдавленный требованиями антрепренера и падкой до новинок публики, работал без устали, тупо, потеряв всякую надежду на настоящее сценическое творчество.

Большинство мирилось на компромиссе: зиму работало в антрепризе, а летом гастролеровало. Разумеется, только те, кто имел солидное имя.

Но были и такие, которые самым решительным образом отвергали заманчивые предложения антрепренера и всю жизнь свою отвоевывали у городов, у публики, у актеров право не подчиняться, а самому устанавливать законы.

Блестящим представителем этих бунтарей против „крепостной зависимости“ актеров являлся Павел Орленев.³¹

Когда Владыкин сообщил труппе о скором приезде знаменитого гастролера, я лично очень обрадовалась. Но высказать свою радость вслух побоялась, зная суждение своих товарищей о всяком гастролере как о диктаторе, всегда требовательном, поднимавшем бурю в тихой заводи провинциальной сцены. И чем знаменитее, тем беспокойнее.

Понятно, что Орленева ждали у нас в театре с особенным волнением.

С тем же волнением, но совсем особого порядка, ждала Орленева и я. Два года перед тем в Екатеринославе мне с Шуваловым пришлось видеть этого актера в „Преступлении и наказании“. Мы были потрясены его игрой.

Не могу забыть сцены у следователя. Это было чудесное соревнование двух мастеров — Орленева и

Кондрата Яковлева³² в художественной отделке деталей, в тонкости интонационных переходов, в темпах. Музыкальный дуэт виртуозов... Нет, гораздо трагичнее. Здесь была борьба человека за жизнь, борьба с опасным, хитрым противником. Вот Раскольников слабеет, теряет спокойствие, загнув глаза падает в пропасть. Следователь, Кондрат Яковлев, превращается в кошку. Стремительно бросается вперед, хватая мышь и... снова прячет когти: ей хочется играть. У зрителя захватывает дух: вот-вот придушит.

Но жуткие видения проходят — и перед вами снова представитель закона и отчаянно защищающий себя преступник.

Ваше сердце начинает радостно биться в груди: Раскольников спасен, он торжествует! И вдруг — истерический крик Орленева: мышеловка снова захлопнулась... Но нужно успокоиться... взять себя в руки. Иначе ведь, действительно, смерть... Нет, хуже, — тюрьма, вечная каторга... И Раскольников, поборов свое волнение, начинает новую борьбу. Теперь в руках у него остро отточенное оружие: человеческий разум, логика...

Вы переживали ужас и в то же время острое наслаждение высоким творчеством двух мастеров русского театра...

Орленев приехал. И с первой же репетиции завоевал симпатии наших актеров.

Прежде всего, это был простой, сердечный человек и чудный товарищ. Такому наш брат-актер отдаст самое дорогое — любовь.

На этот раз мне пришлось не смотреть из партера на игру Орленева, а самой играть с ним: Грушеньку в „Братьях Карамазовых“, Сою в „Преступлении и наказании“, Марфиньку в „Горе-зло-

счастья“, Катерину в „Грозе“ и Любу в „Обществе поощрения скуки“.

За два года непрерывных гастролей его яркий талант не потускнел, его пламенное вдохновение не иссякло. Напротив, все это было заключено теперь в прекрасную оправу тонкого актерского мастерства.

Идет „Преступление и наказание“. Сцена в комнате Сони. Измученный Раскольников приходит сюда в надежде найти минутное успокоение, а может быть, прочесть в глазах этой девушки и оправдание. Как хорошо было бы рассказать здесь о своем преступлении! Но нет сил произнести последнее страшное слово... А бездна тянет, и Раскольников склоняется над ней. Он впивается взглядом в глаза Сони:

— Поняла?

И выражение глаз у Раскольникова—Орленева такое трагическое, что я, Соня, не вижу перед собой актера, прекрасно изображающего тяжелое и сложное переживание героя. Я так потрясена признанием убийцы, что мне страшно оставаться с ним на сцене... нет, с глазу на глаз в моей комнате. И я чувствую, как моим страхом заражается весь зрительный зал...

Я много видела чудесных актеров, со многими играла, но никто в такой степени не захватывал меня своим вдохновением, как Орленев.

Но он не был только актером нутра: каждая фраза, каждое движение говорили о громадной технике. И какой актер нутра смог бы так прочесть огромный монолог свой, чтоб публика и актеры, затаив дыхание, следили бы за каждой его фразой? А Орленева в первом акте „Братьев Карамазовых“ все присутствующие в театре слушают именно так,

боясь проронить хотя бы одно слово из бесконечного монолога. Тут, если актерское мастерство не на должной высоте, никакое вдохновение не поможет. Здесь каждое слово должно было подвергнуться самой тщательной обработке мастера. Это — прежде всего. А затем уже оно переходило в лабораторию возвышенных чувств и, согретое ими, преподносилось зрителю. И потрясало его глубиной мысли и мастерством.

В сцене „Мокрое“ („Братья Карамазовы“) Орленев совершеннейшим образом преображался. Я смотрела с удивлением на человека, широко шагающего по сцене, и думала:

— Да подлинно ли передо мной Орленев? Тот самый Орленев, с которым я вчера играла Соню?

Столько бесшабашной удали было в каждом жесте Дмитрия Карамазова. И столько отчаяния.

— Грушенька, что я с тобой сделал!

Эти простые слова Орленев произносил с такими надрывными интонациями, что за ними следовала неизбежная реакция зрительного зала: истерика...

А через два дня по сцене двигался, стараясь не шуметь, маленький, кроткий, забитый чиновничек. Чрезвычайно нежный к жене и заискивающий перед начальством... Само олицетворение „Горя-злосчастья“.

И, глядя на этот несчастный человеческий комочек, трудно было представить подлинное лицо актера, два дня назад изображавшего бесшабашно-удалого, с бильным надрывом, Дмитрия Карамазова. Это были два сценических образа, совершенно не похожих друг на друга.

А Орленеву очень трудно было избежать повторения самого себя, особенно в сценах протеста затравленного чиновника. В истерии, в иступленном

крике легко могли зазвучать „орленевские“ нотки. Но большой мастер умел избежать этой опасности: и Раскольников, и Дмитрий Карамазов, и чиновник Орленев делали по-иному, не только в общей трактовке, но и в мельчайших деталях.

Но иногда Орленев, пользуясь своей богатейшей техникой, доводил ту или иную эффектную деталь до грани дозволенного в театре, вызывая у зрителей только отвращение и ужас. Так было и в „Горелосчастьи“.

Перед спектаклем Орленев зашел ко мне в уборную, уже загримированный и одетый:

— Когда сбросите с меня платок, не пугайтесь, Мария Ивановна...

А мы с ним условились так: в последнем акте он, мой брат, ложится на кушетку и просит меня покрыть его черным платком. Его знобит, он в последнем градусе чахотки. Агонию смерти публики, таким образом, не видит.

Но когда я сдернула платок, то в ужасе отшатнулась. Передо мной было искаженное предсмертными судорогами лицо, мертвый оскал и отвратительно вывалившийся язык. В публике крики ужаса и опять истерика.

Мне эта деталь решительно не понравилась. Тут было уже не подлинное искусство, а „белый слон“, как называл мой любимый актер Дмитрий Михайлович Карамазов всякий чрезмерно эффектный трюк. Он, я помню, решительно протестовал против всяческих попыток актеров доводить публику до истерики подобным способом. И когда мы как-то попросили его показать нам этого „белого слона“, он охотно согласился. Шла „Казнь“. Карамазов играл Викентия. В последнем акте герой умирает. Карамазов упал на пол и замер. Опустили занавес. Раздались шумные

аплодисменты. Карамазов продолжает лежать, не проявляя никаких признаков жизни. Среди актеров подымается сильное волнение: не умер ли от разрыва сердца? Кто-то вызвал театрального врача. И, когда тот прибежал на сцену, Карамазов поднялся, стряхнул пыль с костюма и вышел к публике, которая продолжала неистовствовать. А потом повернулся к нам, актерам:

— Ну, вот вам и „белый слон“...

Нужно сказать правду, Орленев иногда любил вывести на сцену это редкое, всегда вызывавшее удивление, животное. Но вся его игра была так захватывающе прекрасна, что ему охотно простили бы и гораздо большие погрешности...

А какой он был в отношении товарищей деликатный, простой и незлобивый!

Помню, наша „старуха“ — Зверева³³ поставила в свой бенефис „Общество поощрения скуки“ и очень просила Орленева принять в этом спектакле участие. И тот, к великому удивлению всей труппы, согласился играть незнакомую роль и три дня прилежно учил ее. Но как следует овладеть ролью ему так и не удалось. Он в этом признался суфлеру на последней репетиции:

— Тут уж мне подавать придется...

Перед спектаклем Орленев выбежал на сцену страшно взволнованный:

— Вы посмотрите, что она со мной сделала?!

Оказывается, нашей „старухе“ — Зверевой не понравилась пышная в завитках прическа Орленева, и она взлохматила ему голову:

— Расчесать! Немедленно расчесать!

В таком растрепанном виде знаменитый гастролер и показался публике. И было видно, что это ему очень неприятно.

Он решил „отомстить“ чрезмерно бойкой „старухе“.

После спектакля, как правило, устраивался небольшой дивертисмент. Выходит Орленев и начинает читать. Ему аплодируют, просят еще что-нибудь прочесть. Орленев охотно соглашается и начинает декламировать какое-то очень длинное стихотворение. Читает — и нет конца. Публика беспокойно ерзает на стульях, тревожно прислушиваясь к тому, что делается на железнодорожной станции. Скоро должен уйти в город последний ночной поезд... А Орленев все читает, будто не замечая волнения публики.

За кулисами мечется бенефициантка Зверева и, чувствуя, что ей не удастся закончить своим выступлением вечер, вопит:

— Мерзавец! Подлец! Он мне весь бенефис сорвал!.. Вот уж подлец!..

Наконец, Орленев кончил и ушел со сцены. Раздались аплодисменты — и он, хитро поглядывая на готовую упасть в обморок „старушку“, двинулся опять к сцене:

— А придется еще что-нибудь прочесть.

И, бережно отодвинув в сторону Звереву, вышел на сцену...

На станции раздался первый звонок. Публика заволновалась. Двое актеров услужливо подхватили бенефициантку под руки и усадили ее в кресло.

— Ах, негодяй! Ну, вы подумайте, какой подлец!

Под гром аплодисментов Орленев вышел за кулисы и любезно раскланялся перед Зверевой.

— Прошу вас, я уже кончил.

Зверева выскочила на сцену и на украинском языке прочла знаменитый „Горобец“. Она знала, хитрая, чем тронуть публику...

И в этот же вечер оба, — Орленев и Зверева, — довольные собой и друг другом, весело справляли удачный бенефис в кругу своих товарищей актеров.

На следующий день репетиция, — вечером, по требованию города, повторение „Братьев Карамазовых“ в одесском городском театре.

Жара невероятная. Молодые актеры (на выходах) просят не занимать их в репетиции и отпустить купаться. Я решительно протестую. Орленев отпускает.

Вечером в сцене „Мокрое“ эти „купальщики“ вылезли на сцену раньше времени. Орленев схватил со стола бутылку и бросил ее в дверь. Те в страхе шарахнулись прочь. Суфлер замер в будке. Помощник режиссера заметался в панике. Но положение было спасено.

Все ждали бури. Но Орленев после занавеса хохотал как сумасшедший. И только...

Этот беспечный человек приехал в Одессу в одной матроске, с плащом на плече. И, когда волновался, лез левой рукой за пазуху и доставал из смятой коробки дешевую папироску.

Его привез сюда импрессарио и давал ему за спектакль 25 рублей. Уж бог его знает, сколько он там наживал на Орленеве. Мы, сговорившись, забирали эти деньги себе. Орленев пытался сердиться, но это у него как-то плохо выходило. Мы убедили его в том, что деньги идут на лечение и в семью нашего больного товарища актера. Орленев заволновался и отдал нам последние 5 рублей. К концу гастролей у нас оказалась на руках довольно солидная сумма. Мы купили щегольской костюм, лакированные туфли, галстук, шляпу... ну, словом, все, что тре-

буется актеру. А в придачу — билет первого класса.

Орленев, высунувшись из окна вагона, махал нам своей новой фетровой шляпой и весело кричал:

— А знаете, никогда с таким комфортом не уезжал с гастролей... До скорого свиданья!

К сожалению, с этим замечательным актером и прекрасным товарищем я никогда больше не встретилась...

МОЙ ПЕРВЫЙ СЕЗОН
В ПРОВИНЦИИ

—

КАЗАНЬ — САРАТОВ

—

ЯРОСЛАВЛЬ

Из воспоминаний
О. А. ГОЛУБЕВОЙ

Ольга Александровна Голубева — драматическая артистка. Родилась в г. Моршанске (б. Тамбовской губ.) в 1868 г. Воспитывалась в Москве, в Усачевско-Чернявском училище.

В 1891 г. поступила на драматические курсы при Петербургском театральном училище. Занималась у Н. С. Васильевой и В. Н. Давыдова. Через два года уехала в Москву, где и окончила драматические курсы по классу А. П. Ленского.

Первые четыре сезона служила в провинции — в Ярославле и в казанско-саратовском товариществе Бородая. Затем в 1899 г. перешла в московский театр Корша. В 1904 г. покинула этот театр, поссорившись с хозяином из-за своего отказа участвовать в антисемитской пьесе „Возвращение из Иерусалима“ Анри Батайля.

В декабре 1905 г., едет в Петербург и поступает в театр Коммиссаржевской. После ареста ее мужа — московского адвоката Мандельштама, известного защитника Каляева и Гершуни, — Голубева временно покидает сцену.

В 1908 г. работает в Одессе под руководством К. Марджанова. С ним вторично встречается в Москве в 1913 г. в „Свободном театре“.

Ее лучшие роли: Катерина („Гроза“), Ганна („Возчик Геншель“), Ребекка („Росмерсхольм“) и Анфиса.

В настоящее время О. В. Голубева живет в ленинградском Доме ветеранов сцены Всероссийского театрального общества.

МОЙ ПЕРВЫЙ СЕЗОН В ПРОВИНЦИИ

Напутствие А. П. Ленского.—Театр в Ярославле.—Труппа.—Бегство из провинции.

По окончании школы при московском Малом театре мой первый сезон на сцене, зиму 1895/96 года, я служила в Ярославле.

Мой учитель А. П. Ленский³⁴ рекомендовал меня антрепренеру и даже договорился с ним об условиях. Я зашла к Александру Павловичу, чтобы поблагодарить за все и проститься.

— Что же мне играть? Какое амплуа я могу считать своим?

— Играйте все, дружок. Когда пройдет несколько лет и вы увидите возможность отобрать из ваших ролей наиболее удачные, тогда и определится само собой ваше амплуа...

И вот я поехала в Ярославль с жадной игрой, но без всякого представления о предстоявшей мне работе.

Антрепренершей там была Малиновская, женщина умная, не лишенная вкуса, но очень практичная.³⁵ Она умела гладко вести дело, ладила и с труппой, и с публикой.

В Ярославле единственным развлечением был наш театр. Играли три-четыре раза в неделю, и публика

всегда наполняла зал. Спектакли со слабой труппой и минимальными затратами на постановку шли далеко не блестяще, но Малиновская кончала сезон всегда с некоторой прибылью.

Как правило, спектакли не повторялись. Редкая пьеса проходила в сезон три раза. Я помню, что были повторены: „Власть тьмы“, впервые тогда шедшая на ярославской сцене, „Фауст“ и „Снегурочка“. Неожиданно для себя, я оказалась на амплуа первой и притом единственной инженеру, и мне, неопытной, пришлось играть по три-четыре новых роли в неделю. На изучение роли, приготовление костюмов (все костюмы были свои, а ведь гардероба никакого у меня еще не было) оставалось от вечеров, занятых спектаклем или репетицией, лишь несколько часов ночью. Все утра тоже репетировали и таким образом выкраивали две-три репетиции на пьесу. Только благодаря молодой памяти удавалось кое-как справляться с работой и знать к спектаклю текст роли. О какой-либо работе над ролью, о создании образа и говорить не приходилось.

С первого же дня я познакомилась с молодой актрисой Крестовской, которая занимала у нас амплуа героини. Ей я многим обязана. Человек очень культурный, с большой эрудицией в области искусства, беззаветно преданная театру, очень живая, экспансивная, она принимала самое горячее участие в моей работе. Мы бывали почти неразлучны. Вместе читали пьесу, вместе обсуждали роли. Она всегда оригинально, по-своему умела осветить роль. Она же помогала мне из тряпок, почти из ничего создавать нужный костюм.

Все остальные мои товарищи по сцене были безнадежно шаблонны, совсем необразованны, очень близко напоминающая персонажей Островского: тут были и

Шмага, и Смельская, и Миловзоров. Помню двух актеров. Они всегда ссорились из-за ролей. Каждый доказывал свое право на лучшую роль тем, что именно он занимает амплуа „первого любовника“. Однажды за разрешением вопроса, кто же из них „первый“, они обратились к антрепренерше. Та, спокойно улыбаясь, сказала: „оба вы вторые; первого у меня, к сожалению, нет“.

Один из них поучал меня:

— Зачем учить всю роль? Учите хорошо только горячие монологи, а остальное можно под суфлера.

Сам он именно так и поступал и иногда, говоря под суфлера, произносил на сцене изумительные слова, нисколько не смущаясь. Так, однажды суфлер подал ему реплику: „какой контраст! ты — гордая спартанка, а я — изнеженный афинянин“. Иностранные слова всегда были для этого актера камнем преткновения. Не расслышав суфлера, он, громко и горячо обращаясь ко мне, произнес: „какой контраст! Ты — гордая испанка, а я... эгоист!“ С тех пор меня в труппе звали не иначе, как „гордой испанкой“.

А другой актер, тоже послушно повторявший суфлера, схватил чужую реплику и, обращаясь к артистке, игравшей его тетюшку, выпалил: „Как! вы даже не хотите назвать меня тетенькой?“ — „Нет, это вы не хотите назвать меня тетенькой!“ — отвечала артистка. Громовый хохот зала покрыл эти фразы, и молодежь, — студенты, всегда наполнявшие галерку театра, — долго потом кричала: „Тетеньку! Тетеньку!“

А ярославский режиссер! Он не имел обыкновения читать пьесу до репетиции и знакомился с ней во время самой постановки. Получались тоже курьезы: нашему старику-комику он послал однажды роль юного любовника, и лишь на второй репетиции недо-

разумение разъяснилось. Роль отобрали у старика, но любовник уже не хотел ее играть, считая для себя унижительным играть роль, данную раньше другому.

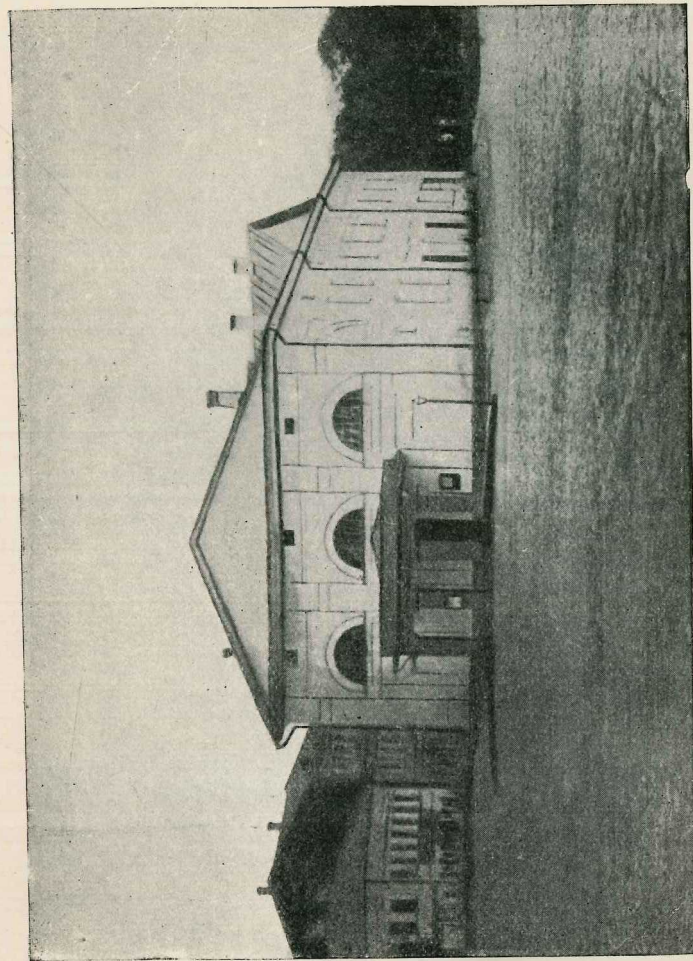
Вымарки в пьесе этот режиссер делал замечательно просто; не читая пьесы, вычеркивал места в длинных сценах, следя только, чтобы рядом оказавшиеся фразы имели какой-нибудь смысл. Он хвалился, что у него „Гамлет“ так чудесно „сведен“, что идет всего два с половиной часа.

Была в труппе и „кокет“ — Смелская. Она хорошо говорила по-французски и любила вставлять множество французских фраз в свою роль. Текст роли она знала лишь приблизительно, но, не запинаясь, болтала по-русски и по-французски все, что ей приходило в голову.

Водевильная инженерю „с пением“, без голоса и слуха, еще несколько актеров на вторые роли — вот и вся труппа. Так называемые выходные роли исполняли у нас любители, большею частью студенты. Это был милый, веселый народ. Среди них у нас с Крестовской были большие приятели. Они доставляли нам нужные книги, исполняли всевозможные поручения. В те немногие часы, когда мы позволяли себе отдохнуть, они были всегда готовы бежать на лыжах, ехать кататься на розвальнях на Волгу или просто бродить ночью в метель по сугробам.

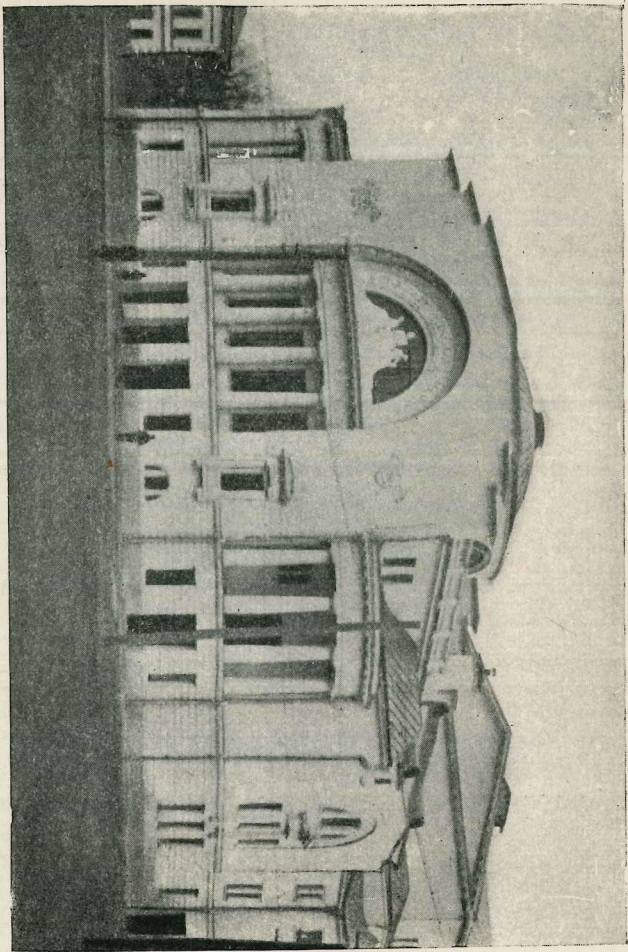
Между этими „выходными“ я помню двух монашек, которые по вечерам убегали из монастыря, переодевались у нас в театре и изображали каких-нибудь дам на балу у Фамусова или девушек в „Снегурочке“.

Сезон промелькнул для меня быстро и весело. Прекрасные роли, которые пришлось играть, увлекали меня, хотя я чувствовала, что комкаю их, что



Старый Ярославский театр

Новый Ярославский театр



так работать нельзя. Выходить из положения приходилось по-разному. Предстоит, скажем, сыграть на неделе три новые роли; вот выберешь из них одну, которая больше по душе, и над ней работаешь, а остальные уж заведомо проваливаешь, — только-только текст знаешь и полагаешься на нервный подъем. Ну, нервы и молодость выручали.

Успех мы с Крестовской имели хороший. Аплодисменты, цветы, сыпавшиеся сверху билетики с лестными надписями, похвалы в газете — все это, конечно, радовало и немного кружило голову. Но к концу сезона у меня было все же ясное сознание, что если продолжать играть в такой обстановке, то очень скоро выработаешь штамп и тогда — прощай мечты о том, чтобы быть настоящей актрисой на хорошей сцене. И на предложение Малиновской остаться на следующую зиму я ответила отказом, решив пробиться в хорошую труппу, хотя бы на маленькие роли.

Когда поезд увозил нас из Ярославля и наша милая молодежь провожала на вокзале, я чувствовала, что частица моей души, моей молодости остается там навсегда. Но более, чем когда-либо, я рвалась к настоящей работе, в настоящий театр.

КАЗАНЬ — САРАТОВ

М. М. Бородай и его труппа.—Новые режиссеры в провинции.—Мои роли.—Бенефис.—„Банда“.—В. И. Качалов.—Мой отъезд в Москву.

Еще зимой в Ярославле мне много рассказывала М. А. Крестовская о труппе Бородай³⁶ в Казани и Саратове. Там хорошие актеры, хороший репертуар, там можно работать — вот бы туда попасть!

— Но там Бородай не даст вам играть больших ролей. У него большие роли играют актеры с большими именами, — пугала меня Мария Александровна.

— Попробую, — настаивала я.

И вот постом, приехав в Москву, узнала я адрес Бородай (он как раз был здесь и набирал труппу на следующую зиму) и храбро отправилась к нему.

Маленький номер Лоскутной гостиницы. Стучу.

— Войдите.

Остывший самовар на столе, тут же какие-то бумаги, раскрытая книжка — пьеса, еще много пьес и на этом и на другом письменном столе.

Передо мной небольшого роста худенький человек с темной реденькой бородкой и очень живыми глазками. Эти глазки пытливо оглядывают вас и сразу

как бы определяют вашу ценность и пригодность к делу. Он весь внимание и настороженность.

— Чем могу служить?

Называю себя.

— Играла, — говорю, — первых инженеру в Ярославле. Теперь хочу служить в большом хорошем деле. Возьмите меня на следующую зиму.

— Хо, да? — он говорит с сильным украинским акцентом и придыханием. — Я вас не знаю.

А глазки буравят меня, и я уже вижу, как он присматривается к моему лицу, движениям, вслушивается в мой голос и интонации.

— Що же вы ихрали?

Перечисляю роли.

— Хо! да! у меня эти роли ихрает Велизарий, Петипа... В „Родине“ вы небось Махду хотите ихрать?

— Нет, я не претендую на первые роли у вас.

— Да? Это хорошо. А кто вас рекомендует?

— Спросите моего учителя, А. П. Ленского.

— Хо, Ленский! шо же, прекрасный артист...

Пауза.

— Но ведь он ваш учитель. Это не рекомендация...

И Бородай хитро улыбается, пощипывая бородку.

— Ну, спросите мою ярославскую антрепренершу и Марию Александровну Крестовскую, которая служила у нас.

— Вот, вот. Мария Александровна вас знает? Пусть она мне о вас скажет.

Пауза. И совсем неожиданно:

— Ну и в хазетах вас хвалили, я знаю...

И в глазах усмешка.

Впоследствии я узнала, что Бородай всегда следил за всеми начинающими, прочитывал множество рецен-

зий о них, расспрашивал всех знакомых актеров. Он выискивал молодые силы для своего театра, и много актеров с большими именами обязаны Бородаю, который угадал в них талант и помог им выдвинуться в первые ряды. Оказалось, что и мое имя также было ему знакомо.

В тот же день вечером я пришла к нему с Марией Александровной, которая, конечно, дала обо мне прекрасный отзыв. Михаил Матвеевич приветливо и хитро поглядывал на меня, следя за каждым моим словом и движением, и предложил мне теперь же на пробу поехать к нему в Саратов на один месяц весеннего сезона.

— За этот месяц я присмотрюсь к вам и тогда мы решим зиму.

— Хорошо, Михаил Матвеевич, и я присмотрюсь к вам, и мы решим, — смеясь ответила я.

Он весело расхохотался.

Через неделю я уже ехала в Саратов...

Бородай начал свою театральную деятельность еще мальчиком в Харькове у Дюковой. Человек без образования, с большим природным умом, с огромной любовью к театру, он в девяностых годах прошлого столетия стоял во главе крупнейшего театрального предприятия — товарищества драматических и оперных артистов — сначала в Харькове, а потом в Саратове и Казани, где оперная и драматическая труппа, обмениваясь городами, играли полусезонно.

Самобытный и интересный человек был Бородай. Вне театра для него не было жизни. Застать его в театре можно было с раннего утра и до глубокой ночи. Он считался распорядителем товарищества, но по существу был полновластным директором и хозяином дела. Актеры были слишком заняты, да и не любили хозяйственную и администра-

тивную работу в театре: они предоставляли Бородаю вести дело как он хочет, лишь бы можно было играть да получать свои марки. И Бородай вел дело. Вопросом чести было для него собрать лучших актеров, создать интересный репертуар, провести сезон блестяще в художественном отношении и поднести актерам к концу сезона не нормальный рубль на марку, а рубль тридцать копеек, рубль пятьдесят, а иногда и два рубля.

Он один ведал всем хозяйством театра и с помощью кассирши вел счетную часть, имел дело с городскими властями и с полицией; он читал все пьесы, сам составлял репертуар, сам раздавал роли; с декоратором обсуждал и выбирал декорации, смотрел все спектакли. Он прекрасно знал всех актеров и умел с ними ладить; знал свойства таланта каждого и, обладая громадным художественным вкусом, умел каждому дать интересную работу и использовать каждого актера в интересах дела.

Бывало, придешь утром на репетицию и, проходя мимо кассы, видишь там Михаила Матвеевича, щелкающего на счетах. Через минуту он уже говорит по телефону с канцелярией полицеймейстера, который не хочет подписать афишу. Перед телефоном он мимирует: то любезно улыбается, то досадливо хмурится; на лице то почтительный испуг, то хитрая, лукавая усмешка; он раскланивается и кладет трубку...

Во время репетиции видишь, как Михаил Матвеевич, пробегая наверх в декорационную, постоит за кулисами и прислушается к тому, что делается на сцене. Мимоходом сунет в руку актера пьесу:

— Прочтите. Скажите ваше мнение...

Во время спектакля видишь его то в зале, то за кулисами. После спектакля всегда можно застать

Михаила Матвейча наверху в его каморке — библиотеке и конторе одновременно. Он читает пьесы до поздней ночи, уходя из театра последним, а иногда и оставаясь до утра на диване в той же конторе. Он перечитывал все, что шло во всех театрах обеих столиц, и выбирал то, что было пригодно для нас.

В нашем репертуаре были почти все пьесы Островского, конечно, Гоголь и Грибоедов, много пьес Ибсена („Гедда Габлер“, „Столпы общества“, „Праздник в Сольнауэге“, „Нора“, „Северные богатыри“ и др.), Шекспир, Шиллер и Толстой. Это — основа. Пьесы эти шли из года в год, и к ним прибавлялись все интересные новинки. Чехова тогда лишь начинали ставить, но „Иванов“ и „Дядя Ваня“, а затем и „Чайка“, уже прочно вошли в наш репертуар. Западные новинки — Гауптман, Зудерман, Ростан. Веселые комедии Скриба и Сарду. Все это шло у нас. И шло с неизменным успехом.

К актерам у Бородай была и любовь и ненависть. Он преклонялся перед талантом и ненавидел бездарность. Были актеры, которых он не любил и боялся. Но если актер был талантлив, ему все прощалось: и капризы, и чрезмерная требовательность, и „странности, присущие артисту“. . . Труппу Бородай набирал большую. По качественному и количественному составу это была в то время самая сильная труппа в провинции. С ней соперничала лишь киевская труппа Соловцова.

При мне в составе товарищества были: М. М. Петипа и Неделин, Шувалов и Каширин,³⁷ Нежданов и К. Н. Яковлев, Шебуева³⁸ и Свободина-Барышева,³⁹ а среди молодежи на небольших ролях — Качалов,⁴⁰ Литовцева,⁴¹ Смирнова.⁴² Режиссера в современном значении этого слова не было. Назывался режиссе-

ром в сущности тот, кто теперь называется заведующим сценой и ведущим спектакль. Таким при мне был Лясс.

Ставили пьесу обычно сами актеры. Те из них, которым поручались центральные роли, разбирались сообща в пьесе, вырабатывали мизансцены, указывали младшим товарищам, а часто и учили их; режиссеру оставалось следить за тем, чтобы на спектакле были установлены нужные декорации, чтобы мебель и бутафория были на местах; оставалось следить за выходами актеров, да еще иногда заняться с толпой. Правда, никаких сложных постановок тогда и не делали.

Впрочем, на третий год моей службы был приглашен „настоящий“ режиссер, Рюмин, который „ставил пьесы“; но и тогда актерам предоставлялась полная свобода на сцене. Правда, большие актеры были лишены той помощи в работе, которую может оказать настоящий талантливый и образованный режиссер, но зато и были избавлены от тех бессмысленных кривляний какого-нибудь „горе-режиссера“, который, посмотрев две-три столичные постановки, воспринимал только внешность, объявлял себя новатором и. . . проваливал пьесы. . .

Весенний сезон в Саратове открылся „Властью тьмы“. Бородай дал мне роль Акулины, которую я уже сыграла зимой в Ярославле. Я была рада начать знакомой ролью: все-таки не так страшно. Я чувствовала себя как на экзамене.

Актеры с первой же репетиции отнеслись ко мне ласково, по-товарищески, и я приободрилась; а играть с такими прекрасными партнерами было большим наслаждением.

Каширин. Лучшего Никиты я никогда потом не встречала ни в Москве, ни в Петербурге. Что

это был за чудесный актер-бытовик! Простота и искренность при огромном темпераменте и прекрасной внешности. Исполнение ролей Никиты, Анания в „Горькой судьбине“, Краснова в „Грех да беда на кого не живет“ захватывало своей искренностью и глубиной. А какой чудесный он был дядя Ваня! „Джентльмена“ он играл необыкновенно, — юмор у него был мягкий и чисто-русский. Не любил он пьес, как он говорил, „мудреных“. Ибсена избегал, а когда раз пришлось ему играть Росмера в „Росмерсхольме“ (уже много лет спустя, в Харькове), он был несчастен, растерян и так волновался, что, придя со сцены в свою уборную, упал в обморок.

И товарищ он был прекрасный, — добрый, веселый и простой.

Матрену играла Шебуева. Она всю свою жизнь играла в Саратове, где ее муж был редактором газеты; почти никуда не выезжала, и потому Россия не знала этой большой актрисы. Лишь в самом конце своей жизни она приехала в Москву, и Москва по достоинству оценила ее. Но в Малом театре, куда она вскоре перешла, к сожалению, не заняла подобающего ей места. Она играла бытовые роли так сочно, ярко и просто, что сравнить ее можно только с одной актрисой в России — с Ольгой Осиповной Садовской.

Это был талант непосредственный. Рассказать, как делает роль, она не могла бы, она просто жила ею. Детали, которые она вносила в создаваемый образ, были великолепны. Но она никогда не придумывала, они сами возникали где-то в подсознании. За сценой во время спектакля она продолжала жить жизнью своей роли. Помню одно указание, характерное для ее манеры создавать детали. В какой-то пьесе, довольно пустой, она играла экономку, а я

девчонку на побегушках. Мы вместе прошли через сцену, изображавшую двор, из дома в погреб и теперь стояли за кулисами, ожидая следующего выхода. Мы несли из погреба какие-то припасы; она уходила обратно в дом, а я должна была по пьесе остановиться на сцене для небольшого диалога с кучером. И вот вдруг она шепчет мне: „Что же ты, девчонка, из погреба идешь и огурчика не стащила? похряпай на сцене“. Я послушалась, схватила огурец, — и сцена с кучером, во время которой я украдкой и торопясь, чтобы никто не заметил, уплетала огурец, оживилась: моя „девчонка“ стала жизненной и типичной.

Говорила Шебуева в жизни красивым великорусским говором. Характерные обороты, поговорки, неожиданные образные сравнения делали ее речь необыкновенно сочной и выразительной... Уже лет через двенадцать после саратовского сезона мы встретились вновь с Елизаветой Павловной в Харькове. Она в это время совсем перешла на роли старух. И вот, помню, роздали роли из „Василисы Мелентьевой“. Я играла Василису в первый раз, другая молодая актриса — Анну. Елизавета Павловна сидела за кулисами, а мы с только что полученными тетрадками в руках стояли около нее. Я попросила:

— Елизавета Павловна, помогите мне, почитайте мне завтра Василису.

— Хорошо, приходи, — ответила она. И после паузы, задумчиво: — Да... моя любимая роль... — и потом со вздохом: — Эх! засидите вы ее как мухи...

В последний раз я видела Елизавету Павловну в Москве в двадцать четвертом году в коридоре Малого театра во время генеральной репетиции. Она была уже стара, слаба и жаловалась, что мало играет; попрежнему горела любовью к театру, с инте-

ресом расспрашивала обо всех актерах и режиссерах, которых мне приходилось встречать, о моих ролях; обо всем хотела знать, что касалось сцены.

Митрича играл Нежданов. Характерно и трогательно. Сцена с Анюткой, воспоминания о девочке, подобранной солдатами, рассуждения о бабах — „беспастушной скотине“ — звучали бесконечной нежностью к детям, любовью к людям вообще. Нежданов был очень талантливый актер, но как человека и товарища его не любили.

Хорошая Анисья была Свободина-Барышева, хотя это была не лучшая ее роль. Свободина была красивая, умная, изящная актриса, — интересная Гедда Габлер, прелестная Елена в „Дяде Ване“, изящная Сюзанна в „Полусвете“. Бытовые роли ей редко приходилось играть, и она выходила из затруднения благодаря своей умной и сдержанной игре.

В общем „Власть тьмы“ шла очень хорошо, и спектакль произвел большое впечатление.

После месяца весеннего сезона Бородай предложил мне остаться на зиму и повысил мой оклад до трехсот марок (весной я получала двести).

Я прослужила в казанско-саратовском товариществе три зимних сезона, и самые лучшие воспоминания сохранились у меня об этом времени. Много интересной работы было у меня, многому я училась у больших актеров, с которыми приходилось играть. Бородай относился ко мне неизменно хорошо, со второго сезона выдвинул меня на положение первой инженю, ежегодно повышая мой оклад. Из сыгранных ролей мне особенно памятна Раутенделейн в „Потонувшем колоколе“. Эту роль Бородай дал мне летом, и я готовила ее к зиме с особенной любовью. Раутенделейн не была моей лучшей ролью: я была тяжела для нее; но мне-то она была очень

по душе. И, играя ее с чудесным Водяным — Кондратом Яковлевым и прекрасной Виттихой — Александровой-Дубровиной, я получала большое наслаждение.

Публика любила меня, и в первый год моей службы в Саратове я получила неожиданное и тем более ценное доказательство этого. У нас в товариществе бенефисы были номинальными, т. е. артист не получал сбора с бенефисного спектакля, сбор шел в общую кассу и делился на марки, как с обычных спектаклей, и потому бенефисы просто назначались Бородаем, когда он находил нужным, на имя всех старших актеров. Но публики это не касалось. Она ждала бенефиса своих любимых актеров, чтобы подчеркнуть в этот спектакль свое отношение к ним. На мое имя — как молодой начинающей актрисы — бенефиса назначено не было. Публика справлялась в кассе, когда будет бенефис Голубевой. Кассирша отвечала, что у Голубевой бенефиса не будет. И вот на одном из рядовых спектаклей, когда я, не занятая в главной пьесе, играла в водевиле „Простушка и воспитанная“, при выходе на сцену я была встречена громом аплодисментов, и из крайних лож посыпались цветы. Смutilась я страшно, сразу и не поняла, что это относится ко мне. Каждая моя сценка покрывалась дружными аплодисментами, а после конца водевиля мне устроили овацию, поднесли корзину цветов и несколько подарков. Я была счастлива выказанной мне любовью, — ведь такое чествование вне бенефиса у нас не практиковалось. В этом же году в Казани Бородай сам назначил бенефис и на мое имя.

С бенефисами у меня связано одно не совсем приятное воспоминание. В Саратове на второй год службы был назначен мой бенефис. Спектакль

прошел с хорошим успехом. На другой день Бородай подходит ко мне:

— Получите в кассе пятьдесят рублей. Губернатор Мещерский прислал вам за ложу.

— Что? Какие пятьдесят рублей? Почему? Какое мне дело до сбора в кассе?

— Нет, это вам лично. У губернатора вообще даровая ложа, а в бенефисы он платит за нее лично актеру сколько захочет.

Я вспыхнула.

— Отошлите сейчас же обратно. Какое право вы имеете принимать за меня деньги от губернатора?

Бородай тоже заволновался, говоря, что это оскорбит губернатора, что я своим вызывающим поступком испорчу отношения его с властями, что это вообще повредит делу и т. п. Я обещала ему сделать это в вежливой форме. Я написала письмо жене губернатора, в котором просила ее принять в пользу бедных деньги, присланные ее мужем за ложу, и, вложив эти пятьдесят рублей, отправила ей. Никаких последствий это, конечно, не имело. Но в следующий мой бенефис Мещерский уже не позволил себе прислать мне деньги.

Вспоминается один необыкновенный по своей обстановке спектакль в Казани. Одна дама из местного „общества“ написала из рук вон плохую пьесу (называлась она „Пылкая страсть“) и просила Бородаю поставить ее. Тот прочел, понял, что это хлам, но... дело было перед Рождеством, когда сборы падают, а эта пьеса, благодаря „известности“ ее автора в Казани, могла дать полный сбор. И Бородай, скрепя сердце, решил ее поставить. Роли розданы. Актеры ворчат, но подчиняются. Героиню, в которой авторша, кажется, вывела себя, дали Свободиной-Барышевой. Умная Свободина не протестовала, а просто в ночь накануне спектакля „заболела“ и вернула Бородаю

роль. Тот пришел ко мне и, передавая роль, сказал, что в кассе уже аншлаг на завтра, и я должна сыграть эту роль, иначе спектакль, а с ним и сбор, будут сорваны. Пришлось подчиниться. И вот, кое-как выучив за ночь громадную роль, где героиня без конца говорит о себе какие-то пошлости, я, как и мои товарищи, в самом дурном настроении вышла на сцену. Мы не сыграли еще и половины акта, как из зала послышались кашель, чихание, смех; шум разрастался, к нему присоединился свист, и начался такой кошачий концерт, что мы на сцене почти не могли слышать друг друга. Мы замолчали, замолчала и публика; но едва мы начинали говорить, как публика возобновляла свист и шум. Кое-как, делая летучие вымарки, мы под этот свист закончили акт. Едва занавес опустился, как публика начала аплодировать и вызывать актеров. Когда мы вышли на вызовы, публика устроила нам настоящую овацию, явно подчеркивая, что свист относился не к исполнителям, а к автору. Во втором, третьем, четвертом и пятом актах повторялось то же самое. Бедная авторша сбежала из театра. Бородай не показывался. А мы наскоро бормотали на сцене слова, которые все равно никто не слышал.

До сих пор помню это жуткое и отвратительное чувство. Стоять на сцене перед насмешливым и недоброжелательно настроенным залом, зная, конечно, что это ни в какой мере не относится к тебе, и говорить под аккомпанемент свистков и смеха — это ужасно!

К концу третьего сезона у меня уже было некоторое имя, так что я получила предложения от Синельникова из Ростова и от Корша из Москвы. Предложение Москвы было для меня неожиданно и слишком заманчиво. Я грустно распростилась с товарищами,

которых полюбила и которым считала себя многим обязанной.

Начинали сезон обычно 30 августа в Саратове. Очень много приходилось работать в первую половину сезона, когда разучивали все новые пьесы. А в середине декабря мы переезжали в Казань и там повторяли приготовленные в Саратове спектакли. Это было уже значительно легче.

Морозная, тихая казанская зима... Бежишь утром в десять часов на репетицию. В большом старом уютном театре (теперь сгоревшем) уже застаешь наиболее аккуратных актеров. Ходит по сцене с тетрадкой Неделин. Он тихо повторяет роль. В правой руке шарик хлеба, который он всегда мнет. Очень нервный, он этими катышками хлеба занимал свои пальцы и заставлял себя не делать руками лишних движений. Его лучшей ролью был Гарабурда в „Смерти Грозного“. Вся фигура, каждое движение, взгляд были характерны, живописны, а легкий акцент едва намечен. Большой это был актер, со смелой самокритикой. Он знал каждую роль, что называется, на зубок, прорабатывал каждую мелочь и, в противоположность Каширину и Шебуевой, всегда мог объяснить, как, что и почему он делает в своей роли. Волновался он перед выходом на сцену страшно. Указания его мы, молодежь, очень ценили. В жизни он всегда был очень корректен, немножко ухаживал за всеми женщинами; любил, когда гимназисты и гимназистки окружали его поклонением, и товарищи-актеры часто подсмеивались над этим...

Дружно собираются и другие. М. М. Петипа, элегантный, всегда веселый, с легкомысленным видом болтает и острит в курилке. Красивый, всегда выглядывший много моложе своих лет, он был тогда уже лыс, носил прекрасно сделанную темную накла-

дочку и не скрывал этого; когда она ему надоедала, он ее снимал и клал рядом с собой. Тот, кто видел это в первый раз, бывал поражен неожиданностью.

Все, что он играл, было блестяще. „Свадьба Фигаро“, „Сирано де Бержерак“, „Гувернер“ и фарсы „Маменькин сынок“ и др., переведенные с французского, — все было легко, сверкало и пенилось. Он красиво носил костюм и умел одеться. В пьесах, которые он ставил, давал интересные и не шаблонные мизансцены. Он сам делал рисунки костюмов для актеров и актрис. У меня долго сохранялись его рисунки для „Принцессы Грезы“. Играть с ним было легко и приятно.

Шувалов и Кондрат Николаевич Яковлев.

Шувалов — большой, почти массивный человек с прекрасным голосом. Он глубоко и интересно толковал роли в драмах и комедиях. Хороший Грозный, Олтин в „Старом закале“, он играл и трагедию. Я помню „Эдипа“, „Шейлока“, „Кина“. В Казани он имел большой успех, но мне всегда казалось, что трагедия — не его настоящее дело. У него в трагических ролях появлялся какой-то ложный пафос, и он заметно начинал играть своим голосом ради голоса. Эдипа он играл, копируя Мунэ Сюлли,* который тогда впервые приехал в Россию и которого саратовцы и казанцы не видали. Певучие интонации, столь естественные у француза, совсем не шли к русскому языку Шувалова, и позы, такие изысканно пластичные у одного, выходили у другого, с его громоздкой фигурой, тяжелыми и неуклюжими. Но в драме и комедии он был прост и интересен.

* По словам М. И. Велизарий, Шувалов никогда не видел знаменитого французского трагика. (Ред).

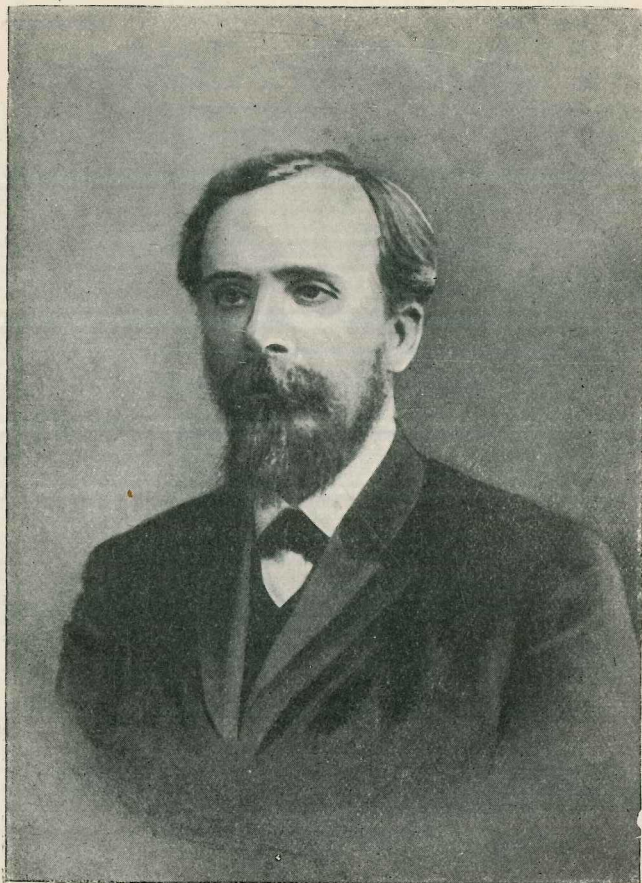
К. Н. Яковлев был тогда еще совсем молодым, но играл стариков и создавал незабываемые образы: в „Празднике в Сольнауге“ — мужа, в одноактной пьесе „Гувернантка“ — старика-дедушку. В последней Яковлев и Шебуева были великолепы, и вся вещь шла у нас концертно, так что держалась в репертуаре четыре года.

Расплюев в „Свадьбе Кречинского“ был он удивительный, не уступал В. Н. Давыдову.

Любовником у нас был Агарев, — очень красивый и недурной актер. Его недостатками были самовлюбленность и погоня за успехом — во что бы то ни стало. Роль всегда казалась ему недостаточно эффектной, и он старался ее украсить. Он вписывал в пьесу собственные монологи и скрывал их от актеров на репетиции, чтобы не вызвать протеста товарищей, а произносил их впервые на спектакле, часто ставя этим партнера в неловкое положение. Он всегда хотел сам заканчивать сцену и не мог перенести, если последние выигрышные слова были у другого актера. Мы знали это свойство его и, играя с ним, всегда ждали какого-нибудь сюрприза. Но однажды он превзошел все наши ожидания. В пьесе „Из-за короны“ Франсуа Коппе герой в последнем акте, прикованный к позорному столбу, умирает от удара кинжалом, который ему наносит возлюбленная. Перед смертью он говорит несколько эффектных слов. А героиня, заколов своего возлюбленного, произносит не менее эффектный монолог и, дав умершему прощальный поцелуй, закалывается сама у его ног... Картина и занавес. Играя героиню, я заколола Агарева, сказала все, что следовало, и закололась у его ног. В эффектной позе, мертвая, у ног как бы распятого на кресте героя, жду занавеса, но, к удивлению моему, слышу вновь голос



О. А. Голубева — [Керубино
„Свадьба Фигаро“ Бомарше]



М. М. Бородай

Агарева: он произнес над моей головой довольно длинный, совсем новый для меня монолог и только потом испустил дух.

Агарев был болезненно чувствителен ко всему, что о нем писалось в газетах, и однажды, оскорбленный неодобрительным отзывом рецензента, вызвал его на третейский суд. Судом этим интересовалась, конечно, вся театральная Казань. Суд заседал в здании съезда мировых судей. Со стороны обоих судившихся выступали два известных адвоката, соперничавшие друг с другом в остроумии. Получился какой-то далеко не лестный для Агарева водевиль...

Мы, пять молодых актрис, окончивших школу, составляли в театре особую группу. Были очень дружны, молоды, веселы, хотели работать и сцену любили бескорыстно. Когда одна из нас получала большую роль, это волновало и всех остальных. Мы помогали друг другу мастерить костюмы, смотрели игравшую подругу на репетиции и на спектакле, откровенно высказывая свое мнение; а успех кого-либо из нас радовал остальных. Перед Бородаем мы иногда коллективно отстаивали свои интересы. Мы вносили в театр какую-то свежую бунтарскую струю, и с нами считались. Старые актеры, ласково подсмеиваясь, прозвали нас „бандой“.

И вне сцены мы бывали вместе; вместе дурачились и веселились. Кончится спектакль в час ночи — мы собираемся у кого-либо из нас выпить чаю с бутербродами, поболтать, отдохнуть; иногда покатаемся с ледяной горы, которую мы устроили во дворе у Смирновой и Литовцевой, живших вместе; а в три часа расходимся по домам, чтобы до пяти еще поучить роль на завтра. В пять заснешь, как убитая, а в десять уже опять, бодрая и веселая, бежишь на репетицию.

Из молодых актеров ближе всех к „банде“ был Качалов. А из старших один Каширин „водился“ с нами.

Качалов приехал тогда к Бородаю из суворинского театра на-маленькие роли. Я хорошо помню первое выступление артиста, когда его „заметили“.

Одним из первых спектаклей сезона шла „Сан-Жен“. Я сидела с другими свободными актерами в ложе и смотрела спектакль. . . Сцена приема у мадам Сан-Жен. Слуга распахивает дверь и докладывает о прибытии гостей. Я в эту минуту не смотрела на сцену, а тихо разговаривала с кем-то в ложе, и вдруг я была поражена звуком голоса докладывавшего слуги; взглянула: высокая, тонкая фигура, тонкое лицо и необыкновенной красоты голос, сказавший три слова. Кто это? И за мной еще несколько голов повернулось к сцене. Кто это? какой голос! . . . — Оказалось, новый молодой актер — Качалов.

Конечно, и Бородай отметил его; со своей обычной чуткостью он оценил сценические данные и дарование Качалова — и следующей ролью молодого актера был Досуев в „Доходном месте“. Это уже самостоятельная сцена в трактире. Наша „банда“ была в этот спектакль, как говорится, настороже и смотрела Досуева.

А дальше пошли роли все крупнее. Как-то заболел Каширин, и приходилось отменять спектакль „Смерть Иоанна Грозного“. Бородай не побоялся дать Качалову заменить Каширина, и Качалов заметно выдвинулся в этом спектакле, сыграв Бориса экспромтом, чуть ли не с одной репетиции.

Качалова мы считали „своим“ и были все сильно озабочены его судьбой. Когда он получил приглашение в Художественный театр, мы были горды так, как будто это нас приглашают. Позднее он и же-

нился на одной из участниц нашей „банды“ — Литовцевой.

Припоминаю следующий комический инцидент, случившийся с нею в театре. На масленице шла утром феерия „Вокруг света“. Литовцева изображала какую-то индийскую принцессу и выезжала на сцену на слоне. Надо сказать, что Литовцева в нашей „банде“ играла роль капризного ребенка, многого „не могла“ и очень держалась за внешнюю красоту. За все это мы прозвали ее маркизой и уверяли, что ей нехватает только аббата. Мы по обыкновению принялись общими силами соорудить для нее красивый стильный костюм. Когда перед началом акта она стояла одетая в какие-то легкие восточные ткани и мы критически осматривали ее в последний раз, одна из нас воскликнула: „Знаете, чего нехватает? Надо вдеть кольцо в нос“. Литовцева запротестовала, но мы хором убеждали ее согласиться; притащили золотую серьгу-кольцо и построили к носу.

Перед ее выходом — вернее, выездом — на сцену все мы собрались в кулисе, ожидая эффекта.

На сцене — „туземцы“, изображаемые солдатами, и их предводитель — Каширин. Входит довольно искусно „устроенный“ слон с роскошной палаткой на спине, и в ней гордо восседает наша принцесса — Литовцева с кольцом в носу.

Каширин, очень смешливый на сцене, громко фыркнул. Литовцева смутилась, выхватила кольцо из носа и зажала его в кулаке. . .

После Каширин и другие долго издевались над выдумкой „банды“, а Литовцева сердилась и не могла простить нам этого кольца. . .

Публика в Саратове и Казани очень любила театр и окружала актеров любовью и уважением.

Были пьесы, которые неоднократно повторялись, и одни и те же лица смотрели их по нескольку раз в год. Так, постоянно шла „Смерть Грозного“ в прекрасном составе: Грозный — Шувалов, Борис — Каширин, Гарабурда — Неделин, Малюта — К. Яковлев. Очень много раз шла „Злая яма“ с Шебуевой и Неждановым, „Сирано“ с блестящим Петипа, „Плоды просвещения“, „Потонувший колокол“ и др.

Бородай любил щегольнуть всем составом труппы и давал громадные спектакли (актов восемь), чтобы занять всех. В один вечер у нас шли, например, „Гувернер“ с Петипа и „Бедность не порок“ с Кашириным, Шебуевой и всей способной молодежью, или „Сан-Жен“ с Неделиным и „Маменькин сынок“ с Петипа. Кончались спектакли в час ночи и позднее.

Очень торжественными и трогательными были всегда первый и последний спектакли в сезоне. Ставилась обычно пьеса, в которой заняты все („Горе от ума“ или „Плоды просвещения“), и публика встречала аплодисментами и цветами выход каждого актера, а любимцев, конечно, особенно. В последний же спектакль вызовам не было конца, и прощание выносилось за стены театра. Молодежь провожала актеров до дому, устраивая перед домом нечто вроде серенад.

И в самом деле, театр много давал тогда казанцам и саратовцам; давал настоящее культурное развлечение и отдых, а молодежь, наполнявшая верхи, знакомилась в театре с классиками и всеми лучшими произведениями русской и иностранной драматургии в исполнении не только всегда грамотном, но большею частью и художественном. Мы тоже любили свой театр и публику.

А переезд зимой из Саратова в Казань, длившийся почти трое суток, был для нас веселым отдыхом среди сезона. Нам давали обычно два отдельных вагона, и весь путь проходил как веселый пикник: много пения, шутки всю дорогу. А под самой Казанью — переезд через Волгу (тогда еще не было моста). Так чудесно было, выйдя из душного вагона, сесть в сани и мчаться на тройках по Волге среди ослепительно сияющих снегов...

Ехали минут сорок, а на той стороне ждал другой состав поезда, который уже довозил нас до вокзала в городе.

Кончался сезон масленицей, и во вторник или среду на первой неделе поста большая часть актеров ехала в Москву.

На вокзале много публики, пришедшей проводить своих любимцев. Около каждого из нас наши личные знакомые; нас нагружали цветами, конфетами. Вот последний звонок. Многие из публики едут проводить нас до Свияжска. Там переправа через Волгу. Опять летим на тройках, и только на той стороне уже окончательно расстаются с нами наши друзья... Щемит сердце... но — до свиданья! до будущего сезона!

А когда в 1899 году я уезжала из Казани совсем, — много слез пролилось, и мелькала мысль, не отказаться ли от ангажемента у Корша?⁴³ Не остаться ли здесь еще? Но... Москва для актера — „земля обетованная“, к которой стремится каждый.

ЯРОСЛАВЛЬ

*Антрепренер-мечтатель.—„Последний ужин“.—Бегство
Воротникова.—Товарищество.*

В 1912 году, в сентябре, в Ярославле открывался вновь выстроенный городской театр имени Федора Волкова.

Город очень гордился новым театральным зданием, сменившим старый уютный, закоптелый от керосиновых ламп (я их застала еще в 1896 году) театр с какими-то закутками вместо уборных, с узкими лестницами и низким фойе.

Новый театр был удобен, обладал хорошей акустикой, имел широкие коридоры, прекрасные уборные и фойе для актеров. В этом помещении городу хотелось иметь не шаблонное театральное дело, а настоящий „художественный театр“.

И вот отцы города выбрали не обычного „крепкого“ антрепренера, а человека, который пленил их своей мечтой создать в новом ярославском театре новое дело наподобие Московского художественного театра.

Это был Воротников. До сих пор он своего дела никогда не имел. Работал одно время у Незлобина⁴⁴ по литературной части. Вообще же был довольно известен как большой любитель театра, человек

с эрудицией в области искусства и переводчик многих пьес, шедших в разных городах.

Воротников пригласил хорошего режиссера — Татищева. В труппе были: прекрасная актриса — Горская, я — героиня, любовник — Орский, молодой способный актер М. Сычев, Горич, играющий теперь в московском Малом театре, а затем — молодежь, по словам Воротникова, талантливая, еще не зараженная рутиной.

Труппа громадная, что-то около 70 человек.

Взял он оркестр, если не ошибаюсь, человек в сорок. Несколько портних и портных для костюмерной. Писались все новые декорации для первых постановок. Приобретались новая мебель, бутафория и т. д. Словом, размах был, как в большом деле.

Расходы были такие, что все это дело едва ли могло себя окупить даже при полных сборах.

На открытии шла „Гроза“.

Торжественный спектакль с гостями из Москвы, с речами.

Поставил „Грозу“ Татищев не мудрствуя лукаво: с очень реалистическими декорациями. Новшеством явилась лишь божница с образами и лампадами в доме Кабановых. А играли довольно слабо. Я почувствовала сразу, что труппа составлена неумело. С молодежью надо работать, как в студии, играть самостоятельно она не может, а опытных актеров было слишком мало. „Гроза“ прошла всего два раза.

Вторая постановка — пьеса Сем-Бенелли „Последний ужин“. Внешне Воротников обставил сцену прелестно. Эпоха возрождения в Италии. И на сцене мы увидели чудесную мебель, подлинные старинные итальянские шандалы и не менее старинные великолепные материи. Костюмы актеров сделаны стильные, красивые. Словом, постановка для Москвы, а не для

небольшого города, где публика была всегда одна и та же, а потому спектакли не могли повторяться много раз. Здесь все затраты делаются лишь на два-три спектакля... Играли опять средне.

Нам всем уже была ясна неделовитость нашего антрепренера. Со второй половины месяца почувствовалась растерянность. Репертуара нет, повторять пьесы нельзя. Большинство актеров бродило без всякого дела и предъявляло претензии к Воротникову, который, как оказалось, наобещал всем первые роли. Имевшиеся у Воротникова деньги истрачены на первые постановки. В театре начинают появляться кредиторы, от которых Воротников прячется.

Закончилось все это тем, что в один прекрасный день (это было в октябре) Воротников скрылся и мы были оставлены на произвол судьбы...

Что было делать? Просто разъехаться в разные стороны? Но тогда большинство актеров и музыкантов осталось бы без работы на весь сезон. Подумали, потолковали и решили продолжать дело товариществом, если город согласится.

Среди нас нашлись деловые люди — Сычев и Татищев. Их и отправили для переговоров с представителями городского управления. И город пошел нам навстречу. Отцы города были смущены позорным крахом антрепренера в их новом Волковском театре и просили нас продолжать дело, согласившись предоставить нам разные льготы в условиях аренды.

И вот начали мы сами хозяйничать. Все остались в деле, за исключением нескольких человек, которые уехали по собственному желанию. Выбрали правление. Насколько помню, в него вошли Татищев, Горич, я, Гольдфраден и Сычев, который был избран казначеем и вообще считался у нас администратором, играя в то же время резонеров.

Решили платить всем равную цифру, как прожиточный минимум, а если заработаем больше, то делить на марки, не меняя никому оклада, данного Воротниковым.

Это было сделано во избежание споров и ссор, хотя воротниковские оклады были нелепы и очень тяжелы для товарищества.

В одном только направлении мы отказались выполнять обещания, данные Воротниковым: мы объявили, что постановлениям правления все обязаны подчиняться беспрекословно и играть все роли (и выходные), которые назначит правление. А обещанных Воротниковым первых ролях — забыть. Только ядро труппы, которое действительно может нести репертуар, будет занято в ведущих ролях. Расходы на декорации, костюмы и прочее будут сокращены до минимума, а все внимание, все усилия должны быть обращены на самое тщательное исполнение пьес, на ансамбль. Только хорошо сыгранными спектаклями мы приучим публику к нашему театру и избежим краха...

Ближайшей нашей постановкой была пьеса „Quo vadis?“, переделанная из романа Сенкевича.

Татищев — хороший художник — был изобретателен в своих постановках: декорации заменялись какими-то красиво брошенными материями (большею частью это был им же раскрашенный холст). Масса цветов украшала сцену. Делать эти цветы была призвана вся труппа. Целые ночи просиживали мы в нашем фойе, делая цветы и сшивая, по указанию Татищева, всевозможные тряпочки. Татищев ввел в спектакль много музыки.

Сцена пира сопровождалась плясками. Пьеса понравилась публике. Ее повторили раз восемь.

Товарищество сразу завоевало симпатии ярославцев. Надо отдать справедливость, работали все, как не было принято работать в антрепризах... Но все же первые месяцы были тяжелы. Мы вырабатывали только минимум. Однако с конца декабря начали получать кое-что и на марку. А к концу сезона, то есть в марте, оказалось, что заработали на круг полным рублем.

Репертуар был пестр. Что шло в Москве, то и у нас: „У жизни в лапах“, „Жулик“, „Мария Стюарт“, „Без вины виноватые“ и т. д.

Перед концом сезона город выбирал среди многих претендентов антрепренера на следующий год, и мы могли гордиться тем, что нашему товариществу было предложено взять театр и на второй сезон. Мы отказались, так как никого из нас, членов правления, не соблазняла административная работа, которую нам поневоле пришлось взять на себя в этом сезоне.

И мы разъехались по разным городам, устроив на прощанье товарищеский ужин...

Я подписала в Ростов к Соболющикову. ⁴⁵

В И Л Ь Н А

Из воспоминаний
А. Я. ГЛАМА-МЕЩЕРСКОЙ

Драматическая артистка Александра Яковлева Глама-Мещерская (род. в 1859 г.) училась у В. В. Самойловой-Мичуриной, Н. В. Самарина, Н. Г. Рубинштейна. В 1878 г. дебютировала на Александринской сцене, но отклонила приглашение дирекции казенных театров и уехала в провинцию.

В Киеве, Житомире и Вильне артистке приходится играть такие архивные „новинки“, как пьеса Ефимовича „Владимир Заревский“, шедшая в Александринском театре еще в 1846 г., и пьеса Кукольника „Маркизантка“, впервые поставленная в Петербурге в 1854 г. Двумя ролями—Марии в „Материнском благословении“ и Фадетты в „Сверчке“—Глама-Мещерской удается завоевать известность и первое положение в театре.

В 1880 г. Глама-Мещерскую приглашают в Москву в Пушкинский театр. Здесь ей приходится работать с такими мастерами сцены, как М. И. Писарев, П. А. Стрепетова, В. Н. Андреев-Бурлак, В. П. Далматов, А. И. Южин, А. А. Немирова-Ральф и др.

После ликвидации Пушкинского театра Глама-Мещерская входит в состав „Первого товарищества русских драматических актеров“ и становится участницей поездки по городам Дона и Поволжья, а затем поступает в московский театр Корша, где и работает с некоторыми перерывами до 1894 г. В 1895 г. вступает в труппу вновь организованного театра „Литературно-художественного общества“. Но тяжелая болезнь вскоре заставляет артистку, в расцвете ее дарования, покинуть сцену и перенести свою работу в область теапедагогики, которой она и занималась до 1927 г.

Литературная обработка и комментарии воспоминаний Глама-Мещерской принадлежат Н. Д. Носкову.

ВИЛЬНА

Антрепренер Невский. — А. Н. Мельникова-Самойлова. — Ф. П. Горев. — „Материнское благословение“. — Бенефис Домбровского. — „Гамлет“. — „Жозеф“. — Публика.

В последние дни ноября 1879 года я получила по телеграфу приглашение от А. М. Невского, антрепренера виленского театра.⁴⁶ В актерской среде о Невском ходила добрая слава как о честнейшем и энергичнейшем антрепренере. Да я и сама ранее несколько знала его как культурного и образованного человека. Невский в молодости был студентом-медиком, но незадолго до окончания курса бросил медицину и, по призванию, пошел в актеры. Одно время я потеряла его из виду — и вдруг узнаю, что он антрепренерствует и актерствует в Вильне.

Условия, предложенные мне Невским, — четыреста пятьдесят в месяц и один полный бенефис, — я нашла приемлемыми, но от предложенного контракта на два года отказалась и заключила договор лишь на один зимний сезон, до поста.

Уже в вагоне железной дороги, подъезжая к Вильне, из местной газеты я узнала об одном непредвиденном, но важном обстоятельстве. Как раз во время моих переговоров с Невским в труппе виленского театра

произошло крупное событие: внезапно сошла со сцены прекрасная артистка — Александра Николаевна Мельникова-Самойлова,⁴⁷ жена Николая Васильевича Самойлова, старшего сына Василия Васильевича. Лично я ее не знала, но была о ней много слышана в семье Самойловых, особенно от Веры Васильевны.

Александра Николаевна угасала от злейшей чахотки, однако все еще продолжала работать, пока ее не привезли домой из театра за мертво. Выбитие из строя опытной и талантливой актрисы, на которой держался весь репертуар виленского театра, грозило развалом всей труппы. Хотя я и подписала ангажемент лишь на амплу инженю, но чувствовала, что перед лицом такой катастрофы не придется мне в Вильне ограничиться одним моим законтракованным амплуа. Правда, репертуар у меня к этому времени уже сложился довольно большой, но очень не хотелось повторяться. И в Вильну-то я поехала, главным образом, с целью пополнить свой репертуарный багаж новыми ролями в новых пьесах, хорошенько, — пользуясь тем, что в Вильне шло лишь четыре спектакля в неделю, — поработать над собой в смысле проработки и обработки новых ролей. В ту пору я уже отдавала себе вполне ясный отчет, что моя область — комедия и решительно не моя — трагедия. В костюмных пьесах иностранного комедийного репертуара я себя чувствовала свободно, а в костюмных русских исторических пьесах или бытовых — связанной по рукам и по ногам. Особенности русского купеческого и „народного“ быта, даже у такого мастера, как Островский, были мне органически чужды. Наоборот, комедия характеров и положений, водевиль и даже мелодрама с цением находили во мне ответный отклик.

В грустном раздумьи подъезжала я к Вильне, не отдавая себе ясного отчета, как сложатся мои первые выступления.

Невский любезно встретил меня и доставил в гостиницу, где были уже приготовлены им комнаты и для меня, и для моей спутницы.

Тут меня ждали чисто-виленские сюрпризы. Едва успела я вступить в гостиничный коридор, как меня окружила, подобно стае комаров, орава женщин в шиньонах и весьма странных одеяниях. Они отгеснили меня от моих спутников и, жестикулируя, заговорили разом, перебивая одна другую. Ближайшая ко мне с виртуозной быстротой вертела перед моими глазами футляр с брошью, ярко сверкавшей цветными камнями; другая настойчиво требовала моего исключительного внимания к золотым серьгам; третья, отстраняя двух первых, совала мне прямо в руки отрезки шелковых тканей и шептала мне в самое ухо:

— Самый лучший шелк... закордонного изделия! Четвертая выхваляла свой товар:

— Не товар, а одно загляденье. Панна будет носить и меня благодарить. Другого такого товара во всей Вильне не найдете.

— О, я-то знаю, чем услужить панне! — тараторила следующая.

Насилу пробралась я сквозь толпу и дошла до своего номера. Но здесь — новый сюрприз. Вход в мою комнату преграждал молодой человек во фраке. В левой руке он держал обернутую в салфетку бутылку, в правой — бокал, налитый до краев вином.

— Приветствую вас от имени ваших виленских товарищей по труппе! С благополучным прибытием! Ваше здоровье! — патетически произнес он, поднимая бокал.

Это был Федор Петрович Горев, шутник и балагур, первый актер виленского театра.⁴⁸ Несмотря на свою молодость, он уже имел как актер хорошее имя в провинции.

— Пожалуйте к себе, — пригласил Невский. — Вот Федя молодец: он уже, видите, и шампанским распорядился!

Не отдыхая после дороги, я тотчас же отправилась вместе с Невским и Горевым в театр.

Здание театра походило более на крепость. Старинная массивная кладка из камня, толстые стены. Оказалось, что когда-то здесь помещалась старая ратуша. Перестройка, исказившая старый стиль, ясно чувствовалась и во внешнем и во внутреннем устройстве театрального здания. Однако для губернского города, каким тогда числилась Рильна, театр был великолепен. Правда, сцена — вместительная и просторная — не была отделена от зрительного зала, так как стены старой ратуши оказались настолько плотны, что пробить их при перестройке оказалось не под силу. И сцена, и зрительный зал освещались газом, что в провинции в то время было редкостью.

В театре я застала всю труппу в сборе. Шла репетиция. Тут только я узнала, что у Невского имеются, собственно, две труппы: одна — драматическая, другая — опереточная. Драма чередовалась с опереттой, но линии строгого раздела между этими двумя жанрами не было. Некоторые актеры одновременно выступали и в драме и в оперетте; имелась налицо опереточная примадонна — дама весьма солидная — Корали.

В силу сложившихся обстоятельств сугубое внимание антрепризы было привлечено к оперетте. Она не только давала сборы, но и пользовалась поддержкой высокопоставленных виленских меломанов. Бо-



А. Я. Глама-Мещерская — Офелия
„Гамлет“ Шекспира

Из собраний Ленинградского театрального музея



А. Н. Мельникова-Самойлова в водевильной роли
Из собраний Ленинградского театрального музея

лезнь Мельниковой-Самойловой пробила основательную брешь в драматическом репертуаре: пришлось снять многие пьесы. Попытки обойтись одними „собственными силами“ показали наглядно всю их не-реальность. Настроение драматической труппы упало. Невский был подавлен. Из беглой беседы с моими новыми товарищами я вынесла впечатление, что никто из них не верил в возможность выздоровления Мельниковой и возвращения ее на работу: туберкулез легких в третьей стадии довершал свое разрушительное дело. Но отзывы всех о больной артистке были одинаковы: ее любили и как актрису, и как доброго, хорошего товарища.

Мельникову частично заменяла актриса Суревич. Ей было, вероятно, лет сорок, но она играла роли юных девочек, хотя вся ее сухопарая фигура говорила скорее об осени, чем о весне. Она была как-то особенно, по-провинциальному жеманна и манерна: „слова в простоте не скажет: все с ужимкой“. По словам одного виленского остряка, Суревич „инженюкалась“ на сцене. Но надо, однако, отдать справедливость: в некоторых комедийных ролях Суревич была очень недурна, но как раз эти роли она сама считала вне своего жанра.

Драматический репертуар театра был скромкан. Рассчитывая исключительно на собственные силы, вытаскивали из архива такие „новинки“, как, например, „Владимир Заревский“, или не менее пожилую „Маркитантку“. „Заревского“ для своего бенефиса выбрал Горев. Его партнершей была та же Суревич, игравшая роль шестнадцатилетней девушки.

Я приехала уже после этого спектакля. Но Горев, вспоминая о нем, закрывал лицо ладонями и говорил:

— Ох, уж лучше не вспоминать! Будь он трижды проклят, этот Заревский... И он сам, и его потомство!

Федору Петровичу Гореву — этому великолепному и разнообразному актеру, подлинному художнику сцены — часто приходилось разменивать свой талант по мелочам — играть без разбора все, что подвернется под руку, играть наспех. Это было явное насилие над его живым, кристально-чистым дарованием. Но надо было видеть того же Горева, когда роль захватывала артиста! Тогда этот талант нередко творил чудеса, создавая на ничтожном драматургическом материале сверкающий, искрящийся образ, будто живьем выхваченный из действительности. Но такие „чудеса“ дорого обходились артисту. Для совершения их надо было, прежде всего, чтобы пьеса давала простор для разворота артистических сил. Как раз этого-то и нехватало Гореву в Вильне. Он по привычке играл, но не работал над ролями, частенько шел под суфлера, широко пользуясь русским „авось“.

Прекрасные внешние данные и замечательно красивый голос, способный передавать сложнейшую гамму переживаний, оттенять переходы от одного настроения к другому, и особая чисто-„горевская“ манера держать себя на сцене уже тогда обещали этому молодому актеру, еще не установившемуся и не уравновешенному, большое будущее. Горев оправдал возлагавшиеся на него надежды, но далеко не вполне. Он так и остался на всю жизнь „беззаконной кометой в кругу бесчисленных светил“. В частной жизни Федор Петрович был превосходным человеком, редким товарищем, готовым всегда прийти на помощь не только словом, но и делом. В труппе Горев пользовался большим фавором. Но ни фатов-

ства, ни заносчивости не проявлял и держал себя со всеми удивительно просто, хотя и с большим достоинством. Круг его знакомых был огромен: чуть ли не весь город звал его запросто Федором Петровичем, а то так и Федей (и в глаза и за глаза).

Для первого выступления я выбрала „Материнское благословение“. Невский просиял. Не шедшая в Вильне мелодрама — да еще с пением! — верный заработок антрепренерской кассе. Актеры также были довольны: большинству роли были знакомы. Считавшийся режиссером актер Осокин, специализировавшийся на амплуа „благородных отцов“, присоединил свое отцовское благословение к „благословению материнскому“. Оказалось, что Осокин сам давно мечтал поставить эту мелодраму, но в труппе не было актрисы на роль Марии.

Однако, когда я настойчиво заявила, что мне нужны три общие репетиции, лица и Невского и Осокина вытянулись.

— Ну, деточка, зачем так много?! Сойдемся на двух, — пробурчал Невский.

— Две за глаза хватит! — поддержал его Осокин.

Я упорно стояла на трех. И не сдалась. Зато и срепетировали пьесу на славу.

Виленская публика встретила первый мой выход сдержанно-чопорно. Но Невский ходил с гордо поднятой головой. Он поздравил меня с успехом, с видом ментора, ставящего в классный журнал ученика хороший балл. Я не была уже ученицей, но отметку приняла благосклонно. Я сама интуитивно чувствовала успех. И действительно, он не замедлил сказаться на деле.

Старик, ветеран провинциальной сцены, Домбровский готовился праздновать свой бенефис на Рождестве.⁴⁹ Он сообщил мне конфиденциально, что по-

дарит виленцев пьесой по собственному выбору, — такой пьесой, что лучше и не сыскать! Название пьесы, однако, Домбровский строго держал в тайне. Чуть ли не за неделю до спектакля я узнала: Домбровский решил ставить „Дикарку“. Старик просил меня принять участие в его спектакле.

— Кому же вы предполагаете дать роль Вари? — спросила я.

— О, всеконечно, буду просить вас играть Варю.

— ?!

— Иначе я и не счел бы себя в праве начать подобный разговор с вами. Я — старый актер, и здешняя публика меня знает. Вот и надумал я показать ей вас в настоящей вашей роли.

Признаться, я сама имела в мыслях поставить „Дикарку“, еще неизвестную Вильне. Старик Домбровский предвосхитил мое намерение. Я не стала ему возражать и согласилась, но из любопытства спросила:

— А вы сами кого же будете играть?

— Я беру себе роль Боева.

Это одна из незначительных ролей в пьесе.

Домбровский рассудил не глупо. Мне он представлял эфемерную виленскую славу, а сам себе желал обеспечить и хороший сбор, и заслуженный отдых.

Итак, я должна была пуститься за ловлей славы, а Домбровский, заложив руки за спину, отправился к Невскому, чтобы перехватить у антрепренера „авансик“. Я была невольной свидетельницей их „деловой беседы“, результатом которой явилась красненькая кредитка, плотно зажатая в кулаке Домбровского.

Бенефис Домбровского удался на славу. „Дикарка“ прошла с большим подъемом,

И вскоре же была повторена — случай редкий в анналах виленского театра.

Вместе с Горевым мне довелось выступить в Вильне в „Гамлете“. И тут я оценила вполне этого актера-мастера, сравнив горевское исполнение роли Гамлета с петербургским исполнением Нильского. Сцены с Офелией, выходявшие у Нильского слабо и блекло, у Горева получали свое настоящее выражение. Он буквально зажигал партнеров силой и огнем своего таланта.

Я играла Офелию и чувствовала, что это с моей стороны далеко не простое повторение знакомой роли, что только теперь я начинаю вживаться в нее и давать собственный рисунок.

Подошел черед и моего бенефиса.

Репертуарный голод был настолько велик, что пришлось остановиться на старой, но неизвестной Вильне комедии „Жозеф — парижский мальчик“.

На репетиции Домбровский, особенно расположенный ко мне после „Дикарки“, очень одобрил мое исполнение роли.

— Очень хорошо вы играете, — заметил на репетиции Домбровский, — но нехватает кое-чего в движениях... больше надо этакое... мальчишеского.

Он предложил мне вместе с ним пройти особо некоторые сцены. Я согласилась, ибо в ту пору каждый добрый совет в области техники движений стремилась использовать на практике.

Домбровский не заставил себя ждать: вечером он зашел ко мне. Несмотря на усталость после спектакля, старик сейчас же решил приступить к репетиции.

Заказанный мной костюм для роли Жозефа еще не был готов. Репетировать в длинной юбке, какие тогда носили, было неудобно. К счастью, отыска-

лись какие-то шаровары. Репетировали мы долго, тщательно. Придумывали совместно и ставили совсем заново некоторые сцены, отыскивали новые варианты для других.

Домбровский, несмотря на свои годы, оказался партнером замечательным. Он раскрыл передо мной несколько таких движений в роли, что рисунок ее стал неузнаваем. Если раньше я еще чувствовала себя связанной в мальчишеском костюме, то теперь, после нескольких репетиций с Домбровским, „переряженной в мальчишку актрисы“, по словам моего партнера, совсем не чувствовалось: все было по-мальчишески верно — ни пересола, ни недосола.

Мне возразят, что сама по себе роль не стоила того труда, который был в нее вложен. Охотно соглашусь с этим, но замечу, что нет такой плохой роли, которую артист не мог бы отшлифовать. „Жозеф“ окончательно убедил меня, что сценическая техника не дается даром, что она требует неустанной постоянной работы. Стать мастером в области своей профессии — дается далеко не всем, но дается исключительно путем огромного, неусыпного труда. В „Жозефе“ я сама перед собой держала экзамен актерской техники.

Успех „Жозефа“ побудил Горева сделать мне предложение выступить в оперетте:

— Сто рублей за спектакль — это на полу не валяется. Давайте-ка, попробуем!

Он убеждал меня долго, рисуя заманчивые перспективы сверхуспеха. Но я уклонилась: не потому, что в моем представлении оперетта являлась низким жанром по сравнению с драмой, а потому, что ясно сознавала, что это совсем чуждая область, органически мне несвойственная. Тут действовал вовсе не ригоризм, а простое „защитное“ чувство: подобного

раздвоения вместить в себе я не могла и не умела. Совсем иную сферу представлял водевиль, и особенно старинный водевиль с пением. Сколько их пришлось мне переиграть, а особенно в Вильне!

Местная публика любила этот жанр. По традиции водевиль являлся своего рода „заголовком“ местного спектакля, он же бывал и его концовкой.

Водевиль у Невского проходили весело, бойко и нередко с таким ансамблем, что хотя бы на столичной сцене показать. В водевиле, где „что“ подменяется „как“, где все зависит от актера, — и раскрывался пышным цветом молодой талант Горева. Выступая с ним, нельзя было не поддаться его увлечению: оно захватывало и сообщалось партнерам по сцене. Мне не приходилось встречать в печати характеристики этой поры деятельности Горева, — Горева — исполнителя ролей в старом водевиле.

Спектакли в Вильне давались четыре раза в неделю. Понедельник, пятница и суббота исключались из театрального календаря. Один из недельных спектаклей отдавался оперетте. Начиная с декабря четверги исключительно отводились бенефисным спектаклям.

Бенефисы бывали полные, когда весь кассовый сбор, за вычетом расходов антрепренера (аренда помещения, освещение и т. п.), поступал в распоряжение актера, и неполные, когда сохранялся тот же обязательный вычет „антрепренерских расходов“, но половина или треть чистого остатка, смотря по договору, делилась между актером и антрепренером. В конце концов каждый бенефис актера являлся вместе с тем и бенефисом антрепренера, ибо последний никогда не оставался в „накладе“.

Полный бенефис имели лишь весьма немногие артисты: антрепренерам было гораздо выгоднее

участвовать в „неполных“ бенефисах, и потому они довольно щедро давали по два и даже по три неполных бенефиса.

Таким образом „четверговые“ поборы с виленской публики продолжались с декабря до конца сезона. Некоторые артисты, а вместе с ними и антрепренер, подобно гоголевскому городничему, праздновали свои именины „и на Антона, и на Онуфрия“.

Вследствие крайне ограниченного круга театралов — постоянных посетителей театра — редкая пьеса могла итти больше одного раза, и потому необходимо было постоянно готовить новые постановки, а так как все новинки были наперечет и доходили до Вильны с большим опозданием, то большинство виленских театральных новинок имело особенный характер. Весьма и весьма часто из старого хлама небогатой местной библиотеки при театре откапывались старинные поделки, уже давно сданные в архив, но Вильне совершенно неизвестные. Таким образом, новым являлось все то, что было давно и хорошо забыто.

Бывали дни и даже целые недели, когда царил полный репертуарный голод. Вот тогда-то, действительно, на помощь и приходила оперетта. Она допускала полную возможность повторений пьес своего репертуара.

Волна „опереттомании“, захватившая Петербург, докатилась через десять лет и до Вильны. Сам Невский охотно выступал в ролях опереточного комика. На святках и под Новый год обязательно давалась оперетта.

Виленская публика была особенная. За отсутствием в городе высшего учебного заведения учащейся молодежи в театре не бывало. Добрую поло-

вину населения города составляли поляки, но они весьма неохотно посещали русский театр. Другая половина населения состояла из евреев; из них лишь очень немногие посещали театр. Собственно же русской публики было весьма ограниченное количество, и эта публика состояла, главным образом, из чиновников и военных, ибо в Вильне стояло несколько полков и было множество разных канцелярий.

У генерал-губернатора имелась в театре своя ложа, наподобие царской в столичных театрах. Рассказывали, что лишь немногие из высших чинов администрации имели похвальный обычай вносить плату за абонируемые ими места в театре. Большинство же не только не признавало такого обычая, но настойчиво требовало бесплатных мест для своих жен, дочерей, сыновей и их гувернеров и гувернанток. Особым виленским шиком считалось занимать одному — двоим большую ложу, тогда как в партере ставились приставные стулья, а в галерке зрители вели борьбу за каждый вершок свободного места.

С внешней стороны в Вильне мне жилось хорошо. Местная публика и печать принимали меня более чем радушно. Невский в материальных расчетах был безупречен, жизнь была дешева, товарищи по сцене оказались милейшими людьми. Но внутреннего удовлетворения все-таки не было. Провинциальная сцена, на которую раньше я смотрела сквозь розовые стекла, т. е. как на серьезную школу для молодой актрисы, оказалась школой весьма сомнительного качества. В этой школе можно было приобрести штамп выучки повторением пройденных задов, но и только.

Случайный репертуар, зависящий от цензуры

и сил труппы, постановки наспех, повторение старых ролей лишь для одного спектакля — все это поселяло скучную неудовлетворенность. А тут еще как раз труппе, и без того не вполне спаянной профессионально, грозила новая утрата: все настойчивее поговаривали о близком уходе Горева. Он лишь дотягивал сезон, чтобы весной уехать в Петербург.

В Е Л И К И Й . П О С Т

*Из воспоминаний
А. И. ИЗБОРСКОЙ*

Августина Ипполитовна Изборская (Гейгель) — драматическая артистка. Родилась в Екатеринбурге в 1866 г.

По окончании гимназии занималась педагогической работой и одновременно участвовала в любительских спектаклях, пользуясь советами известных артистов В. Н. Андреева-Бурлака, Т. Н. Селиванова, Я. С. Тинского, К. Н. Яковлева, М. К. Шаровьевой и др.

В 1891 г., разучив под руководством Н. А. Мичурина-Самойлова роль Луизы („Коварство и любовь“), удачно дебютировала в ней и была принята в труппу П. П. Медведева, у которого служила девять сезонов.

В дальнейшем Изборской пришлось работать во многих городах, преимущественно „средней“ провинции, играть разнообразных роли первого плана, встречаться со многими известными русскими артистами-гастролерами — М. В. Дальским, П. В. Самойловым и др.

Проработав 40 лет, А. И. Изборская покинула сцену и поселилась в ленинградском Доме ветеранов сцены Всесоюзного театрального общества.

ВЕЛИКИЙ ПОСТ

Мечты о Москве.—Меблированные комнаты.—Шпоня.—Жаждающие найма.—Антрепренеры.—Левицкий.—Отчаяние.—Съезд сценических деятелей.

— Вы просите меня рассказать о самом печальном? — Ну, что же, извольте. . .

Я всю жизнь играла в провинции — и бывали минуты счастливые. А бывало. . . и совсем другое.

Служила я всегда с мужем — Мирским, актером-любовником. Оба — на первых ампуа, а потому устраиваться в одном деле нам было трудно.

И частенько разговор с антрепренером у нас заканчивался так:

— Что? Замужняя инженерю? Женатый любовник? Ну, это мне совсем не интересно.

Антрепренеры избегали брать мужа с женой не всегда по грязным соображениям: что женатый, мол, любовник не привлекает поклонниц, а замужняя героиня — поклонников. Нет, и другие причины были. Антрепренер Петр Петрович Медведев — сын всеми уважаемого Петра Михайловича⁵⁰ — как-то мне говорил:

— Представь себе: я беру на первые роли мужа с женой. Вдруг один из них закапризничал — не ту роль дали ему или его благоверной. Объяснение громкое с режиссером. Ссора. Вопрос встает ребром:

уезжаю! И вторая половина без него не остается... И вот, я среди сезона остаюсь без двух первачей. Выписать из Москвы? — Поздно. А если на беду эти капризники успели уже полюбить публику — тогда зарез сезону. Хоть лавочку закрывай. Всякие дразги, недоразумения вносят шатание в дело. Простить — подать дурной пример другим. Нет, уж лучше брать одиночек. Поспокойнее...

Что говорить, и муж и жена горячо отстаивали свои интересы.

Но иногда „злая судьба“ разлучала молодоженов, и какая тогда трагедия разыгрывалась в семье, вчера еще столь счастливой! Разлука на 5—6 месяцев, да еще при нашей актерской экспансивности, — дело рискованное. Сначала сожаление, потом утешение, а там и „искренние чувства“. Смотришь — и семья разбита... Много было на этой почве самоубийств, преступлений и тяжелых страданий.

А дети? Несчастные актерские дети! Какое у них безрадостное, исковерканное детство! Раньше, чем нужно, — знакомство со всеми отрицательными сторонами жизни. И уж обязательная встреча с голодом. Ни о каком серьезном образовании думать было нельзя. Некогда. Посудите сами.

Сезон подходит к концу. С волнением пересчитываешь деньги, скопленные за зиму „на Москву“. Считаешь дни. На масляной неделе тратишь последние силы, играя по два спектакля в день, а по ночам репетируя. И все терпишь, предвкушая Москву.

И вот, наконец, — первая неделя поста. Начинаются сборы. Получаешь расчет у своего антрепренера. И хорошо, если выплатит все, что заработала. А то и задержит, — не собрал, дескать, деньги с тех, кому даны билеты в кредит.

А если получишь сполна, чувствуешь себя счастливой: ведь далеко не каждый актер мог прикапывать деньги на поездку в Москву. Многие и мечтать об этом не смели.

И теперь представьте себе душевное состояние такого несчастливца. Товарищи, кончив сезон, один за другим покидают город, а он остается у разбитого корыта, умоляя приятелей похлопотать за него в Москве, устроить ему там хоть какой-нибудь ангажемент. Те охотно обещают. Но кто сумеет выполнить свое обещание? Ведь антрепренеры заочно не любят кончать — товар лицом покажи.

Не только приятеля, но и собственную жену, оставшуюся в провинции с детьми, далеко не всегда удавалось устроить.

На получение ангажемента путем переписки тоже рассчитывать не приходилось. Антрепренер все равно ехал в Москву, а там выбор велик — что же кончать заранее! Могут и подешевле и получше попасться...

Все это отлично понимал бедняга, остающийся после сезона в каком-нибудь глухом провинциальном городишке. Он знал, что ехать ему в Москву необходимо: ведь антрепренеры гонятся только за „именами“, а он сам должен постараться найти себе хозяина.

Но что прикажете делать, — заработок небольшой, а семья огромная. Вот сиди и жди — может быть, кто-нибудь вспомнит о покинутом товарище.

Но, правду сказать, в последние дни перед отъездом думаешь только о своем счастье. Да при том еще столько забот! Главная задача — как быть с багажом? Брать с собой? — дорого. Ведь мы, актеры, переезжали из города в город почти всегда на свой счет, а не на хозяйский.

И решаешь сдать багаж на хранение в контору

„Российского страхового общества“ — „впредь до распоряжений“: не знаешь, где будешь служить летом. Ну, зачастую наш багаж и пропадавал...

Но, наконец, все устроено, деньги в кармане.

Прощаешься с товарищами, с городом — и вот уже поезд быстро мчит тебя в далекую, желанную Москву.

Театры, свидание с друзьями, прекрасный ангажемент!

Последнюю ночь не спишь в поезде, смотришь в окно, ждешь рассвета, ждешь с волнением, когда покажутся кремлевские башни. И вот в вагоне подымается суета.

Неужели Москва?!

Вокзал. Суголока. Извозчики.

Истратив десятку, изъездив пол-Москвы, наконец, устраиваешься в маленьком номерке какой-нибудь гостиницы.

Спокон века провинциальными актерами облюбованы были номера Фальцфейна, что на углу Газетного переуллка и Тверской, Денисова на Сретенке, „Малороссия“ на Тверском бульваре, „Славянские“ на Рождественке и некоторые другие. Одним словом, поближе к центру, к Театральному бюро, к Елизавете Николаевне Рассохиной.

Но некоторые, которым не посчастливилось, ютились либо на вокзалах, либо у товарища. А подчас рады-радехоньки были и прихожей у знакомых.

Найдешь номер — и сразу же в „Сандуны“ — в баню, смывать сезонную и дорожную грязь.

А на следующий день утречком — на работу, искать ангажемента.

Пока не было Театрального бюро, где производился наем актеров, являлись в контору Е. Н. Рассохиной в Георгиевском переуллке.



А. И. Изборская — Настасья
„Чародейка“ Шпажинского



„Драматическое положение русского актера во время великого поста“ (сатирический рисунок)
Из собраний Ленинградского театрального музея

Это было частное предприятие, работавшее на процентах. Правда, актеры, имевшие с этим предприятием дело, называли его втихомолку жульническим. Вероятно, не без основания.

Вот что рассказывал мне актер В. Н. Сатин.

Предлагает ему Рассохина ехать в Киев, в фарс. Условия — 200 рублей в месяц.

— Но там, — говорит, — режиссер Маслов, человек, обремененный семейством. Вот если вы жертвуете ему свое месячное жалованье, тогда сейчас же и подпишем контракт.

Сатин как раз в это время в деньгах не нуждался и подписал договор. Но аванса в 100 рублей, который должна была переслать Рассохина, не получил. Итого ангажемент стоил ему 300 рубликов. А интереснее всего то, что у Маслова, кроме жены, никого не было.

Ну, так ли, сям ли, а места актеру Рассохина давала.

Работала она не одна, а с братцем своим Володькой. Вот тот жох был порядочный.

Помню, нашел он мне с мужем работу в Белосток и, прощаясь, еще раз напомнил:

— Оттуда пришлете мне хорошего материальчика на костюмчик: вот и сочтемся... Ну, поезжайте с богом... А про костюмчик-то не забудьте...

Поехать-то мы поехали, а на костюмчик ему не прислали, — сами едва ноги унесли. А как соблазнил Володька: и город-де западный, и фабрики, и дешевизна, и все такое прочее. Приехали — а там и театра нет. Лачужка на берегу вонючего ручья, сама жена антрепренера — кокет, выступает в „Ниобее“ в costume... амура и вся в бриллиантах. А актеры голодают. Иду к антрепренеру, с которым познакомил нас в Москве Володька Рассохин.

— Дайте денег.

— Двадцать пять я вам дам, только не говорите другим актерам.

— Ладно.

Получила и раздала деньги товарищам, а сама с мужем уехала... На этот раз у Володьки сорвалось дельце.

Внизу, под конторой Рассохиной, помещался трактир третьего разряда Рогова, куда актеры частенько забегали „подкрепиться“, пока гроши звенели в кармане.

Туда заглядывали и антрепренеры. За выпивкой и закуской развязывались языки, завязывались знакомства, заключались условия. На всякий случай антрепренер приносил с собой в кабачок и контракты.

А кончали — значит тут же подписывай и угощай.

Обоюдные рекомендации делались тоже не иначе как за угощение.

Случалось, что и письма актеры адресовали „на Рогова“. Корреспонденцией ведал швейцар. И его, разумеется, при всяком благополучном окончании переговоров также угощали. Не помню, чтобы кто-нибудь из актеров видал его трезвым. Уверяли, что одной водки за великий пост какого-то года было выпито в ресторане Рогова пять тысяч бутылок...

„Контора“ по найму помещалась еще в кофейной Филиппова на Тверской улице. „Держал контору“ некий Дмитриев, по прозвищу Шпоня, — весьма известный среди актеров человек и очень ими уважаемый.

Дела делались так: антрепренер поручал Шпоне переговорить с актером, и если тому подходили условия, то оба шли в кофейную Филиппова. Там уже ждал антрепренер, и дело быстро кончали.

Случалось, что и актеры просили Шпонию устроить ангажемент. И он устраивал. Говорили, что он кое-что подрабатывал на этом деле. Подрабатывал обычно натурой, в виде угощения с солидной выпивкой. Этот милый человек был ужасным алкоголиком.

Когда появилось в Москве так называемое Театральное бюро, все „конторы по найму“ официально прекончили свое существование. Но и кабатчик Рогов, и Володька Рассохин, и „друг актера“ Шпоня продолжали с успехом свое дело по приисканию ангажемента для провинциальных актеров.

Театральное бюро! Сколько пережито там было мучительно-тяжелого нашим братом-актером! Страшно вспомнить. Настоящий ад, вымощенный разбитыми мечтами, унижениями...

Ранним утром надеваешь на себя все самое лучшее (плохо одетым и без колец — грош цена) и отправляешься в это пекло — ловить случай.

В душной прокуренной комнате сошлись в одну кучу и герои-любовники, и резонеры, и инженю всех сортов, и героини — настоящий калейдоскоп актерских физиономий. А посреди, за столиками, сидят антрепренерши, окруженные „старухами“. Этих бывало в бюро множество. Заберутся рано и займут на весь день стулья. И сидят, как кукушки на ветках. И думается, что ночуют там, — завтра видишь их на том же месте.

Не успеешь войти — объятия, поцелуи. В сезоне были врагами, а тут — все забыто, только „не ругай меня антрепренерам“.

А, по правде сказать, за русским актером этот грешок водился.

Я начала свою карьеру уже в те времена, когда на сцену шли охотно и это не было позором. А по-

тому и предложений было гораздо больше, чем спроса. И актеры, боясь остаться за бортом, пускались иногда на разные подвохи.

Помню, вызывают нас — меня и мужа — в бюро для переговоров. Предлагают ангажемент в Тулу.

Договорились с режиссером Лавровым-Орловским и о репертуаре и о цифрах. И то и другое пошло.

— Через час пожалуйста подписать контракт.

Проходит час, полтора. Подхожу к мужу:

— Идем подписывать.

— А знаешь... ничего, кажется, не выйдет.

— Почему?!

Оказалось, что одна актриса хотела покончить туда же и попросила знакомого актера указать ей холостого любовника.

— Нужен в Тулу. Туда ведут переговоры Изборская и ее муж, а если любовник будет один, возьмут меня.

Актер передал все это и нам. Я, в змушенная, подхожу к режиссеру Лаврову и настойчиво требую подписания договора, так как прошло уже почти два часа.

— Не подпишу, вас обругали.

— Кто?

— Не скажу.

— Как человека или как актрису?

— Как человека. Говорят, вы — вздорная интриганка.

— Позвольте, вы обязаны назвать этого человека. Кто-то меня изругал, а я и мой муж лишаемся куска хлеба? Прошу назначить товарищеский суд.

Лавров заволновался:

— Не устраивайте скандала. Я готов заплатить неустойку.

— Нет. Это вопрос чести. Деньгами здесь не решишь, я требую суда. Он вас заставит назвать имя той особы, которая так нагло оклеветала меня.

И суд был назначен. Но тут товарищи принялись нас уговаривать простить старику Лаврову, который действительно „перехватил через край“.

Долго я упиралась. Горько мне было. Но уговорили, утешили и помогли тут же покончить в одну из солидных антреприз.

А то и такой случай был. Пришлось мне один сезон работать врозь с моим мужем.

Приехала я в Москву раньше его и сразу же принялась подыскивать новую службу. И тут как раз подвернулся Соколов-Жамсон и предложил ехать в Мариуполь героиней. Я договорилась за себя и, конечно, за мужа.

Соколов просит рекомендовать ему комическую старуху и инженеру-драматик. Стоят, разговаривают. Около них вертится какой-то актерик.

— С кем вы тут, дорогой, болтаете? Бросьте. Вот я вам дам таких артисток — пальчики оближете.

И едва не отшил моих знакомых. Но, к счастью, Жамсон прекрасно знал эти „обычай“.

Вернулась из бюро. Жду, — вот-вот придет муж, и отправимся в Мариуполь. А вечером заходит Жамсон договориться о первом спектакле, в котором нужно мариупольской публике показать нас обоих. Видит на комод портрет мужа.

— Кто это?

— Муж.

— С нами крестная сила! А этот-то актерик, когда мы с вами покончили, подошел ко мне и говорит: „Вы и мужа Изборской пригласили?“ — „Да, — говорю, — пригласил“. А он как всплеснет руками: „Что вы наделали?! Старик, ужасный актер! Из Ви-

тебска выгнали и въезд запрещен. Да я вам сейчас портрет покажу". И, представьте, через минуту приносит, подлец... ну и табло! Да вот, полюбуйтесь-ка...

И Жамсон вытащил из кармана фотографию какого-то старика.

— Ну и какие же прохвосты иногда попадают среди вашего брата-актера! — хохотал он.

А мне было не до смеха. Слезы душили меня. Ну, хорошо, антрепренер оказался человеком порядочным, а то ведь сорвался бы у нас хороший сезон, и оставил бы „брат-актер“ своих же товарищей без куска хлеба, налетел он на другого антрепренера, вот, скажем, на такого, как князь Мамлеев-Погуляев.

Его сиятельство много лет держал Курск — зимою, летом же — маленькие города.

О нем прямо говорили:

— Живодер.

Грошевое жалованье он ухитрялся еще уменьшать штрафами, придираясь к каждому случаю. Перед отъездом сезонных актеров забирал их багаж. Это казалось недалновидным большой любезностью со стороны антрепренера: летом актеру не нужно было возиться с багажом. Князь же Погуляев актерский багаж складывал в Транспортной конторе, а деньги шли на поднятие дела.

А в городе он заводил знакомства с денежными людьми своего круга, занимал у них и выбирал из заклада актерский багаж. Чистая работа, без риска! И никто не в обиде: актеры багаж получали целехоньким и играли в собственных костюмах.

Ведь знали обо всех этих штучках, а ехали: где же тут выбирать, уж пятая неделя поста! Того гляди без работы останешься!

А антрепренеры и не торопились поканчивать дела — свою выгоду соблюдали.

— Первые деньки любовнички в сапожках ходят, важничают, благо их мало. Подождем пятой-шестой недели поста. Как снесут они в заклад часики да золотые портсигарчики, тут мы их голой рукой и зацапаем.

И ведь цапали. Иной неделями ходит ежедневно в это бюро — и ни одного делового предложения. А как не пойдет день, так и кажется, что судьбу свою упустил.

Я тоже пережила все это.

По пяти часов — в табачном дыму, в духоте, в шуме. И все на ногах: стул получить тоже надо особое счастье иметь. Иной день бродишь-бродишь — и хоть бы кто подошел к тебе с деловыми разговорами.

Но самое страшное — это лица жажущих найма. Посмотришь на них попристальнее — и кошки заскребут на сердце. Такую тоску, такое отчаяние видишь в глазах своего товарища! Дни идут, а места нет. Вещи, одна за другой, уходят в ломбард, карман пустеет. А желудок давно уже пуст... Но нельзя быть печальной: пусть все видят, что ты весела, спокойна за завтрашний день. Значит, уверена в своих дарованиях. И, значит, больше шансов получить работу. Сиди и улыбайся всем. Обязательно улыбайся! К концу дня у меня всегда сводило скулы от этих „беспечно-веселых“ улыбок.

Прослышав, что приезжает в Москву такой-то антрепренер, бегут встречать его на вокзал или в гостиницу на подъезд: им уже известно, где он всегда останавливается. И тут начинается атака.

Случалось, что некоторым чересчур уж „деловым“ антрепренерам вход в бюро был запрещен. Так актеры шли к ним на квартиру и там заключали домашние условия. Можно себе представить, каковы были эти условия: нужда толкала к чорту в зубы.

Однако для актера куда опаснее дельца-антрепренера был какой-нибудь дурак с фокусами.

Делец, не имея за душой ни гроша, раздобудет себе кассиршу, буфетчика, капельниera, гардеробщиц — и всех с залогами. А потом уж на эти деньги снимает театр и выдает актерам авансы. И труппа двигалась на сезон. Конечно, случалось, что — и горький сезон. Но обычно делец придумывал аферу — и хоть не полным рублем, а расплачивался с актером.

А вот когда попадался тебе какой-нибудь чудак с фантазиями, — кричи караул: и сам вылетит в трубу, и актеров оставит без гроша.

Был такой опереточный антрепренер А. А. Левицкий. Любил сам попеть в оперетте. И на открытии одного из летних сезонов решил петь Гренише в „Корневильских колоколах“. Не понравился публике. На другой день какой-то театрал пришел брать билеты и говорит кассирше:

— Дайте, пожалуйста, ложу, но только если не поет этот вчерашний Гренише.

А сам Левицкий сидит в кассе, слышит и тут же вмешивается в разговор:

— Будьте спокойны. Я уже прогнал этого мерзавца.

Слава о нем ходила неважная. Оглично знали, что дело — шаткое, прогарное и всегда с фокусами. Наберет певцов вроде себя — ну и горят. Но ехал к нему народ — деваться было некуда.

Были среди антрепренеров и просто жулики.

Посватали мне как-то в Театральном бюро одного из таких — Шарапа. И пригласил он меня с мужем в Уральск. Поехали.

Через месяц ухитрился Шарап обманым путем получить залог в пять тысяч и ночью с женой

благополучно удрал из города. Положение актеров аховое: нет денег на выезд. Мы написали в саратовскую газету об этом жулике: он имел там собственный дом. Писали и в столичную. Да ничего не вышло: Шарап еще много лет безнаказанно продолжал свою театральную деятельность“. Хорошо, что выручил П. П. Медведев, пригласив нас к январю в Пермь...

По своей наивности я в первые годы смотрела на Театральное бюро только как на посредника между актером и антрепренером. Мне и в голову не приходила мысль о том, что здесь — „рекомендательная контора“. Заведывающий бюро Иван Осипович Пальмин сам показывал пример своим подчиненным, давая кое-кому свои рекомендации: „ну, как не порадовать родному человеку!“

Но случилось и так, что рекомендовал он совсем незнакомых ему актеров.

Одна актриса пришла и говорит ему:

— Хочу к Коршу, но, конечно, не попаду.

— Почему же не попадете?

— Нет, я готова пари держать на пятьсот рублей, что не попаду.

— А я держу, что попадете...

И через несколько дней актриса служит у Корша, пятьсот рублей проиграла.

Сижу как-то в бюро около дверей, а рядом, в полутемном коридорчике, нежно воркуют голуби: молоденькая актриса и наш уважаемый заведующий бюро Пальмин.

Она. Устройте, устройте меня в Самару.

Он. А придете ко мне вечером?

Среди так называемых „режиссеров“ тоже типы встречались. Помню, вхожу в бюро, а мне навстречу бежит вся раскрасневшаяся, взволнованная молоденькая актриса из провинции.

— В чем дело? Кто вас обидел?

— Да как он смел! Я ему никакого повода не давала предлагать мне такие гнусности... И это еще называется режиссер!

Смотрю — в глазах у нее слезы обиды и возмущения.

— Ну, успокойтесь. И без его помощи найдете себе работу.

А был и такой случай...

Впрочем, довольно, хватит и этого. Не хочется вспоминать все те мерзости, в которых приходилось подчас купаться провинциальной актрисе без громкого имени.

И ведь на какие хитрости пускались антрепренеры-дельцы.

Первые две — три недели поста антрепренеры ведут себя скромно, выжидают момента, а как наступает пятая — шестая неделя, как измучается вконец наш брат-актер страшной неизвестностью, как перетаскает в ломбард все, что было у него в чемодане и на плечах, — вот тогда эти акулы без всякого стеснения и хапают мелкую рыбешку.

Тут все средства пускаются в ход — и наглый обман, и взятки деньгами или „натурой“.

Тут, в атмосфере отчаяния, все сходит с рук. Как-то тупели. Все становилось безразличным. Приходишь после бюро к себе в номер и валишься на диван. И такое чувство, что весь день плевали тебе в физиономию и колотили палками.

А немножко отдохнешь, успокоишься — и кажется, что твои страхи преувеличены, что завтра обязательно предложат хороший ангажемент. Берешь газету — тот город полон... пятый, десятый. Ведь остаются же некоторые актеры без ангажемента? А вдруг тебе пришла очередь остаться за бортом?

Здесь все зависит от случая, удачи и, подчас, нахальства. Твоя бесталанность тут ни при чем. Ужасно! И снова такое отчаяние тебя заберет, что тут же решаешь принять завтра всякое предложение.

Актеры, измученные страшным призраком безработицы, в конце Великого поста кончали даже в заведомо неверное дело. Шли на все — на марки, на грошевое жалование, на верный крах. Важно было получить сейчас же аванс, рассчитаться за номер, уехать скорее из этой „желанной“ Москвы.

Хороша была Москва на сытый желудок, с хорошим договором в кармане, а так... хоть бы и не видать ее никогда. Развращала она нашего брата. Раз приехал в Москву, — хоть без дела, а жди счастливого случая. Живи. Как уж там знаешь, а живи.

И многие актеры пока что жили только тем, что кто-нибудь из товарищей, получивших аванс, повезет из бюро в ресторан пообедать. Актрисы ходили навестить своих прежних сослуживцев — чайку попить. А подвернется богатенький — может, и подзакусить удастся... Вот сейчас, через много лет, вспоминать больно. Ведь если б это были единичные случаи, а то жила так большая половина всей актерской братии, съехавшейся в Москву.

А хлебнув горького, даже самый честный актер становился менее разборчив в средствах добывания себе „успеха“ у публики.

Еще на моей памяти бенефицианты ездили по городу с визитами, приглашениями и... билетами в кармане. Нужно было, чтобы твой бенефис не хуже других вышел, — иначе опять „великопостные мытарства“, а может быть, и похуже того.

Помню, актер Дмитриев в Тюмени и Ирбите послал больше 500 приглашений лавочникам, портным, сапожникам. И готовил к своему бенефису не одну,

— В чем дело? Кто вас обидел?

— Да как он смел! Я ему никакого повода не давала предлагать мне такие гнусности... И это еще называется режиссер!

Смотрю — в глазах у нее слезы обиды и возмущения.

— Ну, успокойтесь. И без его помощи найдете себе работу.

А был и такой случай...

Впрочем, довольно, хватит и этого. Не хочется вспоминать все те мерзости, в которых приходилось подчас купаться провинциальной актрисе без громкого имени.

И ведь на какие хитрости пускались антрепренеры-дельцы.

Первые две — три недели поста антрепренеры ведут себя скромно, выжидают момента, а как наступает пятая — шестая неделя, как измучается вконец наш брат-актер страшной неизвестностью, как перетаскает в ломбард все, что было у него в чемодане и на плечах, — вот тогда эти акулы без всякого стеснения и хапают мелкую рыбешку.

Тут все средства пускаются в ход — и наглый обман, и взятки деньгами или „натурой“.

Тут, в атмосфере отчаяния, все сходит с рук. Как-то тупели. Все становилось безразличным. Приходишь после бюро к себе в номер и валишься на диван. И такое чувство, что весь день плевали тебе в физиономию и колотили палками.

А немножко отдохнешь, успокоишься — и кажется, что твои страхи преувеличены, что завтра обязательно предложат хороший ангажемент. Берешь газету — тот город полон... пятый, десятый. Ведь остаются же некоторые актеры без ангажемента? А вдруг тебе пришла очередь остаться за бортом?

Здесь все зависит от случая, удачи и, подчас, нахальства. Твоя бесталанность тут ни при чем. Ужасно! И снова такое отчаяние тебя заберет, что тут же решаешь принять завтра всякое предложение.

Актеры, измученные страшным призраком безработицы, в конце Великого поста кончали даже в заведомо неверное дело. Шли на все — на марки, на грошевое жалование, на верный крах. Важно было получить сейчас же аванс, рассчитаться за номер, уехать скорее из этой „желанной“ Москвы.

Хороша была Москва на сытый желудок, с хорошим договором в кармане, а так... хоть бы и не видать ее никогда. Развращала она нашего брата. Раз приехал в Москву, — хоть без дела, а жди счастливого случая. Живи. Как уж там знаешь, а живи.

И многие актеры пока что жили только тем, что кто-нибудь из товарищей, получивших аванс, повезет из бюро в ресторан пообедать. Актрисы ходили навестить своих прежних сослуживцев — чайку попить. А подвернется богатенький — может, и подзакусить удастся... Вот сейчас, через много лет, вспоминать больно. Ведь если б это были единичные случаи, а то жила так большая половина всей актерской братии, съехавшейся в Москву.

А хлебнув горького, даже самый честный актер становился менее разборчив в средствах добывания себе „успеха“ у публики.

Еще на моей памяти бенефицианты ездили по городу с визитами, приглашениями и... билетами в кармане. Нужно было, чтобы твой бенефис не хуже других вышел, — иначе опять „великопостные мытарства“, а может быть, и похуже того.

Помню, актер Дмитриев в Тюмени и Ирбите посылал больше 500 приглашений лавочникам, портным, сапожникам. И готовил к своему бенефису не одну,

— В чем дело? Кто вас обидел?

— Да как он смел! Я ему никакого повода не давала предлагать мне такие гнусности... И это еще называется режиссер!

Смотрю — в глазах у нее слезы обиды и возмущения.

— Ну, успокойтесь. И без его помощи найдете себе работу.

А был и такой случай...

Впрочем, довольно, хватит и этого. Не хочется вспоминать все те мерзости, в которых приходилось подчас купаться провинциальной актрисе без громкого имени.

И ведь на какие хитрости пускались антрепренеры-дельцы.

Первые две — три недели поста антрепренеры ведут себя скромно, выжидают момента, а как наступает пятая — шестая неделя, как измучается вконец наш брат-актер! страшной неизвестностью, как перетаскает в ломбард все, что было у него в чемодане и на плечах, — вот тогда эти акулы без всякого стеснения и хапают мелкую рыбешку.

Тут все средства пускаются в ход — и наглый обман, и взятки деньгами или „натурой“.

Тут, в атмосфере отчаяния, все сходит с рук. Как-то тупели. Все становилось безразличным. Приходишь после бюро к себе в номер и валишься на диван. И такое чувство, что весь день плевали тебе в физиономию и колотили палками.

А немножко отдохнешь, успокоишься — и кажется, что твои страхи преувеличены, что завтра обязательно предложат хороший ангажемент. Берешь газету — тот город полон... пятый, десятый. Ведь остаются же некоторые актеры без ангажемента? А вдруг тебе пришла очередь остаться за бортом?

Здесь все зависит от случая, удачи и, подчас, нахальства. Твоя бесталанность тут ни при чем. Ужасно! И снова такое отчаяние тебя заберет, что тут же решаешь принять завтра всякое предложение.

Актеры, измученные страшным призраком безработицы, в конце Великого поста кончали даже в заведомо неверное дело. Шли на все — на марки, на грошевое жалование, на верный крах. Важно было получить сейчас же аванс, рассчитаться за номер, уехать скорее из этой „желанной“ Москвы.

Хороша была Москва на сытый желудок, с хорошим договором в кармане, а так... хоть бы и не видать ее никогда. Развращала она нашего брата. Раз приехал в Москву, — хоть без дела, а жди счастливого случая. Живи. Как уж там знаешь, а живи.

И многие актеры пока что жили только тем, что кто-нибудь из товарищей, получивших аванс, повезет из бюро в ресторан пообедать. Актрисы ходили навестить своих прежних сослуживцев — чайку попить. А подвернется богатенький — может, и подзакусить удастся... Вот сейчас, через много лет, вспоминать больно. Ведь если б это были единичные случаи, а то жила так большая половина всей актерской братии, съехавшейся в Москву.

А хлебнув горького, даже самый честный актер становился менее разборчив в средствах добывания себе „успеха“ у публики.

Еще на моей памяти бенефицианты ездили по городу с визитами, приглашениями и... билетами в кармане. Нужно было, чтобы твой бенефис не хуже других вышел, — иначе опять „великопостные мытарства“, а может быть, и похуже того.

Помню, актер Дмитриев в Тюмени и Ирбите посылал больше 500 приглашений лавочникам, портным, сапожникам. И готовил к своему бенефису не одну,

а... целую серию пьес, чтобы всем зараз угодить.
На афише значилось:

Трагедия „Царь Борис“—5 актов.

Фарс „На французской выставке“—3 акта.

„Иосиф Прекрасный, проданный братьями“—2 акта.

Сказка с „балетом“ „Иван царевич“—2 акта.

И во всех этих 12 актах я была занята! Суфлер не выходил из будки, зато получал от бенефицианта в подарок 25 рублей. В трагедии занавес не до конца опускался, — почти никаких перемен в обстановке.

Я после этого „спектакля“ лежала на полу, чтобы несколько „охладиться“ и передохнуть: ни рукой, ни ногой, ни языком!.. Буквально в параличе...

Но зато бенефициант брал сбор! Сильно повышенные цены — и битком!

Вот на какие шуточки пускались. Бывало, конечно, много хуже — всего не расскажешь, всей мути да гнили не подыметь со дна...

И помню, с какой радостью и надеждой ехали мы в Москву на „Первый всероссийский съезд актеров“.

На торжественном открытии у многих из нас полились горячие слезы благодарности в ответ на сердечные слова Н. М. Медведевой: „Наконец-то, Аркашка, и твоей судьбой занялись“.

Проснулась, окрылилась душа! Казалось, что актерская громада сплотилась в одну дружную семью. Ярко выявлена была вся неприглядность актерского существования — и на этом съезде и на последующих.

И кое-что улучшилось. Но, к сожалению, очень мало...

Пришла революция. Вот тут-то по-настоящему перевернулась вся жизнь Аркашки...

Нашей счастливой смене и во сне не приснятся те ужасы, которые пережили мы, актеры русской провинции...

НАЧАЛО ПУТИ

Из воспоминаний
О. В. АРДИ-СВЕТЛОВОЙ

Ольга Васильевна Арди-Светлова (Михаленко) — драматическая актриса. Родилась в 1868 г. в Таганроге. После окончания гимназии принимала деятельное участие в местном „артистическом кружке“.

В 1886 г. поступает в украинскую труппу Деркача, а в следующем году переходит в его орловский театр, где быстро завоевывает первое положение. С этого времени начинается многолетняя работа Арди-Светловой на сценах „большой“ и „средней“ провинции, где ей приходится играть со многими известными драматическими артистами: М. В. Дальским, М. Т. Ивановым-Козельским, П. В. Самойловым, А. И. Южиным, Ф. П. Горевым и многими другими.

Ее лучшие роли: Орленок в одноименной пьесе Ростана, Катерина в „Грозе“ и Жанна д'Арк в „Орлеанской деве“.

В настоящее время О. В. Арди-Светлова находится в ленинградском Доме ветеранов сцены Всероссийского театрального общества.

НАЧАЛО ПУТИ

Деркач.—Трагик Любский.—Бенефис декоратора.—Форкати.—Товарищество.—Иванов-Козельский—П. В. Самойлов.—„Ночное“.—Мамонт Дальский.—А. И. Южин.—Незлобин. — „Гамлет“. — Форсмажор. — Днепра. — Собольщиков-Самарин.

Наступила осень — начало театрального сезона. Теперь я могла по-настоящему договариваться с антрепренером, отстаивать выгодные для меня условия. Под выгодой понималось мною в то время обилие хороших ролей, ежедневная работа с утра до вечера. Именно такую работу предложил мне Деркач в Орле. И я поехала туда как инженеру в русской драме и как „вторая певучая“ в оперетте.

Итак, один вечер я старательно выводила веселые трели опереточных арий, а на следующий — разыгрывала тяжелую драму на средних и низких нотах моего развившегося от пения голоса. Одним словом, я получила то, что хотела: огромную разнообразную работу на сцене. Я не казалась ни товарищам по сцене, ни публике каким-то из ряда вон выходящим явлением.

И вообще удивляться чему-нибудь не было в обычаях актерской братии.

Вот, скажем, пришел под Новый год к нам в театр известный в провинции трагик Любский.⁵¹ Пришел пешком из другого города. На голом теле ветхое пальтишко, на ногах опорки, подвязанные веревочкой. Пришел — и никого не удивил.

Деркач, — стреляная птица, — не моргнув глазом, договорился с ним на три спектакля, но с одним маленьким условием: деньги отдать тотчас же по окончании последнего акта третьего спектакля — не раньше: чтобы не запил не во-время.

Любский согласился. Деркач в счет будущего заработка одел его с ног до головы.

Начал репетировать. „Горькая судьбина“ прошла блестяще. Вторым спектаклем шел „Отелло“. Любский играл мавра, я — Дездемону. В последнем акте он показал орловской публике, что значит истинный темперамент трагика. И, если бы я своевременно не отдернула головы, он задушил бы меня подушкой, на которую в порыве безумной ревности давил изо всех сил коленом. Режиссер, испугавшись за меня, сократил сцену удушения и поскорее выпустил на сцену актеров.

И вот Отелло затосковал и стал требовать у Деркача денег на выпивку. Деркач категорически отказал; так как по городу были уже расклеены афиши о третьем спектакле „с участием знаменитого трагика“.

А трагик, получив отказ, снял с себя все, что было куплено антрепренером, надел на голое тело свое пальтишко, подвязал веревочки и ушел из города в трескучий мороз... В те времена мы, актеры, ничему не удивлялись.

Талантливый артист — не почтовый чиновник. Ему разрешались некоторые безобидные чудачества. Его чело было отмечено „печатью вдохновения“. На то он и „жрец искусства“!



Деркач в „малороссийской“ пьесе
Из собраний Ленинградского театрального музея

9



О. В. Арди-Светлова — Медея
„Медея“ А. Суворина и В. Буренина

Но вот беда, когда и другие работники сцены начинали чудачить. В антрепризе Любова,⁵² где я служила после Деркача, был такой декоратор Яковлев. Актеры его прозвали „абсурдиком“... Ставилась мелодрама „Гаркуша“. В последнем акте должен происходить взрыв порохового погреба, где мы прячемся с Гаркушей от моего отца.

Меня предупредили, что одной из странностей нашего декоратора является пристрастие его к сильным сценическим эффектам и что в этот торжественный вечер — вечер его бенефиса — он несомненно постарается. А так как сильный взрыв с ожогами всегда был коньком нашего уважаемого бенефицианта, то мне люди опытные советовали особенно быть осторожной в последнем акте — в погребе.

И без того трусиха, я, после того как меня убивает отец за побег с Гаркушей, постаралась упасть за стол поближе к кулисам, за которые, уже „мертвая“, благополучно выползла. А там вскочила и побежала в сад. Заткнула уши и жду взрыва. Спектакль давно уже кончился, а я все стою и жду. Предположения опытных людей полностью подтвердились. Наш „абсурдик“ устроил такой эффектный взрыв, что исполнителю роли Гаркуши опалило волосы и дочиста сожгло ресницы. А публика из первых рядов в панике бросилась из театра... Бенефис удался на славу. Яковлев долго еще ходил по театру, потирая руки от удовольствия.

Все это воспоминания драматические. Но были, разумеется, и комические случаи. Вот один из них.

В те времена Шекспир и Шиллер не сходили у нас со сцены. Публика была страсть как жадна до трагедий. У нас в труппе был свой трагик, да исчез куда-то, теперь уж не помню. Предложили сыграть Отелло нашему актеру Рассатову. Он был

очень хороший бытовой актер, но ни с какой стороны не Отелло.

Отказываться было, однако, нельзя, и Рассатов согласился.

У нас обычно Отелло наводил черноту женой пробкой, разведенной в пиве. Грим в таком случае не сходит и не пачкает. А тут Рассатов решил вымазаться под мавра жирными коричневыми красками. А на руки надел того же цвета перчатки.

Все шло вполне прилично. Но вот Отелло бросается на труп задушенной им Дездемоны и прижимается лицом к ее еще не остывшей груди...

Занавес. Взрыв аплодисментов. Мы выходим раскланиваться и вдруг... в публике гомерический хохот. Посмотрела на себя и вижу, что вся коричневая кожа мавра осталась на ночном капоте Дездемоны. С этих пор у Рассатова отшибло охоту играть трагические роли.

У Любова служилось мне неплохо. Он как режиссер был очень требователен и строг со мною, но вне службы относился ко мне тепло и сердечно. И роли были чудесные. Но все-таки опять потянуло меня к Деркачу — поиграть в драмах и попеть в украинских пьесах. И покатила я с труппой по Волге, Туркестану, Кавказу.

В этот сезон — 1890 год — поступил к нам в труппу хористом Федор Иванович Шалапин. Положено ему было Деркачем 25 рублей в месяц. Но очень скоро он увеличил ему жалованье до сорока. Деркач прекрасно разбирался в своем деле и очень любил хорошие голоса в хоре. Недаром многие опереточные актеры первых ролей вышли из его хора.

Голос Шалапина резко выделялся из хора своей красотой и мощностью. Уже скоро он начал петь ответственные партии — султана в „Запорожце за Дунаем“,

Петра в „Наталке-Полтавке“, а в дивертисменте арию Сусанина „Чуют правду“.

Помню, я опрометью бежала к кулисам, лишь только Шалапин начинал петь. В то время он был простой, задушевный, и каждый помогал ему чем только мог. Но он доехал до Баку, а там ушел от Деркача: крылья стали отрастать. Поступил в оперетту, но и там прослужил недолго: стал перебираться в крупные театральные центры.

Это было обычным явлением в тогдашней театральной провинции. Пока еще актер не окреп, он зубами держится за первого „открывшего“ его антрепренера, сколько ни положи ему жалованья. А как только чуть стал на ноги, — тут антрепренер держи ухо востро.

Да что греха таить, и со мной такое дело случилось.

В этот же сезон в Астрахани увидел меня в пьесе „Ой, не ходы, Грицю“ казанский антрепренер В. А. Перовский. Я, должно быть, ему понравилась, а может быть, просто нужна была актриса такого плана в его театр. Пришел в антракте ко мне в уборную, стал уговаривать подписать с ним контракт на зиму. Казань-де единственный театральный город, а молодой актрисе зарывать способности не к чему. Одним словом, бросай украинский театр и переходи к нему в русскую драму.

И соблазнил. Стала сама просить Деркача отпустить меня в Казань. Но тот и слушать не хотел: по контракту я должна была прослужить у него год. Пришлось покориться и искать подходящего случая.

И такой случай подвернулся. Отказал ли мне Деркач в бенефисе, или еще что-то в этом роде, — не помню. Одним словом, нашла причину для ссоры — и перешла к Перовскому. Так и бросила украинскую

труппу и Деркача. И спасибо им не сказала за то, что дали мне почувствовать себя настоящей актрисой.

Но и антрепренеры в долгу у нас не оставались. Борьба не на жизнь, а на смерть. Кто кого...

Был один такой, знаменитый в провинции, антрепренер-коммерсант Форкатти.⁵³ В это время он подвизался в Севастополе. Дела у него были блестящие. Труппа большая и крепкая.

Пригласил он и меня в свое товарищество на марки. Условия совершенно исключительные. Не утерпела — поехала.

Спектакли проходят при полных сборах. Актеры радуются, а Форкатти день ото дня все мрачнеет. В чем тут, думаем, дело? А разъяснилось это потом, когда стал рассчитывать с нами. Раскрыл перед нами книги, а там его рукой вписаны такие расходные суммы, которые Александринскому театру разве подстать. Подсчитали остаток — ну и выходит нашему брату... по тринадцати копеек на рубль.

Многие из нас возмутились чересчур откровенной наглостью, отделились и решили уехать от него в Феодосию. А с ними и я. Заложили все, что только можно было, даже багаж, и двинулись в путь. Нашим вожаком был А. М. Звездич, который и организовал труппу на товарищеских началах.⁵⁴

И труппа была недурная. Но, что поделаешь, не повезло нам тут крепко. И начали мы страшно гореть. А гореть театру в те времена — это значило голодать актеру. И как еще голодали! Были дни, когда хлеба не покупали, — пяти копеек не имели.

Тогда Звездич решил пригласить гастролеров. Это было обычным приемом „тушения пожаров“.

Первым приехал к нам знаменитый трагик Иванов-Козельский. Газеты, правда, писали о нем жут-

кие вещи: будто бы он не доигрывает свои гастроли. Придравшись к какому-нибудь пустяку, уходил во время спектакля из театра, укладывал вещи и уезжал в другой город „доигрывать“. Вот в Керчи, например, играя Гамлета, рассердился на режиссера, зачем он ему в сцене с Розенкранцем и Гильденштерном вместо настоящей флейты сунул в руки какую-то палку, и ушел, не доиграв спектакля. В Мариуполе не понравилась Офелия — уехал в Симферополь после второго акта...

Мы читали газету — и зуб на зуб не попадал. В нашем положении это было очень страшно. Но что прикажете делать? Гибнуть без боя? У нас все заложено, и выехать не на что, а публика Козельского сильно любила. Нужно попробовать. А может быть, вывезет!

И вот трагик приехал.

Первый спектакль — „От судьбы не уйдешь“ — прошел блестяще: сбор полный, прием восторженный. Я играла дочь каторжника, который возвращается из ссылки и после двадцатилетней разлуки случайно узнает свою дочь.

Козельский при встрече со мной так рыдал, что я не могла взять себя в руки. И, вместо того, чтобы произносить положенные по пьесе слова, я залилась горячими слезами. Козельский думал меня успокоить и тихо шептал мне, повернувшись спиной к публике:

— Деточка, это все нарочно. Придите в себя... деточка.

Но я была так потрясена его игрой, что до конца спектакля слезы бежали ручьями.

Перед вторым спектаклем — „Женитьба Белугина“ — Козельский забраковал Елену. Пришлось играть мне.

Козельский прекрасно играл Андрея. Я до сих пор слышу, как он произносит:

— Эх, серый, серый, куда ты меня помчишь? Большой был актер.

А третий спектакль с его участием — „Разбойники“ — не состоялся. Наш администратор Давыдов имел неосторожность за полчаса перед началом сообщить Козельскому о размерах предварительной продажи. Трагик остался недоволен. Тотчас же снял костюм, парик и стал разгримировываться. Звездич и администратор, оба с часами в руках, доказывали ему, что волноваться еще рано и что к занавесу будет полно, — Козельский и слушать не хотел.

Я и Чернова в это время гримировались у себя в уборной. Вбегает Звездич — на нем лица нет. Все пропало... Страшный скандал... Единственная надежда на нас: Козельский останется, если мы со слезами будем умолять его.

Когда я с Черновой вошли к нему в уборную, он уже завязывал свой узелок с костюмом и на наши слезные просьбы не срывать спектакля, не губить нас отвечал спокойно:

— Нет, милые деточки, я уже разгримировался, снял парик и не могу играть. Прощайте, милые деточки.

Публику известили, что по болезни Звездича спектакль отменяется. Но никто этому не поверил. Все по газетам хорошо знали о привычке Козельского недоигрывать спектакли. И огромная толпа повалила к нам за кулисы. Тут она встретила Звездича и потребовала объяснений. Пришлось сказать всю правду. Возмущенная публика бросилась к вокзалу, но Козельский успел уехать, а то помяли бы ему бока... Впрочем, эти странности Козельского, видимо, имели в основе тяжелую болезнь, так как

вскоре он сошел с ума и умер. А какой был замечательный артист!

Но нам нужно было срочно приглашать другого гастролера. Выбор пал на Самойлова Павла Васильевича. Он ушел от Корша и закончил только что сезон в Николаеве.

И он приехал к нам по просьбе Звездича. Оба служили у Корша и были большими приятелями.

С приездом Самойлова сборы у нас так повысились, что мы сумели, наконец, выбраться из Феодосии. Правда, не без товарищеской поддержки Павла Васильевича, который сам предложил перевезти всю труппу в Симферополь на свои „детские капиталы“.

С этого момента и началась увлекательнейшая работа над пьесами „Горе от ума“, „Ревизор“, „Доходное место“, „Без вины виноватые“. Двойне увлекательная потому, что каждая репетиция с Самойловым была для всех нас и серьезной школой и огромным художественным наслаждением.

Да, Павел Васильевич был прекрасный товарищ и дивный актер-художник. О нем осталось у меня самое светлое воспоминание.

Сердечно распрощившись со Звездичем, полетела я в Казань к Перовскому.

Откровенно говоря, я не была уверена в хорошем приеме у актеров и публики, уже знавших, конечно, о моей работе в украинской оперетте. Работа в оперетте — это небольшая марка для актрисы, претендующей на первые роли в серьезном театре русской драмы. Нужна была по-настоящему сделанная роль, чтобы казанская публика „простила“ мне мои прежние заблуждения.

И вот — „Гроза“. Катерина. Разве это не роль? Только работая над ней, я поняла всю трудность

и серьезность актерского искусства. Как нужна была мне помощь опытной талантливой актрисы! Но в те времена, как правило, каждый работал над ролью в глухом одиночестве, закрыв на ключ дверь своей комнаты; работал с упорством, без всякой надежды на какую-либо поддержку в случае провала.

А публика? Ну, Казань — не глухая провинция. Казань гордилась своей театральной культурой. Кого только не видел в своих стенах казанский театр! Все побывали тут. Все великие мира сценического искусства. А потому казанская публика отличалась чрезвычайной требовательностью к исполнителю ведущей роли. Она сурово расправлялась с теми, кто брался за большее, чем то позволяли ему актерские данные.

Вот один из случаев такой расправы.

В нашей опере (Перовский держал не только драму) очередной постановкой шел „Фауст“. Присяжным Мефистофелем был очень хороший бас, любимец публики, Дементьев. В день спектакля Дементьев заболевает и его соглашается заменить актер драмы Семенов-Самарский. Он вспомнил, что когда-то работал в оперетте.

Узнали об этом студенты. А студенты в Казани в области театра были всё: так сказать, судебная и исполнительная власть. Они собрались перед спектаклем и решили проучить самозванца, которого, кстати сказать, очень высоко ценили как драматического актера...

В ярком пламени камина эффектно появляется Мефистофель — Самарский. И тотчас же в райке раздается громкое, вытягивающее душу мяуканье. В другом конце ответили злобным лаем. И пошла потеха — затывкали, залились, разбудили петухов.

Мефистофель не растерялся. Подошел к рампе, поднял руку, — хочет-де говорить, — снял шапочку с петушиными перьями, произнес:

— *Feci quod potui*.*

И это подействовало. Студенты дали Самарскому спокойно закончить акт.

А в темноте галерки происходила „работа“. Полиция, радуясь случаю, цапала тут же наиболее подозрительных и арестовывала их как „организаторов демонстрации, имеющей в основе своей явно политические тенденции“. И, может быть, шумные аплодисменты, посыпавшиеся с галерки опереточному Мефистофелю в конце спектакля, следовало бы объяснить как протест казанского студенчества против безобразий полиции.

В этот вечер, сидя в партере, я с трепетом думала: „а ну как и меня, Катерину, эта беспокойная молодежь встретит завтра мяуканьем? Ну и конец моей драматической карьере! Никто не рискнет пригласить меня в следующем сезоне“. И я всю ночь просидела над ролью.

Но я боялась тогда не только публики, но и театральных рецензентов, которые сплошь да рядом хвалят, за что бранить надо, и бранят, за что похвалить не мешает.

И какова же была моя радость, когда здесь, в Казани, я обрела истинного друга всех актеров, серьезного почитателя театрального искусства — Николая Фирсовича Юшкова.⁵⁵ Я знаю, что и сейчас у многих старых актеров, моих сверстников, радостно екнуло сердце при воспоминании об этом неподкупном человеке и критике, несмотря на то, что многим из нас крепко доставалось от него. Всякий раз, как

* Сделал, что мог.

Николай Фирсович ругал актера, мы знали, что по делом, и не обижались. Лично для меня Юшков был огромной поддержкой в этот ответственный период моей жизни. И поддержка эта заключалась не только в том, что он похвалил меня за Катерину, а главным образом в том, что своими чрезвычайно дельными советами выработывал во мне критическое отношение к своей работе.

И только благодаря такому отношению к себе я, как мне кажется теперь, избежала „печальных курьезов“, которыми так полна жизнь провинциальной актрисы, переоценивающей свои способности и возможности.

Ведь был же такой случай с очень талантливой комической старухой Линовской. В молодости она, говорят, замечательно играла Дуньку в известном водевиле „Ночное“. Но это было в молодости, 40 — 45 лет тому назад.

Наступила очередь ее бенефиса. Она выбрала для своего спектакля одну из комедий Островского, — не помню какую. Но тут, видимо, ее подул бес. Решила она тряхнуть стариной и закончить вечер... своей Дунькой. Некоторые из нас, молодых актрис, пытались намекнуть ей на нелепость этой затеи. Но не тут-то было. Твердит одно: „я вам покажу, как Дуньку играть надо“.

После комедии я быстро разгримировалась и побежала за кулисы посмотреть, что из всего этого произойдет.

Внешний вид Дуньки — Линовской был даже не карикатурен — вернее назвать его трагическим. На грузной, почти старческой фигуре — „юная“ головка деревенской девушки с сильно нарумяненным лицом и болтающейся сзади маленькой косичкой. Перед самым занавесом у Линовской, должно быть, на мгно-

вание появилось критическое отношение к своей персоне, но отступить было уже поздно. Да и самолюбие не позволяло. Она бегала по сцене и в волнении кричала помощнику режиссера:

— Темнее, ради бога, еще темнее...

Но как ни темнили сцену, а при первом же появлении почтенной бенефициантки с косичкой не только студенты, но даже гимназисты разразились такой „овацией“, что хотели дать занавес. Под свист и кончили вечер. А Линовская тут же набросилась на старика Жуковского, который прекрасно играл деда, как это он, кум ее, посоветовал ей, старухе, играть водевил! На это, помню, Жуковский ответил самым спокойным тоном:

— Магушка, да что у тебя своего ума нехватило сознать, что в твои годы нельзя играть двадцатилетнюю девку!.. Ну, другой раз умнее будешь.

На одних такие случаи действовали отрезвляюще, а другие, иногда тонко чувствующие комизм сценического положения, до конца дней своих ставили себя в комическое положение. Нам, актрисам, особенно трудно удержаться на правильной оценке своих возможностей. „Свое время“ проходит совершенно незаметно. И вот вчера ты могла смело играть синьориту Джульетту, а сегодня, если не хочешь быть смешной, должна взять роль ее няньки.

И мне кажется, что я... впрочем, кто скажет с уверенностью, что за 40 лет моей работы на провинциальной сцене никто ни разу, стоя за кулисами, не смеялся над моей „косичкой“?

После казанского сезона я покончила в Ростова-Дону, к режиссеру Любову. Меня очень интересовала гастрольная система, и в этом отношении сезон обещал мне массу любопытного.

К Любову были приглашены А. И. Южин, М. В. Дальский, М. М. Петипа.

Актерам будет понятен „священный трепет“, с которым приступала я к работе в этот сезон.

Первым приехал к нам Дальский. Перед этим я много слышала о нем, и по рассказам у меня сложилось представление о Дальском как мерзком человеке, но гениальном артисте.

И, когда он впервые явился на репетицию, — конечно, с опозданием на два часа, — он поразил меня своей чрезвычайно эффектной сценической внешностью и наглостью в отношении к своим товарищам актерам.

Под его руководством мне пришлось играть прекрасные роли: в „Уриэле Акосте“ — Юдифь, в „Дон Карлосе“ — принцессу Эболи, в „Гамлете“ — Офелию и в „Отелло“ — Дездемону. Две последние роли были уже играны мною в Казани, но здесь Дальский заставил забыть о том, что я когда-то их играла, и выучить с совершенно новыми интонациями и мизансценами. И должна сознаться, что Дальский, когда я, или кто-нибудь из актеров, не понимали его объяснений, показывал и давал тон с таким мастерством и отчетливостью, что сценический образ становился сразу понятен. И было обидно, почему я сама не могла прийти до этого.

Да, с Дальским работать было и наслаждением и мукой. Актер, работая под его руководством, несомненно, обретал новые сценические возможности, но терял в себе достоинство человека. Все поведение Дальского в обращении с актерами сводилось в конечном счете к укреплению в них одного „полезного“ убеждения, что они — ничто, нуль. Им позволено, разумеется, толковать роль, создавать сце-

нический образ, но только... по точному указанию Дальского.

Для актеров даровитых и самостоятельных в своей работе грубое диктаторство Дальского было невыносимо тяжелым. Не признать исключительной талантливости Дальского мы не могли, его указания были безусловно верны, и потому наше положение было прямо безвыходным.

Придет, бывало, на репетицию в два-три часа, вместо одиннадцати, проиграв за ночь огромные деньги в карты, злясь на весь мир, — и начинается ругань. Попадает всем, от первого актера до парикмахера.

Как легко вздохнулось, когда уехало, наконец, это гениальное чудовище!

И нужно же было так случиться, чтоб сразу после Дальского приехал к нам на гастроли Александр Иванович Южин! Какой разительный контраст! Какое бережное отношение к человеку-актеру! Сам великолепный артист, Южин охотно делился с нами своим огромным техническим опытом и большой актерской культурой. Очень часто Александр Иванович заступался за актера, если его сверх меры перегружали работой. Он всегда говорил, что поражается выносливости провинциального актера, который, ежедневно репетируя и играя в спектаклях, ухитряется в то же время выучить за два дня огромную роль.

— Вот заставь меня, — говорил Александр Иванович, — выучить этакую махину, да еще в стихах, — не сделаю, хоть убей...

Помню такой случай. Присылают мне новую для меня роль королевы из пьесы „Рюи-Блаз“. Спектакль назначен через два дня. Посмотрела я в тетрадь — и ужаснулась. Стихи! И сколько их! Не одолею. Побежала к Любову со слезной просьбой освободить

меня от непосильной работы. Александр Иванович, присутствовавший при нашем разговоре, тотчас взял меня под свою защиту и очень скоро убедил Любова взять обратно роль и дать мне небольшую передышку.

Время совместной работы с Южиным для меня и моих товарищей было временем какого-то ясно ощущаемого соприкосновения с большой культурой, в которой мы, провинциальные актеры, так серьезно нуждались.

Мне лично он принес огромную пользу, заставив сознательно отнестись к изучению ролей. Я только тогда дошла до той мысли, что играть такие роли, как Офелия, Дездемона и подобные им, невозможно без знакомства с другими произведениями Шекспира и с критикой о нем. Я стала почитать исторические книги, которые дали мне понятие о той эпохе, в которой жила героиня, изображаемая мною на сцене. Даже заинтересовалась книгами об искусстве. Нужно правду сказать, условия работы провинциального актера в те времена совершенно исключали возможность не только пополнять свой скудный багаж знаний, но и по-настоящему делать свою роль. Спектакль с двух-трех репетиций, с поправками „на полном ходу“, с двумя ночами на шитье костюма и заучивание роли, бесконечное кочевание из одного театра в другой, создающее некоторое безразличие к художественной ценности постановки, отсутствие постоянного культурного руководства, — все это не являлось стимулом для работы над собой. Поканчивали с хозяином-антрепренером, запаковывали вещи, приезжали в незнакомый театр за неделю до его открытия, отыгрывали давно знакомые роли, готовили в пару дней новые — и, рассчитавшись с хозяином, катили в другой конец необъятной России. Так вот и жили...

Вспоминаю один случай — и тяжело становится на душе.

Зиму 1894/95 года я начала работать в Симбирске у антрепренера Максимова. Он держал большую опереточную труппу, а в драматическую пригласил Вишневецкого, впоследствии артиста МХТ — героя, Ростовцеву — героиню и инженю — меня. По контракту все опереточные актеры обязаны были играть в драме. Мы же, драматические, были освобождены от обязанности выступать в оперетте.

Уже в начале сезона выяснилась малая рентабельность драмы, и Максимов задумал с ней расстаться. Но как это сделать? Как закрыть театр и не заплатить актеру по контракту до конца сезона? И начал он терпеливо выжидать подходящего случая. И дождался.

На нашу беду заблагорассудилось Александру III умереть как раз в это время. Власти распорядились на три дня закрыть театр. Максимов торжествует — задумал, видимо, что-то... После трех дней траура драматический театр не открылся. Максимов собрал нас, актеров драмы, и с плаксивым лицом объявил, что за эти дни потерпел огромные убытки, что контрактом не предусмотрен этот губительный для него траур, и так как его можно рассматривать как стихийное бедствие, то и актеры должны вместе с антрепренером нести убытки... Одним словом — прощайте, господа хорошие, говорите спасибо и за то, что получили.

Бывали такие случаи в нашей „интересной“ жизни кочевого актера.

Но терять голову было нельзя. Необходимо было тотчас же бросать жулика антрепренера, поканчивать с другим, по наслышке честным, и, задушив в себе обиду, ехать с багажом на новую работу.

Так я и сделала. В Вильне этой зимой держал драматическую труппу Незлобин. Состав был у него великолепный: Коммиссаржевская,⁵⁶ Бравич,⁵⁷ П. Самойлов, Михайлович-Дольский,⁵⁸ Кони-Стрельская,⁵⁹ Муравская, Алексеева, Стрельский,⁶⁰ Миронов, Грузинский, Смоляков. Режиссировал Матковский.

Незлобин дело поставил на большую ногу. На каждую новую постановку тратилась уйма денег, зато и пьесы повторялись по 10—12 раз в сезон, что для провинциального театра было явлением далеко не обычным. И все спектакли проходили при полных сборах.

Особенным успехом пользовалась пьеса „Две сиротки“. Но и состав был замечательный: Коммиссаржевская — Луиза, Бравич — Жак, Самойлов — Пьер, Карпенко — Фрошар, Михайлович-Дольский — де Бонди. Я чувствовала себя бесконечно счастливой, играя в этом спектакле Генриетту.

В этот же сезон Коммиссаржевская сыграла впервые с громадным успехом „Бой бабочек“ Зудермана и „Бесприданницу“.

Больше всего поражала в этой артистке в тот период ее сценической деятельности неуверенность в себе. Когда она работала над ролью, она волновалась, была недовольна собой. И после спектакля никогда не чувствовала себя удовлетворенной. Она бывала подчас прямо огорчена своим исполнением интереснейшей роли.

Здесь я вторично встретила с П. В. Самойловым. Этот замечательный актер продолжал неуклонно расти и с необычайным трудолюбием, любовью и талантливостью шлифовал каждую свою роль. Самыми интересными у него были роли Чацкого, Глумова („На всякого мудреца“), Хлестакова и Жадова („Доходное место“).



О. В. Арди-Светлова — Жанна д'Арк
„Орлеанская дева“ Шиллера

Так я и сделала. В Вильне этой зимой держал драматическую труппу Незлобин. Состав был у него великолепный: Коммиссаржевская,⁵⁶ Бравич,⁵⁷ П. Самойлов, Михайлович-Дольский,⁵⁸ Копи-Стрельская,⁵⁹ Муравская, Алексеева, Стрельский,⁶⁰ Миронов, Грузинский, Смоляков. Режиссировал Матковский.

Незлобин дело поставил на большую ногу. На каждую новую постановку тратилась уйма денег, зато и пьесы повторялись по 10—12 раз в сезон, что для провинциального театра было явлением далеко не обычным. И все спектакли проходили при полных сборах.

Особенным успехом пользовалась пьеса „Две сиротки“. Но и состав был замечательный: Коммиссаржевская — Луиза, Бравич — Жак, Самойлов — Пьер, Карпенко — Фрошар, Михайлович-Дольский — де Бонди. Я чувствовала себя бесконечно счастливой, играя в этом спектакле Генриетту.

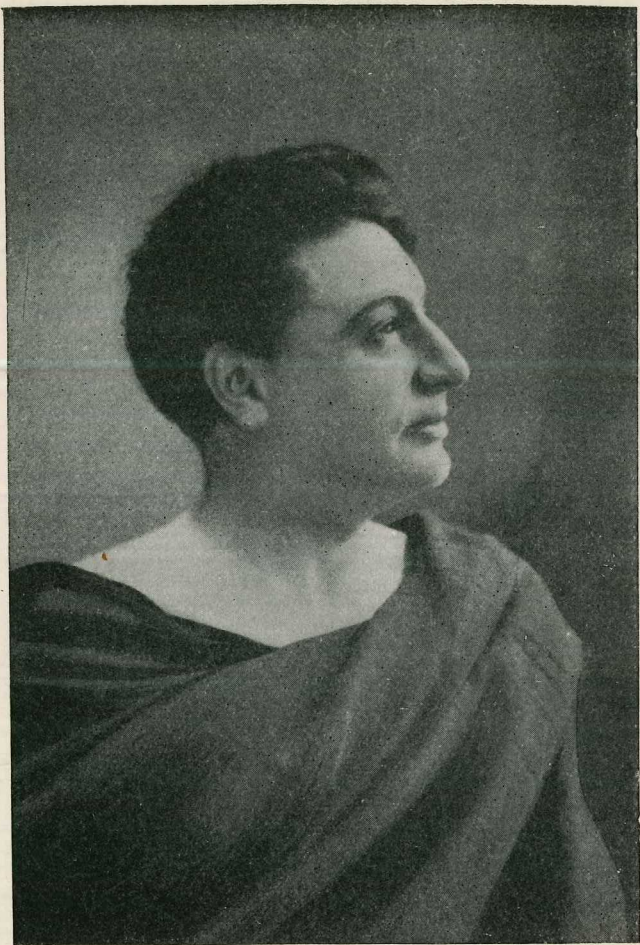
В этот же сезон Коммиссаржевская сыграла впервые с громадным успехом „Бой бабочек“ Зудермана и „Бесприданницу“.

Больше всего поражала в этой артистке в тот период ее сценической деятельности неуверенность в себе. Когда она работала над ролью, она волновалась, была недовольна собой. И после спектакля никогда не чувствовала себя удовлетворенной. Она бывала подчас прямо огорчена своим исполнением интереснейшей роли.

Здесь я вторично встретила с П. В. Самойловым. Этот замечательный актер продолжал неуклонно расти и с необычайным трудолюбием, любовью и талантливостью шлифовал каждую свою роль. Самыми интересными у него были роли Чацкого, Глумова („На всякого мудреца“), Хлестакова и Жадова („Доходное место“).



О. В. Арди-Светлова — Жанна д'Арк
„Орлеанская дева“ Шиллера



Ф. П. Горев — Иахимо
„Имогена“ („Цимбелин“) Шекспира

Для трагедии голос Самойлова не был достаточно мощен, и Уриэль Акоста звучал у него глухо. Но этот недочет голоса всецело искупался его мастерским чтением стиха и, главное, простотой исполнения.

Сцену отречения он проводил на шопоте. „Молчите, все молчите...“ Этот монолог производил потрясающее впечатление и на нас, актеров, и на публику. Играя Юлифу, я переживала то же, что и в первые годы моей сценической деятельности. Там Иванов-Козельский, а здесь Самойлов увлекали меня своей игрой почти до полного забвения роли...

Но при всей мягкости характера и исключительной деликатности Самойлов в некоторых случаях проявлял огромные упорство и настойчивость в достижении своей цели.

На этой почве у него с антрепренером Незлобиным произошел, помню, следующий конфликт.

Перед окончанием сезона Самойлов задумал поставить в свой второй бенефис „Гамлета“, над которым он работал несколько последних лет, и заявил о своем решении Незлобину. Тот категорически отказал, ссылаясь на то, что он уже отпустил декоратора, а без новой обстановки ставить „Гамлета“ не разрешит.

Нам, актерам, была, разумеется, известна истинная причина отказа. Заключалась она в том, что Незлобин сам давно уже мечтал сыграть Гамлета. А после Самойлова облачиться в костюм датского принца и показаться на сцене перед той же публикой было бы, мягко выражаясь, большой смелостью. Незлобин имел для этого достаточно ума и художественного вкуса, но расстаться с заветной мечтой не так-то легко, и ему пришлось выдумать историю с декоратором.

Самойлов настаивал. Незлобин не соглашался. Мы все с любопытством следили за ходом турнира между первоклассным актером, уже завоевавшим себе громкую известность, и хитроумным хозяином.

И вот тут, совершенно неожиданно, Самойлов показал нам свои новые качества: и настойчивость, и лукавство в борьбе с хитрым противником. Он заявил Незлобину, что делает декорации для „Гамлета“ на свои деньги. Это был столь неожиданный выпад, что Незлобину пришлось отступить и согласиться...

Спектакль имел громадный успех, и антрепренер, подсчитав барыши, тотчас же заказал афиши и расклеил по городу:

„В виду небывалого успеха и по настойчивой просьбе публики трагедия Вильяма Шекспира „Гамлет — принц датский“ будет вторично представлена в том же составе на третий день масленицы...“

А в то же время все декорации трагедии Шекспира перевозились по распоряжению владельца их Самойлова в офицерское собрание, якобы в подарок любителям.

Когда Незлобин узнал, что декорации исчезли из театра, он бросился к Самойлову, стал умолять его не ставить театр в „затруднительное финансовое положение“ и предлагал тут же уплатить ему все, что было истрачено на декорации. На эти условия Самойлов „милостиво согласился“...

После этого случая Незлобин стал относиться к Павлу Васильевичу с особенным почтением: „как талантливый делец к гениальному коммерсанту“.

Но в данном случае Незлобин, конечно, скромничал, — дела он обдeldывал блестящие. И если бы не его страстишка к лицедейству, он никогда не

попадал бы ни в трудное, ни в смешное положение. А то решил вдруг играть в очередь с Самойловым Уриэля Акосту! Пресса, разумеется, его обдавала. По выражению рецензента, предупреждавшего читателей, что он будет очень деликатен в оценке исполнения, Незлобин создал прекрасный образ если не Акосты, то настоящего „характерного мясника“.

Всякий раз перед заключением нового контракта мы, актеры, переживали вполне понятное волнение.

— А ну как вытяну из урны пустой билет?

И это бывало с нами не так уже редко...

На следующий сезон, 1895/96 года, я и мой муж покончили с антрепренером Вольским и отправились в Иркутск. Я — в драму, он — режиссером в оперетту.

Сразу же выяснилось, что оперетта при тех минимальных затратах на постановки, которые были ассигнованы Вольским, неминуемо должна прогореть.

И антрепренер, не дожидаясь естественного прогара, заблаговременно поджег во время спектакля легко воспламеняющиеся декорации. Эффект получился полный. Пожар, правда, был скоро потушен, но напуганная публика совсем перестала ходить в театр. Касса опустела. Вольский объявил „форс-мажор“ и отказал опереточным актерам.

Мой муж был также актером в драматической труппе, но из солидарности с уволенными в самом начале сезона товарищами он расстался с Вольским. Пришлось уйти и мне...

Лотерейный билет оказался пустым.

Что предпринять? В отчаянии родилась мысль: соединиться с любителями и организовать товарищество.

Так и сделали. Законтрактовали помещение Благородного собрания и начали ставить комедии и

отрывки из опер и оперетт. Актеры были хорошие: Северский — баритон, Ахматова — сопрано, Резунов — тенор, Стрельский — комик.

И дела пошли. Да как еще! Мы все прекрасно заработали...

На обратной стороне лотерейного билета неожиданно оказался крупный выигрыш.

Я была еще молода, и беспечности, совершенно необходимой странствующему актеру, у меня хватало на двоих — на себя и на мужа. Я слишком верила в свое актерское дарование и была крепко убеждена, что при любом антрепренерском трюке сумею прокормить себя и маленького сынишку.

Старые актеры, побродившие на своем веку по провинции, отлично поймут всю безвыходность положения оставшихся без работы в начале сезона. Для них, несомненно. Благородное собрание с его любительским кружком такое же сомнительное чудо, как и пять тысяч человек, накормленных пятью хлебами. И если оно и случилось, то все же строить свою жизнь с расчетом на подобные чудеса не рекомендуется. Необходимо подыскивать работу у мало-мальски солидного хозяина в большом, крепком деле.

Разумеется, на следующий год я поступила чрезвычайно осторожно. Воспользовалась своим знакомством с Самойловым и по его рекомендации была приглашена в харьковский театр к Дюковой как дублерша Строевой-Сокольской⁶¹ и Днепровой.⁶²

Первую половину сезона мы играли в Одессе, а вторую — в Харькове. В этот сезон случилось мне сыграть Леонору в пьесе „Честь“ Зудермана и сыграть ее не плохо — об этом знаменательном для меня факте свидетельствуют харьковские газеты.

Но в солидном театре, где „каждый сверчок знай свой шесток“, дублерше не полагалось конкурировать с премьершами, и меня, как выражались в те времена актеры, „посолили“. Мне приходилось играть интересные роли только тогда, когда заболела премьерша.

В крепкой, давно сыгравшейся труппе, где многие актеры работали по 7—8 лет, где старые пьесы пользовались неизменным успехом и потому не требовались новые постановки, — при таких условиях новой актрисе-дублерше войти в репертуар было очень трудно.

Если судить по количеству восторженных хлопков, отпущенных на мою долю одесской и харьковской публикой, то этот сезон можно было бы назвать весьма неудачным.

Но дело в том, что когда я теперь вспоминаю об этом замечательном театре, с такими корифеями сцены, как Самойлов, Шувалов, Днепрова, Велизарий, Петипа, — то я, напротив, полна чувством глубокой благодарности, как ученица, получившая от этих славных учителей неоценимые практические указания и примеры высокохудожественной игры.

До этого времени я играла нутром, брала, так сказать, чутьем. Актерская техника моя была крайне слаба. Здесь я по-серьезному взялась за декламацию, мимику, дикцию и жест. За художественными образцами далеко ходить не приходилось, и „неудачный сезон“ проходил для меня с огромной пользой и с вечерами глубокого художественного наслаждения.

Харьковские театралы разделились на две партии: „шувалистов“ и „самойлистов“. Между ними происходили шумные споры, но всегда на одну и ту же тему: кто выше — Шувалов или Самойлов?

И случалось так, что после блестящего успеха одного из них старые члены какой-либо партии становились ренегатами.

Одна учительница — большая моя приятельница — по утрам и вечерам горячо молилась на изображение своего божества — Самойлова, утвержденное на мольберте в углу комнаты... Во всех других отношениях эта учительница была психически совершенно здоровым человеком.

Слов нет — и тот и другой играли так, что явились бы ценным украшением любого из московских театров. В огромном репертуаре Шувалова особенно выделялись роли Иванова в одноименной пьесе Чехова, дяди Вани, Эдипа, короля Лира и Генриха в „Потонувшем колоколе“ Гауптмана. И, кто знает, не будь я в то время актрисой, — весьма возможно, я записалась бы в партию „шувалистов“ и купила бы у вдовы художника старый мольберт...

Из актрис особенной любовью в Харькове пользовалась Э. Ф. Днепровая, прослужившая здесь много лет. И любовь эта была вполне заслуженная. В те времена Днепровая, по общему признанию, была лучшей актрисой провинции. Но, к несчастью, она имела огромный недостаток: никогда не знала как следует своей роли. Зато под суфлера проводила всю пьесу прямо мастерски. Думая об этом, прихожу к убеждению, что Днепровая не отдавала всю себя сцене, хотя по-своему любила ее, и играла между прочим, шутя.

У меня с Днепровой была одна общая уборная, и я мучилась, глядя, как она за три минуты до занавеса начинает метаться от зеркала к шкафу в безумном усилии не опоздать к выходу на сцену, без конца колет булавками пальцы, теряет из пышной прически шпильки, обрывает подол платья.

И когда, наконец, она вылетала на сцену и начала играть, мне становилось за нее по-настоящему страшно: ведь она не знала текста роли! Ну, если бы мне, хотя на минуту, оказаться в ее положении?.. А Днепровая, как ни в чем не бывало, продолжала вести свою роль, — и с каким блеском и талантливостью! Разумеется, ей приходилось очень часто говорить „своими словами“.

Множество всяческих курьезов происходило на сцене. Как-то раз пришлось той же Днепровой играть с Людвиговым.⁶³ А он был в своем роде мастер по сценическим экспромтам и подчас выдумывал не только отдельные слова и фразы, но и целые, минут на пять рассчитанные, монологи. И произносил он их вдруг, совершенно неожиданно, без всякого предупреждения актера, с которым он играет.

И вот у Днепровой по ходу пьесы происходит бурное объяснение с Людвиговым. Суфлер работает во-всю. Днепровая слушала, слушала и, наконец, не выдержала, поднялась со стула и говорит ему громко, так, чтобы вся публика слышала:

— Ну, вы все сказали, теперь дайте мне поговорить.

И Людвигов послушался, замолчал. А то неизвестно, до каких пор он говорил бы.

Позднее, в Баку, со мной он проделал такую штуку. Играю я Неизвестную женщину в одноименной пьесе, а Людвигов — моего мужа. В первом акте, в сцене объяснения супругов, он все время прерывал меня словами:

— Я знаю, что ты хочешь сказать то-то и то-то.

И так и не дал мне произнести ни одного слова. А потом, как полагалось по пьесе, вытолкнул меня за дверь. Я была ошеломлена и не понимала, что это значит. По окончании акта я со слезами допы-

тивалась у него, почему он не дал мне ничего сказать — ведь роль свою я хорошо знаю. А Людвигов сочувственно посмотрел на меня и объявил:

— Не все ли вам равно, вы ли сказали, или я? Успокойтесь, все, что надо было, я сказал...

К счастью, во второй раз мне не пришлось с ним играть: кончался сезон. Я получила извещение из бюро, что мой муж покончил за меня с Крыловым в Новочеркасск. Мне очень не хотелось ехать к этому „буфетчику“. Ведь ему дали это прозвище недаром. Своим актрисам он ставил в обязательное условие после спектакля ужинать в его гостинице с публикой. И это, разумеется, давало его буфету огромный доход.

Что касается меня, то я наотрез отказалась выполнять эти приятные обязанности и поселилась в частной квартире.

Начались притеснения. Но я стремилась завоевать симпатии публики своей игрой, а не ужинами. И в конце концов мне это удалось.

Прощаясь, Крылов сказал мне:

— Артистка вы прекрасная, но доходу от вас никакого. Прощайте — служить у меня больше не будете.

Каков бы ни был антрепренер, но, как правило, ссориться с ним нельзя. Жизнь велика — еще не раз пути сойдутся. Но здесь я не стерпела и посоветовала ему бросить драму и открыть шантан. На этом мы с ним и расстались.

И вот в своих воспоминаниях я дошла до светлых дней моей жизни.

Астрахань. 1898 год. Труппа Н. И. Соболевичова-Самарина.

В своих прежних бужданиях я встречала, конечно, немало прекрасных товарищей, блестящих руководи-

телей и великолепных артистов. Но нигде не чувствовала себя настолько покойной за завтрашний день. В нашем деле если не все, то очень многое зависит от руководителя. А Соболевичов-Самарин не только ставил пьесы, но и вел все большое дело так уверенно и спокойно, что мы, актеры, чувствовали себя, как моряки в родной гавани, защищенной от бурь и волнений.

Я не помню случая, когда Соболевичов-Самарин повысил бы голос и сорвал бы свое раздражение на каком-нибудь работнике сцены. Ему совершенно чужд был тот насмешливый тон, который был усвоен многими весьма талантливыми режиссерами в их обращении с актером. Если Соболевичову не нравилось что-нибудь в игре, или он находил неправильным толкование актером своей роли, он давал объяснения в такой понятной и доступной форме, что даже при минимальных способностях актер быстро усваивал, что от него требовалось.

Молодых актеров он никогда не учил с голоса. Он резко критиковал этот „метод выращивания попугаев“. Актеру, даже с небольшим опытом, он предоставлял полную творческую свободу, а потому имел право требовать от каждого из нас продуманного, вполне самостоятельного отношения к режиссерским указаниям.

И не удивительно, что около такого руководителя создавался и окреп прекрасный актерский коллектив. Здесь работали — Галицкий,⁶⁴ Двинский,⁶⁵ Горев, Строителей, Шебуева-Днепров, Морская, Шаровьева и др.

Многим, знавшим провинциальный театр тех времен, покажется невероятным, что в двух городах — Саратове и Казани — роستانовский „Орленок“, например, прошел 32 раза, „Трильби“ — 20 раз, пьесы

М. Горького — „Мещане“ и „На дне“ — 30 раз, „Огни Ивановой ночи“ — 16 раз. И прошли при битковых сборах. А ведь публика была падка на театральные новинки и обычно настойчиво требовала их от хозяина театра.

Я не расставалась с Соболящиковым - Самариним целых пять лет — до 1903 года. Здесь я твердо встала на ноги, приобрела имя на театральном рынке и повысилась в цене. Здесь я почувствовала себя достаточно вооруженной сценическим опытом, чтобы не бояться предстоящих мне испытаний.

В Казани я еще раз была согрета дружбой человека с верным, неподкупным сердцем — Николая Фирсовича Юшкова...

Но „чудесный сон“ близился к концу. Я проснулась с тяжелым вздохом сожаления и, уложив костюмы, покатила в Нижний-Новгород к Басманову.

В П Р О В И Н Ц И И

Из воспоминаний

З. В. ХОЛМСКОЙ

Зинаида Васильевна Холмская (1866—1936) — драматическая актриса.

В 1890 г. поступила в московское Филармоническое училище, где занималась под руководством В. И. Немировича-Давченко и А. И. Южина. По окончании училища уехала в провинцию на амплу драматических героинь.

С осени 1895 г. Холмская начинет свою работу во вновь открытом петербургском театре „Литературно-художественного общества“, где с успехом дебютирует в роли Катерины („Гроза“).

Лучшими ролями З. В. Холмской были: Мария Стюарт, Татьяна Репина в одноименной пьесе Суворина, Юдифь в „Уриэле Акосте“, Елизавета в „Горькой судьбине“, Ачисья во „Власти тьмы“, ряд ролей в пьесах Островского.

В 1897 году, при ближайшем содействии Холмской, возникает журнал „Театр и искусство“, редактором которого становится ее второй муж, известный театральный деятель и критик А. Р. Кугель. В 1908 г. З. В. Холмская создает в Петербурге известный театр пародии „Кривое зеркало“, где с первых же дней принимает участие А. Р. Кугель — его бессменный художественный руководитель.

Последние годы З. В. Холмская жила в ленинградском Доме ветеранов сцены Всероссийского театрального общества и работала над своими воспоминаниями, закончить которые помешала внезапная смерть.

В ПРОВИНЦИИ

Первые шаги. — Встречи с костромским полицеймейстером. — А. А. Фадеев. — Гастроли М. Е. Дарского. — Театр Владимирского музыкально-драматического общества.

Сейчас же после школы я была приглашена покойным И. О. Пальминым на летний сезон в города Карачев и Брянск на первое амплу драматических героинь. Мой муж летом был свободен и решил сопровождать меня, приняв приглашение Пальмина также участвовать в спектаклях. У него была некоторая опытность, так как студентом он часто играл с любителями. И вот, забрав детей, из которых старшему не было семи, а младшему двух лет, мы двинулись в путь.

Из актеров, составлявших труппу Пальмина, сейчас не помню никого, кроме жены Пальмина, что называется, твердой и опытной актрисы, и ее сестры Кварталевой, очень талантливой, тогда только начинающей актрисы. В Карачеве мы пробыли неделю, а затем переехали в Брянск. За это лето я приобрела себе репертуар, сыграв много интересных ролей. Публике я нравилась, хотя в моей игре, конечно, было тогда много недочетов. Но внешних данных и несомненного, хотя часто нелепого, темперамента

оказалось достаточно для нетребовательного маленького городка.

Почти в конце сезона, после короткой болезни, осложнившейся кровоизлиянием в мозг, у меня умирает муж. Эта смерть так сразила меня, что я была не в состоянии не только играть, но хоть сколько-нибудь осмыслить свое положение. Нашлись, однако, добрые люди, принявшие во мне горячее участие; они увезли меня и детей к себе в дом, находившийся почти за городом, и с большим комфортом устроили нас. Так прожила я недели три, пока приступы горя стали не так остры.

Надо было подумать, чем и как жить. А тут пришло предложение от Вехтера поехать в Орел в товарищество. И тоже на первое амплу молодых героинь.

Поблагодарив горячо своих друзей, я еду с детьми в Орел. Аванс мне дают скудный,—и я устраиваюсь в гостинице, далеко не первой классной. Первая роль, которую получаю,— роль Офелии. Она мне, конечно, очень нравится, но меня смущает, что там надо петь, а я петь не умею. Целую ночь сижу над ролью... и вдруг, несколько раз повторив слова „Моего ль вы знали друга“, чувствую, что на меня находит требуемое настроение; полуречитативом-полунапевностью я начинаю произносить то, что обыкновенно поется артисткой, исполняющей эту роль.

Повторяю это на репетиции, но актеры в ужасе, что я нарушаю традиции, как я ни доказываю им, что у меня для пения нет ни умения, ни слуха. Поддерживает меня только Вехтер, исполняющий роль Гамлета.

Желание сыграть эту роль — страстное, но очень волнуясь, что из этого выйдет. И вдруг неожиданно на спектакле такой успех, что и во сне не снилось.

Вызывают без конца. Когда я вышла из театра, меня встретила у подъезда громадная толпа молодежи, на руках посадили на извозчика, у которого мигом распрягли лошадь, и так на себе довели меня до гостиницы, где я жила.

После этого я сыграла много хороших ролей из амплу не только героинь, но и инженерю. Труппа, за немногими исключениями, была не очень сильная, да и обстановка была далеко не на высоте. Настоящие актеры, с положением, в товарищество шли неохотно, на марки вырабатывались гроши, и редкое товарищество доживало до конца сезона. Не минула эта чаша и орловского товарищества. Двух месяцев не прошло, как дело рухнуло. Актеры собирались, волновались, было много самых разнообразных проектов и предложений, но кончилось тем, что все стали постепенно разъезжаться, стараясь попасть в города, где сезоны открываются поздно.

Одним из первых уехал актер Марков, незадолго до того обвенчавшийся с моей младшей сестрой, которую я выписала к себе после смерти мужа. Марков списался предварительно с представителем костромского товарищества Дмитриевым-Волынским, где и устроился; вскоре после его отъезда и я получила через него приглашение в Кострому с предупреждением, что, в случае согласия, должна буду дебютировать в пьесе „Татьяна Репина“.

Я немедленно выехала и была встречена в Костроме Марковыми, которые заранее сняли квартиру из трех комнат. Одну занимали сами, а две другие предоставили мне с детьми.

В день приезда, вечером, пошла знакомиться с представителем товарищества, показавшимся мне довольно грубым и некультурным, а через два дня уже выступала в „Татьяне Репиной“.

Не могу умолчать об одном факте, сопровождавшем мой дебют. Когда я кончила первый акт и поднималась после вызовов на лестницу, ведущую в мою уборную, я встретила у дверей гайдука, державшего поднос, на котором находились внушительных размеров рюмка коньяку и апельсин.

— Господин полицеймейстер изволит пожаловать вам за отменную игру, — отчеканил гайдук.

Красная от смущения, оглядываюсь на стоящих около меня актеров, еле удерживающихся от смеха.

— Берите! Непременно берите, иначе... — шепчут мне товарищи.

Беру. Актеры окружают меня уже с хохотом. Рюмка мгновенно кем-то поглощается, и мне наперерыв начинают объяснять, что полицеймейстер здесь является настоящим владыкой города, пользующимся неограниченной властью. Губернатор здесь человек ненормальный. О чудачествах его ходят легенды. Женоненавистник. Ни одна женщина, как бы вопиющая ни была ее просьба, им к себе не допускается. Все дела, входящие в область ведения губернатора, давно переданы полицеймейстеру, который по существу и есть единственный и бесконтрольный хозяин города.

Кончается второй акт — та же картина и тот же „рапорт“ гайдука. После 3-го и 4-го действия — повторение предыдущего, те же рюмки коньяку, только апельсины заменяются конфетами или яблоками.

После спектакля я имела счастье лицезреть „самого“ и выслушать его похвалу. Это был грузный мужчина, как говорится, нескладно скроенный, но крепко сшитый, с багровым лицом, на котором особенно неприятное впечатление производили наглые и злые глаза.

Много было смеха и шуток по поводу инцидента с полицеймейстером, а я смеялась больше всех, не



З. В. Холмская — Чуха
„Петербургские грущобы“ (по Крестовскому)



М. Е. Дарский — Отелло
„Отелло“ Шекспира

Из собраний Ленинградского театрального музея

подозревая, как печально это для меня кончится.

Дебют мой с внешней стороны прошел очень хорошо, если судить по количеству вызовов и аплодисментов. Никогда не сохраняя газетных рецензий, могу указать лишь на заметку, появившуюся в „Артисте“:

„Кострома. Вновь приглашенная в состав нашего товарищества из Орла г-жа Холмская в первый раз выступила перед костромской публикой 8 ноября в трудной и ответственной роли Татьяны Репиной в известной драме Суворина и имела значительный успех, проведя всю роль прочувствованно и жизненно. З. В. Холмская, артистка хотя и начинающая, имеет все данные для сцены, обладает эффектной сценической наружностью, выразительной дикцией, умением держаться на сцене и таким образом может служить украшением нашей труппы“.

С успехом прошли и следующие спектакли: „Мария Стюарт“, „Уриэль Акоста“, „Цепи“ и „Степной богатырь“. Особенный успех выпал на мою долю в „Чародейке“ Шпажинского.

Как видно из приводимых мною пьес, репертуар, особенно первое время, давал молодой начинающей артистке интересный материал для работы. В труппе было несколько хороших артистов: очень способный и интеллигентный артист на ролях первых любовников — Борецкий, талантливая инженерю — Лодина, Колосовский — на бытовые роли, но... было большое „но“. Благодаря распорядителю товарищества Дмитриеву-Волынскому на всем, начиная с грубо-рекламных, а иногда и крайне безграмотных афиш, лежала печать безвкусицы и глубокого провинциализма в самом плохом смысле этого слова.

Исторические спектакли обставлялись очень плохо. Например, в пьесе „Мария Стюарт“ были сделаны

очень значительные и крайне бессмысленные сокращения. Кроме двух-трех главных персонажей, исполнители в своих опереточных костюмах держались карикатурно и плохо.

Бессистемность ведения дела бросалась в глаза. То вдруг приглашается „малороссийская“ труппа, которая подвизается в театре, чередуясь с драматической, то приезжает Горева на две или три гастролы.⁶⁶ Все эти метания не только ничего не прибавляли в кассу товарищества, а, наоборот, давали убыток.

Настало время бенефисов — и тут на мою голову неожиданно нежданно свалилась большая беда.

Я должна вернуться назад. Вскоре после моих первых спектаклей я, возвратившись как-то из театра и собираясь уже спать, была встревожена сильным звонком. Думая, что это меня экстренно извещают о какой-нибудь перемене в репертуаре, я открыла сама. Каково же было мое изумление, когда я увидела того же гайдука, который в день моего дебюта подносил мне угощение! В руках у него была большая корзина, из которой торчали бутылки с вином; за гайдуком шествовал и сам полицеймейстер с каким-то господином в форме.

От страха и негодования я стояла как вкопанная.

— Ну, барынька, принимайте гостей! Немножко поздновато, да вам, актерам, не впервые ночи-то не спать! — обратился он ко мне и фамильярно похлопал меня по плечу. Затем бросил гайдуку:

— Ну, раскрывай да ставь на стол!

Тот принялся исполнять приказание, как вдруг раздался грозный оклик разбуженного шумом и вышедшего из своей комнаты Маркова:

— Это что значит? Кто дал вам право ночью беспокоить людей? Вы компрометируете артистку, не подавшую вам к этому никакого повода!

Сначала полицеймейстер пробовал бравировать, но, взглянув на Маркова, понял, что шутки с ним опасны. Оставляя нашу квартиру, мой „предприимчивый“ поклонник прошипел в бешенстве: „Я вам припомню, сударыня!..“

На другой день в театре уже все знали о ночном происшествии, и Дмитриев-Волинский очень недовольным тоном сделал мне выговор за оскорбление „такого лица“:

— Подумаешь! Рассыпались бы вы, что ли? Ну, посидели бы, выпили бы с ним вина — и все тут. А вот теперь он вам покажет!

Увы, его предсказание скоро оправдалось.

Я выбрала для бенефиса пьесу Сумбатова „Дочь века“, так как она была у меня играна еще в Брянске.

Начались репетиции. Как раз накануне бенефиса Дмитриев-Волинский объявляет мне, что „Дочь века“ не разрешают ставить. Я в отчаянии. Накануне бенефиса снимают пьесу уже слаженную. Чем заменить и когда же я успею выучить новую роль? Хочу отказаться от бенефиса. Дмитриев-Волинский и слышать не хочет.

— В кассе почти все билеты проданы! Что вы? И себя и нас — всех зарезать хотите? — вопит он. — Лучше идите сейчас же в управление и просите полицеймейстера лично.

Делать нечего — приходится итти. В управлении говорят, что полицеймейстера нет и когда будет — неизвестно. Решаю ждать. Сiju час, другой. Уже наступает вечер. На мой нетерпеливый вопрос: приехал ли он, наконец? — получаю ответ: — Приехал, да отдыхает.

Наконец является чуть ли не в 9 часов (я в этот вечер не была занята). Начинаю объяснять цель

своего визита, доказывая, что уже полтора года как запрещение с пьесы снято.

— Не знаю-с! У меня такого списка не имеется.

— А если я вам достану список?

— Попробуйте. Посмотрим... Да что это вы так привязались к этой пьесе? Ставьте „Орлеанскую деву“, чего лучше!

— Да ведь я ее не играла, а пьеса в стихах. Когда же я могу ее приготовить? — возражаю я со слезами.

— Дело ваше, дело ваше.

И с этими словами встает, давая понять, что прием окончен.

Куда идти, к кому обратиться? Вспоминаю, что у меня в Костроме есть знакомый — Кремлев, большой театрал, человек очень симпатичный и отзывчивый. К счастью, застаю его дома и рассказываю свои злоключения.

Как я и ожидала, он отнесся очень сочувственно, обещал сам поехать к полицеймейстеру и все устроить, а меня отослал домой.

Жду его с нетерпением. Наконец приходит очень расстроенный. Оказывается, несмотря на все представленные доказательства, полицеймейстер категорически запретил ставить „Дочь века“, советуя заменить ее „Орлеанской девой“.

Еду с Кремлевым в театр, упрашиваю Дмитриева-Волынского, если нельзя отменить бенефис, поставить что-нибудь игранное, хотя бы ту же „Чародейку“, имевшую такой успех. Дмитриев-Волынский непоколебим и, очевидно, получив соответствующие указания, также настаивает на „Орлеанской деве“. Возражения мои и Кремлева успеха не имеют.

Прижатая к стене, иду учить „Орлеанскую деву“. Кремлев едет со мной и делает, насколько возможно,

сокращения в пьесе, а сестра садится наскоро переписывать роли.

О том, как прошел спектакль, я даже сейчас, по прошествии стольких лет, не могу вспомнить без содрогания. Должно быть, в публику проник слух о том, при каких обстоятельствах состоялся мой бенефис, потому что только глубокой жалостью к жертве произвола можно объяснить то, что в зрительном зале не было свиста и шиканья и мне даже подавались цветы и венки, к которым я считала себя недостойной даже прикоснуться.

Этого позора оказалось недостаточно для моего преследователя. Сезон кончился, и наступило время отъезда в Москву для заключения контрактов на следующий сезон. Вместе с другими должна была тронуться и я, как вдруг неожиданно с меня берется подписка о невыезде. Почему? За что? Даже постонные кипят негодованием.

Но на этот раз Кремлев превзошел себя в энергии, и через три дня томительного ожидания я получила разрешение. Да, вот уж действительно: „свежо предание, а верится с трудом“!..

Зимой 1893/94 г. я попала в Ригу, в русский театр, руководителем и режиссером которого был А. А. Фадеев. После всего испытанного Рига мне показалась настоящим раем. В лице Фадеева я нашла прекрасного режиссера. Он умел будить в актере творческие способности, мягко тушевать недостатки и следить за его достижениями. Фадеев требовал от актера неусыпного контроля за всеми его действиями на сцене.

Дебют назначен был в „Грозе“ Островского. Я подчеркиваю слово „назначен“ потому, что по собственному желанию я бы „Грозу“ не выбрала. Должна сознаться, что я не совсем чувствовала эту

роль или, вернее, чувствовала, что у меня чего-то нет для Катерины. Нехватало религиозного экстаза, того мистического элемента, которым, как мне кажется, пропитан этот образ. Отзыв в местной газете был довольно лестный.

На другой день после „Грозы“ у меня с Фадеевым произошел следующий разговор на утренней репетиции:

— Ну что же, Зинаида Васильевна, довольны вы вчерашним спектаклем?

Думая, что он имеет в виду радушный прием публики, я с сияющим лицом отвечаю ему:

— Очень, Александр Александрович, я так рада.

— Так-с, — промычал Фадеев, а потом, после паузы, добавил:

— А я вам вот что скажу: весь этот прием и аплодисменты совсем не к вам относились, — да-да, не делайте такого удивленного лица. Это относилось к творцу, который дал вам такой голос да темперамент, а вы тут, голубушка, ничем не виноваты. От себя-то что вы прибавили, где работа над ролью?

И пошел журить.

Конечно, он был прав: работы в смысле детального обдумывания у меня не было. Но это происходило не от нежелания работать, а от недостаточного умения подходить к этой работе. Ведь Рига была первым серьезным сезоном для меня, и я бесконечно благодарна Фадееву за все то, что он для меня сделал.

Большой поклонник Островского и талантливый исполнитель многих его характерных ролей, он нашел в моем лице то, что давно искал для воплощения типов своего любимого писателя. В результате в Риге мне, кроме моего амплуа героинь, пришлось переиграть все пьесы Островского. Из этих

спектаклей самыми удачными были: „Лес“, где я играла Аксюшу, „Таланты и поклонники“, „Без вины виноватые“ и „Последняя жертва“.

В этом же сезоне у нас прошла „Горькая судьбина“ Писемского, где я с успехом играла Елизавету и где очень хорошим Ананием был Фадеев. Вообще эта пьеса имела исключительный успех, вероятно, потому, что, как заметил один из критиков, „увлекать и трогать других может только человек, лично увлеченный и растроганный“. А все исполнители этого удивительного по художественной силе и правде произведения играли на этот раз с увлечением и подъемом небывалым.

Вообще труппа, не отличавшаяся выдающимися дарованиями, была очень умело подобрана руководителем, а дружный ансамбль производил стройное впечатление.

Рига — одно из самых светлых моих воспоминаний. Там я впервые встретила серьезное отношение к делу и интересующуюся театром публику.

После Риги весной я поехала с Новиковым по Крыму, участвуя в гастролях М. Е. Дарского. Вопреки обычаю многих гастролеров того времени ограничиваться одной, самое большее — двумя репетициями, Дарский требовал от своих партнеров не только твердого знания роли, но и самого точного исполнения его указаний. Благодаря этому в моем репертуаре утвердились такие роли, как Дездемона („Отелло“), Порция („Шейлок“), Офелия („Гамлет“), Юдифь („Уриэль Акоста“).

В „Отелло“ М. Е. Дарский проделал со мной довольно жестокий опыт. Из-за своего невысокого роста Дарский заставил меня все сцены с ним провести на коленях, бросив мне как-то на репетициях: „И создаст же бог такую высокую женщину!“ (я была

только чуть-чуть выше среднего роста). Не скажу, чтобы я чувствовала себя удобно, не разгибая ног в продолжение целого спектакля. Впрочем, я охотно прощаю Дарскому его истязания, так как об этой поездке всегда вспоминаю с удовольствием, чему немало способствовала чудная природа Крыма, где я была впервые.

К глубокому моему сожалению, я все-таки должна была оставить это дело. Причина заключалась в том, что, забрав по обыкновению с собой детей, я не предполагала, с какими затруднениями будет сопряжен частый переезд с ними из одного места Крыма в другое. Обыкновенно переезды эти совершались ночью, после спектакля: приходилось будить ребят в неурочный час, наскоро одевать и полусонных тащить на пароход. Это стоило мне таких тревог за них и волнений, что после некоторых колебаний в одно прекрасное утро я решила покинуть лазурные берега Черного моря и уехала в Ростов-на-Дону. Предложение Любова служить у него летний сезон в Ростове-на-Дону и Екатеринодаре я получила еще постом.

Зиму 1894/95 г. я служила во Владимире. Театр принадлежал Музыкально-драматическому обществу. В дирекции были милые, интеллигентные люди, искренно любившие театр. Драмматическое общество не располагало большими средствами, и жалования платило скромные, но труппа была окружена большим вниманием и исключительной заботливостью. Так, узнав, что у меня дети, дирекция приготовила мне очень удобную и недорогую квартирку. Та же дирекция устроила в местную гимназию двух старших девочек.

Дело было чистенькое, уютное. Труппа — большею частью молодежь — очень любовно относилась к работе.

Из актеров выдавались: любовник Борецкий, служивший со мной в Костроме, Рассатов — резонер с большим уклоном на бытовые роли, Халатова — молоденькая актриса на водевили с пением, очень недурно исполнявшая и характерные роли, и протак Татаринов. Чтобы познакомить с репертуаром, шедшим в этом сезоне, назову „Последнюю жертву“, „Гибель Содомы“, „Самородок“, „Раннюю осень“, „Мужа знаменитости“, „Василису Мелентьеву“, „Рокковой шаг“, „Друзей-приятелей“ и „Уриэля Акосту“.

Режиссером был Рассатов — драмматический резонер, но, главным образом, превосходный актер на бытовые роли. Не обладая достаточной эрудицией, он, в сущности, мог ставить только бытовые пьесы. Тут он был незаменим благодаря своей наблюдательности над народной жизнью, которую знал в совершенстве.

Так как труппа была небольшая, я несла на себе весь репертуар: на тщательное обдумывание ролей у меня было очень мало времени, и я чувствовала, что этот сезон мало поможет моему актерскому росту. Публика, впрочем, баловала меня своим восторженным приемом, успех был несомненный, не было недостатка и в людях, очень тепло относившихся ко мне и моим детям.

ПЕРВЫЕ ШАГИ
КАСКАДНОЙ ПЕВИЦЫ

Из воспоминаний
А. А. СМОЛИНОЙ

Александра Алексеевна Смолина (род. в 1868 г.) — артистка оперетты. С четырнадцати лет работала сортировщицей на табачной фабрике в Казани. Одновременно пела в церковном хоре. В 1884 г. поступила хористкой в казанскую оперу П. М. Медведева, а летом 1885 г. начала работать в оперетте Архипова.

В 1889 г. А. А. Смолина уезжает из провинции в Петербург, в театр известной антрепренерши Линской-Неметти.

В Петербурге протекает весь остальной период ее сценической деятельности в качестве каскадной певицы первого положения.

Ее лучшие роли: Елена („Прекрасная Елена“), Перикола („Птички певчие“), Беттина („Красное солнышко“), Булотта („Синяя борода“), Бокаччио („Бокаччио“), Серполетта („Корневильские колокола“) и т. д.

В настоящее время А. А. Смолина живет в ленинградском Доме ветеранов сцены Всероссийского театрального общества.

ПЕРВЫЕ ШАГИ КАСКАДНОЙ ПЕВИЦЫ

Церковный хор. — Табачная фабрика. — Опера. — П. М. Медведев. — Оперетта Архипова. — Казанские опереттманы. — „Цыганский барон“. — Мой первый бенефис.

...И вот — пришел день, счастливейший день моей жизни.

Это было воскресенье. Просунув голову сквозь решетку клироса, я, как всегда, глядела, не отрываясь, в ритмически покачивающийся затылок регента. „Иже херувимы“ Бортнянского было мне хорошо знакомо. И вдруг регент среди пения резко поворачивается в мою сторону, отыскивает меня глазами и с любопытством разглядывает. Должно быть, я увлеклась и громко пела... Мне стало страшно: я решила, что меня сейчас выгонят из церкви и лишат навсегда моей единственной радости — слушать пение... Но ничего ужасного не произошло. Напротив, после обедни регент подошел ко мне и велел прийти завтра на спевку.

„Экзамен“ прошел удачно. И с этого дня жизнь приобрела для меня какой-то смысл. Мне было тогда уже 12 лет, но я впервые полюбила жизнь. Ведь произошло то, о чем я не смела мечтать: я пела, я была „приходящей“, и мне кое-что перепало.

„Чистое искусство“, правда, давало мне огромное удовольствие, но... очень мало денег. И мать, — хотя и продолжала крепко верить, что в награду за мое пение, „отче наш даст нам хлеб насущный“, — все же постаралась найти мне работу на табачной фабрике.

И вот я, четырнадцатилетняя девчонка, была уже фабричной работницей-сортировщицей, получала 15 копеек в день и пела приходящей в лучшем церковном хоре города Казани. Теперь я стояла крепко на ногах и приобрела очень полезное в жизни убеждение, что все дается нам не по молитвам нашим, а по ловкости пальцев, свертывающих сигаретки, и по звучности голоса.

Я также была твердо убеждена, что мои певческие дарования будут единственной основой в моей дальнейшей жизни. И не фабрика, а церковный хор попрежнему был для меня настоящим делом. И вовсе не потому, что петь было гораздо легче и приятнее, чем возиться целый день с табаком. Я имела возможность на спевках в церкви, прислушиваясь к пению наших корифеев, вывести достаточно верное суждение о своих способностях. Честно говоря, о своих голосовых и слуховых данных я была достаточно высокого мнения. И я начала устраивать свою жизнь...

В Казани была опера. Я, конечно, слыхала о ней от тех же певчих (большинство из них служило там) и знала, что там тоже поет огромный хор, во много раз больше и лучше нашего. В театре мне еще не приходилось быть, и рассказы об оперных чудесах мутили мне рассудок, не давали спокойно спать по ночам...

Но я никогда не была пустой мечтательницей. Следуя примеру своего отца, я со спокойным упорством искала путь к осуществлению своей мечты. И я нашла его, но на это ушло целых два года.

Наш регент Щербаков уже несколько лет пел в оперном хоре. Правда, голос у него был, как говорится, „рыжий“, но это не мешало мне смотреть на него с глубоким почтением и трепетом.

Мне исполнилось шестнадцать лет, и я была наделена от природы всеми необходимыми для сцены данными: сильным и приятным голосом, прекрасным слухом и музыкальной памятью, подвижным лицом и хорошей фигурой, здоровьем и молодостью. И все эти качества я отнюдь не прятала от людей. Я делала все, чтобы показать нашему регенту свои музыкальные дарования в самом выгодном свете. И Щербаков, поняв, разумеется, что из меня может выйти толк, решил взяться за мое устройство. Это ему удалось.

Антрепренер Петр Михайлович Медведев, испытав мой голос и слух, согласился принять меня в хор с обязательством платить мне пятнадцать рублей в месяц... Эту ночь я не спала, — и не от радостных переживаний, а от безумного страха, что завтра после первой репетиции меня, безграмотную и совсем не знающую нот, с позором выгонят со сцены как наглую авантюристку и обманщицу.

Но что было делать? За ночь грамоте не научишься. Отступить? Ну, на это я была решительно неспособна.

И вот, я перед большим зеркалом в одной из уборных городской оперы. Оперы! И вовсе не я, а кто-то похожий на меня, в ярком средневековом костюме немецкой горожанки, с длинными белокурыми косами, с подведенными глазами и ярко нарумяненным лицом.

И все, что происходило сейчас в уборной и — позднее — на сцене, — все это было похоже на чудесный сон. Я совсем забыла о ночном страхе, о своей безграмотности, о возможности быть выки-

нутой из этого волшебного мира сказок. Я была сейчас в центре мощного хора, среди моря звуков — и вовсе не помню, пела ли я, или простояла, как дура, всю оперу с открытым ртом. Должно быть, пела, потому что после спектакля Петр Михайлович крикнул мне, проходя мимо:

— А у тебя, Смолина, слух есть... Старайся.

Можете себе представить мое состояние? Наверяд ли... Нужно было быть на моем месте, провести такую же безрадостную молодость, не иметь крова, а потом жить Христа ради у „господ“ на кухне и с раннего утра до вечера за пятнадцать копеек сортировать на фабрике табак, — нужно было все это пережить, чтобы понять, какое действие на меня произвела эта краткая, брошенная на ходу „рецензия“ на мой первый оперный дебют. И чья рецензия? Самого Медведева, Петра Михайловича, не только антрепренера, но и талантливого вдохновителя этого огромного театрального предприятия.

Я уже говорила, что никогда не была пустой мечтательницей. Для меня эта положительная оценка режиссера являлась прежде всего закреплением моей новой позиции. Это был в своем роде аттестат, выданный мне на право заново начать свою жизнь. И, главное, начать в полном согласии с моими стремлениями и способностями.

Неделю спустя я простилась с матерью и переехала к своей новой приятельнице Сергеевой — оперной хористке. Один присгав сумел убедить девушку в том, что на пятнадцать рублей в месяц можно жить только в том случае, если квартирка, стол и „булавки“ будут записываться, так сказать, „на счет казанской полиции“... Одним словом, я с головой окунулась в новый быт, окончательно порвав со старым.



А. А. Смолина — Эвхариса
„Одиссея“ Р. Пюно



М. М. Петипа — Молокососов
„О время!“ Екатерины II

Из собраний Ленинградского театрального музея

Театр с первых дней захватил меня целиком. И сразу же все другие заботы и интересы отодвинулись куда-то вдаль. Мне казалось теперь, что все шестнадцать лет я искала что-то самое важное, без чего нельзя жить человеку, а теперь вот нашла и отнять это от меня никому не удастся. Только спустя много лет я дошла до той мысли, что не я нашла и держу что-то в руках, а театр тогда схватил меня своими цепкими щупальцами, из которых не вырваться, даже если бы я и захотела этого. Но должна сознаться, что никогда, ни одной минуты я не проклинала своего поработителя. Напротив, в этом сладостном плену я чувствовала себя по-настоящему счастливой, и пути, связывающие меня, ослабели только тогда, когда ослабел мой голос, упали силы и начало дряхлеть тело.

Пятьдесят лет я безраздельно принадлежала театру, отдала ему все силы и любовь — и он отпустил меня, когда я перестала быть ему нужной. . .

Но возвращаюсь к далекому прошлому, к первым дням моей „артистической деятельности“ хористки оперного театра.

Наша хормейстерша Унковская с первой же репетиции сделала по отношению ко мне два верных вывода: во-первых, что требовать от меня пения по нотам совершенно бесполезно, так как я безграмотна, и во-вторых, что следует самой Смолиной дать возможность изобрести свой метод освоения оперного искусства.

И, предоставленная самой себе, я стала с огромным вниманием вслушиваться в оперы, а так как слух у меня был прекрасный, я очень скоро знала наизусть не только хоровые номера, но почти все арии Фауста и Маргариты, Трубадура, Азучены, Марты и многие другие. Не отрываясь, я простаи-

вала все вечера, если не была занята в хоре, у кулисной дырочки. Слух и зрение были напряжены до крайности, но в то время я еще не могла относиться к театральному зрелищу сухо, только по-деловому: запомнить нужный мне хоровой номер, научиться держаться на сцене. Нет, я проливала горячие слезы при встрече в тюрьме цыганки Азучены с прекрасным Трубадуром. В их дуэт „Милые горы“ я вплетала и свои жалобы на сиротство и одиночество. Но теперь в этих жалобах совсем не было горечи, — напротив, слезы, проливаемые у кулисной дырочки, очищали мою душу от всех сорняков тяжелого детства...

Певцы у Петра Михайловича в тот сезон были сильные.

Закржевский — драматический тенор — был любим публикой не только за свой голос, но, главным образом, за прекрасную игру, что, нужно сознаться, было для оперы того времени большой редкостью.⁶⁷ Как он хорош был в „Пророке“!

Баритону Любимову было трудно соревноваться с тенором. Тут вопрос не в качестве голосов, а в том особом свойстве оперной публики, которая при всех прочих данных всегда отдаст предпочтение тенору. Это — ее „тайна“.

Но для меня, „профессиональной хористки“, Любимов в „Африканке“ (Нелюско) и „Риголетто“ был тогда высшим образцом оперного искусства.

Не могу забыть нашего баса Ильяшевича. Меня трясло за кулисами в лихорадке, когда, раскинув широко руки, Мефистофель начинал свое знаменитое „На земле весь род людской...“

Но всякий раз при воспоминании об артисте Ильяшевиче к „чистому искусству“ примешивается и совсем другое, из нашего театрального быта старой

провинции. Как сейчас помню до глупости серьезное лицо этого баса и отца семейства, убеждающего меня, шестнадцатилетнюю хористку, в полезности и прямо-таки необходимости стать его содержанкой. Я не понимала, о чьей пользе он в то время заботился, но говорил он все это с таким видом, словно мое согласие принесет несомненную пользу российскому оперному искусству...

Присяжным Демоном в оперной труппе Медведева был Полтинин, оканчивавший свои надземные арии под гром аплодисментов и получавший в бенефис — за скромное обещание женщине сделать ее царицей мира — золотые часы от благодарной публики.

На партии колоратурного сопрано у нас была Ухтомская-Баронелли. Ее имя в провинции связывалось с исполнением Травиаты. Это была тонкая, художественная работа. Ей удавалось и голосом и игрой передавать самые нежнейшие переживания несчастной Виолетты... Мне она, конечно, давала богатейшую пищу для моей чрезмерно „прожорливой“ чувствительности. Я плакала навзрыд, и иной раз так громко, что мои товарки по хору оттаскивали меня прочь от кулис. Прекрасные, незабвенные минуты!

Но если Ухтомская-Баронелли прославилась по провинций как Виолетта, то с моей точки зрения она была не менее хороша в „Гугенотах“. Последний дуэт с Раулем перед окном она исполняла с большим драматическим подъемом.

Дирижером был Орлов-Соколовский. Очень строгий и требовательный к нам, хористам, он в то же время не давал спуска и премьерам в тех случаях, когда ошибка происходила по их небрежности или благодаря бунтарской попытке внести в партитуру

великого композитора свои „гениальные“ поправки.

С его мнением всегда считался сам Медведев, сочетавший в своем лице три ампулы: антрепренера, режиссера и прекрасного драматического актера. И этому всесильному диктатору очень часто приходилось поступать так, как того требовал очень строгий к себе и к своему делу дирижер.

Я помню случай, когда объявленная в афишах опера Соловьева „Корделия“ была отменена по настоянию Орлова-Соколовского, сказавшего на генеральной репетиции, что ни оркестр, ни хор еще не звучат, а потому опера под его руководством не пойдет. А если кто-нибудь другой станет за дирижерский пульт, — пожалуйста, вот и палка в руки. И ушел, пожелав всем нам огромного успеха.

Нужно признать, что в те времена — середина 1880-х гг. — в условиях частной антрепризы этот отказ от участия в запроданном спектакле из-за некоторых художественных недоделок был проявлением огромного мужества. Ведь Орлову-Соколовскому хорошо была известна зависимость театра и его антрепренера не только от начальника губернии и его чиновников, но и — в большей мере — от капризов, настроений и вкусов старых и новых богатеев города: купечества и той части интеллигенции, которая набивала себе карманы золотом, запутывая в судах и нотариальных конторах денежные расчеты своих клиентов — купцов.

Дирижер таким образом ставил под угрозу не только антрепренера, но и весь театр.

Медведеву, разумеется, хорошо было известно, какие серьезные неприятности ожидают его в недалеком будущем, и, однако, он ни минуты не колебался в своем решении и, согласившись с мнением дирижера, отменил премьеру.

На этот раз замена новой оперы давно известною казанской публике прошла против ожидания без большого скандала. И сам Орлов-Соколовский, и все актеры всеми силами старались выпутать Петра Михайловича из беды и дали хотя и старый, но блестящий спектакль.

Медведева любили у нас в театре прежде всего за ровное отношение ко всем работникам сцены. С ним и под его руководством работали очень многие из старых актеров (большинства уже нет в живых). И, по заверению всех, Петр Михайлович был исключительным антрепренером. Я думаю, что это главным образом объясняется тем, что среди антрепренеров редко можно было найти людей, так глубоко понимающих и любящих театральное дело. Были антрепренеры, — а их большинство, — которые тоже горячо „любили“ свой театр, но лишь до тех пор, пока он приносил им хороший доход, а как только в воздухе начинало попахивать гарью, — хозяин уже ломал себе голову над вопросом о том, как бы поскорее отделаться от своего „любимого детища“. И такой антрепренер в предчувствии неизбежного краха был очень опасен для нашего брата-актера. Он способен был на всякую гадость и подлость, лишь бы спасти вложенные им в дело деньги.

Петр Михайлович Медведев был прежде всего честным человеком (недаром очень скоро он окончательно разорился на антрепризе) и незаурядным художником. Потому-то актеры с таким удовольствием и вспоминают сезоны спокойной, серьезной работы в его деле.

Мне, разумеется, сильно посчастливилось в том отношении, что первую сценическую муштру я прошла в театре Медведева.

Это было особенно важно для меня еще потому, что здесь я имела возможность познакомиться не

только с оперой, но и с лучшими драматическими произведениями.

В провинции в большом театральном деле, как правило, были и опера, и драма, а часто и оперетта. Нужно было работать на всевозможные вкусы самой разнокалиберной публики. И Медведев, без риска неизбежного прогара, не мог отойти от этого правила, да, откровенно говоря, и не хотел. Он с одинаковой любовью работал и в опере и в драме. В этот сезон у него в драме работали и Рошин-Инсаров, и Горева, и многие другие, лица и имена которых стерлись у меня в памяти.

Но „Доходное место“ с Жадовым — Рошин-Инсаровым я до сих пор помню с изумительной отчетливостью. Знаменитая русская песня „Лучинушка“ передавалась Инсаровым с совершенно новыми, подчас даже неожиданными оттенками и глубоко трогала слушателей.

За сезон было поставлено множество пьес, а я не пропускала ни одного вечера: или была занята в хоре, или простаивала у кулисной дырочки. У моих товарищей по сцене была все-таки какая-то личная жизнь: жена, муж, даже целое семейство, наконец любовные похождения. Даже у моей подруги Сергеевой — и то было какое-то подобие личной жизни в виде этого самого пристава с пушистыми рыжими усами.

А у меня, кроме театра, не было ничего. С матерью, работающей с утра до вечера над корытом с грязной мыльной пеной, у меня не было, к сожалению, общих интересов. Моя родина, мой дом, моя школа и все любимое — находились за кулисами театра. И можно себе представить, что дал он мне при столь разнообразном репертуаре в первый же зимний сезон. Мне казалось тогда, что здесь я в один год прошла сельскую школу, окончила гимназию и посту-

пила в университет: так велик вдруг стал мой багаж, заключающий в себе не только знание десятков лучших опер и драм, но также связанные с ними волнующие мысли и острые переживания.

К концу сезона я знала все ставившиеся оперы наизусть, и мне стали давать небольшие соло. В популярнейшей в те времена опере „Марта“ я „пела солисткой“ две-три фразы. А в „Гугенотах“ участвовала в крошечном дуэте перед храмом.

Правда, все мое соло продолжалось, должно быть, меньше минуты, но для меня, вдруг услышавшей свой голос в чуткой тишине зрительного зала с аккомпанементом оркестра, все это разрасталось в огромную, мощную арию, приобретало значение события перво-степенной важности. Да на самом деле оно так и было. Отсюда ведь началась моя пятидесятилетняя работа на сцене.

Когда мы, хористы, по знаку, данному режиссером, высыпали на сцену, позади, размахивая длинными руками, важно шествовала долговязая белобрысая персона. Это был наш бас, только что поступивший на двадцать рублей в хор, — Шаляпин Федор Иванович.

При всех хоровых мизансценах Шаляпин вместе с басами пел в противоположной от меня части сцены (за сопрано), и я никогда не слыхала его голоса, а только видела над толпой его голову с широко разинутой пастью.

Но кто мог думать, что этот весьма неказистый на вид парень, которого „в адмиральский час“ актеры посылали за колбасой и водкой, превратится через какой-нибудь десяток лет в выдающегося певца!

Зимний сезон подходил к концу. Наши хористки стали все чаще похаживать в Собачий или Кошачий

переулочек, — теперь уже не помню, — разговаривать с Архиповым.

Архипов был опереточный антрепренер и три летних месяца держал „Соединенное собрание“. А так как за груздями в чужой лес не ходят, когда свой под боком, то он отбирал из оперного хора нужных ему, — а это была добрая половина, — и законтрактовывал их.

Разумеется, наши хористы очень стремились попасть к Архипову: в оперетке платили больше, чем в опере, там плата была иная, — так сказать, „увеличительная“.

Сильно раздумалась и я. Что делать? Оставаться здесь в опере, или попытать счастья в оперетке?

И когда сейчас, спустя пятьдесят лет, я вспоминаю этот период жизни, в который разрешался вопрос о моем будущем, и думаю над причинами, заставившими меня уйти в оперетку, я прихожу к тому выводу, что решающим мотивом все же была моя безграмотность. Не товарищи, не регент-хорист Щербаков, даже не материальная нужда, а именно безграмотность. Проработав в опере почти целую зиму, зная наизусть, как я уже говорила, все наши оперы, я все же пришла к определенному выводу, что безграмотной, не знающей нот, в опере делать нечего. И ждать от оперы тоже нечего, хоть будь у тебя, безграмотной, от природы семь пядей во лбу. А на семнадцатом году жизни, когда в голове после спектакля все еще звучит „Фауст“, — приниматься в одиночку за „аз-буки-веди“ было мне не по силам. Казалось, легче продирижировать всей оперой „Гугеноты“, чем выучить русскую азбуку...

И я пошла в оперетку. Разумеется, тоже в хор. И, должна сознаться, полюбилась мне эта самая оперетта. Я сразу почувствовала, что именно здесь найду

широкое применение всем своим способностям. Увлек меня и весь так называемый тон оперетты — жизнерадостный и праздничный.

Суровое детство не сумело убить во мне мою веселость и любовь ко всему яркому и радостному.

Ведь казалось бы, что с переходом в оперетку особых изменений не произошло в моей жизни: те же пропахшие пудрой и вазелином уборные, те же сигналы к построению толпы за кулисами перед выходом на сцену, то же хоровое пение, в котором твой голос тонет в двух десятках других голосов, — все то же. А на самом деле, какая разительная „перемена декораций“! Совсем все другое. Другой мир. И, главное, другое представление о жизни.

Я тогда не могла объяснить себе, в чем особая сущность оперетты и ее отличие от всех других видов театрального искусства. Я еще очень плохо знала театр. Но и теперь, прослужив почти пятьдесят лет в оперетке, я навряд ли сумею как следует объяснить это. Ведь, когда я служила, у нас в театре разговоры о жанрах, стилях и прочих высоких предметах были чрезвычайно редки. Мы, каскадные певицы, — да и все опереточные актеры, — прекрасно знали, как нужно произнести такую-то фразу, какое движение при этом необходимо сделать, какую интонацию взять при исполнении основной арии и как пройти в канкане или польке через всю сцену, чтобы „дойти“ до зрителя, зажечь его своим весельем, заставить поднять руки кверху и бить в приливе радости в ладоши. Все это мы хорошо знали. И лучшие из нас никогда не теряли на сцене чувства меры. Для опереточного актера, мне кажется, это очень важно: не терять чувства меры. Для актера всегда страшно „не дойти“, но еще более страшно „перейти“, как го-

ворили за кулисами — „пересолить“. А опереточному актеру это последнее постоянно угрожает.

Смотрю я иногда на нашего комика из-за кулис — и кажется мне, что ходит он сейчас не по твердому настилу сцены, а по туго натянутому канату. Один неверный шаг — и сорвется вниз головой, превратит оперетту в ярмарочный балаган...

До всей этой мудрости мы дошли путем многолетнего опыта, наблюдения за публикой и, конечно, через ошибки и серьезные неудачи.

Короче говоря, с первых же дней моего вступления в оперетту я поняла, вернее — почувствовала, что здесь мне придется раз навсегда отказаться от своих прежних взглядов на жизнь. То, что я раньше считала пороком, оперетта превращала в добродетель; серьезное, с точки зрения обывателя, делала смешным, а смешное — серьезным; зло издевалась над глупою честностью и весело поощряла смелую авантюру; смеялась над обманутым мужем и поощряюще подмигивала его жене; делала несчастным богача, а бездомного бродягу — богатым и счастливым...

Одним словом, в моем представлении оперетта занималась главным образом тем, чтобы убедить обывателя, что до сих пор он ходил по земле не ногами, а головой. Если он хочет вернуться в естественное положение, то пусть ежедневно ходит в оперетту, учится от нее житейской мудрости.

А наблюдая за публикой, посещающей наши спектакли, я пришла к выводу, что один и тот же субъект, именуемый театралом, вполне нормален в драме и опере, но теряет какой-то винтик здравого смысла в оперетте.

Странное дело! Собирается какой-нибудь скромный казанский обыватель в драму или оперу, так он перед кассой три раза пятьдесят пять копеек

вынет и три раза их обратно положит, а на четвертый, может быть, рискнет. Жаль на драму кровные деньги тратить. А вот на оперетту — карманы наизнанку выворотит: бери все, нынче я веселюсь!

В те времена в оперетту люди так просто не ходили, а непременно „под настроением“, в каком-то угаре, под хмельком. Выиграл в карты, сбыв товар с тухлинкой, сорвал хороший куш с подсудимого — и закатывался в оперетту.

А антрепенеру это было весьма на руку. Какую цену ни назначь, все равно заплатят.

И рвали. И наживали. Те, кто поумнее, из ничего большие состояния делали. Уж очень тогда для оперетты горячее время было.

Архипов был, конечно, не дурак, да размаху у него не было. Прибеднялся. Очень не любил рисковать. Сам он прошел тяжелую школу жизни, прежде чем выбился в антрепенеры. Долгое время играл по провинциальным театрам на скрипке. Позднее стал дирижировать оркестром в маленьких предприятиях... Копейка давалась не легко. А потому, когда сам стал хозяином, да еще такого прибыльного дела, как оперетта, то дошел до такой степени жадности, что с большой сердечной болью выплачивал своим актерам жалованье. И платил всегда с опозданием. А когда уж очень приставали к нему с деньгами, запирался в уборной и просиживал там целый день.

А в оперетте, как ни в каком другом театральном деле, нужна была „богатая оправа“. В оперетте зрителя необходимо было, что называется, оглушить роскошью и блеском. Бедность, благородная скромность оперетте не к лицу. Плохо сшитый фрак на премьере, дешевое, „без искры“, платье на каскадной певице, бледные, потускневшие от времени де-

кораии и перештопанные костюмы в хоре — влекли за собой неизбежный провал. Здесь не спасали ни прекрасно звучащий голос тенора, ни нежный овал лица „лирической“, ни хорошо сделанный балет. Все летело вверх тормашками, если антрепренер поскупился.

Ведь обыватель не пожалел на оперетту денег, так какое же имел право хозяин этого „увеселительного заведения“ скаредничать?! Такова была точка зрения обывателя, — и антрепренер обязан был с этим считаться. Иначе он быстро мог вылететь в трубу.

Помню, „перед занавесом“ Архипов, сияющий, влетел к нам в уборную и, потирая руки, взволнованно шептал:

— Сегодня у нас в гостях его превосходительство господин прокурор со своим семейством... Смотрите, вы... чтоб все было шикарно!

Или:

— К нам изволил пожаловать его высокоблагородие господин полицеймейстер. Слушай такт! Держи ухо остро, — выгоню!..

Не гнушалась оперетты и ученая публика. Профессора университета часто заглядывали к нам, а один профессор был даже завсегдатаем.

Все они на следующий день, разумеется, считали своим долгом как следует ругнуть оперетту, — и не за плохую постановку или скверное пение, а так, вообще оперетту как легкомысленное, развращающее умы учреждение.

А кто из них поумнее, так тот не ругал оперетту, а добродушно посмеивался над собой, над своим „грехопадением“.

Ругали, смеялись, а... ехали. Каялись в грехах — и снова ехали. Ничего не поделаешь — судьба, фатум...

Наш антрепренер Архипов эту сторону дела прекрасно уяснил. И даже не скрывал своего иронического отношения к опереточному зрителю.

— Новые декорации, говорите? Чепуха. Это вам не опера. Наша публика, что ни дай, все слопает.

И верно, лопали, но только до тех пор, пока не появлялось конкуренции.

Архипов подобрал себе и соответствующего режиссера, некоего Эспе, человека без претензий, без всяких требований, без „фэрией в голове“. Эспе в своей режиссерской работе придерживался того убеждения, что оперетта сама по себе является столь увлекательным зрелищем, что, куда ни поставь хор — направо ли, налево ли, — от этого ровным счетом ничего не изменится. Придет, бывало, на репетицию, сядет на складной стульчик поближе к кулисам и начинает вязать чулки или вышивать гладью. Он работает — и мы работаем, репетируем. И никто друга не беспокоит. Иногда, не отрываясь от чулка, похвалит кой-кого... Тихо и спокойно. Оперетта ведь такое увлекательное зрелище, что если у актера не особенно противный голос, а у актрисы приличное человеческое лицо, то они и без всякой режиссерской муштры заработают на масло своему антрепренеру.

Архипов вполне сочувствовал взглядам своего женоподобного режиссера. По опыту он отлично знал, что всякая остроумная режиссерская выдумка влечет за собою неизбежные затраты. И чем остроумнее эта выдумка, тем больше денег летит из антрепренерского кармана.

И дело само собою шло гладко: актеры подобрались недурные.

Служила „лирической“ некая Добротини — красивая видная женщина.⁶⁸ И голос неплохой. Она

обладала весьма полезной для опереточной актрисы способностью резко подчеркивать свои физические и актерские качества и ловко маскировать недостатки. А их было немало. Это — результат большой работы над собой — я назвала бы высшею мудростью актера, которому дано далеко не все, но который обязан скрывать свои недочеты.

Чтобы быть опереточным актером, нужно владеть голосом, обладать музыкальностью, совершенным чувством ритма, хорошо танцевать, иметь изящную внешность и т. д. Конечно, не многим все это дано. Хороший певец — часто никудышный танцор. Или красив необычайно, на редкость изящен и голос приличный, а на ухо ему, как говорится, медведь наступил. Ни одной музыкальной фразы ни запомнить, ни передать не может.

За многие годы работы в провинциальной оперетте я всего насмотрелась. Иногда встретишь такого актера, что, кажется, все ему дано, бери только обеими руками и огребай. А вот не дано какого-нибудь „пустячка“ — развязности, например: уж очень робок он не только на канкан, но и на всякое сценическое движение. А у нас в оперетте движения ведь особые: что ни жест, то широкий яркий мазок, огромная утрировка и условность. Тут большая смелость нужна, уверенность в безусловной правильности и красоте всякого движения. Тут робость актера вызывает у зрителя большую и чрезвычайно неприятную неловкость, и этого чувства он никогда не простит тому, кто вызвал его.

Ну что такому делать прикажете? Многие скажут: а ничего не делать, со временем попривыкнет к сцене — и все обойдется...

Да, разумеется, привычка к сцене — великая вещь. Свободный, красивый, простой жест и смелое,

слившееся со словом и ритмом движение, конечно, придут после нескольких лет упорной работы над собой.

Несколько лет! Ну, а что делать актеру до этой выучки? Вот пел-пел человек — и что ни ария, то гром аплодисментов. А как пришло ему время ногой какое-нибудь опереточное коленце отпустить или широким жестом свой восторг выразить, так он такое „отколет“, что от стыда и неловкости самой хочется сквозь сцену провалиться.

И вот умный опереточный актер смело и раз навсегда отшвырнет от себя все, что ему навязывается неумным режиссером, но что вовсе не свойственно его творческой природе. Исходя только из особенностей своего таланта, умный опереточный актер не остановится даже перед тем, чтобы несколько видоизменить если не самый текст роли, то, во всяком случае, общий тон ее. Говоря грубо, — от героизма, если он чужд его актерской природе, он отойдет в сторону лирики. От излишней сентиментальности, если она претит ему, он может прийти к некоторому стилизованному опрощению изображаемого им персонажа.

А отсюда, конечно, исходит и общий рисунок игры: жест, танец, движение. По воле самого актера отброшено то, что чуждо и потому не всегда удается, и преподнесено зрителю в самом выгодном освещении то, что исходит от основных свойств данного исполнителя... Но все это, разумеется, требует помощи умного, талантливого режиссера.

Эти мысли были навеяны мне игрой Добротини, но оформились они, конечно, гораздо позднее, когда я уже служила в Петербурге у Неметти.

Кроме Добротини работали у Архипова Самарский — баритон и Станиславская-Дюран — каскадная.

Последняя особенно гривлекала мое внимание. Я внимательно наблюдала за ее работой, а не только наслаждалась удачными моментами игры и скучала при неудачах. Стоя за кулисами, я зорко наблюдала за малейшим изменением стрелки этого чрезвычайно чуткого барометра — настроения публики. И, если стрелка стремительно подвигалась к буре восторженных оваций, я впивалась в актрису глазами, пытаюсь запомнить все до мельчайших деталей, что вызвало довольство публики. Если же стрелка медленно подвигалась к другому концу и тоскливо застывала на „штиле“, я с немалым любопытством наблюдала за игрой, пытаюсь объяснить себе, что именно в исполнении Дюран вызвало холодок в зрительном зале.

В то время я не сознавала, зачем я это делаю. Я не ставила перед собой определенной цели. И именно в то время я и начала свою настоящую подготовку к работе актрисы с определенным амплуа.

Скоро я все же постаралась подвести итоги всех моих театральных впечатлений, и получилось нечто вполне определенное: я буду опереточной актрисой и буду непременно каскадной. Правда, до этого еще далеко, пройдут, может быть, годы всяческих мытарств и разочарований. Может быть, придется снова петь в оперном хоре и даже быть на выходах в каком-нибудь драматическом театре. Но все это будет тяжелой извилистой дорогой к уже определенному для меня опереточному амплуа.

И с этих пор я стала как-то спокойнее, появилась некоторая уверенность в себе, расширился круг интересов. Я стала прежде всего приглядываться к быту наших актеров.

Меня очень заинтересовала причудливая „линия жизни“ другой нашей „лирической“ — Тарачано.

Несколько лет назад она приехала по каким-то таинственным для всех причинам из Италии в нашу серую, нудную провинцию конца прошлого столетия. Приехала и... поступила гувернанткой в семью очень известного в театральном мире Поволжья профессора Загоскина, страстного и культурного любителя искусства, умного рецензента, издателя „Волжского вестника“. А от почтенного профессора она перепорхнула в лирические певицы архиповской оперетты... Очень жалею, что не проследила до конца за причудливой „линией ее жизни“...

Распространенное среди оперных актеров мнение об оперетте как низшей форме искусства (и вообще искусства ли?) могло быть блестяще подтверждено театром Архипова.

Когда этот грубый, некультурный человек цинично, в присутствии всей труппы, разглагольствовал о публике, о губернском начальстве, о денежных тузах и об оперетте, призванной веселить, щекотать нервы и угождать низменным вкусам высшего общества, то лично мне становилось страшно за себя, раз я бесповоротно связала свою судьбу с опереттой.

Спустя некоторое время мне удалось, однако, сделать „блестящее открытие“. Для меня стало вдруг совсем ясно, что между настоящей опереттой — как одной из форм подлинного искусства — и господином Архиповым нет ничего общего. Их встреча была случайной, их цели были всегда различны. И после разлуки оперетта счастливо процветала без Архипова, а сам Архипов продолжал свое основное дело, сняв для эксплуатации „Меблированные комнаты посуточно“.

Это „блестящее открытие“ принесло мне большую радость. Я полюбила свое будущее сильнее...

Но в чем заключается подлинная сила оперетты, ее изумительная живучесть и как объяснить ее

триумфальное шествие по всем странам, — я не знала. Уже гораздо позднее я уяснила себе, что ее жизненный нерв и основная сила — в элементах сатиры. Но об этом буду говорить в свое время...

Архипову, конечно, было известно, что оперная хористка Смолина дослужилась до „солистки“ крошечного масштаба. Мой слух и голос в небольшом опереточном хоре также заявляли о себе довольно вразумительно.

И на третьем же спектакле — „Кор евильские колокола“ — мне было дано нашим режиссером Эспе, получившим соответствующее распоряжение от Архипова, микроскопическое соло. Одна из сплетниц, чуть высунувшись из толпы, спрашивала:

— Что слышно новенького?.. Ну-с?

Вы представить себе не можете, как трудно было это самое „ну-с“ с вопросительным знаком. Нелепое восклицание не давало мне покоя ни днем, ни ночью, оно сверлило мне мозг и сушило горло перед началом акта, в котором я должна была пропеть эту „арию“.

И первое опереточное „соло“ было для меня во много раз труднее и беспокойнее моих будущих ролей, когда приходилось петь и танцевать почти без перерыва все три-четыре действия. Для всякого актера, если он вспомнит первые свои шаги на сцене, мои переживания будут понятны. Ему ли не понять того мучительного состояния „несмытого позора“ и вечного укора совести от одной так нелепо исковерканной во время спектакля фразы!

В оперетте „Мушкетеры“ я играла одну из пансионеров и должна была спеть, — конечно, соло, — следующую фразу:

„Над скучными стихами
Крепко сплю на скамье.“

Но, видно, бес меня попугал, скругил мой язык дьявольскими узлами и выставил на позорище перед всем миром. Это он, конечно, заставил меня громким звучным голосом пропеть:

„Над скучными стихами
Хрюпко сплю на скамье...“

Тьфу, тьфу, сгинь, сатана! Через полсотни лет не могу вспомнить без ужаса это илиотское „хрюпко“.

„Хрюпко“!.. Вы представляете себе, какая катастрофа разразилась вдруг над моей головой? Публика правда, не заметила, не поняла. Но в хоре прыснули со смеха. У меня потемнело в глазах, сердце перестало биться. Одна из хористок подхватила меня под руку... Долго я не могла оправиться от этой „травмы“, но молодость и, главное, вера в себя вернули мне утерянное спокойствие и привычную веселость...

Осенью я распростилась с Архиповым, но не совсем. Я отлично знала, что оперетта — мое настоящее призвание и если я на зиму иду все же в оперу, то лишь как и всякая другая актриса, уезжающая на временные гастроли...

Когда мы вернулись в Казань, опереточный сезон уже кончился. Нужно было всю зиму до весны работать в опере. Я очень полюбила театр Медведева. Но, что греха таить, такой любовью любят очень милую, нежную и ласковую мачеху. А оперетта для меня была родная мать. Пусть подчас грубоватая и тяжелая, но родная.

И я с нетерпением дожидалась весенней встречи с ней.

Как и следовало ожидать, Архипов взял к себе на службу прошлогодний хор в полном составе. Он не находил нужным тратить время и сиды на обно-

вление и улучшение своей труппы. Если ему и приходилось заменять одного актера другим, то только потому, что прежний и уже известный публике требовал обязательной прибавки. А новичку, что ни дай, все спасибо скажет.

Помню, что в труппе появились новые звезды: Волконская — каскадная и Прокофьева — комическая старуха.

На меня Архипов возлагал, видимо, кое-какие надежды, иначе он не увеличил бы моего жалования до сорока рублей. Эта прибавка, сама по себе незначительная, окрылила меня. Архипов был слишком скуп, чтобы выбросить на ветер лишнюю пятерку.

С этих пор я стала по-иному приглядываться и прислушиваться к нашим опереттам, обращая особенное внимание на вторых исполнительниц. Со дня на день я ожидала, что Архипов без всякого предупреждения передаст мне одну из ролей и, возможно, мне придется петь в тот же вечер, — это у нас бывало. И я выучила наизусть все, что, как казалось, могло быть мне поручено.

Но, как я прилежно ни готовилась к своему предстоящему дебюту, однако произошло то, чего я меньше всего ожидала.

В Пермь мы привезли наиболее популярные в то время оперетты: „Веселая война“, „Птички певчие“, „Цыганский барон“, „Гаспарон“, „Корневильские колокола“, „Синяя борода“, „Фатиница“, „Цыганские песни в лицах“ и еще две-три, теперь уж не помню какие.

И вот, в один достопамятный день прихожу я в театр, как обычно, за час до спектакля и, не торопясь, начинаю одеваться. Шел „Цыганский барон“.

Вдруг входит в уборную Архипов и велит немедленно переодеться, — я буду петь „вторую лириче-

скую“. Меня как обухом по голове ударило. Вторую лирическую? Да что он, с ума сошел? У моей предшественницы было настоящее сопрано — и то она давилась на некоторых слишком высоких нотах. А куда же мне, с моим меццо-сопрано?

Я стала просить Архипова освободить меня от этой роли и поручить ее кому-нибудь другому. Но он был неумолим. Я расплакалась. С таким трепетом ждешь первой более или менее ответственной работы на сцене и, дождавшись наконец, позорно провалиться? — Нет, это было бы слишком ужасно. Я знала поручаемую мне роль второй лирической на зубок, не раз распевала ее по утрам, но... тона на три ниже. И вот, теперь мне дают испробовать свои силы на хорошо знакомом материале, а я должна отказать. Мне казалось, что Архипов издается надо мной и специально для меня придумал такую изысканную пытку.

Я продолжала плакать и отказываться. Архипов расхохотался.

— Ну и глупа же ты, Смолина! Да другая на твоём месте на шею мне бросилась бы!..

— Да не могу я... Не вытяну... Высоко... Прошу вас...

Архипов начал сердиться.

— Ну, а кто может, по твоему мнению? Говори. Хористки своих партий запомнить как следует не могут... Одним словом, не рассуждай, а делай то, что тебе приказывают.

И ушел, хлопнув дверью. Я заметалась по уборной. Но скоро отчаяние сменилось тупым безразличием ко всему: к театру, к своему первому, столь желанному, дебюту, к опереточной карьере.

Я оделась, переменяла грим и причёску и вышла на сцену с тем мрачным спокойствием, которое охва-

тывает человека, потерявшего последнюю надежду на спасение и покоровшегося судьбе.

Но это оцепенение продолжалось не долго. Первые же звуки увертюры заставили меня восторгнуться. И я тут же решила, что без боя не сдамся. Пусть в случае провала позор падет на голову Архипова, а я сделаю все, что в моих силах. И... запела.

Мои товарки по профессии отлично поймут душевное состояние совсем еще неопытной, молодой актрисы, на которую обращены были сейчас взгляды всей публики, а она чувствует, что в следующей музыкальной фразе задохнется, нехватит голоса вытянуть верхнюю ноту.

Но я, как конь, слышавший боевые трубы, закусил удила и понеслась вперед на верную гибель.

И, представьте себе, вытянула! Плохо, но вытянула. Какие огромные возможности таятся в человеке, твердо решившем или победить или умереть!

Архипов торжествовал: за те же сорок рублей он будет иметь и хористку и вторую лирическую. После спектакля он поздравил меня с успехом и обещал до конца сезона... оставить за мной эту роль.

Я много видала на своем веку всяких театральных хозяйчиков, но такого живодера и выжиги никогда потом не встречала.

Впрочем, я клевету на Архипова. Была еще одна особа, у которой антрепренерская хватка была куда посерьезнее архиповской. Но об этой замечательной женщине, — безусловно талантливым „организаторе“, — сыгравшей большую роль „в развитии“ российской оперетты, — о Вере Александровне Линской-Неметти, — речь будет в свое время.

Архипов же, как я уже говорила, был человеком небольшого размаха. Выжать с публики, а то и с нашего брата, лишнюю десяточку — это он мог. И в та-

ких случаях ему было совершенно безразлично, что актер может сорвать себе голос, погубить всю свою опереточную карьеру.

Правда, очень редко, но все же случалось, что денежные интересы антрепренера Архипова каким-то образом совпадали с интересами актера. Так, примерно, вышло со мной. Здесь же, в Перми, не помню теперь по какой причине, он потерял актрису, единственную исполнительницу партии Стеши в музыкальной мозаике „Цыганские песни в лицах“. Нужно было или снять с репертуара очень ходкую оперетту, или выписывать новую актрису. Ни то, ни другое не улыбалось Архипову: и то и другое было сопряжено с денежными потерями.

И он решил пополнить пробел внутренними репертуарами. А для этого поручил мне играть Стешу.

Тут уж я не ломалась, не плакала. Роль была моя, и я с радостью согласилась.

Насколько эта роль удалась, мне трудно судить. Но спустя некоторое время Архипов был вынужден устроить мне бенефис. Бенефис Смолиной! Это было потрясающее событие если не в истории города Перми, то во всяком случае в моей личной жизни.

Архипов дал мне с моего бенефиса только „верхушки“, но какое мне дело было до этого! Я — исполнительница одной из главных ролей, дублерша „настоящих“ опереточных артисток, бенефициантка! А впереди в моем воображении маячила „звезда“. И эта звезда была я, Шура... нет, Александра Алексеевна Смолина — опереточная примадонна, звезда первой величины, каскадная дива... Есть от чего закружиться голове, даже такой сугубо практической, как моя.

Бенефис прошел, я получила „верхушки“ и... вышла замуж. Конечно, за старого друга своего, цер-

ковного регента и опереточного хориста Щербакова. Этот брак мне казался в то время совершенно необходимым по трем причинам. Во-первых, никто, как Щербаков, мой первый учитель, не научит меня, актрису, грамоте и искусству петь по нотам. Во-вторых, я успела уже превратиться в высокую стройную девицу, с живым, веселым лицом, с недурным голосом и с „видным положением на сцене“. Ухажеров всякого сорта и на всякий спрос было множество. Всяческих предложений „от чистого сердца“ наслушалась столько, что хоть из театра беги. А в-третьих, регент Щербаков был не очень многим старше меня и когда-нибудь мог мне понравиться. Одним словом, пришла пора бездомной девушке пристроиться. Мы поселились у одного крестьянина, — известного музыкального мастера, — и в первый же день Щербаков, считая необходимым честно выполнить свое обещание, принялся учить меня грамоте.

П Р И М Е Ч А Н И Я

¹ Ага ре в Анатолий Аполлинариевич (1864—1909) — известный провинциальный актер. Амплуа — герой-любовник. Работал в антрепризах Соловцова, Соболевцова-Самарина и в ряде других предприятий. Одно время служил в Петербурге в „Театре Литературно-художественного общества“.

² Соловцов Николай Николаевич (1858—1902) — актер и крупнейший провинциальный антрепренер. Киевский „Театр Соловцова“, начавший свое существование с 1892 г., занимал одно из первых мест среди провинциальных театров.

³ Долинов Анатолий Иванович (род. в 1869) — драматический актер. Амплуа — фат и jeune comique. Служил в Харьковском товариществе Бородея и в Киеве у Соловцова. Позднее, с 1897 г., работал в Александринском театре в качестве актера и режиссера.

⁴ Росси Эрнесто (1830—1896) — знаменитый итальянский трагик. Выступал преимущественно в шекспировском репертуаре.

⁵ Неделин Евгений Яковлевич (1850—1913) — известный комедийный актер. Прослужил 14 лет (с 1899 г.) в театре Соловцова, занимая там первое положение.

⁶ Чужбин Тимофей Александрович (1852—1897) — комедийный и характерный актер, долгие годы работавший в Киеве у Соловцова. Его лучшие роли: Аркашка, Шмага, Юсов („Доходное место“), Чугунов („Волки и овцы“), а также Аким („Власть тьмы“).

Сведения о провинциальных актерах крайне скудны. В ряде случаев до сих пор не удается установить даже точные даты рождения и смерти.

⁷ „Альбом, посвященный деятельности Н. Н. Соловцова“, Киев, изд. А. М. Крамского, 1902 г.

⁸ Д а л ь с к и й Мамонт Викторович (1865—1918) — один из последних представителей романтико-героической школы актерской игры. Пользовался в провинции огромной популярностью, главным образом, как исполнитель трагических ролей (Отелло, Гамлет, маркиз Поза, Рюи Блаз, Уриэль Акоста и др.).

⁹ К р а м с к о й Александр Михайлович — провинциальный антрепренер и, впоследствии, управляющий делами киевского театра Соловцова.

¹⁰ М у н э-С ю л л и (1841—1916) — знаменитый французский трагик, с 1882 г. артист парижского театра „Comédie Française“.

¹¹ И в а н о в-К о з е л ь с к и й Митрофан Трофимович (1847—1898) — известный актер, пользовавшийся огромной популярностью в провинции и создавший целую плеяду подражателей. Характерными чертами его творчества были большой темперамент и душевная простота. Играл самые разнообразные роли от Гамлета до Белугина.

¹² А д е л ь г е й м Рафаил Александрович (род. в 1863 г.) и Роберт Александрович (1862—1933) — народные артисты Республики. Занимались исключительно гастрольной деятельностью, выступая преимущественно в классическом репертуаре. У Рафаила — героические и характерные роли, у Роберта — только героические.

¹³ В и ш н е в с к и й Александр Леонидович — заслуженный деятель искусств. Начал свою сценическую деятельность в 1888 г. в провинции. С 1898 г. и по настоящее время — артист Московского Художественного театра. Его лучшие роли: Борис Годунов в „Смерти Иоанна Грозного“ и в „Царе Феодоре Иоанновиче“ и дядя Ваня в одноименной пьесе Чехова. Автор книги „Ключки воспоминаний“, изд. „Academia“, 1928 г.

¹⁴ К а р л Г у ц к о в — немецкий драматург, принадлежавший к литературной школе „Молодой Германии“, куда входил знаменитый поэт Генрих Гейне. В России Гуцков известен, главным образом, как автор трагедии „Уриэль Акоста“.

¹⁵ Г н е д и ч Петр Петрович (1855—1928) — историк искусства, драматург, переводчик и беллетрист. С 1901 по 1908 г. — управляющий драматической труппой Александринского театра. Автор воспоминаний — „Книга жизни“, изд. „Прибой“, 1929.

¹⁶ „Театр и искусство“, 1898 г., № 25.

¹⁷ Л и н с к а я-Н е м е т т и Вера Александровна — известная петербургская антрепренерша, владелица театра на Офицерской улице, а позднее — на Петербургской стороне. Много лет держала оперетту, а также давала драматические спектакли, главным образом в пригородах.

¹⁸ Ю ж и н (С у м б а т о в) Александр Иванович (1857—1927) — народный артист Республики, один из ведущих актеров московского Малого театра в классическом и романтическом репертуаре. Автор популярных в свое время пьес: „Измена“, „Старый закал“, „Джентльмен“ и др.

¹⁹ Ш у в а л о в Иван Михайлович (1865—1905) — драматический артист. Начал свою деятельность в Москве в театре Корша на вторых ролях, но затем быстро завоевал большую популярность в провинции исполнением Лира, Эдипа, дяди Вани.

²⁰ П е т и п а Мариус Мариусович (р. 1854) — талантливый драматический артист (любовник и фат), сын Мариуса Ивановича Петипа, балетмейстера б. Мариинского театра. Начал сценическую деятельность в провинции. С 1875 г. — премьер Александринского театра. В 1886 г. снова ушел на провинциальную сцену. Служил два года в Москве, в театре Горевой. Умер на Кавказе после революции.

²¹ „Театр и искусство“, 1898 г., № 47.

²² „Театр и искусство“, 1898 г., № 50.

²³ М а д ж и — знаменитый итальянский трагик, современник Эммануэля, гастролировавший с большим успехом в 90-х годах прошлого столетия в Петербурге и Москве. Его лучшая роль — Отелло.

²⁴ Б а г р о в Михаил Федорович (род. в 1864 г.) — драматический актер. Начал свою сценическую деятельность в московском театре Бренко в 1831 г. В 1883 г. был приглашен в московский Малый театр. В 1898 г. перешел в провинцию, где периодически занимался антрепризой Амплуа — герой-любовник.

²⁵ Д ю к о в а Александра Николаевна — известная харьковская антрепренерша, последняя представительница рода Дюковых, державших антрепризу в Харькове в течение 70 лет.

²⁶ Л у б к о в с к а я Мария Мечиславовна — оперная певица. Работала главным образом на провинциальных сценах. Постом 1893 г. принимала участие в московских гастрольях итальянской оперы в антрепризе Корша и Прянишникова. Один сезон пела в Петербурге у Пальма. С 1902 г. занялась антрепренерской деятельностью.

²⁷ Реджио (настоящая фамилия — Беклемишев) — известный художник-декоратор, работавший главным образом в провинции.

²⁸ Самойлов Павел Васильевич (1866—1931) — заслуженный артист Республики, драматический актер, сын знаменитого артиста Василия Васильевича Самойлова. Играл большей частью в провинциальных театрах как гастролер. С 1900 по 1904 г. и с 1920 по 1924 г. служил в Александринском театре. Лучшие роли: Гамлет, Фердинанд, Грозный («Смерть Иоанна Грозного»), Протасов («Живой труп»), Чацкий, Хлестаков, Незнамов.

²⁹ Карамазов (Афанасьев) Дмитрий Михайлович (ум. в 1912 г.) — известный провинциальный актер, театральный деятель высокой культуры. Сценическую деятельность начал на петербургских клубных сценах в 1897 г. Сезон служил у Корша и в Петербурге в театре Леванта. Остальное время работал в провинции. Лучшие роли: Освальд, Гамлет, Людовик XI и Уриэль Акоста.

³⁰ Саратов, 1908/09 г.

³¹ Орленев Павел Николаевич (1869—1932) — народный артист Республики, создатель и наиболее яркий представитель амплу героя-неврастеника. Автор книги «Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим», изд. «Academia», М. — Л. 1931.

³² Яковлев Кондрат Николаевич (1864—1928) — известный драматический артист. Окончил школу московского Филармонического общества. Сценическую деятельность начал в Киеве в 1889 г. Служил у Корша, а затем в казанском товариществе Бородая. Выдвинулся в театре Литературно-артистического кружка в Петербурге (сезон 1897/98 г.) благодаря блестящему исполнению роли следователя в инсценировке «Преступления и наказания». В 1906 г. перешел в Александринский театр.

³³ Зверева Мария Ивановна — провинциальная драматическая актриса. Служила в Вильне, в Москве у Абрамовой и много лет в Киеве у Соловцова. Амплуа — драматическая старуха.

³⁴ Ленский Александр Павлович (1847—1908) — знаменитый артист московского Малого театра. Автор Записок, изд. «Academia», М. — Л. 1935.

³⁵ Малиновская Зинаида Александровна (р. 1857 г.) — драматическая актриса, с 1874 г. периодически держала антрепризу в ряде городов средней провинции.

³⁶ Бородай Михаил Матвеевич (ум. в 1930 г.) — из-

вестный театральный предприниматель. Начал свою деятельность в 1870 г. у Н. Н. Дюкова в Полтаве в качестве театрального библиотекаря. Затем служил у П. М. Медведова, Е. Я. Неделина и Г. М. Коврова как кассир и администратор. В 1884 г. организовал товарищество, с которым работал, будучи полным хозяином театра, в течение многих лет в Харькове, Екатеринославе, Казани и Саратове.

³⁷ Каширин Александр Иванович — один из лучших исполнителей ролей русского классического репертуара на провинциальной сцене. С 1881 по 1902 г. служил почти во всех крупных антрепризах (последние семь сезонов — у Бородая). В 1902 г. перешел в Александринский театр. Лучшие роли: Никита («Власть тьмы»), Краснов («Грех да беда»), царь Борис, дядя Ваня.

³⁸ Шебуева Елизавета Павловна (ум. в 1934 г.) — провинциальная актриса на бытовые роли. Долгие годы служила в Саратове. Лучшие роли — в пьесах Островского.

³⁹ Свободина-Барышева Мария Ивановна — известная провинциальная актриса. Лучшие роли: Гедда Габлер, Сюзанна («Полусвет» Дюма), Елена («Дядя Ваня»).

⁴⁰ Качалов Василий Иванович — народный артист СССР. Еще студентом Петербургского университета принимал участие в благотворительных спектаклях, устраивавшихся в пользу недостаточных студентов. Один сезон служил на выходах в петербургском театре Литературно-артистического кружка (в Панаевском театре). В 1897 г. перешел в казанско-саратовское товарищество Бородая. С 1900 г. работает в Московском Художественном театре.

⁴¹ Литовцева Нина Николаевна — драматическая актриса. Начала сценическую деятельность в провинции на ролях инженю. С 1900 г. работает в московском Художественном театре в качестве актрисы и режиссера.

⁴² Смирнова Надежда Александровна (род в 1875 г.) — драматическая актриса. Начала работу в провинции на ролях героинь. С 1909 г. — в московском Малом театре.

⁴³ Корш Федор Адамович (род. в 1852 г.) — известный московский антрепренер, основатель «Театра Ф. А. Корша». По профессии адвокат. Театральную деятельность начал в 1882 г., когда был издан закон, разрешавший частные театральные предприятия в столицах.

⁴⁴ Незлобин (Алябьев) Константин Николаевич — известный антрепренер. Антрепризу держал в Москве, Риге, Вильне. У него работали и гастролеровали лучшие мастера сцены. Для отдельных постановок пригла-

шал таких режиссеров, как К. А. Марджанов и Ф. Ф. Коммиссаржевский. Выступал также в качестве актера.

⁴⁵ Соболевский Николай Иванович — народный артист Республики. В свое время был одним из самых культурных театральных деятелей провинции. В настоящее время руководит Первым Горьковским драматическим театром.

⁴⁶ Невский (Максимов) Александр Максимович (1842—1904). Начал свою артистическую деятельность в любительских кружках, выступая в качестве певца в оперных спектаклях. В 1873 г. перешел на профессиональную работу на провинциальных сценах (Нижний Новгород, Вильна). В Вильне выступил и как антрепренер (1877—1881). После этого работал в качестве опереточного актера и главного режиссера у Лентовского. В 1882 г. перешел в московский Малый театр. Автор и переводчик многих легких комедий и педагог московских Драматических курсов и московского Филармонического училища.

⁴⁷ Мельникова-Самойлова Александра Николаевна (1848—1880) — драматическая артистка, жена Николая Васильевича Самойлова. Начала сценическую деятельность с выходных ролей в Вильне в 1865 г. Затем выступала на клубных сценах Петербурга. Позднее, в Вильне заняла первое место в русской труппе. Выступала с одинаковым успехом и в драме, и в комедии. Умерла от чахотки в молодых годах.

⁴⁸ Горев Федор Петрович (1850—1910). Начал артистическую деятельность в провинции. В 1880 г. был приглашен на сцену Александринского театра, а затем перешел в московский Малый театр. Работая на казенной сцене, он продолжал выступать в частных театрах Петербурга и провинции. Лучшие роли: Чацкий, Репетилов.

⁴⁹ Домбровский Осип Флавианович (1826—1892) — один из старейших провинциальных актеров. Ветеран виленской сцены, где проработал с 1844 по 1886 г. Исполнитель ролей Хлестакова и Осипа в „Ревизоре“, Фамусова, Расплюева и др.

⁵⁰ Медведев Петр Михайлович (1837—1906) — выдающийся театральный деятель. Даровитый драматический актер и режиссер, а также создатель лучшего в провинции оперного театра. С 1890 г. по 1893 г. — главный режис-

сер Александринского театра, с 1893 г. — актер того же театра. Лучшие роли: Фамусов, Городничий, Расплюев, Подколесин. Автор воспоминаний, изд. „Academia“, 1929.

⁵¹ Любский Анатолий Клавдиевич — провинциальный актер, пользовавшийся большой любовью публики. Лучшие роли: Франц, Гамлет, Макбет, Фердинанд и — позже — Вурм.

⁵² Любов Е. В. — один из тех провинциальных антрепренеров, которые были в то же время и премьерами в своих театрах. Держал антрепризу в Ростове-на-Дону, Смоленске, Екатеринбурге и других городах.

⁵³ Форкати Виктор Людвигович (ум. в 1906 г.) — провинциальный актер. Амплуа — фат. Главным образом известен как антрепренер, весьма неразборчивый в изыскании средств.

⁵⁴ Звездич Алексей Михайлович (род. в 1861 г.) — провинциальный актер. С 1887 г. стал режиссировать. В Новороссийске держал антрепризу.

⁵⁵ Юшков Николай Фирсович — казанский театральный рецензент, автор книги „Материалы для истории русской литературы и театра“, Казань 1893.

⁵⁶ Коммиссаржевская Вера Федоровна (1868—1910) — известная драматическая артистка. Начала сценическую деятельность в Новочеркасске, в товариществе Н. Н. Синельникова в ролях инженер-комик. В 1896 г. была принята в труппу Александринского театра, откуда ушла в 1902 г. В 1905 г. открыла в Петербурге свой театр. Завоевала огромную популярность созданием психологических образов. Ее лучшие роли: Нора, Гедда Габлер, сестра Беатриса и др.

⁵⁷ Бравич Казимир Викентьевич (1861—1912) — провинциальный актер. Начал свою театральную деятельность в Вильне на амплуа любовников. В 1892 г. перешел на роли резонеров и характерные. Долгое время служил в провинции. В 1897 г. перешел в театр А. С. Суворина, где занял первое положение. В 1904 г. был приглашен в театр Коммиссаржевской. Умер в 1912 г. на службе в московском Художественном театре.

⁵⁸ Михайлович-Дольский Михаил Михайлович — известный актер на характерные роли. С 1905 г. работал в труппе Незлобина. Лучшие роли: князь Мышкин („Идиот“), Феодор Иоаннович.

⁵⁹ Кони-Стрельская Екатерина Георгиевна (род. в 1872 г.) — драматическая актриса. Начала свою

сценическую работу в Ростове-на-Дону, участвуя в водевилях с пением. Затем перешла на амплу инженерю-драматик и позднее — драматических героинь.

⁶⁰ Стрельский Михаил Кузьмич (1844—1902) — известный провинциальный драматический актер. Обладая хорошим голосом, пел в оперетте и даже в опере.

⁶¹ Строева-Сокольская София Матвеевна — провинциальная актриса на амплу героинь. Работала в крупных антрепризах у Синельникова и Дюкова.

⁶² Днепрова Эвелина Федоровна — известная провинциальная артистка. Ампула — инженерю-комик, а позднее — героиня. Играла с огромным успехом во всех крупных антрепризах русской провинции.

⁶³ Людвигов Людвиг Казимирович — драматический актер на самых разнообразных ампула. С 1881 г. играл в московском театре Бренко и — в течение семи лет — в театре Корша. Затем снова возвратился в провинцию.

⁶⁴ Галицкий Георгий Станиславович — известный провинциальный актер. Лучшие роли: Тетерев („Мещане“), Дюнуа („Орлеанская дева“).

⁶⁵ Двинский Александр Павлович (род. в 1868 г.) — провинциальный драматический актер на ампула героев любовников.

⁶⁶ Горева Елизавета Николаевна (1857—1917) — драматическая артистка, пользовавшаяся в провинции большим успехом. Играла Марию Стюарт, Маргариту Готье, Адриенну Лекуврер. Держала в Москве антрепризу, но прогорела, затратив огромные деньги своей подруги Карпенко.

⁶⁷ Закржевский Юлиан Федорович (род. в 1852 г.) — оперный певец. Учился в Львовской консерватории. В 1874 г. импрессарио Лурини ангажировал его в Венецию. Затем пел в Праге, Львове, Кракове, Варшаве. С 1882 по 1884 г. пел в московском Большом театре. После этого работал с большим успехом на сценах русской провинции.

⁶⁸ Добротини Елена Адольфовна — опереточная певица. Пела во многих провинциальных городах и в Петербурге у Неметти.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамова 238.
Агарев 33, 34, 112, 113, 235.
Адельгейм Рафаил 47, 236.
Адельгейм Роберт 47, 236.
Александр III 175.
Александров 65, 72.
Александрова-Дубровина 107.
Алексеева 176.
Алябьев см. Незлобин.
Андреев-Бурлак 22, 124, 140.
Арбенин 21, 22.
Арди-Светлова 28, 158.
Архипов 20, 204, 205, 216, 220, 221, 223, 225 -- 227, 228—231.
Афанасьев см. Карамазов.
Ахматова 180.
- Багров 70, 81, 237.
Барсовы 18.
Бартошевич 11, 13, 14, 29, 30.
Басманов 186.
Батайль 92.
Беклемишев см. Геджио.
Белинский 14.
Бергонье 34.
Борецкий 193, 201.
Борисов 39, 40.
Бородай 18, 22, 25, 26, 28, 32, 33, 59—65, 70, 92, 98, 99—
103, 106—109, 113, 114, 116, 230, 238, 239.
Бортнянский 205.

Бренко 237, 242.
Брянский 11.

Варламов 15, 30.
Варнеке 11.
Васильева 92.
Велизарий 28, 52, 34, 43, 66, 99, 111, 181.
Верди 72.
Вехтер 190.
Вишнеvский 50, 51, 236.
Владыкин 81, 82.
Волков 26, 118.
Волконская 228.
Вольский 179.
Воротников 118—121.
Всеволодский-Гернгросс 11, 13, 18.

Галицкий 185, 242.
Гауптман 102, 182.
Гациский 11.
Гейне 236.
Гершуни 92.
Глама-Мещерская 124.
Гнедич 52, 53, 60, 236.
Гоголь 13, 26, 102.
Голубева 92, 107.
Гольдфраден 120.
Горев 125, 128—131, 133—135, 138, 158, 185, 240.
Горева 32, 194, 214, 237, 242.
Горич 119, 120.
Горская 119.
Горький 13, 186.
Грузинский 176.
Гумилевская 23.
Гуцков 50, 236.

Давыдов В. Н. 11, 15, 30, 92, 112.
Давыдов (адм.) 166.
Далматов 52, 124.
Дальский 32, 33, 43—55, 57, 70, 140, 158, 159, 172, 173, 236.
Дарский 189, 199, 200.
Двинский 185, 242.
Дементьев 168.
Деркач 158, 159, 161—164.

Дмитриев 146, 155.
Дмитриев-Волынский 191, 193, 195, 196.
Днепрова 159, 180—183, 185, 242.
Добротини 221, 223, 242.
Долинов 34, 35, 235.
Домбровский 125, 131—134, 240.
Дынник 16.
Дюков 18.
Дюкова 32, 65, 71, 74, 100, 180, 237, 239.

Ершов 26.
Есипов 16.
Ефимович 124.

Живокини 23.

Закржевский 210, 242.
Захаров 65.
Звездич 164, 166, 167, 241.
Зверева 81, 87—89, 238.
Зудерман 102.

Ибсен 102, 104.
Иванов Н. И. 24, 26.
Иванов-Козельский 32, 33, 45, 55, 56, 58—60, 158, 159,
164—166, 177, 236.
Изборская 17, 140, 149.
Ильяшевич 210.

Каляев 92.
Каменский 16.
Карамазов (Афанасьев) 23, 30, 32, 33, 74—80.
Карпенко 176.
Качалов 98, 102, 114, 239.
Каширин 102, 103, 110, 114—116, 239.
Кварталева 189.
Ковров 239.
Колосовский 193.
Коммиссаржевская 92, 176, 240, 241.
Кони-Стрельская 176, 241.
Коппе 112.
Корали 128.
Корчагина-Александровская 86, 87, 238.
Корш 92, 109, 117, 124, 153, 167, 237—239, 242.

Крамской 44, 47, 236.
Кремлев 196, 197.
Крестовская 94, 96, 97—99.
Крылов 184.
Кугель 188.
Кукольник 124.

Лавров-Орловский 148, 149.
Левант 238.
Левицкий 152.
Ленский 11, 15, 92, 93, 99, 238.
Лентовский 240.
Леонов 20.
Линовская 170—172.
Линская-Неметти 57, 204, 223, 230, 237, 242.
Литовцева 102, 113, 115, 239.
Лодина 193.
Лубковская 71, 237.
Лурина 242.
Любимов 210.
Любов 161, 162, 171, 173, 174, 200, 241.
Любский 159, 160, 241.
Людвигов 183, 184, 242.
Лясс 59, 103.

Маджи 57, 68, 237.
Максимов 175.
Малиновская 93, 94, 97, 238.
Мамлеев-Погуляев 17, 150.
Мавдельштам 92.
Марджанов 92, 240.
Марков 191, 194, 195.
Мартынов 14.
Маслов 145.
Матковский 60, 176.
Медведев П. М. 11, 15, 23, 26, 28, 30, 141, 204, 205, 207,
208, 210—214, 227, 239, 240.
Медведев П. П. 140, 141, 153.
Медведева 156.
Мейерхольд 29.
Мельникова-Самойлова 125, 126, 129, 240.
Метерлинк 29.
Мещерский 108.

Милославский 23.
Миронов 176.
Мирский 141.
Михайлович-Дольский 176, 241.
Мичурин-Самойлов 140.
Морская 185.
Мунэ-Сюлли 32, 44, 101, 236.
Муравская 176.

Невский 125, 127—129, 131, 132, 135—137.
Неделин 39, 81, 102, 110, 116, 235, 239.
Нежданов 102, 106, 116.
Незлобин (Алябьев) 19, 24, 118, 159, 176—179, 239, 241.
Неметти см. Линская-Неметти.
Немирова-Ральф 124.
Немирович-Данченко 188.
Николаев 11.
Нильский 133.
Новиков 23, 199.
Новицкая 32.
Новицкая-Капустина 32.
Носков 124.

Огарев 17.
Орленев 11, 23, 81—90, 238.
Орлов-Соколовский 211—213.
Орский 119.
Осокин 131.
Островский 13, 76, 94, 102, 126, 188, 197, 198, 239.

Павел I 18
Павленков 72.
Пальм 237.
Пальмин 153, 189.
Певцов 29, 30.
Перовский 153, 167, 168.
Петипа М. И. 237.
Петипа М. М. 63—65, 102, 110, 116, 172, 181, 237.
Писарев 22, 124.
Писемский 199.
Полевой 52.
Полтинин 211.
Поль 63.
Прибик 72.

Прокофьева 224.
Прянишников 237.

Рассатов 161, 162, 201.
Рассказов 23.
Рассохин 145—147.
Рассохина 144, 145.
Реджио (Беклемишев) 72, 238.
Резунов 180.
Риваль 35, 37—39, 43.
Росси 32, 36, 37, 67, 235.
Ростан 102, 158.
Рощин-Инсаров 214.
Рубинштейн Н. Г. 124.
Рюмин 103.

Савина 11, 15, 30.
Садовская 104.
Садовский П. М. 14, 15.
Самарин 124.
Самарский 223.
Самойлов В. В. 14, 126, 238.
Самойлов Н. В. 126, 240.
Самойлов П. В. 32, 33, 73, 74, 79, 140, 158, 159, 167, 176—182,
238.
Самойлова Мичурина В. В. 124, 126.
Самсонов 21, 28.
Сарду 102.
Сарматов 65, 66.
Сатин 145.
Свободина-Барышева 102, 106, 108, 239.
Северский 180.
Селиванов 140.
Сем-Бенелли 119.
Семенов-Самарский 168, 169.
Сенкевич 121.
Сервье 18.
Синельников 11, 13, 22, 23, 30, 32, 109, 241, 242.
Скриб 102.
Смирнов 24.
Смирнова 102, 113, 239.
Смолина 204, 208, 226, 231.
Смоляков 176.
Смольков 18, 19.

Собольщиков-Самарин 23, 122, 159, 184—186, 235.
Соколов-Жамсон 149, 150.
Соловцов 23, 25, 32—34, 38—42, 44, 72.
Соловьев 212.
Станиславская-Дюран 223, 224.
Стрельский 176, 180.
Стрепетова 11, 15, 19, 20, 23, 24, 124.
Стриндберг 54, 55.
Строева-Сокольская 180, 242.
Строителей 185.
Суворин 193, 241.
Суревич 129.
Сычев М. 119, 120.

Тарачано 224.
Татаринов 201.
Татищев 119—121.
Тинский 140.
Толстой Л. Н. 102.

Урусов 17.
Ухтомская-Баронелли 211.

Фадеев 189, 197—199.
Форкатти 159, 164, 241.

Халатова 211.
Холмская 188, 193, 198.
Хорват 16.

Чайковский 78.
Чарский 63.
Чернова 166.
Чехов 13, 102, 236.
Читау 3, 17.
Чужбинов 39, 41, 42, 235.

Шарап 20, 152, 153.
Шаховской 16.
Шебуева 102, 104, 105, 110, 112, 116, 185, 239.
Шекспир 28, 33, 38, 39, 42, 43, 46, 55, 56, 61—66, 70, 71,
73, 74, 80—82, 102, 161, 174, 178.
Шиллер 102, 161.

Штейн 18.
Шувалов 32, 33, 63—73, 79, 102, 111, 116, 182, 237.

Щепкин 14, 18.
Щербаков 207, 216, 231.

Южин 33, 60—62, 124, 158, 159, 172, 173.
Юренева 29.
Юшков 169, 170, 186, 241.

Яворская 32.
Яковлев К. Н. 81, 83, 102, 107, 111, 112, 116, 140, 237.
Яковлев 161.
Ярославцев 24.

Эммануэль 237.
Эспе 221.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- М. И. Велизарий — Корделия („Король Лир“ Шекспира).
И. М. Шувалов — Лир („Король Лир“ Шекспира).
„Гамлет“ в Казанском театре. 1860 г. (с карт. Тифаева).
М. В. Дальский — Гамлет („Гамлет“ Шекспира).
Арт. Чарский — Гамлет („Гамлет“ Шекспира).
Д. М. Карамазов — Гамлет („Гамлет“ Шекспира).
Д. М. Карамазов — Ромео („Ромео и Джульетта“ Шекспира).
П. Н. Орленев — Раскольников („Преступление и наказание“ по Достоевскому).
О. А. Голубева — Керубино („Свадьба Фигаро“).
М. М. Бородай.
Старый Ярославский театр.
Новый Ярославский театр.
А. Я. Глама-Мещерская — Офелия („Гамлет“ Шекспира).
А. Н. Мельникова-Самойлова в водевильной роли.
А. И. Изборская — Настасья („Чародейка“ Шпажинского).
Карикатура из журнала „Осколки“.
Деркач в „малороссийской“ пьесе.
О. В. Арди-Светлова — Медея („Медея“ Суворина и Бурунина).
О. В. Арди-Светлова — Жанна д'Арк („Орлеанская дева“ Шиллера).
Ф. П. Горев — Иахимо („Имогена“ (Цимбелин) Шекспира).
З. В. Холмская — Чуха („Петербургские трущобы“ по Крестовскому).
М. Е. Дарский — Отелло („Отелло“ Шекспира).
А. А. Смолина — Эвхариса („Одиссея“ Р. Пюно).
М. М. Петица — Молокососов („О время!“ Екатерины II).

ОГЛАВЛЕНИЕ

	стр.
Предисловие	7
С. С. Данилов. „О провинциальном театре“	9
<i>Из воспоминаний М. И. Велизарий:</i>	
Шекспир на провинциальной сцене:	
„Ромео и Джульетта“ в театре Соловцова. —	
Мамонт Дальский в „Отелло“ и „Гамлете“. —	
М. Т. Иванов-Козельский в „Шейлоке“. — А. И.	
Южин — Макбет. — Шекспир и Бородай. —	
Джульетта без Ромео. — Шекспир и касса. —	
Утверждение Шекспира в провинции. — И. М.	
Шувалов. — Павел Самойлов. — Д. М. Карам-	
зов. — Первые сукна	33
Павел Орленев:	
Антрепренер Владыкин. — Кондрат Яковлев. —	
„Братья Карамазовы“. — Бенефис Зверевой. —	
Товарищи	81
<i>Из воспоминаний О. А. Голубевой:</i>	
Мой первый сезон в провинции:	
Напутствие А. П. Ленского. — Театр в Яро-	
славле. — Труппа. — Бегство из провинции . . .	93
Казань — Саратов:	
М. М. Бородай и его труппа. — Новые режис-	
серы в провинции. — Мои роли. — Бенефис. —	
„Банда“. — В. И. Качалов. — Мой отъезд в Москву.	98
Ярославль:	
Антрепренер-мечтатель. — „Последний ужин“. —	
Бегство Воротникова. — Товарищество	118
	253

Из воспоминаний А. Я. Глама-Мещерской:

Вильна: Антрепренер Невский. — А. Н. Мельникова- Самойлова. — Ф. П. Горев. — „Материнское бла- гословение“. — Бенефис Домбровского. — „Гам- лет“. — „Жозеф“. — Публика.	125
---	-----

Из воспоминаний А. И. Изборской:

Великий пост: Мечты о Москве. — Меблированные комнаты. — Шпоня. — Жаждающие найма. — Антрепренеры. — Левицкий. — Отчаяние. — Съезд сценических деятели	141
--	-----

Из воспоминаний О. В. Арди-Светловой:

Начало пути: Деркач. — Трагик Любский. — Бенефис деко- ратора. — Форкатти. — Товарищество. — Иванов- Козельский. — П. В. Самойлов. — „Ночное“. — Мамонт Дальский. — А. И. Южин. — Незло- бин. — „Гамлет“. — Форс-мажор. — Днепрова. — Собольщиков-Самарин.	159
--	-----

Из воспоминаний Э. В. Холмской:

В провинции: Первые шаги. — Встречи с костромским полицей- мейстером. — А. А. Фадеев. — Гастроли М. Е. Дарского. — Театр Владимирского музы- кально-драматического общества	189
---	-----

Из воспоминаний А. А. Смолиной:

Первые шаги каскадной певицы: Церковный хор. — Табачная фабрика. — Опера. — П. М. Медведев. — Оперетта Архипова. — Казан- ские опереттоманы. — „Цыганский барон“. — Мой первый бенефис	205
--	-----

Примечания	235
Указатель имен	243
Перечень иллюстраций	251

Отв. редактор Б. Бабочкин (н. а. Респ.).
Технич. редактор Э. Блейх.

Сдано в набор 15/X 1936 г.
Подписано к печати 4/II 1937 г.
Тираж 5000
8 печ. л. + 3/4 л. рис. 11 авт. л.
Кол. знаков в 1 бум. л. 97920.
Бумага 82×110 1/32.
Леноблгорлит № 895.
„Искусство“ № 232 Т-1.
Зак. № 633.

Типогр. арт. „Советский печатник“.
Ленинград. Моховая, 40.