

79

№ 286-137

173150.



ТВОРЧЕСТВО
В
ТЕАТРЕ

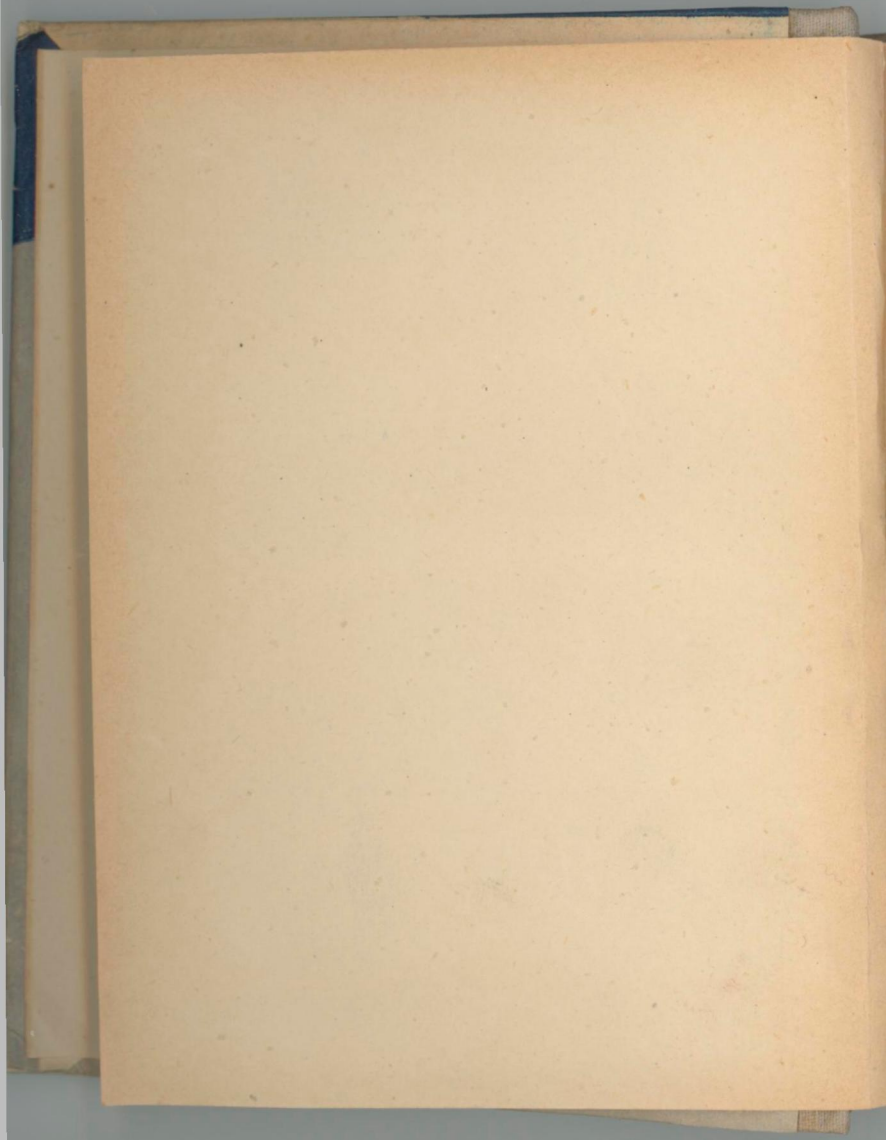
СБОРНИК СТАТЕЙ

Цена 3 руб.
Переплет 85 коп.





Warrant



79

Т-286-В.Т.

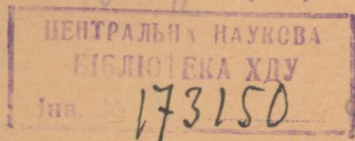
ХАРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
РУССКОЙ ДРАМЫ

ТВОРЧЕСТВО В ТЕАТРЕ

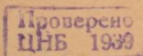
СБОРНИК СТАТЕЙ

засл. артиста В. А. ПОДГОРНОГО,
проф. В. М. КОГАН - ЯСНОГО
и Т. В. СУКОВОЙ

Под редакцией
Я. Б. ТЕАТРАЛОВА



ХАРЬКОВ • 1937



Библиографическое описание этого
издания помещено в „Літописі Укр.
друку“, „Картковому репертуарі“
и других показателях Украинской
Книжной Палаты

Литературн. редактор
Н. Юрьев

Технический редактор
И. И. Шостенко

Обложка работы худ.
Т. Туманской

Сдано в набор 16/XII
1936 г. Подписано к пе-
чати 19/I 1937 года
Харьк. Облліт № 803
2/XII 1936 г. Заказ
№ 3160. Тираж 4100

Книжная ф-ка ДВРШ
им. Г. И. Петровского

ПРЕДИСЛОВИЕ

92

Выпуск сборника «Творчество в театре» является доказательством того, что Харьковский государственный театр Русской Драмы не рассматривал и не рассматривает свою работу узко, только как постановку очередных премьер, показ ежедневных спектаклей, — такой театр был бы безжизненен.

Создание театрального организма, который являлся бы неотъемлемой частью в жизни страны — задача нашего театра. Вот почему в круге пристального внимания работников театра постоянно находится целый ряд вопросов, связанных с делом строительства театра: здесь и вопросы драматургии, и вопросы актерского мастерства, и роли режиссера, и воспитательная, и массовая работа театра.

В нашем театре собран огромный материал по всем этим темам. Нам кажется, что хранить ценнейшие материалы, освещающие рост и развитие театра, его творческих работников, на полках театрального архива было бы преступлением и перед новым зрителем, пришедшим в театр и требующим от него чрезвычайно высоких показателей по всем отраслям работы, и перед

новым поколением советских актеров. Этот актерский молодняк должен знать, как строился и строится театр социалистического реализма — великий советский театр.

В предлагаемый читателю сборник включены три работы.

Первая из них — «Творческий путь» — представляет собой обработанную стенограмму доклада заслуженного артиста В. А. Подгорного, сделанного на посвященном ему вечере в нашем театре. Воспоминания В. А. Подгорного восстанавливают ряд фактов интереснейшего периода жизни русского дореволюционного театра. Имена В. Э. Мейерхольда и В. Ф. Комиссаржевской, совместной работе с которыми посвящена основная часть воспоминаний, служат достаточной гарантией того, что интерес к этим воспоминаниям имеет далеко не местное значение.

Вторая работа — «Творчество и наука о человеке» — принадлежит профессору В. М. Коган-Ясному. Автор фиксирует внимание читателя на опыте вооружения театрального искусства основами биологии и медицины. «Искусство должно опираться на науку, искусство должно иметь научную базу и владеть научным методом, ибо сценическое творчество, как и всякое творчество, есть не только большое искусство, но и большая наука».

Наконец, третья работа — «Начало актерской жизни» — принадлежит актрисе нашего театра и педагогу его студии — Т. В. Суковой.

Если «старикам» предстояло только перестраиваться и на многие их ошибки и срывы следовало смотреть до известной степени снисходительно — учитывая трудность и сложность этой перестройки, если последующее поколение вступило на уже расчищенную почву, то именно это поколение, т. е. поколение Т. В. Суковой, проходившее школу в годы гражданской войны и вступившее в театр в годы, когда начиналось победоносное наступление молодой советской драматургии на твердыни «нейтрального» академизма — вынесло на своих плечах всю сложность развития советской театральной школы и театра.

Поэтому воспоминания Т. В. Суковой представляют особый интерес. Они не только восстанавливают в памяти недавние, но забытые бои, происходившие в недрах самого театра, но и рисуют путь формирования молодого советского актера, неповторимый путь, потому что последующие поколения актерских кадров растут в совершенно иной обстановке.

Мы привыкли к тому, что мемуары пишутся людьми, уже отпраздновавшими полувековой юбилей своей работы в той или иной области, и говорят о «делах давно минувших дней». Ра-

бота Т. В. Суковой резко рвет с этой традицией. Она говорит о недавних событиях и о живых людях. Совершенно очевидно, что и события, и люди получили в ней субъективную оценку — с точки зрения тех позиций, на которых стоял автор в борьбе за советский театр. В этом отношении она дискуссионна. Но именно это и придает ей особую остроту и интерес, и в то же время освещает подлинный быт театральных кулис в тот период, когда вековая пыль, вместе с предрассудками и «традициями», выметалась оттуда, когда широко раскрывались окна и двери, когда солнечная советская действительность убивала микробов мелкобуржуазных, индивидуалистических, кастовых, традиционных начал капитализма в сознании людей, которым предстояло строить советский театр.

Выпуская в свет свой сборник «Творчество в театре», Харьковский государственный театр Русской Драмы рассчитывает, что помещенные в сборнике работы окажутся полезными материалами для будущей истории советского театра, и вместе с тем представляют несомненный интерес как для творческих работников театрального фронта, так и для всех, интересующихся вопросами строительства театра социалистического реализма, вопросами театрального мастерства.

Я. Т.

В. ПОДГОРНЫЙ

Заслуженный артист

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Я был еще совсем зеленым юношей, когда во мне созрело твердое убеждение, что я должен идти в театр, на сцену. Что собственно побудило меня к этому? Не знаю. Дело в том, что роль советского актера огромна и ответственна, но в те времена я меньше всего думал, что мне придется играть именно эту роль советского актера на культурном фронте, на фронте, который чрезвычайно ответственен.

В те времена, когда я вступил на сцену, этой ответственности, конечно, никто из нас, из моих сверстников, не сознавал, ибо ее не могло быть в те времена.

Когда я твердо решил пойти на сцену, я встретил, как это обыкновенно бывает, некоторое сопротивление в своей семье. Передо мной стоял вопрос не только о выборе профессии, но и вопрос о материальном существовании. Я обязан был думать не только о том, чтобы заработать себе на хлеб, но и в известной степени помочь своей семье. Семья моя была против того, чтобы я шел на сцену, особенно провинциальную (на столичную я, по робости своей, никак рас-

считывать не мог), полагая, что провинциальная сцена представляет собой нечто, что должно несомненно погубить всякого порядочного молодого человека.

Это меня очень смутило, но тем не менее я все - таки, во что бы то ни стало, хотел попробовать.

На мое счастье у меня оказался один знакомый актер, с которым я вступил в приятельские отношения. Актер этот был значительно старше меня, но он как - то по хорошему понял мое стремление. Этот актер умер года полтора назад. Вы слышали о нем, а многие знали его, даже может быть видели на сцене, хотя в последнее время он не играл в театре, а перешел в кино, это — актер А. П. Харламов. Он был моим большим приятелем и помог мне осуществить мою мечту.

В 1904 г. (этот год был тяжелым для тогдашней России, это был год японской войны, чрезвычайно непопулярной) Харламов оставил Москву, Художественный театр, где он работал, и «подписал», как тогда говорили, договор в Ригу к известному антрепренеру Незлобину. Он предложил мне поехать туда вместе с ним и присмотреться к тому, что делается в русской театральной провинции. Мне была предоставлена возможность не только

посещать все спектакли в этом театре, но и участвовать во всей жизни этого театра, т. е. я мог присутствовать на всех репетициях, мог бывать за кулисами. В Риге было по тому времени образцовое дело в России. Там были собраны очень значительные актеры: Грузинский, Неронов, Харламов, Михайловский, его жена Роксанова, бывш. актриса Художественного театра, первая исполнительница «Чайки» в Художественном театре. Режиссером был Марджанов. В этот же театр, одновременно с Харламовым, вступила ушедшая из Художественного театра М. Ф. Андреева, которая в то время была женой Горького. Она приехала вместе с Алексеем Максимовичем в Ригу.

Если теперь мы возьмем какой-нибудь средний провинциальный город, то увидим, что сейчас репертуар театра в этом городе в сезон состоит, вероятно, не больше, чем из 7 пьес. Рига по тогдашнему своему положению был город более сильный, более интересный в культурном и других отношениях, чем, скажем, Воронеж, тем не менее, для того, чтобы там можно было продержаться сезон, нужно было поставить не менее 30 — 40 пьес. Так — что видно, какая это была работа.

Как я уже говорил, я приехал туда в качестве частного лица, «наблюдателя», и должен ска-

зять, что я несколько не испугался того, что увидел в театре. Наоборот, несколько месяцев зимы 1904 — 1905 г. меня укрепили в моем не-пременном желании поступить на сцену. Харламов, который, закончив этот сезон, подписал договор в Рязань в качестве режиссера, предложил мне в Рязани быть актером на маленькие роли с окладом 25 руб. в месяц, но перед этим зимним сезоном в Рязани он принял предложение поехать на летний сезон в гор. Чернигов, куда опять-таки предложил поехать и мне. Я, уверенный в том, что с будущего года, с будущего сезона, с осени, я буду обеспечен заработком, согласился провести это лето с ним, но в это время с Харламовым произошел некий внутренний переворот — он вдруг решительно отказался быть на сцене вообще. И действительно, года два не играл.

Я остался без всяких перспектив на ближайшее будущее.

Сезон в Чернигове представлял картину как-раз обратную тому, что я видел в Риге. Это было типичное мелкое провинциальное дело, несмотря на то, что оно возглавлялось московским актером театра Корша Тарским. У него в труппе были очень интересные люди, среди них был Лукин, впоследствии премьер «Кривого Зеркала», начинающий актер Бакшеев, впо-

следствии актер Московского Художественного театра.

Когда я приехал в Чернигов, я увидел, что это провинциальное дело, выражаясь современным языком, была «чистая халтура», т. к. в течение 3 — 2½ мес. сезона нужно было поставить не меньше 30 пьес, вследствие чего приходилось по две репетиции на пьесу. А ставились такие пьесы, как «Горе от ума», «Петербургские трущобы», «Шерлок Холмс», «Евреи». Меня это очень поразило по сравнению с делом в Риге.

Тем не менее, мне нужно было существовать, а существовать я мог только переписыванием ролей. Я их переписывал и за это получал определенную мзду. Но однажды в пьесе «Жизнь Чернышева», шедшей в бенефис Харламова, нехватило актера для маленькой роли. Тарский, будучи со мной знаком, предложил мне ее сыграть. Конечно, я выразил живейшее удовлетворение и сыграл роль какого-то чиновника, там было максимально 10 слов, и произвел хорошее впечатление. Оставалось две недели до конца сезона, Тарский сказал, что он берет меня с этого дня до конца сезона в труппу с окладом 20 руб. в месяц, т. е. я получил 10 руб. и прослужил две недели, играя роли такого же масштаба.

Для меня стало ясно, что никакой Рязани быть не может, поскольку Харламов отказывается от сцены. Меня никто не знает, кроме Тарского. Он служит у Корша, меня туда никто не примет, и я впал в уныние, и с этим унынием играл оставшиеся две недели за 10 руб. В этот момент я неожиданно получил от моего приятеля Бориса Пронина очень короткое, но очень важное письмо, в котором, примерно, было сказано следующее: «Приезжай немедленно в Москву, в Пушкино. Организовано дело Станиславского и Мейерхольда, нам нужен второй суфлер».

Я немедленно приехал в Пушкино, не имея ни копейки денег. В лесу нашел сарай, в котором, как мне сказали, происходили репетиции. Я знал по газетам, что Станиславский решил основать такого рода театр, где будет происходить работа экспериментального порядка над новым репертуаром. Для участия в этом деле он пригласил в качестве главного режиссера В. Э. Мейерхольда. Это имя в то время очень много говорило о себе. Правда, о Мейерхольде в то время в Москве говорили меньше, чем о Станиславском, но все - таки эти два имени были весьма привлекательны для меня.

Я приехал в Пушкино, нашел там сарай, вошел туда, увидел, что какой - то человек с рыжей бородой, сидящий за столом, что - то писал.

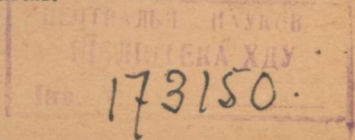
Я к нему обратился и назвал себя, он сказал мрачно: «Ах, да! Ну, подождите».

Я сел ждать. Оказалось, что Бориса Пронина, который меня вызвал, третий день нет в Пушкино, где он — неизвестно. Я был в отчаянном положении, потому что у меня не было ни копейки денег. Мне негде было ни поесть, ни приклонить голову. Обратного поехать я не мог, хотя это было в 30 км от Москвы. Этот человек с рыжей бородой оказался впоследствии неизвестным режиссером А. П. Зоновым.

Постепенно в этот сарай стали сходиться актеры. Многие из них мне были тогда незнакомы. Это были В. В. Максимов, И. Н. Певцов, который перешел в Театр - студию от Мейерхольда. Это были совсем юные, только - что вышедшие из театрального училища актеры Бецкий, Ракитин; актрисы Волохова, Жихарева, только-что окончившая школу Художественного театра.

Началась репетиция. Для меня пьеса была не понятна. Впоследствии я узнал, что это была «Смерть Тентажиля» Метерлинка. Репетиция шла необычным для меня методом, и я сидел завороченный тем, что я видел. Мне сказали, что репетицию ведет Мейерхольд, я робко сидел, смотрел, слушал и ждал.

Наконец, меня подвели к Мейерхольду, познакомили с ним. Он сказал:



— Ах, знаю, подождите, пока кончится репетиция!

Репетиция окончилась, все актеры ушли, а Мейерхольд скрылся в каморку, сделанную в том же сарае. Наступила полная тишина. Ночь. Я слышу, что Мейерхольд там сидит. Жду. Часа в два ночи Мейерхольд вышел из каморки, удивленно взглянул на меня.

— Вы что здесь делаете?

— Я вас жду.

— Ах, я забыл, завтра поговорим, до свидания!

Я остался один, лег на сцене, укрылся какой-то шкурой и проспал до утра. На следующее утро была репетиция пьесы «Комедия любви» Ибсена, которую опять вел Мейерхольд. Мейерхольд явился в сарай, узнал меня.

— Ах, отлично! У нас суфлера нет, вы будете суфлером.

Так как я никогда в жизни не суфлировал, то очень испугался; меня посадили на стул и я начал суфлировать. Я сразу понял, что никак не умею это делать, потому что актеры были от меня, как от суфлера, в ужасе. Мейерхольд, — я ему навсегда за это благодарен, — видя совсем зеленого юношу, который трясется на стуле и не знает, что ему делать, подошел ко мне, дружески меня обнял и показал, как

нужно суфлировать. С тех пор я стал суфлером.

Репетиции происходили в Театре - студии с 10 час. утра до 3 час. дня, и потом с 7 час. до 11 час. вечера. И вот я существую таким образом в этом Театре - студии, причем совершенно не знаю о том, что же я принят или нет. Никаких договорных отношений со мной нет. Есть мне нечего, спать приходится на сцене. Борис Пронин приехал через 4 дня, сказал, что он забыл о том, что я должен приехать, у него были дела в Москве, что все устроится.

— Ты второй суфлер и это чудно!

Я спал на сцене. Однажды, когда я уложился, увидел, что за пианино сидит какой - то странный колючий человек. У него все было колючее: усы колючие, глаза колючие, брови колючие, нос колючий и он делает какие - то невероятные манипуляции с инструментом. Он вдруг открывает крышку, кладет какие - то железные листы на струны, что - то пробует, я ничего в этом не понимаю и как - то засыпаю. Вдруг просыпаюсь от невероятного грохота — это было в 4 часа утра: колючий человек с силой ударил по клавишам и раздался совершенно невероятный звук — ночью, в лесу, в сарае. Я ничего не понимаю — в чем дело? Этот человек был небезызвестный композитор Илья Сац, который

впервые писал музыку для сцены и эта музыка была предназначена для «Смерти Тентажиля».

Таким образом произошло мое знакомство с Сацом, с которым впоследствии я был чрезвычайно дружен, и даже в свое время пробовал с ним работать на авторском поприще и написал текст для его комической оперы, которую он поставил в «Кривом Зеркале».

В конце - концов, договорные условия установились. Мейерхольд, правда, сказал, что он может условиться со мной только временно, потому что Константина Сергеевича нет, но что он надеется, что я буду вторым суфлером. Меня это очень мало устраивало, потому что я хотел быть актером, но пребывание в этой атмосфере, среди этих людей мне подсказывало, что я поступаю правильно, оставаясь в этом театре, потому что впоследствии для меня пути не закрыты, тем более, что Мейерхольд знал, что я хочу быть актером.

Решающим моментом был такой случай: осенью, в августе, приехал К. С. Станиславский. Станиславский и тогда уже был такой фигурой, перед которой благоговели. Он приехал с целой компанией актеров, среди них Книппер, Лужский. С ним вместе приехал известный Савва Мамонтов, который только - что навещал в больнице Врубеля и привез нам

показать замечательные его рисунки, сделанные им в больнице; приехал вместе с Константином Сергеевичем и Максим Горький, и его жена М. Ф. Андреева. Это меня очень окрылило, т. к. они встретили меня, как старого знакомого по Риге. Репетировали «Смерть Тентажиля», Константин Сергеевич остался очень доволен репетицией и мы на радостях были отпущены на три дня «гулять». Эти три дня я использовал для поездки в Москву; примерно, прошло три недели со дня моего пребывания в Пушкино.

В Москве на улице я встретил Мейерхольда. Это был исторический день открытия булыгинской думы. Мейерхольд, встретив меня на улице, закричал: «Поздравляю вас, вы приняты». Таким образом, я, наконец, официально вошел в Театр - студию. Вошел туда не только вторым суфлером, а всем, чем можно быть в театре. Я участвовал в выходах тех пьес, которые не суфлировал. Меня использовали в качестве администратора по каким - то мелким поручениям. Меня привлекли к работе в так называемом Литературном бюро — это было новшество для того времени. Оно занималось изысканием репертуара. Литературное бюро Театра - студии возглавлялось Валерием Брюсовым, Балтрушайтисом и С. А. Поляковым.

Я чрезвычайно благодарен тому обстоятель-

ству, что в этой студии я был не только вторым суфлером и маленьким актером, но я был, именно, всем. Это было той начальной школой, которая заставила меня почувствовать и полюбить весь организм театра. В этом отношении я своим учителем считаю В. Э. Мейерхольда, который впоследствии некоторое время продолжал в этом же стиле образовывать меня.

Театр - студия закрылся внезапно, по ряду причин. Дело в том, что К. С. Станиславский, как он пишет в своей книге «Моя жизнь в искусстве», испытывал в то время некоторое неудовлетворение тем, что делалось в Художественном театре. Он переживал некоторый кризис художника, который заставил его искать новых путей. Для этого он и привлек Мейерхольда в свой театр, Мейерхольда, о котором он знал, как о новаторе, помимо того, что он знал его, как актера Художественного театра. Но Художественный театр очень ревниво относился к тому, что Константин Сергеевич отдавал много времени этому молодому театру, совсем не похожему на Художественный. Это было одной из причин. К тому же времени и К. С. Станиславский, очевидно, не нашел достаточного контакта с В. Э. Мейерхольдом, и испытывал некоторое беспокойство. Его беспокоило то обстоятельство, что, может быть, он и верил Мейер-

хольду, как большому художнику, но не верил, что те молодые силы, которые привлечены в театр вместе с Мейерхольдом, могут эти начинания Мейерхольда осуществить в той степени, которая казалась ему необходимой.

Театр - студия был ликвидирован. Художественный театр уехал в январе 1906 г. в свою первую заграничную поездку.

Я опять остался «на бобах». У меня не было ничего. Это было очень тяжелое время. Единственный случай заработка, который мне представился, был такой. Меня позвал один из актеров Художественного театра и сказал, что есть возможность заработать. «Вы, кажется, суфлер?» Я говорю: «Да». «Приехала провинциальная труппа какого - то Россина, которая хочет показать «Отца» Стриндберга в помещении Театра - студии. Им нужен суфлер». Я являюсь к предпринимателю Россину и предлагаю свои услуги. Он говорит: «Да, да, да! Ваши условия? Мне нужно просуфлировать две репетиции и спектакль». «Пожалуйста!» «Сколько?» «Пять рублей». «Нет, не могу, три рубля». Я ответил, что за три рубля я не могу. «Ну, хорошо, если будет сбор, дам четыре». Я явился, просуфлировал две репетиции. Явился на спектакль за час до начала и увидел, что только один билет продан. Это был район, особенно

терроризированный черносотенцами — Арбатская площадь. Ясно, что никакого гонорара я не получил, так и ушел не солоно хлебавши. Спектакль был отменен. Это был единственный случай «заработка», который я мог получить за время после ликвидации Театра - студии — с ноября по февраль.

Неожиданно в феврале ко мне в меблированные комнаты, где я жил, вдруг пришел Мейерхольд. «Вы, я знаю, хотели быть актером?» «Да». «Предлагаю ехать со мной в Тифлис, потом дальше. Ваши условия?» «Какие тут условия, я буду доволен всем». «Великолепно, вот деньги на билет в третьем классе до Тифлиса. Завтра едем: вы, Борис Пронин и я». Мы поехали в Тифлис в феврале 1906 г.

В труппе, которую вез Мейерхольд, были такие актеры: Нелидов, Нароков — ныне заслуженный деятель искусств, работает в Малом театре, Бецкий, Ракитин, Преображенская, теперь кино - режиссер, Будкевич, Унгерн, Костромский. Репертуар состоял из таких пьес: «Комедия любви» Ибсена, «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Евреи» Чирикова, «Зеленый попугай» Шницлера, «Фимка» Трахтенберга, «Порченные» Брие, «Крик жизни» Шницлера. Этими пьесами мы оперировали в Тифлисе.

Мейерхольд сразу взял меня в обработку, как

администратора. Я не только играл маленькие роли, с утра мы ехали в типографию. Мы корректировали афишу. Он был чрезвычайно взыскателен к такого рода вещам, как афиши и программы, обращал на это внимание, требовал специальных людей, которые бы за этим следили, научил меня корректуре, обращению с типографами, обращению с полицией, к которой нужно было являться и подписывать афишу. Вообще привлекал к администрированию: внутреннее администрирование в смысле обращения с актерами, проведение репетиций, поддержание порядка. Он стал называть меня секретарем, и опять - таки я второй раз скажу, что я ему страшно благодарен за ту учебу, которую он мне дал.

Отдыха не было никакого и не только у меня — Мейерхольд также не имел никакого отдыха. Мы с ним кончали работу часов в 12 ночи, когда шли репетиции. После этого отправлялись на Головинский проспект, но даже там не могли насладиться как следует. Наше гулянье было печальное: Тифлис был на военном положении, в условиях жесточайшей реакции. Солдаты стояли на улицах и обыскивали всех проходящих, так - что, когда мы гуляли по Головинскому проспекту, мы беспрестанно поднимали руки вверх: нас обыскивали. На почту нельзя было

зайти, не будучи обысканным. Тем не менее, спектакли имели очень большой успех, особенно пользовались успехом «Евреи», которые шли при аншлаге и которых Мейерхольд чрезвычайно любопытно поставил, особенно сцену погрома. Эту сцену он изобразил на абсолютной темноте и почти на абсолютной тишине на сцене. Только отдельные звуки за сценой, в виде отдаленного гула, показывали, что в городе, действительно, очень беспокойно. И лишь в последний момент, когда врываются хулиганы - погромщики, резкий выстрел заканчивает сцену погрома. Эффект, который производила такого рода сцена, был чрезвычайно большой и успех пьесы был огромный. Пять спектаклей «Евреев» обеспечили нам хорошее материальное положение, но шестого спектакля нам администрация уже не разрешила. Властью наместника на Кавказе спектакль «Евреи» был снят. Закончив «великолепный» сезон, пасху мы должны были провести в Новочеркасске, куда меня, 18-тилетнего юнца, Мейерхольд отправил самостоятельным администратором вперед.

Очень грустно и очень смешно то, что я расскажу, но вот вам факты. Когда я явился в Новочеркасск, антрепренера, который сдал нам театр, неизвестного Крылова, добиться было нельзя. Мне предложили отправиться к его

доверенному лицу, которое во всем поможет. Я нашел это «доверенное лицо» на краю города. Это был дряхлый старик, который спросил меня, зачем я приехал. Я объяснил, что существует договор, что мы должны дать ряд спектаклей. Он очень удивился и спросил, что же мне нужно? Я сказал, что нужно выпустить афишу и наладить спектакли. Он сказал: «Я сейчас говею, а когда причащусь, тогда я с вами поеду в полицию». Действительно, он со мной поехал только тогда в полицию, когда «причастился».

С полицией был такой разговор: прежде всего полицейский потребовал цензурованные экземпляры пьес, которые у меня на всякий случай имелись в двойном количестве. Прежде, чем посмотреть, что написано в афише, он спросил: «У вас в труппе евреи есть?» Я сказал: «Нет». «Ну, тогда хорошо, давайте афиши». Я показал, он внимательно прочел и сказал: «Евреи не пойдут». «Как же? У меня два цензурованных экземпляра». «Все равно, есть циркуляр на этот счет. Вот у вас в репертуаре есть «Зеленый попугай», это пьеса тоже революционная, но циркуляра нет, пусть идет, а «Евреи» не пойдут».

Таким образом, пришлось заменить «Евреев» другой пьесой и сдать афишу в типографию.

Новочеркасск был столицей Области войска

донского, и когда я явился в казенную типографию сдать афишу, то встретил большое удивление со стороны управляющего. «Зачем вы приехали?» «Мы приехали играть». «Кто же играет на пасху, у нас куличи едят, а вы играть приехали. К вам ходить не будут». «Это дело десятое, нужно выпустить афишу» — ответил я. «Пожалуйста». Но прошло два дня, три дня — афиша не выходит. Я в ужасе бегу в типографию. Мне говорят: «Афиша не выйдет». «Как же?» «Помощник наказного атамана распорядился не печатать». Я говорю: «На каком основании? Разрешение полиции есть». «Полиция это одно, а наказной атаман это другое. Пока стоит «Зеленый попугай», афишу не выпустят». Пришлось выкинуть и «Зеленого попугая» из афиши. Я дал телеграмму Мейерхольду, и мы условились, что когда он приедет в Новочеркасск, он сам отправится на аудиенцию к наказному атаману, и, может быть, чего-нибудь добьется. Так и вышло. Мейерхольд добился аудиенции у помощника наказного атамана и он разрешил нам в одном из спектаклей, последнем в Новочеркасске, вместе со «Смертью Тентажиля» дать «Зеленого попугая», но с тем, чтобы репетиция была проведена в его присутствии, чтобы ничто особенно предосудительное там не звучало.

Я расскажу об этой репетиции. Когда в зрительный зал вошел генерал, Мейерхольд встал, позвонил в колокольчик и заявил: «Господа, будем репетировать, но необходимо выкинуть слово «свобода»!

Мы недоуменно переглянулись, но для нас приказание Мейерхольда было приказанием, не подлежащим никакому оспариванию. Мы путались в репликах, когда доходили до слова «свобода». На сцене, когда становится известным, что Бастилия взята, когда нужно кричать «свобода», мы молчим. Один из актеров не выдержал и в каком-то месте завопил: «свобода!» Мейерхольд прекратил репетицию и сказал: «Я запрещаю говорить слово «свобода». Генерал засмеялся, остался очень доволен, и заявил, что «в таком виде пустить можно».

Перед началом спектакля Мейерхольд собрал всех на сцену и заявил: «Валяйте со всеми «свободами», а ночью мы уедем». Мы так и сделали, а ночью удрали. Правда, удрали тяжело. Если мы в Тифлисе имели чрезвычайно большой по тому времени заработок — мы работали «на марках», и я заработал 2 руб. с лишним на марку, а мой маленький оклад 80 марок — это была целая «сумма», — то в Новочеркасске мы заработали на марку 2½ коп. Уезжать было очень трудно, заложником мы оставили Наро-

кова, которому выслали из Ростова деньги, чтобы он расплатился в гостинице. В Ростове мы провели спектакли более успешно в материальном отношении, там, кстати, и не было такого зверского отношения полицейских.

Этим закончилась моя первая поездка с Мейерхольдом.

Мейерхольд в это время уже вел переговоры с В. Ф. Комиссаржевской о поступлении к ней в театр. Для нас, для его труппы, которую он собрал в эту поездку, было ясно, что он с нами следующей зимой не будет, а зиму мы должны были проводить в Тифлисе, но Мейерхольд не хотел нас оставить совсем и поэтому решил провести с нами еще один летний сезон и подготовить основной репертуар для Тифлиса.

Летний сезон мы провели в Полтаве. В книге Н. Д. Волкова о Мейерхольде говорится о том, что сам Мейерхольд считает этот период одним из очень значительных для своего творчества, и, действительно, в Полтаве он заготовил репертуар не только фактически для нас, для Тифлиса, но и экспериментировал на ряде пьес, которые впоследствии поставил у Комиссаржевской. Среди них были «Нора» и «Гедда Габлер». Мы в Полтаве были в хороших условиях, играли не каждый день, так - что у нас был «санаторный» режим. Мы играли два раза в не-

делю, но каждый день, когда не было спектакля, репетировали по вечерам и по утрам. Этим Мейерхольд обеспечивал нам сезон в Тифлисе.

О сезоне в Тифлисе я могу лишь сказать, что если бы не пьесы, заготовленные Мейерхольдом, он вероятно ничего бы интересного не представлял. Из актеров я назову две фамилии, которые оставили некоторый след в русском театре — это теперешний актер театра МОСПС К. А. Давидовский и покойный А. Я. Закушняк.

Когда закончился сезон в Тифлисе, Мейерхольд прислал целой группе актеров, работавших в Тифлисе, приглашение от В. Ф. Комиссаржевской. Но всех пригласить он не мог. Я остался опять за бортом.

Я приехал в Москву и отправился в так называемое Театральное бюро. Там я встретился с Певцовым, которому Мейерхольд передал марку «Т - ва Новой Драмы». Певцов предложил мне поехать к нему актером в Кострому, на что я согласился. А чтобы просуществовать летом, я вошел в небольшую группу молодых московских актеров (некоторые из них были учениками драматической школы), и мы поехали на летний сезон в Тирасполь, теперешнюю столицу Молдавии. Группа была под управлением балетного артиста императорских театров Семенова, который в Нью - Йорке покончил с со-

бой самоубийством, не вынесши эмигрантской жизни. Это был очень талантливый балетный актер, но никакой драматический. Но нам нужна была вывеска, он был артистом «императорских театров», это звучало на афише и поэтому мы решили играть под его «управлением». Там были такие актеры, как только - что принятый в Художественный театр Массалитинов, Раки-тин, Хохлов, теперешний режиссер Малого театра, Макарова - Шевченко, теперешняя певица Большого театра.

Осенью я поехал в Кострому. Кострома, несмотря на то, что дело здесь было продолжением «Товарищества Новой Драмы», во главе которого стоял такой талантливый человек, как Певцов, а Жихарева была первой актрисой, — несмотря на это, Кострома произвела на меня самое отвратительное впечатление. За зимний сезон мы должны были поставить огромное количество пьес.

Это меня так угнетало, что я по окончании сезона приехал в Москву с твердым намерением в провинцию больше не возвращаться.

Я приехал в Москву и застал предложение Мейерхольда ехать с ним в гастрольную поездку по России. Он ушел в то время из театра В. Ф. Комиссаржевской, сама Комиссаржевская находилась в Америке, а он взял часть ее труп-

пы и предпринял поездку по России. Репертуар поездки был такой: «Жизнь человека» Андреева, «Победа смерти» Сологуба, «Балаганчик» Блока, «Заложница Карла Великого», «У врат царства». Впервые на русской сцене шел «Дух земли» Ведекинда, в переводе Мейерхольда. Сборы в городах, по которым мы путешествовали, были небольшие, хотя в Киеве и Харькове сборы были лучше, чем в других провинциальных маленьких городах. Но отношение публики к спектаклям было двоякое. Та публика, которая наполняла ярусы и галлерею, чрезвычайно восторженно нас принимала за этот новый репертуар и за новые формы, которые утверждал Мейерхольд на театре, а партер встречал нас шиканьем и даже свистками. Мы были очень горды этим. Мы считали, что мы пионеры нового театрального искусства и Мейерхольд был для нас знаменем, но жить и работать в таких условиях было очень трудно. Я помню, однажды в Киеве, в театре Соловцова, после «Балаганчика» Блока был дан концерт, где все мы читали стихи новых поэтов, обычно на концертах не читаемых. Концерт был также своеобразно поставлен, мы не выходили так, как теперь на концертах выходят: выходит на эстраду чтец или певица, делает свой номер и уходит. Мы сидели в специальной обстановке, которую Мей-

ерхольд умел создавать на сцене, и по заранее намеченной очереди вставали и исполняли то, что нам полагалось. Я был «застрельщиком» в этом концерте и читал первым какое-нибудь стихотворение. Публика не успевала еще разобраться, что это такое, так что мне даже хлопали. Но уже второй исполнитель подвергался большому неприятностям. И вот, помню актриса Блок, жена писателя, читала стихотворение Брюсова. Когда она начала читать это стихотворение, поднялся неимоверный шум, требовали удаления ее со сцены, кричали «довольно балагана!» Помню, Мейерхольд, не успевший разгримироваться, — он играл Пьеро в «Балаганчике», — выскочил на сцену, остановил шум в публике и предложил тем, кто не желает слушать, уйти. Половина театра ушла.

При таких обстоятельствах мы не могли чувствовать себя материально хорошо, и когда мы приехали в Екатеринослав, было такое положение, что Мейерхольд велел нанять подводу, на которую мы сложили все наши вещи и костюмы, а сами пошли пешком в гостиницу. В гостинице мы норовили впихнуться в одиночный номер по 3 — 4 человека. Я всегда жил с Мейерхольдом и Зоновым, спали на двух кроватях, которые составляли. Мейерхольд отправлялся с утра в театр: декораций своих не было,

поэтому он переворачивал все имеющиеся декорации наизнанку и таким образом устраивал сцену.

Я расскажу комический случай. Когда Мейерхольд в Екатеринославе «орудовал» над этими декорациями, я сидел в саду и читал газету. В 10 час. утра в Екатеринославе на меня произвело страшное впечатление то обстоятельство, что я увидел человека, идущего в цилиндре; когда человек подошел поближе, я убедился, что это Владимир Иванович Немирович-Данченко. Так как в этот момент Художественный театр находился в Петербурге, то я подумал, что у меня галлюцинация. Но это действительно был он. Узнав, что мы должны начать свои гастролы с «Победы смерти», Вл. И. заявил, что он непременно хочет притти посмотреть. Я в ужасе кинулся к Мейерхольду, вворачивающему декорации, и сказал:

— Знаете, кого я встретил сейчас?

— Кого?

— Немировича - Данченко.

— Не может быть, вы выдумываете.

— Он придет к нам на спектакль.

— Не может быть.

Я говорю:

— Знаете что: давайте переделаем всю «Победу смерти».

Он отвечает:

— Во - первых, толпу нужно нанимать.

— Я все слова за толпу скажу.

— Совершенно верно, никакой толпы, вы один будете.

Я решил говорить за толпу.

В пьесе был пролог, который в Петербурге не шел, но в провинции, чтобы «пугать» буржуазию, мы пролог играли. В прологе играл Мейерхольд, но он сказал: «Тут я пролог играть не буду».

— «А что вы будете делать»? — «Я сяду в первом ряду с Немировичем и буду его все время заговаривать; он был моим учителем, мне не ловко». Так и сделали. Театр был пустынен. Испуганные артистки, которые были ученицами Немировича, были в истерике, говорили, что не будут играть и требовали, чтобы Мейерхольд все время «разговаривал» с Немировичем, чтобы он «ничего не слышал». Однако, Немировичу все очень понравилось, он сказал: «Это очень хорошо, что вы в таких условиях играете, и нехорошо, что у нас ожирели. Вот бы их погонять!».

Мы сделали очень хорошее дело в Екатеринославе: при встрече с Немировичем мы рекомендовали ему пьесу «У врат царства», которую он тогда еще не знал. Он ее прочел и пьеса впо-

следствии вошла в репертуар Художественного театра.

Екатеринослав нас окончательно доканал: денег не было ни копейки. Обыкновенно являлись какие-то странные люди в помощь бедным актерам. Явился и тут какой-то Александров и сказал, что он администратор, мы ответили, что у нас есть свой администратор. «Но я повезу вас в такие города, где вы хорошо работаете, только всей труппы я взять не могу». Был произведен отбор, часть пьес мы должны были изъять из репертуара, часть актеров отпустить.

С этим Александровым небольшая часть труппы отправилась в Павлоград и Мариуполь. В Павлоград мы приехали ночью, в проливной дождь. Город отстоял от станции в нескольких верстах, мы поехали на трех извозчиках, причем на одном извозчике ехали я, Мейерхольд и Зонов, на другом Будкевич, Унгерн и денщик. Унгерн раньше был офицером и у него в услужении остался его бывший денщик, который был у нас рассыльным. И еще с ними была маленькая собачка, какой-то фоксик.

Подъехали к гостинице, идет дождь, мы стучим, звоним, никакого ответа, никто не открывает. Я по слабости здоровья сижу в экипаже, а Мейерхольд, Унгерн и Зонов стучат. Наконец,

Мейерхольд говорит: «Ничего не выходит, очевидно, придется у извозчика ночевать». Мы начали переговоры с извозчиком. Он охотно на это идет, но в это время Унгерн, выхватив револьвер, потребовал открыть двери. Какой-то человек открыл, но когда мы заявили, что мы актеры и хотим переночевать, он опять захлопнул дверь. Тогда мы сказали, что можем заплатить вперед за три дня, которые мы проживем. Он сказал: «Знаем вас, заплатите за три дня, а будете жить три недели. У меня такой случай был». Тут, угрожая оружием, Унгерн вошел в помещение и потребовал отвести номер. Нас поместили в подвале. Это было какое-то странное складское помещение, но мы там улеглись. Мы с Мейерхольдом и Зоновым легли на кровать и на диван, поставив между ними корзину. Но на утро произошла метаморфоза: вдруг приходит хозяин и говорит: «Пожалуйте наверх, в номер». Что такое? Дело в том, что хозяин, видя, что денщик Унгерна прогуливает собачку, — а такой собачки в городе не было — заинтересовался этим обстоятельством и спросил: «Чья собака?». Когда денщик сказал, что это барона Унгерна, хозяин был очень удивлен: «Откуда этот барон, где он живет?» «У вас в номерах». «Как в номерах?!»

То обстоятельство, что Унгерн имел барон-

ский титул, нас спасло и мы были водворены в человеческое помещение.

Павлоград нас не спас, денег мы не заработали. Поехали в Мариуполь. Приехали перед самым началом спектакля. Публика кричит: «Обманщики! Собрали деньги, спектакля нет». Мы собрали наскоро спектакль, кажется «У врат царства». Публика успокоилась. Нужно было дать 5 — 6 спектаклей, но сборов не было. Никто не интересовался ни «Геддой Габлер», ни «Заложницей Карла Великого». Происходили такие сцены: зал пустой, Мейерхольд обращается к новому администратору и говорит: «Вы же обещали полный зал». Тот заявляет: «Зал полный». — «Как же полный?» «Да, зал большой, народ рассеялся, вы не видите». Тогда Мейерхольд требует звонить на улице. Кто-то выходит на улицу и звонком зазывает публику.

Мы прогорели впуск и впрах.

Летом 1908 г., после мейерхольдовской поездки, у нас образовалась небольшая группа актеров и мы поехали в Тифлис и Боржом. По окончании этого летнего сезона я приехал в Москву. В Москве были в это время гастроль Комиссаржевской, я неожиданно получил приглашение вступить в ее театр. Мои воспоминания о Вере Федоровне напечатаны в сборнике ее памяти, изданном в 1931 г.

У меня остались отрывочные записи об этих моментах. Я очень горько сожалею, что не записал многого, что можно было бы записать. Вероятно, это происходило потому, что мы ленивы и нелюбопытны, как говорил еще Пушкин.

Я считаю Комиссаржевскую образцом профессионального отношения к делу. Это была подлинно профессиональная актриса. В ней не было ни тени того любительства, которое в конце концов есть почти в каждом из нас. Это обман, что шли гастроли театра Комиссаржевской. Это она делала вид для того, чтобы труппа ее чувствовала в этом отношении заботу и внимание, но ясно, что она не могла не осознавать, что публика шла смотреть ее, а не нас.

В Екатеринославе одним из спектаклей шел «Бой бабочек». Перед началом спектакля мы сошлись на сцене. Она о чем-то разговаривала со мной. Я смотрел на ее лицо, утомленное даже под гримом, на мелкие морщинки у глаз и у губ и думал о том, как трудно должно быть ей, играющей ежедневно, усталой женщине, превратиться сейчас в пятнадцатилетнюю Розу, бегать в коротеньком платьице, смешить и трогать публику.

— Место! — сказал помощник режиссера.

И через минуту я уже встретился с Розой в качестве партнера по пьесе. Я не узнал ни ее

фигуры, ставшей совсем юной, ни ее лица, на котором не было уже ни одной морщинки, которое стало свежим и чистым лицом девочки - подростка, ни ее утомленных глаз, вдруг сделавшихся смеющимися и быстрыми, ни даже ее платья. Все вдруг изменилось в ней. И я вспомнил, как когда-то в Иркутске стояла за кулисами больная женщина, стонавшая от жара и боли, и как с первым шагом на сцене она превратилась в юную русскую девушку, в «Диарку», с залихватским, заразительным смехом. Я вспомнил и удивился этой быстрой, почти внезапной способности, великому уменью актрисы перестроить не только свое душевное состояние, но и весь свой внешний облик.

Двенадцать пьес было в репертуаре поездки. Играла она во всех двенадцати. Публика шла смотреть и слушать ее. И Вера Федоровна не могла не чувствовать огромной ответственности за каждый спектакль своего театра. Это требовало исключительного напряжения сил. Играть приходилось почти каждый день, а те дни, когда не играли, мы проводили в вагоне. После тифлисских гастролей, после трех месяцев поездки, был объявлен перерыв на 12 дней. Она решила эти дни отдыха провести в Кисловодске.

«Какое здесь небо, какое здесь солнце, какой здесь воздух! — писала она. — Здесь воздух, ка-

кой мне нужен. Поэтому я так люблю Кавказ. Я больна от моря, я больна от степи, сквозь всю мою любовь к ним. Здесь крепнут мои крылья. Вчера ночь была такая, о какой нельзя говорить, если ты не Гоголь».

В Баку, после спектакля «Сестры Беатрисы», Вера Федоровна вышла из театра очень печальной. Я сопровождал ее на извозчике из театра в гостиницу. Мы ехали молча. Мне показалось, что она плачет. Я спросил, что с ней. Она долго не отвечала и все плакала. Потом сказала:

— Мне кажется, что я в последний раз сыграла Беатрису.

Наш путь до Средней Азии от Красноводска до Ашхабада и далее до Самарканда освещался кометой. Зеленая мохнатая звезда с большим хвостом возникала перед вечером на небе и сопровождала наш поезд. Это было необычайно ярким и волнующим впечатлением, поразившим нас на пустынной азиатской земле. Другим таким же ярким, но совсем в другом роде, впечатлением был Самарканд. Мы приехали вечером и, едва устроившись в гостинице, пошли в «старый город». Луна освещала площадь и старые голубые мечети. Огни горели в палатках торговцев. Звуки старых восточных инструментов, совмещавшие в себе непередаваемый покой и необъяснимую тревогу, раздававшиеся неви-

димо откуда, делали площадь волшебной и переносили нас куда - то в глубь веков, в древний Восток, знакомый по сказкам детства.

Утром жаркое солнце (это было в январе) залило площадь, позолотило бирюзу мечетей, засверкало на пестрых и ярких халатах и чалмах, на зеленых конусах табака, насыпанного на лотках, на медных сосудах, на цветистых тканях самаркандского базара.

Мы целый день проводили там, покупали всякую «восточную» ерунду и были похожи на детей, глаза которых разбегаются при виде огромного количества игрушек. Такими игрушками были для нас все эти азиатские кувшины, чашки, тибетейки, халаты, ткани, ковры.

Мы осмотрели мечети, видели черную гробницу Тимура, присутствовали на богослужении, где старые дервиши неистово кружились под ритмическое дыхание и выкрики верующих. Вера Федоровна была захвачена этим зрелищем и не замечала того, что на нее смотрят подозрительно и враждебно. Она долго не хотела уходить и сделала это лишь по нашему настоянию.

Мы взяли экипаж и поехали за город по дороге к кладбищу. Она любила совершать прогулки на городские кладбища. Извозчик показал нам на какое - то невероятно длинное надгробие: здесь, мол, погребен местный святой, он

растет с каждым годом, и надгробие его растет вместе с ним.

И так много еще можно было бы увидеть, если бы не непременный спектакль в душном маленьком театрике Самарканда.

Возвращаясь в город, увидели похоронную процессию. Молчаливые люди в пестрых и ярких халатах и белых чалмах и покойник, завернутый в пышный ковер.

На следующий день,— это были последние свободные дни, потому что в Ташкенте надо было начать репетиции возобновлявшихся пьес и уже не было возможности что-нибудь осматривать,— было решено пойти с утра на базар и купить ковры для петербургской квартиры Веры Федоровны. Торговцы изощрялись в своем искусстве показать товар, мы очаровывались бесконечным разнообразием рисунков и тонами красок, вдыхали едкую и старую пыль развертываемых ковров, и выбрав необходимое и с сожалением отказавшись от многого, ушли из лавки, утомленные и разбитые, пробыв там не меньше двух часов.

Какие красивые были ковры!

Вечером в номере, где жили Зонов и я, лопнуло зеркало. Мы ужинали рядом, у Веры Федоровны. Станный звук встревожил ее, и Зонов пошел посмотреть, что случилось.

— Пустяки, — сказал он, — лопнуло зеркало! Актеры суеверны. Вера Федоровна сделалась мрачной на несколько минут. Но вскоре были забыты и зеркало, и страх. Надо было готовиться к отъезду, и так не хотелось покидать волшебный город.

В Самарканде, волшебном городе, выбирая ковры, мы заразились оспой.

В Ташкенте репетировали «Чайку».

«И да поможет господь всем бесприютным скитальцам», — говорила Комиссаржевская печальные слова Нины Заречной и, улыбаясь, поглядывала на актеров: ведь, мы в сущности такие же бесприютные скитальцы. Вот и теперь, где-то «на краю света» мы репетируем и играем, и живем, а через несколько дней надо ехать дальше и опять репетировать, играть, жить...

21 января 1910 года шла «Дикарка». Театр был переполнен, как и все спектакли в Ташкенте. Было душно, но мне почему-то было холодно. В антрактах я сидел в уборной, закутавшись в пальто.

— Что с вами? — спрашивала Вера Федоровна.

— Не знаю. Знобит как-будто.

— После спектакля, когда приедем в гостиницу, я вас вылечу.

В гостинице я прошел к ней в номер вместе с

Зоновым. Был заказан легкий ужин. Она велела принести водки, и налила мне рюмку, всыпала в нее какой-то порошок и заставила выпить.

— Это я положила хинин. Завтра вы будете здоровы.

Я как-то сразу ослабел после этой рюмки и, отказавшись ужинать, ушел к себе.

Прошло пять дней, прежде чем врач определил у меня оспу. Все эти пять дней она навещала меня, проявляя исключительное внимание и самую нежную заботливость.

Однажды она принесла мне цветущую ветку урюка.

— Сегодня, когда я ехала на кладбище, извозчик показал мне на эту ветку. Она была единственная в цвету — так рано. Вот вам. Выздоровливайте скорей.

26 января я видел ее в последний раз. Уже было предположение, что у меня оспа. Она не поверила этому и вошла в комнату, где я лежал. Она тревожно взглянула на меня и сказала:

— Нет, нет, какие глупости, не может быть!

Уехала в город и, вернувшись, опять зашла ко мне и принесла несколько томиков Гоголя — миниатюрное издание. Это был последний сделанный ею подарок.

— Вам нравится? — спрашивала она.

Врач, явившийся вскоре после ее ухода, поставил окончательный диагноз. Мою дверь закрыли на ключ и только Зонов, живший со мною, мог входить ко мне.

Вера Федоровна вернулась в гостиницу часов в 5 вечера, оставалось часа два до спектакля. Она постучала в мою дверь, но ее никто не открыл, и я не в состоянии был ответить. Я слышал, как в коридоре говорили:

— Нельзя, нельзя, Вера Федоровна, у него оспа, завтра утром его необходимо увезти из гостиницы.

Поздно вечером, когда уже кончился спектакль — это был «Бой бабочек», — я вновь услышал шум в коридоре, торопливые тревожные шаги, звук отпирающейся двери. Я знал, что она вернулась со спектакля и чувствовал, что там, за дверьми, неблагополучно. Вошел Зонов и сказал, что она нездорова. Наступила тишина.

Вдруг я услышал легкое шуршание. Это в щель под дверью кто-то просунул две записки. Одну Зонову, другую мне. Она писала в этой последней записке, что она заболела, но она уверена в том, что мы скоро увидимся. Увидаться нам не пришлось.

Утром 27-го Зонов закутал меня в пальто и сверх него в одеяло и на руках вынес меня из номера. Я уже был очень слаб. Он нес меня по

коридору, я увидел нашего администратора, стоявшего у телефонного аппарата. Он говорил:

— Спектакль сегодня отменяется, Вера Федоровна больна.

Зонов отвез меня в больницу. Поздно вечером ко мне приехал врач, определивший у меня накануне оспу. Я спросил:

— Что с Верой Федоровной?

— Оспа, — ответил он.

Больница в которую меня повезли была бывшим театром, превращенным в больницу для заразных. Я лежал в буфете, как актеру и полагалось, санитарные условия там были ужасные, но все - таки я существую, как видите. Наиболее опасным моментом оспы является момент высыпания, когда высоко поднимается температура, обыкновенно боятся, что сердце не выдержит. Этот момент прошел у В. Ф. благополучно, сердце выдержало и температура спала. Но у нее настолько сильно было поражено оспой тело, захвачено $\frac{3}{4}$ корпуса, что это являло картину сильного ожога. Начавшийся в это время нефрит вызвал гангрену. Она умерла от заражения крови.

7 февраля я вышел из больницы. Мне сказали, что в этот день Вере Федоровне стало значительно лучше. Беспокоились лишь за то, что болезнь может оставить следы на ее лице. Опасность для

жизни миновала. На другой день я купил цветов и отправился навестить ее, хотя и знал, что не увижу. Она распорядилась, чтобы никто не видел ее во время болезни: в тот день, когда она почувствовала, что оспа стала высыпать на лице, она позвала к себе Зонова и попросила его больше не входить в ее комнату и никого не впускать к ней, кроме врача и сестер, ласково простилась с ним и прибавила, что в случае плохого исхода она просит его сделать так, чтобы никто не увидел ее мертвой.

— Письма мои — вот в этой шкатулке — сожгите в первый же час после моей смерти.

Я подъехал к крыльцу того дома, где она лежала. Мне открыли дверь. По лицам встретивших меня я понял, что Вере Федоровне очень плохо. Неожиданно наступило резкое ухудшение. Я просил передать ей цветы и сейчас же уехал.

Вечером Зонов позвонил мне. Он говорил, что она очень страдает.

На другой день был консилиум. Зонов, пришедший ко мне, сообщил, что врачи признали ее положение крайне тяжелым, почти безнадежным.

— Спасти может только чудо, — добавил он.

— Какое чудо? — спросил я.

— Если сердце выдержит хотя бы сутки таких страданий, может быть еще можно надеяться.

Она всегда говорила, что сердце у нее очень крепкое, здоровое, и мне на минуту показалось, что если все дело в сердце, то, конечно, оно выдержит.

Около десяти часов утра 10 февраля в мой номер постучались. Вошли товарищи. Они сказали, что она умирает, что она непременно умрет сегодня.

— Сколько времени она может прожить?

— Часа два, — ответили мне.

Кто-то сказал, что надо заказать гроб.

Странно и страшно было услышать это слово. Ведь, она еще жива. Но слово было произнесено, и оно не оставляло никаких надежд.

Я вышел и стал бродить по городу. На какой-то улице присел на скамью. Вдруг я увидел гроб — белый металлический гроб — его быстро везли в том направлении, где была она.

Я вернулся в гостиницу. Мне сказали, что она умерла.

Ночью Зонов рассказывал мне:

— В первый же час после ее смерти я сжег письма, лежавшие в шкатулке, как хотела она. Через открытую дверь я видел, как она лежала. Лица не видел. Через шесть часов положили ее в гроб. И твои цветы — туда положили, к ней.

И еще сказал Зонов, что ночью, когда она на

короткое время пришла в сознание, она закричала:

— Довольно, довольно, довольно!

Это были ее последние слова. Зонов слышал их из другой комнаты и удивился ясности и чистоте ее голоса, ее неповторимого голоса, и той силе, с какой они были произнесены.

После смерти Комиссаржевской я вступил в театр «Кривое Зеркало», в котором пробыл четыре года, ушел из него только потому, что врачи запретили мне жить в Петрограде. «Кривое Зеркало», возникшее за два года до моего вступления, было чрезвычайно оригинальным театром, впервые появившимся в России. Театр, к которому очень прислушивались. Быть может, в нем не было порой настоящего вкуса и никак нельзя было его назвать театром «эстетствующим», но в нем было заложено то сатирическое начало, которое в то время играло большую политическую роль. Конечно, это был театр преимущественно передовой русской интеллигенции.

Возглавлялся этот театр Кугелем, который был редактором журнала «Театр и искусство». Кугель был очень страстный и очень пристрастный, но чрезвычайно талантливый человек. Странно, что, возглавляя такой театр, как «Кривое Зеркало», театр, который был построен в сущности

на ансамбле, он сам всегда проводил тенденцию, что не ансамбль важен в театре; в своих серьезных статьях в «Театре и искусстве» он всегда упирал на отдельные актерские личности, он не признавал в своем журнале ведущей роли за режиссером. И я думаю, что он не признавал искренно, он просто не понимал, что такое режиссер, что такое организация спектакля. Для него важно, чтобы актер или несколько актеров играли хорошо, но интуитивно он добивался того, чтобы «Кривое Зеркало», театр, который он возглавляет, был театром ансамбля и подчинялся единой воле режиссера. Режиссером был очень любопытный человек — Евреинов, который вошел в этот театр вместе со мной, одновременно.

Я не могу рассказывать о репертуаре «Кривого Зеркала», он чрезвычайно обширен, чрезвычайно много пьес там приходилось играть, но тот успех, который мы имели не только в Петрограде, но и в Москве и по всей России был совершенно исключительный. Просто нет времени говорить о том, как реагировала публика на такой театр.

Проработав четыре года в «Кривом Зеркале», я ушел из него, приняв предложение Таирова, который организовал в это время в Москве Камерный театр.

Это был очень любопытный сезон, с точки зрения репертуара и с точки зрения оформления этого репертуара с внешней стороны. Таиров привлекал тогда очень интересных художников, ставил любопытные пьесы. Пробыл я там один год, играл очень хорошие роли, но мое материальное положение было таково, что я вынужден был покинуть этот театр.

Через год я вступил в «Летучую мышь» под управлением Балиева. Это был театр — антипод «Кривому Зеркалу», это был театр развлекательный, который посещала преимущественно крупная буржуазия. Он мало был доступен для широкой публики.

С войной театр этот уже потерял свое значение, а с революцией просто был осужден, он был не нужен ей. В этот момент я вступил в студию МХАТ'а.

Свыше 15 лет я находился в этом коллективе, где работали такие крупные мастера, как Вахтангов, Чехов. Вахтангов был, пожалуй, тем художником, который сумел объединить два метода: Станиславского и Мейерхольда. Если в начале своей деятельности, 30 лет назад, я присутствовал при попытке слияния этих двух методов непосредственно их творцами, при попытке неудачной, то в Вахтангове мы несомненно обрели человека, сумевшего это сделать удачно.

Я прожил на сцене 30 лет. Это несомненно больше половины актерского пути, но я все - таки еще не сдаюсь, я думаю, что могу расти и учиться вместе с тем коллективом, в котором я нахожусь, и это ощущение возможности расти и учиться наполняет меня радостью, бодростью и уверенностью в прекрасном будущем не только того театра, в котором я работаю, но и вообще социалистического искусства, которое должно победить во всем мире.
