

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

БОРОДАЙ

Образцовый хозяйственник. — Самолюбие и интересы дела. — Гастролеры. — О. А. Голубева. — Казань. — Неудавшийся дебют. — „Самоубийство“ Бородая.

Наше товарищество возглавлял Михаил Матвеевич Бородай. Он был не только умным, оригинальным человеком, как его представляли себе многие. Он один вел все огромное театральное хозяйство и успевал делать все: штемпелевал билеты, раздавал роли, составлял репертуар, убеждал премьеров сыграть совсем неподходящую для них роль, разговаривал по телефону, обхаживал губернатора с какой-нибудь сомнительной, но весьма доходной пьесой, раздобывал деньги под векселя, шипел на кассиршу-жену, устраивал ей сцены ревности. И все это — в один и тот же час. А в следующий — все повторялось, возможно только — в обратном порядке.

Что касается денег, то Бородай был воплощенной аккуратностью. Обычно до Рождества театр работал „тихо“. Члены и служащие товарищества находились под угрозой серьезных денежных затруднений.

Но с Бородаем можно было быть вполне спокойным: все знали, что он обязательно раздобудет деньги и будет аккуратно платить до рождественских праздников: актерам — по полтиннику за рубль, а служащим — полностью.

Как и где он раздобывал деньги — Аллах ведает. Да это никого из нас и не интересовало. Повидимому, он начал завязывать нужные знакомства еще давно, когда служил кассиром у Дюкова. Я знаю также, что его всегда охотно выручали из беды даже буфетчик и гардероб.

И актеры терпеливо ждали праздников, которые приносили битковые сборы. Все были вполне уверены, что к концу сезона получают полным рублем.

Приходил пост, — все разъезжались. А Бородай садился в свою конторку при кассе, начинал приводить в порядок имущество, приобретенное товариществом за последний сезон, выяснял действительный доход и высылал деньги разъехавшимся по всей России актерам. Бывало так, что служишь уже в каком-нибудь далеком городе и вдруг — совсем неожиданно — в середине лета получаешь довольно крупную сумму от Бородая, с кратким отчетом на бумажке.

Такого надежного товарищества, как у Бородая, не было нигде. „Структура“ его была очень проста. Каждый вступающий вносил в кассу 200-300 рублей наличными или, если не мог, векселями на эту сумму. Большинство, разумеется, приезжало к Бородаю не только без гроша в кармане, но с неременной приветственной фразой:

— Нельзя ли авансик... рубликов двадцать.

Он к этому был всегда подготовлен и потому еще до „слета“ раздобывал небольшую сумму денег на „встречу“ товарищей.

Все маленькие актеры, получавшие не свыше 70 рублей, были на жалованьи, точно так же, как два суфлера и помощник.

Все остальные (и он сам) работали на „марках“.

Номинальные месячные оклады были не маленькие: во второй сезон я получала триста пятьдесят рублей, а Свободина-Барышева — шестьсот. Обе, конечно, с бенефисами.

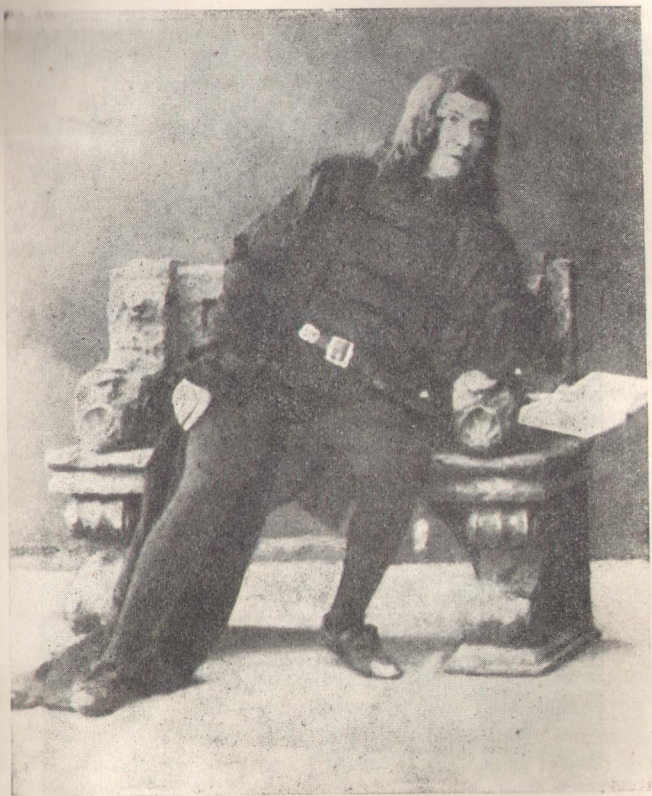
Следует сказать, однако, что номинальные оклады у Бородай всегда в конце сезона превращались в фактические.

Назначая такие большие оклады, Бородай верил не только в свои финансовые способности, но и в свое исключительное умение ладить с актерами. На общих собраниях он говорил так умно и убедительно, так зажигал, что даже самые несговорчивые склонялись перед ним непокорную шею. Он всегда умел доказать разумность и необходимость каждого своего предложения.

Правда, он был очень неровен. Меня, например, то „горячо любил“, то „пламенно ненавидел“. Но все его симпатии и антипатии имели место только лишь в строго отграниченном от театра кругу личных отношений. В деле он умел быть вполне беспристрастным. Свое самолюбие он преспокойно клал в карман во всех случаях, где само дело настойчиво требовало от него этой жертвы.

Вот характерный случай.

После второго харьковского сезона я подписала к Соловцову в Киев. Если у Бородай было только „крепкое“ дело, то у Соловцова — и высокохудожественное. Я устала играть с двух-трех репетиций и, несмотря на большой успех в Харькове, истосковалась по настоящей серьезной работе. А там, в Киеве, пьесу играли по меньшей мере с десяти репетиций.



Н. П. Россов — Гамлет
(„Гамлет“ Шекспира)

Из собраний Театрального музея им. Бахрушина



М. И. Велизарий — Гермиона
(„Зимняя сказка“ Шекспира)
Из собраний Театрального музея им. Бахрушина

И я решила ехать в Киев, к Соловцову, сколько бы он ни предложил мне жалованья. Он держал антрепризу и, как мне казалось, мало знал меня. Я не могла рассчитывать на большой оклад.

Но Соловцов, не торгуясь, предложил мне четыреста рублей и два бенефиса — один настоящий, другой номинальный. Я с радостью согласилась.

Бородай, узнав об этом, как говорят, „взвился“. Как? Товарищество сняло на будущий сезон Казань, все едут, вливается еще несколько крупных имен, а Велизарий — в Киев. Ерунда, не поедет!

— Я вам дам пятьсот рублей, вы же будете казанской царицей!

— Еду в Киев. Хочу играть с десяти репетиций.

Бородай надулся и перестал со мной разговаривать...

Прошел год. У него в Казани — блестящие дела. Актеры получали по полтора рубля на марку.¹²³ Значит, я получала бы на свои 500 марок семьсот пятьдесят рублей в месяц, кроме бенефиса. Но я не жалела: Киев хотя платил и меньше, но удовлетворения давал гораздо больше. Прекрасный ансамбль, во главе — хороший режиссер Соловцов, неизменный успех.

Начинаю уже получать от разных антрепренеров различные предложения.

И вдруг телеграмма:

„Предлагаю зиму Казань. Бородай“.

Мой ответ:

„500 рублей и обеспеченный бенефис в 500. Велизарий“.

Через три часа — снова почтальон:

„Согласен. Душевно рад. Крепко жму руку. Бородай“.

Но за час до этой телеграммы я подписала но-

ный контракт с Соловцовым на меньшую сумму и осталась в Киеве, о чем телеграфировала Бородаю:

„Осталась в Киеве на следующий сезон. Благодарю за предложение. Велизарий“.

Ответ в этот же день из Казани:

„Вы меня зарезали. Бородай“.

Следующая моя встреча с Бородаем произошла весной 1894 года, в театре Дюковой ¹²⁴ на каком-то благотворительном спектакле. Проходя мимо, Бородай приветствовал меня следующей любезной фразой:

— Вы никогда больше служить у меня не будете.

Но в те времена уверенности в свои силы у меня было хоть отбавляй. И я, не останавливаясь, бросила ему:

— Не пройдет и года, как вы пришлете приглашение на пятьсот.

И через год он меня забрал-таки в Казань, дав пятьсот и бенефис в такую же сумму. А через три месяца он снова крупно поссорился со мной из-за того, что я заступилась за одного молодого актера.

Этот актер пришел как-то не совсем трезвым на репетицию. Бородай раскипятился и предложил ему немедленно убираться вон из театра. Тот ответил какой-то дерзостью. Бородай вызвал полицию и отправил актера в участок. И в этот же день по городу стали бродить нехорошие сплетни про наше товарищество.

Я в самой категорической форме потребовала от Бородая, чтобы он принял меры к прекращению этой истории и немедленному освобождению актера. Он заупрямился. Я поехала к городскому голове — вавзятому театралу — и просила его посодействовать освобождению нашего молодого товарища. Тот подошел к телефону и вызвал театр:

— Господин Бородай? Я прошу вас сделать мне одолжение и освободить этого молодого человека. Что?.. Зарежет? Не беспокойтесь, я убежден, что не зарежет. Мария Ивановна за него ручается.

В этот же день „преступник“ был освобожден из-под стражи и приступил к исполнению своих обязанностей.

Я торжествовала. Но, как оказалось, несколько преждевременно. Через два дня Бородай, придравшись к какому-то пустяку, совсем выгнал этого актера из товарищества. Тот оказался среди сезона в ужасном положении.

Вечером должна была итти пьеса, где вместе со мной должен играть небольшую роль и этот актер. Бородай уже нашел ему заместителя. Но я попросила передать нашему руководителю, что сегодняшний спектакль буду играть только в прежнем составе. И ушла домой.

Через час приходит ко мне делегация старых актеров и убеждает меня не делать из-за таких пустяков скандала, не срывать спектакля, на который все билеты уже проданы. Они, помню, даже апеллировали к чувству солидарности и товарищества.

Но я понимала „товарищество“ несколько иначе и продолжала настаивать на своем.

А часы шли. Мне пора было уже собираться в театр. Я страшно волновалась. Были минуты, когда профессиональная добросовестность или просто привычка быть всегда на своем месте колебали мою решимость оставаться твердой до конца, и меня охватывало неудержимое желание добежать до первого извозчика и лететь в театр. Но я крепилась и, бегая из угла в угол, ободряла себя сознанием своей правоты.

Стрелка подползала к восьми. Через четверть часа там, в театре, должны дать занавес. Я представила себе переполненный зрительный зал, откуда к нам в уборные доносится неясный гул публики, и сердце мое переставало биться...

И вдруг вбегает посланный от Бородай: „Михаил Матвеевич просят немедленно явиться на спектакль и играть... в прежнем составе...“

Ура! Окончательная победа за мной.

Еду, быстро одеваюсь и гримируюсь. Спектакль начали с небольшим опозданием. Я выбегаю на сцену. Играю. Рядом со мной тот злосчастный молодой человек.

Но Бородай порывает со мной всякие дипломатические отношения, не разговаривает.

Работать в таких условиях было трудно, и я начала вести переговоры о будущем сезоне с другими антрепренерами. Бородай, конечно, знал об этом: телеграммы шли на театр.

Казанская публика принимала меня исключительно хорошо. Бородай нервно пощипывал тощую бородашку. Действительно, положение его было трудное. С одной стороны — самолюбие, с другой — интересы дела. Но Бородай — „фанатик“. Театр волнует его в первую очередь. Узвленное самолюбие может повредить этому делу. Значит...

И однажды рано утром принесли мне записку. Читая, я не могла удержаться от хохота:

„Помолившись казанской божьей матери и призвав на помощь всех угодников, предлагаю вам будущую зиму. Бородай“.

Я осталась у него. Осталась потому, что считала себя детищем Бородай.

Но самое главное качество Бородай заключалось в его умении так „подать“ актера, как редко кто

умел это делать из „образованных“ режиссеров. Художественное чутье у него было поразительное, хотя сам режиссировать он не смел. Во время репетиции он только забегал на сцену или внимательно смотрел из дальних рядов погруженного в темноту партера, оценивал игру каждого актера и с-глазу-на-глаз высказывал свое мнение режиссеру.

Я не помню случая, чтобы наши режиссеры и мы, исполнители, не выслушивали с большим вниманием его всегда дельные и верные замечания.

Гастроли российских знаменитостей в товариществе Бородай считал полезными не только для кассы, но и для всех нас, актеров.

Всякий сыгравшийся провинциальный коллектив, изо дня в день повторяющий без всяких репетиций одни и те же давно знакомые пьесы, нуждался или в притоке новых творческих сил, или в гастролерах. И то и другое его освежало, будоражило творческую мысль, заставляло каждого актера подтягиваться.

Я знаю это по себе. Во второй харьковский сезон мне пришлось играть с Ермоловой, Стрепетовой, Ивановым-Козельским, Чарским, и, должна признаться, на этих спектаклях, в атмосфере высокого мастерства и подлинного вдохновения, я сама воспламенялась огнем сценического творчества. Думаю, что то же самое происходило и с другими моими товарищами.

В те незабываемые вечера, когда играла у нас М. Н. Ермолова, все актеры словно преображались. Настроение у всех было радостное, приподнятое, как в большой праздник, а хандры и неудовлетворенности — ни следа. У всех одна мысль, одно желание: не пропустить какой-нибудь из деталей, запомнить все и позаимствовать хоть крупицу.

Недаром и сам Бородай и все мы, актеры, в по-

следний день умоляли Ермолову приехать к нам еще раз. И были очень огорчены, когда она категорически отказалась, ссылаясь на необходимость отдохнуть после серьезной зимней работы.

1895—1896 годы я опять служу у Бородая. Зиму в Казани, Саратове. А на Пасху в Харькове. Затем — Полтава и Екатеринослав.

Бородай нельзя было узнать — так он вдруг развернулся. От прежней скромности не осталось ничего. После блестящего успеха двух последних сезонов у него появились какие-то совсем новые интонации. В нем уже чувствовался заважничавший антрепренер. И крепкий.

Общих собраний почти не было. В театре зарождалась новая форма правления — „конституционная монархия“. И актеры, получая на номинальный рубль чуть ли не полтора рубля наличными деньгами, охотно признали у себя в товариществе единовластие.

Труппа была громадная, по нескольку актеров и актрис на одно амплуа. И такую махину Бородай держал на своих плечах, выплачивая актерам большие деньги.

Но иногда на него как будто нападал страх: не выдержит! Помню, приходит ко мне в уборную чем-то сильно взволнованный. Схватил подвернувшуюся под руку коробку, сломал ее, засыпал пудрой свои брюки. И еще больше разволновался. Я жду, что скажет. Видимо, дело касается одного из актеров. В этих вопросах он всегда советовался со мной — старым членом товарищества.

Спрятала со стола все хрупкие, бьющиеся вещи и сижу, гримируюсь.

Бородай ходил-ходил и вдруг неожиданно стукнул ладошкой по столу:

— Это же чистый грабеж!

— А что случилось, Михаил Матвеевич?

— А то и случилось, что ваша Олечка Голубева потребовала сегодня... ну, сколько бы вы думали?

— Тысячу?

— Через месяц, может, и тысячу потребует. Больно крупно шагает! На сцене — без году неделя, а подавай ей четыреста целковых в месяц... Это ж настоящий грабёж!

— Надо дать.

Бородай взвился.

— Как дать?! Четыреста?!

— Четыреста.

— Так. А позвольте узнать, сколько же у нас Велизарий получает? Тысячу четыреста?

— А позвольте узнать, Михаил Матвеевич, на каких амплуа работает у нас эта молоденькая актриса Голубева?

Бородай смутился.

— А причем тут амплуа? Ей учиться надо, — вот мы и даем роли. Учись на здоровье, пожалуйста...

— И играй каждый день? То — „инженю-драматик“, то — „кокет“, то — „героиня“? И за все это — много четырехсот? Я бы на ее месте не четыреста, а...

Бородай рванулся к двери. И, выйдя уже в коридор, крикнул оттуда:

— Окончательно я вас спрашиваю: дать?

— Дать.

Дверь с треском захлопнулась. Через пять минут из кабинета Бородая выходила Ольга Александровна Голубева, ¹²⁵ держа в руках договор, в котором значилась новая цифра: 400 рублей в месяц...

После цветущего Киева Саратов мне показался пыльным, грязным городом. Не особенно большой, но уютный театр.

Кавань же сразу меня пленила. Оригинальный город, строгий, отделанный без излишней роскоши театр, большой, светлый. Галерка наполнена студенчеством, которое гораздо проще и задорнее киевского. Публика прекрасно реагирует на „либеральные фразы“, раздающиеся в некоторых спектаклях со сцены.

Уже на первом спектакле я почувствовала те же нити, которые связывали меня так тесно и с харьковской публикой. Так же буйствовала молодежь, так же во время бенефиса ее любимцы спасались через другой ход, опасаясь как бы их не закачали на-смерть.

И Бородай со своей стороны делал все, чтобы привлечь в наш театр студенческую молодежь. Он снизил цены так, что за 10 копеек можно было попасть на утренний спектакль в театр, и туда повадил народ. Теперь мы видели перед собой не только богатых купчиков и крупных чиновников, но и самую настоящую, отзывчивую молодежь.

Так называемого „высшего общества“ я терпеть не могла еще с детства. Я очень любила участвовать в студенческих концертах, сбор с которых шел в пользу нуждающейся молодежи. Когда же устраивали так называемые „благотворительные“ вечера городские „дамы-патронессы“, я обычно притворялась больной и отказывалась от участия. Противно было. Они собирали огромные деньги якобы для своих „бедных“, причем этим бедным оставались гроши, а все уходило на чай с пирожными, тортами, на вина и фрукты, на живые цветы, которыми украшались столы самих устроителей и их „личных секретарей“. Когда же нуждался кто-нибудь из актеров, у этих „дам-благотворительниц“ нельзя было добиться и медного гроша. Однажды я сама от одной из них слышала такую знаменательную фразу:

— Актрисы сами прокормят своих бедных: у них богатые поклонники.

И эту точку зрения, повидимому, разделяли очень многие из „высшего общества“...

Бородай имел обыкновение прочитывать все те пьесы, которые появлялись на сценах Москвы и Петербурга, каждая интересная новинка включалась в наш репертуар.

Труппа, как я говорила, была большая и сильная.

И, когда столичная пресса стала трубить о новых пьесах Ростана, Бородай немедленно приступил к постановке двух пьес этого модного в те времена драматурга. Первой шла у нас „Принцесса Греза“, за ней „Романтики“. Эти пьесы с чудесными женскими ролями были ценнейшим вкладом в мой „золотой фонд“ актрисы и окончательно укрепили мою актерскую репутацию. И вот у меня родилась мысль: ехать в Москву и добиваться дебюта в Малом театре. Переход провинциального актера на императорскую сцену уже сам по себе определял его положение в актерском мире.

Я знала, конечно, что попасть на императорскую сцену без протекции почти невозможно, а протекции у меня не было. Но я решила: у меня уже есть имя, молодость, недурная внешность, талант и, главное, смелость. Попробую!

Постом, по окончании сезона, я поехала в Москву и остановилась у Т. Л. Щепкиной-Куперник, уже известной в то время молодой писательницы, переводчицы пьес Ростана. Рассказала ей свой план. Она очень усомнилась в успехе моего предприятия.

На другой день я поехала к А. И. Южину.

Прямо и просто, без всякой дипломатии, объяснила я ему, что хочу дебютировать в Малом театре, но не знаю, к кому с этим надо идти.

Он меня выслушал очень внимательно и посоветовал:

— Поезжайте к Пчельникову, — он заведует конторой императорских театров, — и расскажите ему все, как вы сделали это здесь... А в чем вы хотели бы дебютировать?

Я сказала, что хочу непременно закрытый дебют, так как открытый возможен только на Пасхе, Пасху же я служу у Бородея в Харькове и мне необходимо выяснить здесь, в Москве, мое положение до праздников. Дебютировать же намерена в „Иоланте“ и во втором акте „Надо разводиться“. А так как он играл со мной во время своих гастролей в Екатеринославе в этой второй пьесе, то прошу его сыграть со мной и на дебюте.

Он согласился.

На следующий день я была у Пчельникова. Сказала, что у меня нет никакой протекции, что на будущую зиму меня оставляют в Казани и что Южин, игравший со мной в провинции, согласен играть и здесь на закрытом спектакле.

Очевидно, моя прямота ему понравилась. И он тут же задал вопрос:

— Почему вы, занимая положение в крупных городах провинции, хотите к нам?

— Да потому, что хочу играть с лучшими актерами и не с трех-четырех репетиций, как это делается в провинции. Но если мне дадут на императорской сцене рублей девятьсот в год, я не пойду: в провинции зарабатываю около четырех тысяч.

Пчельников, успокоив меня, что об окладе в девятьсот рублей не может быть и речи, написал записку режиссеру Малого театра С. А. Черневскому, 186

Итак, закрытый дебют ¹²⁷ мне разрешен. Оставалось договориться о репетиции и дне дебюта. А на прощанье Пчельников сказал:

— О вас очень хорошо отзывалась Мария Николаевна Ермолова. Вообще она никогда никого не рекомендует. Ну, и Александр Иванович тоже о вас говорил... Итак, до завтра.

Мне было очень приятно услышать от него о Ермоловой, которая, оказывается, помнила меня. А ведь уже прошло два года со дня ее гастролей в Харькове.

Черневский принял меня чрезвычайно сухо. Он был на первой репетиции и не сказал со мной и двух слов. Но я невозмутимо шла к намеченной цели. Разрешение на дебют у меня было в руках, — и он мне не страшен.

Но после двух репетиций Черневский заявил, что у меня с Южиным сцена из пьесы „Надо разводиться“ идет так гладко, что больше никаких репетиций не требуется. Пчельников в это время уезжал в Петербург и оттуда пришла его телеграмма, извещавшая о том, что мой дебют — и, вдобавок, открытый — назначен на Пасху.

Это было для меня очень лестно, означало некоторый интерес ко мне как к дебютантке. Но, к сожалению, меня не устраивало: на Пасху я должна была играть спектакли у Бородаев. В Киеве оставалась семья: больная, почти без ног, бабушка и двоюродная сестра (актриса Томская) с тремя детьми. Кормила всех я. Нужны были деньги. Я бросила Москву и уехала в Харьков. И в тот день, когда должен был состояться мой дебют, когда к парадному подъезду дома, где я жила в Москве, подъехала огромная казенная карета, я уже играла пятый спектакль в Харькове. Бородай

торжествовал полную победу. Во-первых, он боялся, что я его брошу среди сезона, а во-вторых, его дело оказалось „сильнее“ московского.

С Бородаем я встретилась еще раз в 1901 году в Киеве. Но я тогда служила не у него, а у Соловцова.

Печальный это был сезон у Михаила Матвеевича.

Его жена, долгие годы в тиши своей кассы мечтавшая об опере, выбрала наконец подходящий момент и уговорила мужа взять оперу в Киеве. Это предложение его сначала очень испугало. Опера, правда, была делом интересным, но и весьма рискованным. Многие антрепренеры сломали себе голову на ней.

Но уже к вечеру Бородай загорелся. Он решил, что Киев — город „певучий“, что здесь все страстно любят оперу — от газетчика до генерал-губернатора. Почему бы и в самом деле не попробовать?.. Где-то впереди мерещились огромные барыши... И он принялся за дело.

Раздобыл нужного человечка (на этот счет Бородай был поразительно удачлив), который дал ему деньги и взялся за заведывание художественной частью. Сам Бородай в оперных делах, конечно, ничего не понимал. А потому „для души“ снял Народный дом, где работала у него драма... И вот — по городу расклеены афиши:

„Оперный театр М. М. Бородая... Премьера: „Фауст“...“

А через некоторое время, когда в дверь его стали ломиться кредиторы, Бородай, оставив у себя в конторке записку, побежал топиться в Днепр.

Жена, зорко наблюдавшая за прогорающим мужем, еще за два дня до „самоубийства“ предупредила городских и, дав им щедро на водку, строго-

настрого приказала бежать за „самоубийцей“, догнать и вернуть сухим и невредимым на извозчике домой...

И городовые так хорошо выполнили это задание, что получили от ликующей супруги еще по полтиннику и по даровому билету на шедший в тот день вечером спектакль в Народном доме...

С тех пор я потеряла след моего „приемного отца“ Бородая. Слышала только, что он работал в Иркутске. А в 1915 году наступил последний день его антрепренерской деятельности. Во время войны ряд провинциальных театров работал очень слабо, и большинство из них под страшным дыханием войны разлетелось, как карточные домики. То же произошло и с иркутским театром Бородая. Сборов совсем не было, и Бородай прогорел окончательно. Вот с этих пор со знаменитым антрепренером произошло что-то таинственное. Говорили потом, что этот „решительный крах“ он принял как кару божью за те грехи, которые совершал в течение своей долгой антрепренерской жизни, и решил наложить на себя, так сказать, эпитимию. На последнюю пятерку купил иркутских газет, вышел на улицу, встал перед театром, где день тому назад был полным хозяином, и стал продавать их своей бывшей публике.

Прошло с тех пор одиннадцать лет. И вдруг в день юбилея Саратовского театра мы получили телеграмму и по стилю ее сразу догадались, что послал ее наш Михаил Матвеевич. Он был еще жив и попрежнему думал о театре.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

СОЛОВЦОВ

Две системы. — Сезон 1893/94 г. — Мои товарищи. — Крамской. — Вторая встреча с Соловцовым.

Вторым крупным антрепренером, у которого мне пришлось служить, был Николай Николаевич Соловцов.¹²⁸ Я перешла к нему в Киев от Бородая в 1893 году.

В Киев я попала впервые. Труппа была очень хорошая. Из актеров в первую очередь нужно упомянуть о любимце Киева, прекрасном комике Т. А. Чужбинове¹²⁹ и тоже очень хорошем комедийном актере — „фате“ Е. Я. Неделеине.¹³⁰ Сам Соловцов был не только талантливым организатором, но и хорошим актером на бытовые комические роли. Он мне очень нравился в „Плодах просвещения“ (1-й мужик), в „Ревизоре“ (Городничий). Талантливый режиссер, он блестяще поставил русскую драму в Киеве. До него и долго после его смерти Киев не видал такого ансамбля и таких художественных постановок.

Соловцов вел театральное дело по иной системе,

чем Бородай. Тот, не будучи сам режиссером, все строил на подборе талантливых актеров с именами, на большом количестве премьер, которые ставились с трех репетиций. А Соловцов прежде всего был прекрасным режиссером. У него труппа была гораздо скромнее той, которой располагал Бородай, — и по именам, и по количеству. Спектаклю предшествовало до десяти репетиций. Пьесы шли несколько сезонов подряд и повторялись 30—40 раз. Актеры служили годами и в результате создавался сильный ансамбль.

И все же Бородай со своей системой остался нищим, а Соловцов умер, завещав жене — артистке М. М. Глебовой триста шестьдесят тысяч.

А ведь начал дело он с пяти тысяч, которые актер Песочкий¹⁸¹ раздобыл ему заимообразно у своей родственницы.

Соловцов начал киевскую антрепризу очень осторожно: первый год работал товариществом. Но, увидя, что Киев, где до него русская драма всегда прогорала, в этом году дал актерам полный рубль на марку, на следующий же год объявил себя антрепренером.

Что его система была правильна, говорила не только касса. Театральная публика Киева по достоинству оценила соловцовские нововведения и приветствовала повторение хорошо поставленных спектаклей.

Помню характерный случай, бывший с Соловцовым в начале его антрепренерской деятельности, когда его „система“ не была еще проверена на практике.

Как-то, в начале сезона, он заболел и слег. А сборы в это время упали. Актеры начали волноваться: ведь они отлично знали, что Соловцов снял театр не на свои деньги. Следовательно, в случае

краха страдают и они, рискуя остаться и без работы и даже без заработанных денег.

Актеры выбрали делегацию — Чужбинова, Неделина и меня — и отправили к Соловцову на квартиру.

Приходим. Лежит весь в повязках. Сообщаем ему, что актеры волнуются, сборы падают. Нельзя ли до его выздоровления поставить что-нибудь из новинок. По всей вероятности, сборы поднимутся.

Соловцов невозмутимо заявил делегации:

— Повторять.

Неделин и Чужбинов — его старые приятели — попробовали разубедить его. Приводили доказательства, ссылались на другие города и театры, где публика охотно наполняла театральную кассу при новых интересных постановках.

Соловцов выслушал и сказал на прощанье:

— Повторять пьесы.

Я очень заинтересовалась этой настойчивостью Соловцова. Мне казалось, что новинки несомненно вывели бы нас из временных материальных затруднений.

Соловцов обстоятельно разъяснил мне свою мысль:

— Если публики пришло всего на шестьдесят рублей, но спектакль идет блестяще, то зритель уйдет из театра с прекрасным чувством и скажет: как они хорошо играют. После этого придет опять непременно. Если же вы сыграете, даже с аншлагом, наскоро спеченную новинку, то сбор вы сорвете, но публика к вам больше не придет. Ведь актеры с трех репетиций не могут играть хорошо.

Мы не сумели переубедить нашего антрепренера и ни с чем ушли от него. Мне лично очень понравился его ответ, в котором чувствовалось глубочай-



М. В. Дальский — С а м о з в а н е ц

{ („Дмитрий Самозванец“ Чаева)

Из собраний Ленинградского театрального музея



М. И. Велизарий — Раутенделейн
(„Потонувший колокол“ Гауптмана)
Из собраний Театрального музея им. Бахрушина.

шее убеждение в правоте всей своей системы. Но старые актеры не хотели понять Соловцова.

Прошел месяц. Соловцов выздоровел и приступил к репетициям пьесы польского драматурга Белущого „Флирт“. Она прошла с огромным успехом. И не только премьера дала полный сбор, но и при всех следующих спектаклях висели аншлаги.

А за это время начали работать над „Плодами просвещения“. Пьеса была запрещена царской цензурой, и больших трудов стоило добиться ее разрешения. Но вот, когда спектакль был почти готов, Соловцов объявил после генеральной репетиции, совершенно неожиданно для нас, что завтрашняя премьера откладывается. На следующий же день он нас всех „замотал“, повторяя каждый акт, каждую сцену по несколько раз. Вся пьеса проходила в быстрейшем темпе, он требовал идеального знания ролей. И добился, — премьера прошла блестяще. Второй спектакль на следующий день — тоже. Оба дня — полные сборы. Спектакль был принят восторженно. „Успех комедии Толстого, — писалось в книге, изданной к десятилетию Соловцовского театра, — громадный. Исполнение ее прямо-таки „историческое“, такого дружного, концертного ансамбля, с каким она шла... нельзя забыть“.

Состав действительно был крепкий: Толбухину играла Глебова, Бетси — Днепров, Звездинцеву — Шаровьева, кухарку — Чужбинова, Таню — Велизарий, Звездинцева — Неделин, Григория — Агарев, Круглосветлова — Песоцкий, первого мужика — Соловцов, второго — Островский, третьего — Чужбинов, Гроссмана — Крамской, Федора Ивановича — Осмоловский, Якова — Львов, старого повара — Попов.

В той же статье был сделан вывод:

«... Все они были так хороши, что каждый из них мог бы дебютировать в своей роли на любой сцене...»

Упорная работа Николая Николаевича Соловцова, наши репетиционные „пытки“, беготня горничной Тани по парадной лестнице барского дома раз по сорок за час — все это принесло богатые „плоды“. „Система“ Соловцова окончательно укрепилась в киевском театре.

В одном только этом сезоне комедия Толстого прошла тринадцать раз, и всегда при битковых сборах. По успеху, по сборам с ней соперничала только пьеса Балуцкого „Флирт“, которая также прошла тринадцать раз в течение первого сезона.

Актеры в этом году у Соловцова подоברались не только талантливые, но и на редкость симпатичные. Столько было милых и отзывчивых людей среди них.

Вспоминаю жену Чужбинова — Марианну Филипповну. Милая актриса и прекрасный сердечный человек. Сменялись антрепризы, актеры и публика, но Марианна Филипповна неизменно оставалась в Киеве. Это — единственная актриса, прослужившая в провинции такой долгий срок, никуда не выезжая из своего города. Разумеется, из-за своего возраста она приносить большую пользу театру уже не могла. Потеряв впоследствии мужа — талантливого крупного актера и двух любимых сыновей, она терпеливо боролась с жизненными трудностями и скромно жила в своей крохотной квартирке. Она боялась отойти от Киева... а мы летали по всей необъятной России.

В этом же сезоне (1893/94) служила в Киеве и другая интересная актриса — Т. И. Инсарова. Она, кажется, жива и поныне. Оригинальна ее сце-

ническая карьера. Она, как говорится, вышла „из народа“. Умная, очень хорошенькая, начала у Соловцова и, тоже никуда не уезжая из Киева, работала у него. С сорока пяти рублей жалованья дошла до пятисот.

Первые два года Соловцов держал ее на выходах. У нее была неясная дикция — она шепелявила. Но она упорно работала над искоренением своего недостатка и добилась своего. Соловцов, увидя ее как-то летом в Одессе на Большом Фонтане, был изумлен ясностью ее дикции. Шепелявость почти исчезла, и публика очень неплохо принимала молодую актрису.

Я уговорила Соловцова дать Инсаровой хотя бы маленькую роль в Киеве. Он согласился, и с тех пор она стала продвигаться. Многие актрисы шипели за кулисами, но Соловцов продолжал давать ей играть „инженю“. Так она и выдвигалась, упорно работая над собою, и добилась в том же Киеве ведущего положения. Откровенно говоря, я не знаю другого случая, когда провинциальная актриса, в течение всей своей жизни не выезжавшая никуда за пределы своего города, заняла бы столь видное место в театре. Оклад в пятьсот рублей был одним из самых крупных окладов в труппе. Это исключение можно объяснить только изумительной трудоспособностью, природным умом и внешними данными Инсаровой, умением твердо идти к намеченной цели. Одна талантливость ее не выдвинула бы в первые ряды сценических деятелей Киева. Только трудом Инсарова могла опровергнуть старую истину, что „нет пророка в своем отечестве“.

В труппе Соловцова на ролях старух была известная М. К. Шаровьева.¹³² Еще не старая женщина, лет сорока, красивая, умная и очень талантливая. Это было очень яркое дарование.

Прекрасная Звездинцева в „Плодах просвещения“, молодящаяся дама во „Флирте“, она была очень многогранной в своем даровании и прекрасно играла бытовые роли. Через несколько лет она играла уже на Александринской сцене в Петербурге.

Кроме нее, была „старуха“ — милейшая М. В. Измайлова.¹³³ Кроткое, тихое создание. В то время она доигрывала свой последний сезон и вскоре была принята в Убежище Театрального общества в Петербурге, где и умерла, всеми оплакиваемая.

С Э. Ф. Днепровой я встречалась несколько раз: у Горевой во втором московском сезоне и впоследствии — в Харькове.

Она была прекрасной „драматической инженерю“, и, хотя мы были с ней на одном амплуа, разница между нами была большая. Она не признавала техники: нутро — вот основа всей ее интересной игры. Я же считала, что актер обязан свое „нутро“ давать в строгих рамках сценической техники. Одна техника, как и одно нутро, мне казались недостаточными, чтобы хорошо играть на сцене. Мой идеал были Ермолова и Савина. Идеал же Днепровой — Стрепетова. Мы иногда с ней спорили на эту тему, и, конечно, каждая оставалась при своем убеждении.

М. М. Глебова была красивая, но уже немолодая, очень полная женщина. Играла она редко, и весь репертуар „инженю“ лежал на Днепровой и на мне. Следует упомянуть еще В. И. Немирович,¹⁸⁴ сестру Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Интересно начало ее драматической карьеры: в драму она пришла опереточной актрисой. Вот как излагается этот эпизод в ее некрологе:

„В сезон 1887/88 года в театре Бергонье, где она работала в опереточной труппе Сетова, приехал на гастроли Иванов-Козельский, и на долю В. И.

выпало играть с ним роли всех драматических героинь, начиная с Елены Карминой в „Женитьбе Бегулина“ и кончая Дездемоной и Офелией. Успех у Немирович был необыкновенный, чуть ли не такой же, как и у гастролера“.

Я не видела Немирович в момент ее сценического расцвета, она при мне играла не так уж много. Но играла очень хорошо.

В начале сезона ко мне явился А. М. Крамской,¹⁸⁵ прося устроить его к Соловцову. Я его знала как небольшого провинциального антрепренера по гастролям Мамонта Дальского, в которых я принимала участие, и играла у него в Виннице. Но какой он актер — я не имела ни малейшего представления. Слышала только, что у себя в деле он играл „фатов“.

Судьба этого человека замечательна. Он был умным человеком, но чрезвычайно незадачливым антрепренером. Прогорал он неоднократно, и бывали случаи, что кредиторы описывали у него последние костюмы.

И вот этот смелый фантазер задумал и выполнил такой головокружительный трюк, который надолго взбудоражил умы одесских обывателей. Однажды грустно сидел он без копейки денег на берегу Черного моря, на знаменитом Ланжероне, и думал о своей печальной судьбе. И вдруг блеснул в уме проект: выстроить грандиозный летний театр на том месте, где он сейчас сидит. Театр на берегу моря, с огромным садом, закрытой сценой, раковиной для оркестра. И все это волшебное предприятие соединить с центром города трамваем.

Ему удалось убедить одного богатого человека дать деньги на эту грандиозную затею. Тот поверил в выгодность этого предприятия.

Дни и ночи кипела работа. Сотни рабочих под

непосредственным руководством Крамского, без всяких инженеров, создали театр, буфет, закрытую сцену, место для оркестра и сад. На голом месте были посажены громадные деревья, разбиты газоны и клумбы, посажены чудесные цветы. Вечерами все было залито электричеством. От ворот вновь рожденного театра до самого города бегали веселые звонкие трамвайчики.

На открытии сам грозный градоначальник Одессы Зеленый серебряным ключом отпер ворота сада. Одесские газеты захлебывались от восторга, называя Крамского „гениальным американцем“.

Увлечшись своим успехом, Крамской стал занимать деньги у всех городских богатеев. И деньги лились. Но вдруг разразилась гроза. Берег моря, на котором было построено здание, начал оползать, и театру грозил обвал. Его пришлось закрыть. Кредиторы предъявили Крамскому векселя. В кармане его, кроме долговых обязательств на большие тысячи, не было ничего. И все было описано. Сам „американец“ в одном белом костюме, заложив пальто, бежал в Киев. Ему вдогонку летела газетная ругань. Недавний герой теперь был смешан с грязью. Он бежал из Одессы, оставив там жену и ребенка без всяких средств...

Когда Крамской явился ко мне и рассказал откровенно о своем несчастье, я решила помочь ему. Я видела перед собой человека, полного отчаяния, но смелого, умного и оригинального. И написала Соловцову записку, рекомендуя Крамского как известного мне актера, и просила взять его хотя бы на 45 рублей.

Соловцов согласился. Как раз в это время репетировали „Плоды просвещения“. В труппе не оказалось подходящего Гроссмана, и роль была вручена Крамскому.

Он на следующий же день прибежал ко мне и сообщил о своей радости.

— А хотите сразу выдвинуться?

Крамской посмотрел на меня. Подумал и ответил:

— Хочу. Научите.

— Когда придете на первую репетицию, знайте свою роль наизусть. Все кругом будут читать по тетрадкам. Около суфлера обычно стоит Соловцов, — он сам режиссирует пьесу. Перед началом репетиции заявите суфлеру, но так, чтобы все слышали: „Не подавайте“. Начните репетировать полным тоном... Вы увидите, что из этого выйдет...

Крамской в то время был мелким актером, а то, что я ему советовала, было приемом больших мастеров, гастролеров, игравших свои роли бесчисленное количество раз.

Я была уверена в успехе моего плана. И вот наступила первая репетиция. Тишина. Все с тетрадками и карандашами ждут указаний и мизансцен. Выход Гроссмана. Никто, разумеется, не обращает внимания на сорокапятирублевого актера, которому роль Гроссмана дали случайно — потому, что не хватало мужчин. В руках у Крамского нет тетрадки, и вдруг — очень вежливый возглас:

— Прошу мне не подавать!

Пауза. Соловцов изумленно смотрит на „дебютанта“. Суфлер высунул свою голову из будки. Среди актеров-первачей полное недоумение. Начинается сцена Гроссмана — первая, вторая. Кругом все читают по тетрадкам, путаются, спотыкаются, а Крамской говорит полным тоном и играет, как опытный актер на премьере.

Через некоторое время Крамской вбежал ко мне, взволнованный и радостный:

— Вчера Соловцов вызвал меня в контору и объявил, что я получаю не 45, а 125 рублей!.. Как мне вас благодарить?..

Я была счастлива: жена и ребенок его были спасены от голода. Но как быть дальше? На улице: колодная и ветреная осень, а Крамской ходит в своем единственном белом костюмчике.

— У вас есть что-нибудь теплое?

— А как же, шуба.

— Так что же вы ее не наденете?

— А она у меня в Одессе, заложена за тридцать пять рублей... Не беспокойтесь, я ее скоро выкуплю.

Не говоря ни слова, я выдвинула ящик письменного стола, достала оттуда деньги и протянула ему. Он был поражен:

— Вы мне верите?

Ушел. Я имела неосторожность рассказать об этом кое-кому в театре. И актеры меня подняли насмех, называли наивной женщиной. Они полагали, что я выбросила свои деньги, отдав их жулику. Такова была репутация Крамского после одесской истории. Но я не обращала внимания на все эти пророчества.

В конце сезона Крамской вернул мне деньги и остался на всю жизнь моим большим другом. Пришла минута, когда и ему пришлось оказать мне помощь. Больная, без копейки денег, я очутилась в Киеве. Это случилось спустя несколько лет после моей первой встречи с Крамским. Он уже был очень богатым человеком. Узнав, в каком плачевном положении я нахожусь, он просто, по-человечески помог мне материально и очень поддержал морально. Этот „жулик“ отлично помнил добро, которое я ему когда-то сделала, и честно расплатился за помощь, оказанную ему в тяжелые минуты его жизни.

А много ли таких, с крепкой памятью? Я что-то редко их встречала.

После первого же успеха, которому отчасти способствовала я, Крамской быстрыми шагами поднимался вверх. И, когда через пять лет я снова вернулась к Соловцову, он уже стал его правой рукой, был администратором и личным секретарем. Труппа играла уже не в старом театре Бергонье, а в новом, прекрасном, только что отстроенном.

У Николая Николаевича Соловцова мне пришлось работать еще два сезона: в 1900—1901 и 1901—1902 годах. Работали мы в Киеве, гастролировали в Одессе, в городском театре. Все наши одесские гастролы сопровождалось обычно огромным успехом. Киевские патриоты ревниво отмечали эти успехи и обращали внимание на то, что Соловцов с каждым годом начинает уделять Одессе все больше и больше внимания. Соловцов добился прекрасного ансамбля. Актеры у него работали по многу лет. Он строил репертуар так, что никто из первачей не был обижен на недостаток работы или отсутствие хороших ролей. Я помню, когда впервые встрети-лась с Днепровой, мне стало не по себе: я чувствовала, что здесь двум „инженю“ придется все время сталкиваться и вырывать друг у друга роли. Но Соловцов прекрасно обошел этот щекотливый вопрос, предоставив мне играть все роли „инженю-комик“. Я не помню случая, чтобы в труппе Соловцова возникали серьезные недоразумения из-за ролей. Все были, как правило, вполне удовлетворены своей работой: ролей хватало, режиссер умел каждого актера „подать“ публике, как следует. Когда я вновь вернулась к Соловцову, в труппе уже не было Чужбинова: он умер незадолго до моего приезда.

В комедийный репертуар прошлых сезонов были включены трагедии Шекспира, Софокла, Гюго и пьесы Чехова. Шувалов здесь играл свой репертуар: „Отелло“, „Короля Лира“, „Царя Эдипа“, „Рюи Блаза“. Из новых ролей прекрасно играл Вершинина в чеховских „Трех сестрах“.

Нашего Соловцова очень любил Антон Павлович Чехов. Он предоставил Николаю Николаевичу право играть „Три сестры“ в день премьеры Московского художественного театра. Такой чести удостоились только мы, соловцовцы.

Эта пьеса шла у нас с десяти репетиций. И шла без суфлера. Кажется, это был первый случай за всю мою и моих товарищей актерскую практику. И шла, повидимому, очень хорошо, так как после спектакля все газеты поздравляли Соловцова и труппу с новой блестящей победой.

И этот успех можно было объяснить главным образом исключительным отношением к своему делу самого Соловцова, его талантливостью.

Я помню один случай, когда Соловцову пришлось самому руководить массовыми сценами. Он во время репетиций и спектакля находился впереди группы статистов и играл вместе с ними. Его присутствие, разумеется, сильно сказалось на их старании, и массовые сцены прошли отлично.

Но главным достоинством Соловцова как антрепренера было исключительное умение создать твердый актерский коллектив. Он прибегал ко всем средствам для того, чтобы нужного театру актера задержать на несколько сезонов, заставить его привыкнуть к своему делу, к своим товарищам. И это, как я уже говорила, ему удавалось.

Поэтому нет ничего удивительного, что соловцовское дело было, на мой взгляд, первым серьезно

поставленным театральным делом в провинции. Сработавшаяся труппа серьезно работала над каждым спектаклем. Ведь это Николай Николаевич ввел в провинции систему ставить пьесу не меньше, чем с десяти репетиций, и на собственном примере показал даже коммерческую целесообразность такой постановки дела.

Как режиссер Соловцов отличался от других главным образом тем, что зорко следил за „общим тоном“. Он упорно работал над каждым актером, заставляя его понять этот „общий тон“ и войти в него. Таким образом и вырабатывался ансамбль, что по тому времени было большой новинкой для провинции. Этому способствовали, конечно, большая повторяемость одних и тех же пьес и игра в них одних и тех же актеров в течение многих лет. Киевская публика не скучала на спектаклях, давно уже ей знакомых. Она наслаждалась прекрасной игрой любимых актеров...

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

„РОМЕО“ в КИЕВЕ

Пьеса в стихах. — Ридаль. — По стопам Росси. — Студенты на репетициях. — Спектакль.

— В свой бенефис хочу играть Джульетту.

— Джульетту? Что за дикая мысль!

— Я два года готовилась...

— Вы готовились, — а наши возможности учли?
Одним словом, у нас нет Ромео.

— А Агарев? 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 труппой.

— А в прошлом сезоне вы не только режиссировали, но и сами играли Отелло.

— Я же вас просил забыть об этом спектакле...

И Николай Николаевич Соловцов быстро отошел от меня прочь. 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 „Соловцов“.

Но категорический отказ хозяина от постановки шекспировской трагедии не отбил у меня желания сыграть в свой бенефис Джульетту. Напротив, я с еще большим рвением принялась за осуществление моей мечты.

Ближайшей и самой трудной задачей было разыскать Ромео. Весь наш репертуар был, в сущности, комедийным. И такова же была вся труппа, — очень сильная, но совершенно непригодная для трагедии.

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

Единственно, кто мог сыграть Ромео, — это был Агарев.¹³⁶ 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.¹³⁷ 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 играю всегда с большим удовольствием.

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

— С вами — какую угодно сыграю.

— Ну вот, 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, — что, 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 я вижу, что даже серьезная работа над прекрасной ролью 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.¹⁸⁸ 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, любящего сцену! Я крепко вцепилась в его рукав.

— Бросьте все ваши дела и пойдите 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 изволнована.

— Послушайте... сама судьба посылает мне такого чудесного „любовника“... Вы не откажетесь, я уверена... Теперь уж я 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 и запомнила его мизансцены... Это будет замечательно!..

Риваль с тетрадкой в руке выбежал из комнаты, не простившись со мной.

А 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 великих мастеров были очень неплохо воспроизведены моим горячим „любовником“.

В частности, я использовала виденную мною

у Росси сцену первой встречи Ромео с Джульеттой — ту, о которой я уже говорила.

Я и мой Ромео эту прекрасную мизансцену итальянского трагика воспроизвели с некоторым изменением в мою пользу. Не Ромео, увидев на балу Джульетту, шел лицом к публике, а я. Я поставила перед собой задачу сыграть так, чтобы лицо Джульетты отражало пылкие чувства юного Ромео...

А вот и другая деталь. В сцене с монахом мой Ромео, так же, как и Росси, падал на пол, стучал кулаками и плакал, как малый ребенок, навзрыд. А кормилица, положив его голову к себе на колени, утешала 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 страшные мучения: его возлюбленная здесь, но балкон слишком высок, — 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.

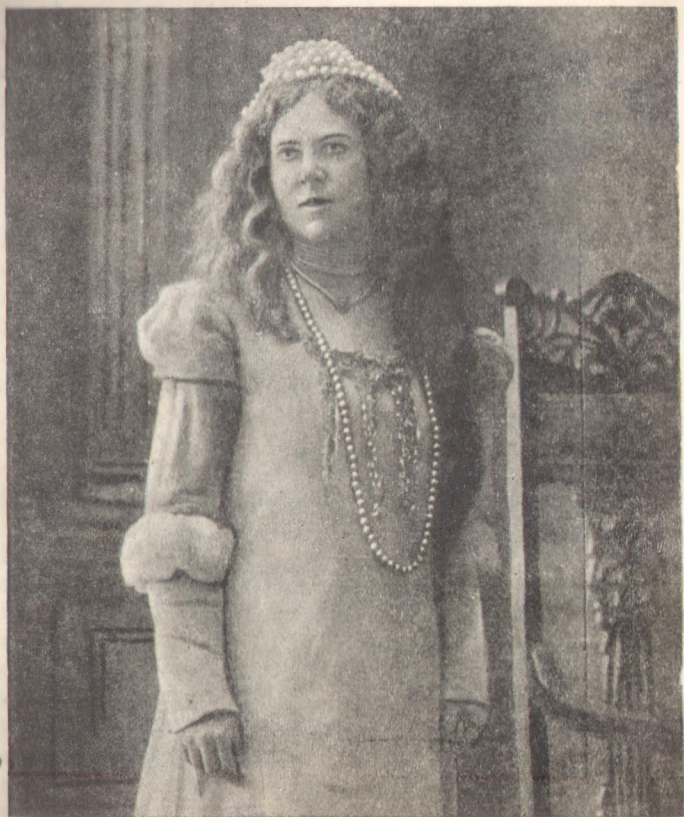
Эту эффектную деталь, — тоже взятую у Росси, — мы повторяли с моим Ромео десятки раз, и в конце концов она удалась нам.

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 иллю-



М. И. Велизарий — Луиза
(„Коварство и любовь“ Шиллера)
Из собраний Театрального музея им. Вахрушина



М. И. Велizarий — Дездемона
(„Отелло“ Шекспира)

стрированное 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 знал уже, что Ромео мною найден и работа с ним начата, но общих репетиций еще не назначил: 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 репетициям 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. Он не верил в успех этого дела.

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 неописуемый 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 сыграть 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 не известного 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 великого английского драматурга...

И, когда с тетрадками в руках и глубокой печалью в сердце они приступили к репетициям, ансамбль получился „замечательный“. Герцога играл Неделин — прекрасный комедийный актер. Монтекки — Чужбинов, яркий комик-буфф. 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 человек, играющий огромную роль в стихах без суфлера, казался личностью весьма подозрительной.

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

Если бы Борисов владел хоть каким-нибудь режиссерским талантом, может быть, получилось бы что-либо интересное.

Огромный интерес к нашей постановке проявило киевское студенчество. Оно прослышало о предполагаемой работе, и в первую же репетицию к нам на сцену явился человек пять „шекспироведов“. С книгой в руках следили студенты за всеми нашими купорами, 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 „искусно“ владеющих шпагами, я чувствовала, что падаю в обморок. 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 грязнорозовое трико, у другого — белые женины чулки, пришитые к собственным купальным трусам... Начинается перепалка. Один из кавалеров грозно поднимает свою шпагу и... сшибает шляпу с головы своего же товарища. В публике легкий смехок. Я стою за кулисами и слышу, как в своей директорской ложе смущенно покашливает Соловцов. Мой Ромео в сильнейшем волнении. Он никогда не согласился 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 потому сочла своим долгом приветствовать его появление 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 предупреждал меня о трудностях. Но я никогда не могла себе представить, что эти трудности выльются в такую безобразную форму.

Я чувствовала, что спасти положение можем только мы — 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, адресованными двум главным персонажам.

Но исключительно „эффектным“ получился у нас бал. Знать была головокружительная. Я помню, как у всех наших синьоров нелепо 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, были прекрасно приняты чуткой публикой.

Идет второй, третий акт. Наши актеры, так „тепло“ встреченные публикой, стали свирепеть. Они не могли ни одной минуты отделаться от чрезвычайно неприятной мысли, что делают совсем не свое дело.

А каждый выход Монтекки — Чужбинова попрежнему встречался дружным хохотом...

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

И 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. Получился 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 по тому времени в провинциальной России театрального дела, как Соловцов, недооценивал огромного значения Шекспира и не почувствовал зарождающегося в публике интереса к английскому драматургу.¹³⁹ И я также не виновата, что наши провинциальные актеры не любили „триковые роли“, боялись настоящей серьезной работы над прекрасным драматическим произведением.

В обзоре сезонов в „Альбоме, посвященном деятельности Н. Н. Соловцова“ об этом спектакле говорится так:

„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“!

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 по своим художественным запросам и вкусам в я то время не слишком отличалась от общей актерской среды.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

ШЕКСПИР НА ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ
СЦЕНЕ

Мамонт Дальский. — Его „методы“. — Принципиальный гастролер. — Его антураж. — „Отелло“ в Виннице. — „Гамлет“. — А. Л. Вишневский. — Закат короля гастролеров. — А. И. Южин. — „Макбет“ у Бородея. — В. В. Чарский. — П. В. Самойлов, Д. М. Карамазов.

Вспоминаются мне и другие шекспировские спектакли.

Это было незадолго до киевского сезона, когда мне пришлось все лето скакать из одного городка в другой с трагическим репертуаром. Но, несмотря на сумасшедшую гонку и безумную усталость, работа для меня была чрезвычайно интересная: я играла с Мамонтом Дальским.

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. Даже Шклов, Умань, Винница в те времена были для него крупными городами. Он играл в Голте, а 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 — должные костюмы. Раз он, Мамонт Дальский, играет, значит, здесь — настоящий театр, если даже над головой нет крыши...

Помню, приехали мы с ним в Винницу. Встретил нас антрепренер Крамской, тот самый Крамской, о котором я говорила. 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 тем, что им на этот раз уже не отвертеться от „триковых“ ролей.

Трагик грозно взглянул на мрачные физиономии актеров и кивнул 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 всю эту грязную каморку, не чувствуя едкого запаха тройного одеколona, потребовал к себе портного.

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

Это обстоятельство ничуть не смутило Дальского. Он выхватил из рук портного первый попавшийся нестрый халат и какую-то яркую тряпку для головы и, не примеряя, бросил их на подоконник. Так же было покончено и с остальными деталями костюма...

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

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

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 собой. Но работал своеобразно. Главным образом, смотрел на игру других Гамлетов, Шейлоков и Отелло — плохих и хороших. Он в равной мере чему-то учился и у французского трагика Мунэ-Сюлли и у маленького актера какой-нибудь Голты. И всегда говорил:

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

Но больше других Дальский любил Иванова-Козельского. Перед ним он преклонялся. И, ни капельки не смущаясь, заимствовал от Козельского все его удачные интонации и мизансцены. Но заимствовал в лучшем смысле этого слова: не просто 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 лучшие исполнители шекспировских героев. Дальский заимствовал позы, движения у своих излюбленных образцов. Если ему что-нибудь не удавалось, бросал все развлечения 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 кочевал по медвежьим углам России, решительно отказываясь от какой-либо сезонной работы в более или менее крупном деле, где ему пришлось бы играть с двух-трех репетиций очень сомнительные по своим литературным достоинствам пьесы. 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. И думаю, что в Голте и других заштатных городишках Дальский играл с большей охотой, чем в „императорском“ театре:

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 Отелло блистал всеми красками высокого художественного произведения. Может быть, поэтому его гастроли всегда сопровождались таким шумным успехом. Пожалуй, одних только братьев Адельгейм¹⁴⁰ Россия знала больше, чем Мамонта Дальского.

Появлялись афиши, и около них тотчас же собиралась шумная толпа горожан. Имя гастролера было уже всем знакомое. И на этот случай у каждого находился полтинник. Каждый стремился еще раз пережить вместе с Дальским сильные трагические волнения. Например, в Виннице аншлаг висел уже через три часа после объявления о гастролях Дальского.

Не только еврейская молодежь, 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-полководца будут болтаться какие-нибудь отрепья времен Мамаю, — 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“ показался бы по сравнению с этим прямо-таки шедевром сценического искусства...

На „Отелло“ пришла вся Винница, которая была в то время очень театральным городком. Дальский сидел у себя в уборной и гримировался. Рядом лежали тряпки, которые через пять минут он должен будет одеть. За спиной у гастролера стоял Крамской с лицом, выражающим покорность судьбе и готовность испытать до дна чашу страданий. Он по опыту знал, что стоит только гастролеру, облаченному в „пышные одежды полководца“ взглянуть на себя 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 потушен свет. 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 настежь... Чтобы завтра мне новую уборную, слышите?..

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

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

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 „увле-

чение" перехлестывает через рампу и охватывает весь зрительный зал.

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

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 были согреты 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...

На следующий день шел „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. Падает 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 местной труппе оказался очень интересный актер — Вишневский.¹⁴¹ Когда все собрались на сцене „перед светлыми очами“ гастролера, я и, конечно, Дальский, сразу же обратили внимание на Вишневского.

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

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

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

Уриэли — Дальского, который заканчивается словами: на проклятие имеете 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 было вступать мне — Юдифи. Мой сценический опыт, мой актерский инстинкт подсказывают мне необходимость „покрыть голосом“ последнее слова проклятия. Но как это сделать? Вишневский взял такой высокий тон, что я рискую сорвать голос. Но, с другой стороны, если Юдифь скажет свою фразу хотя бы чуть ниже тоном Сантоса, она провалит всю сцену.

И я, набравшись смелости, горячо крикнула:

...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 влетал 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 Гнедича 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, нужно было заставить себя вычеркнуть из памяти старый. Почти невозможное дело!

Но трудности не остановили Дальского. 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 огромный 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 свидания.

На это Дальский с присущей ему независимостью ответил:

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

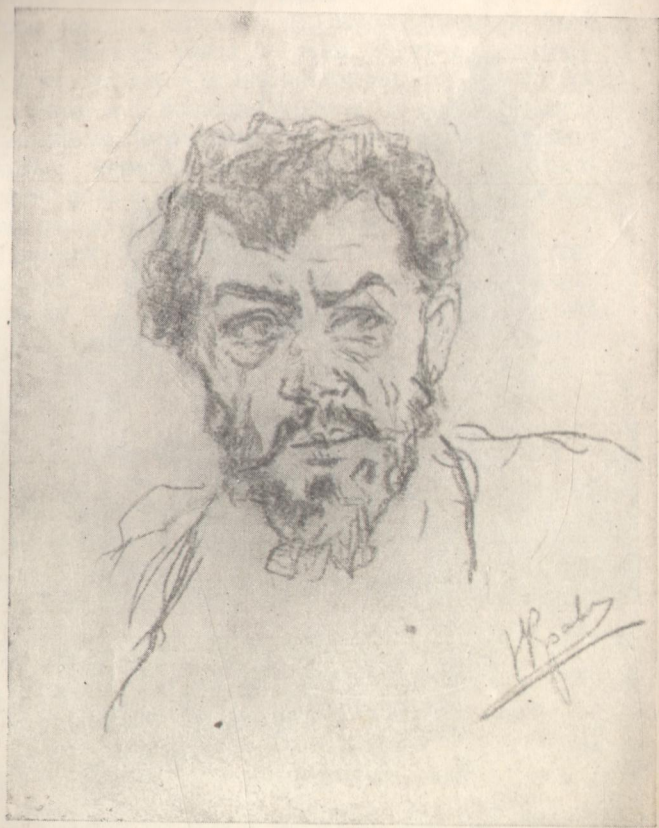
А вот и третий этап.

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

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



П. В. Самойлов — Г а м л е т
(„Гамлет“ Шекспира)



М. В. Дальский — Отелло

Рис. худ. Н. Кравченко

Из собраний Ленинградского театрального музея

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

И сорвалась с места и побежала к Дальскому. Визу в коридоре на окошечке сидит еврей-парикмахер и плачет навзрыд. В руках у него какой-то неподобный лохматый парик.

— Что с вами?

— Господин Дальский меня выгнали 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.

Взяла у него парик и вбежала к Дальскому. Он лежал на диване и преспокойно покуривал 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!

Взглянула и больно прикусила губу, чтобы не расхохотаться: 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.

Я своим белым шарфом Дездемоны замотала ему голову, спустив концы 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!“, в зрительном зале раздались смешки. Я внимательно взглянула на Дальского и была поражена, нет—подавлена. Неужели этот обрюзгший, с солидным брюшком и дико вопящий Отелло — тот самый король гастролеров Мамонт Дальский, путь которого по России был усыпан цветами? Да, очевидно, Дальскому как актеру—конец.

Только в роли ротмистра в „Отце“ Стриндберга он снова блеснул своим ярким талантом. Но ведь Отец — герой северный. И если кровь Отелло 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 „подменить“ 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 свою мучительницу горящую лампу—и зрительный зал потрясен...

А может быть, успех Дальского в „Отце“ можно 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 бутерброды.

Мне стало его почему-то жаль. Хотелось утешить каким-нибудь светлым воспоминанием, 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 моя 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 глубокими переживаниями. Это была та актерская техника, которой он научился от великих мастеров сцены и, главным образом, от своего любимца Иванова-Козельского.

Об исполнении Гамлета Ивановым-Козельским я уже говорила. За несколько дней до екатеринославских гастролей Козельского, окончившихся для него так трагически, играл у нас знаменитый артист московского Малого театра Александр Иванович Южин. 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.

А вот когда он приезжал, также на гастроли, в Екатеринослав летом 1893 года в товарищество Бородая и поставил „Отелло“, 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 деталях своего костюма. А ведь костюмы у него были всегда взяты из императорских театров.

Дирекция Малого театра охотно давала Южину целый комплект шекспировских костюмов, когда он отправлялся в свои редкие гастрели.

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 трупной сам гастролер. Человек культурный и образованный, 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 „стаи славных“ московского Малого театра, где вопрос об ансамбле был впервые поднят и прекрасно разрешен. А кроме того, Южин просто любил „Макбета“. 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.

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 взволновать ее, заставить пережить смертельный ужас предчувствия и торжество жестокого, но справедливого возмездия.

И, когда вместо ярких чувств зрители получили холодноватую рассудочность, они оплатили 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.

Сборы стали падать. Наш Бородай, оценивающий достоинства артиста по приходной кассовой книге, начал весьма недружелюбно поглядывать на московского гастролера.

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 очень скучно. Специализировавшись на Шекспире, он „засушил“ его пламенно чувствующих героев. Зритель отдавал дань прекрасной актерской технике, но уходил из театра ничуть не взволнованным.

В сезоне 1895/96 г. в Казани Бородай опять поставил в мой бенефис „Ромео и Джульетту“. И, что всего любопытнее, наш руководитель позаботился об „ансамбле“: Тибальда играл И. М. Шувалов, Меркуцио — М. М. Петипа.

Но Ромео — актер Поль — погубил весь спектакль. Более бесцветного Ромео я в жизни своей не видела. Репетировал в полутоне, приберегал, как мы думали, и голос и темперамент к спектаклю.

Оказалась, 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,
Чем повесть о Ромео и Джульетте...

После спектакля я получила от казанских студентов записочку (которая была передана Полю) с пародией на это двустишие:

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

И 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 репетиций.

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, висевшее 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 раскутала все билеты.

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

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. И 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 Петипа. Вот вам и провинция! Труднее, чем в Москве работать стало...

Перед каждым антрепренером встала неразрешимая проблема: Шекспир делает деньги, но, с другой стороны, требует и известных затрат. Шекспира обожают гастролеры, но ненавидит труппа. На Шекспира охотно бежит публика, но та же публика хохочет над „служивым“, напаявшим на себя костюм итальянского графа и изображающим „пышную свиту“.

— Этой публике, — злился Бородай, — тащи на сцену настоящих князей да графов, вот тогда только она смеяться не будет. А откуда настоящих-то за 70 копеек сыщешь?

В конце концов ни наш Бородай, ни другие руководители театральных учреждений так и не рискнули включить Шекспира в „постоянный“ репертуар. Но и никто из них не отказывался от него, когда этого требовали приезжий гастролер и публика. Но теперь наши антрепренеры уже побаивались публики, старались как-нибудь лучше обставить спектакль.

Помню, в 1898 году приехал к Дюковой в Харьков красавец Сарматов. Актер темпераментный, но чрезвычайно примитивный. Наш режиссер Александров ретиво взялся за постановку „Ромео“. С актерами он не занимался: не умел, но массовые сцены поставил 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 поставить трагедию Шекспира.

Декораций опять не писали, но наш художник очень искусно скомбинировал старые.

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 аплодисментами.

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.

Нужно сказать, что в те времена русскому провинциальному актеру, рискующему играть Шекспира, приходилось одной лишь силою своего вдохновения и мастерства создавать трагический спектакль без ансамбля и декораций. И нужно было поистине 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 вениками в руках, поверить, что это действительно „Бернамский лес пошел“.

Таким вот талантом, увлекать зрителя трагичностью судьбы своего героя — Гамлета обладал в огромной степени Павел Васильевич Самойлов.¹⁴²

Я не знаю другого актера, который был бы так „обожает“ публикой. И нужно отдать справедливость, лицо у Самойлова было исключительно выразительное. Его чудесные глаза, отражающие всю

гамму тончайших переживаний героя, заставляли забывать о его глухом, тусклом голосе.

Впервые я встретила с Самойловым в Харькове в 1898 году, у Дюковой. 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 романтический юноша. И настолько безвольный, что, глядя на него, вы не верили в способность Гамлета в конце концов отомстить 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. 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 Д. М. Карамазове.¹⁴³ 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 уж, конечно, не потому, что публика платила за эти спектакли хорошие деньги...

Карамазов до тридцати шести лет не играл, а занимался научно-литературной деятельностью, печатал философские статьи в толстых журналах. Привычку всесторонне изучать предмет он принес с собой и 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, в которую жили и действовали обожаемые им герои—Шейлок, Макбет и Гамлет.

И не удивительно, 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 спустился ли с плеча при резком движении плащ чуть ниже намеченной ему заранее линии. В этом отношении Карамазов был педантичен.

Разумеется, и игра его отличалась той же четкостью: каждая деталь—в интонации и жесте—была им тщательно продумана и сделана.

Этого замечательного актера я как следует узнала во время его саратовской антрепризы в 1908—1909 годах, 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 звучный и красивый голос, он пользовался этим даром природы мастерски.

Испытав себя в Хлестакове и 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 Шейлона, Гамлета, Людовика XI, но ни одной комической роли не было в его репертуаре.

И Саратов Карамазов создал прекрасное дело. Он был настоящим и достигшим у себя в театре удивительной художественной дисциплины. Сам — образец чистоты в работе, он требовал того же от своих актеров. И себя не представляю, как мог бы актер прийти к нему на репетицию, не зная своей роли. В этом вопросе Карамазов был неумолим.

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

Любимата 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 лишь 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.

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

— А причем тут товарищество? Актер, не делающий сборов, лишается права на большой оклад... Вот и все.

Карамазов был новатором в полном смысле этого слова. Его художественные приемы, весьма спорные с сегодняшней точки зрения, на фоне того, что

желалось вокруг, были свежи и свидетельствовали о творческих исканиях этого интересного режиссера.

Вот одна из его постановок „Гамлета“.

Подымается занавес. На сцене, вместо скверных, но привычных декораций, сурового цвета сукна... И на их фоне какие-то намеки на декоративное убранство: кусок стены, намек на крепость. Призрачное освещение, музыка. Становится понятно, что в такую ночь расстроенному воображению Гамлета мог явиться призрак.

И тень убитого короля здесь, в сукнах, заставляла публику трепетать в предчувствии близкой трагедии.

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

А в сцене „мышеловки“, 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. Музыка 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 необычной 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 актеры.

Сам Карамазов проводил с театральными рабочими и служащими несколько репетиций, приучая их к „действию“ в абсолютной темноте и тишине. И, когда это новое искусство было ими освоено, они почувствовали некоторое облегчение в работе, и, с другой 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, новаторство Карамазова было почти всеми принято сочувственно. И только те из публики и актеров, которым всякое 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 ин-

тересного. 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 и злобная — в остро отточенных диалогах с тайными врагами и лукавыми царедворцами. Поэтому 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 шумно выражала ему свое одобрение. 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...

Публика, расходясь из театра по домам, уносила яркое впечатление о прекрасном спектакле, 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 для театра.
