

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

ПАВЕЛ ОРЛЕНЕВ

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

Лето 1902 года. Одесса. Большой Фонтан.

Сад. Море. Душные ночи.

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

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

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

Среди провинциальных актеров первого ранга был довольно распространен обычай переходить после великого поста на положение гастролера. Это был единственный способ уйти временно от ежедневной работы на сцене, от спектаклей с трех репетиций, вырваться из заколдованного круга, в котором актер, сдавленный требованиями антрепренера и надоевшей публики, работал без усталости, потеряв всякую надежду на настоящее сценическое творчество.

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

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

Блестящим представителем этих бунтарей против „крепостной зависимости“ актера являлся Павел Орленев.¹⁴⁴

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

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

С тем же волнением, но совсем особого порядка, ждали Орленева и я. За два года до этого в Екате-



Д. М. Карамазов — Г а м л е т

(„Гамлет“ Шекспира)

Из собраний Ленинградского театрального музея



П. Н. Орленев — Раскольников
и К. Н. Яковлев — Порфирий Петрович
(„Преступление и наказание“ Достоевского)
Из собраний Ленинградского театрального музея

ринославе мне пришлось видеть этого актера в „Преступлении и наказании“. Мы были потрясены его игрой.

Не могу забыть сцены у следователя. Это было чудесное соревнование двух мастеров — Орленева и Кондрата Яковлева —¹⁴⁵ в художественной отделке деталей, в тонкости интонационных переходов, в темпах. Здесь была борьба человека за жизнь, борьба с опасным, хитрым противником. Вот Раскольников слабеет, теряет спокойствие, замурив глаза, падает в пропасть. Следователь — Кондрат Яковлев — превращается в кошку. Стремительно бросается вперед, хватаямышь и... снова прячет когти: ему хочется еще поиграть. У зрителя захватывает дух: вот-вот придушит.

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

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

Орленев приехал, и с первой же репетиции завоевал симпатии наших актеров.

На этот раз мне пришлось не смотреть из партера на игру Орленева, а самой играть с ним: Грушеньку — в „Братьях Карамазовых“, Соню — в „Преступлении и наказании“, Марфиньку — в „Горе-злосчастья“, Катерину — в „Грозе“ и Любу — в „Обществе поощрения скуки“.

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

Идет „Преступление и наказание“. Сцена в комнате Сони.

Измученный Раскольников приходит сюда в на-

дежде найти минутное успокоение, а может быть, и прочесть в глазах этой девушки оправдание. Как хорошо было бы рассказать здесь о своем преступлении! Но нет сил произнести последнее страшное слово... Он впадает в взглядом в глаза Сони:

— Поняла?

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

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

Но он не был только актером „нутра“: каждая фраза, каждое движение говорили о его громадной технике. И какой актер нутра смог бы так прочесть огромный монолог свой, чтобы публика и актеры, затаив дыхание, следили за каждой его фразой? А в первом акте „Братьев Карамазовых“ все присутствующие в театре именно так слушали Орленева, боясь проронить из его бесконечного монолога хотя бы одно слово. Тут, если мастерство актера не на должной высоте, — не поможет никакое вдохновение. Здесь каждое слово должно было подвергнуться самой тщательной обработке мастера. Это — прежде всего, а затем уже оно переходило в лабораторию возвышенных чувств и, согретое ими, преподносилось зрителю. И потрясало его глубиной мысли и мастерством.

В сцене „Мокрое“ („Братья Карамазовы“) Орленев совершеннейшим образом преображался. Я с уди-

влением смотрела на человека, широко шагающе по сцене, и думала:

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

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

— Грушенька, что я с тобой сделал?!

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

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

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

Иногда Орленев, пользуясь своей богатейшей техникой, доводил ту или иную эффектную деталь до грани дозволенного в театре, вызывая у зрителей отвращение и ужас. Так было и в „Горе-злосчастия“.

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

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

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

Но когда я сдернула платок, то в ужасе отшатнулась. Передо мной было искаженное предсмерт-

ными судорогами лицо, мертвый оскал и отвратительно вывалившийся язык. В публике — крики ужаса.

Мне эта деталь решительно не понравилась. Тут было уже не подлинное искусство, а „белый слон“, как называл мой любимый актер Дмитрий Михайлович Кармазов всякий чрезмерно эффектный трюк. Он, я помню, решительно протестовал против всяческих попыток актеров доводить публику до истерики подобным способом. И, когда мы как-то попросили его показать нам этого „белого слона“, он охотно согласился. Шла „Казнь“. Кармазов играл Викентия. В последнем акте герой умирает. Кармазов упал на пол и замер. Опустили занавес. Раздались шумные аплодисменты. Кармазов продолжает лежать, не проявляя никаких признаков жизни. Среди актеров подымается сильное волнение: не умер ли от разрыва сердца? Кто-то вызвал театрального врача. И, когда тот прибежал на сцену, Кармазов поднялся, стряхнул пыль с костюма и вышел к публике, которая продолжала неистовствовать. А потом повернулся к нам, актерам:

— Ну, вот вам и „белый слон“...

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

В отношении к товарищам Орленев был деликатен и прост.

Помню, наша „старуха“ — Зверева¹⁴⁶ поставила в свой бенефис „Общество поощрения скуки“ и очень просила Орленева принять участие в этом спектакле. И тот, к великому удивлению всей труппы, согласился играть незнакомую роль и три дня прилежно учил ее.

Но как следует овладеть ролью ему так и не удалось. Он в этом признался суфлеру на последней репетиции.

— Тут уж мне подавать придется...

Перед спектаклем Орленев выбежал на сцену страшно взволнованный:

— Вы посмотрите, что она со мной сделала!

Оказывается, Зверевой не понравилась пышная в завитках прическа Орленева, и она взлохматила ему голову:

— Расчесать! Немедленно расчесать!

В таком растрепанном виде знаменитый гастролер и появился публике. Было видно, что это ему очень неприятно.

Орленев решил „отомстить“ чрезмерно бойкой старухе.

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

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

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

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

— Придется еще что-нибудь прочесть.

И, бережно отодвинув в сторонку Звереву, вышел на сцену... На станции раздался первый звонок. Публика заволновалась. Двое актеров услужливо подхватили бенефициантку под руки и усадили ее в кресло.

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

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

— Прошу вас, я уже кончил.

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

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

Жара невероятная. Молодые актеры на выходах попросили не занимать их в репетиции и отпустить купаться. Орленев отпустил, несмотря на мои решительные протесты.

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

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

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

Его привез сюда импрессарио и платил ему за спектакль двадцать пять рублей. Уж бог его знает, сколько он сам наживал на Орленеве. Но и эти

деньги тратились как-то без толку, и мы сговорились отбирать их у него и скопить. Орленев пытался сердиться, но это у него как-то плохо выходило. Мы убедили его в том, что деньги идут на лечение и семью нашего больного товарища актера. Орленев повиновался и отдал нам последние пять рублей. Таким образом, к концу гастролей у нас скопилась довольно солидная сумма. Мы купили щегольской костюм, лакированные туфли, галстук, шляпу... ну, словом, все, что требуется актеру. А в придачу — билет первого класса.

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

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

Однако с этим замечательным актером и прекрасным товарищем я, к сожалению, никогда больше не встречалась...

ГЛАВА ПЯТНАДЦАТАЯ

ИВАН МИХАЙЛОВИЧ ШУВАЛОВ

Встреча. — Биография большого артиста. — Лир, Гамлет, Отелло. — Победы и поражения. — Саратов и Казань. — В Харьков, к Дюкову! — Личная жизнь. — Переход к Синельникову в Ростов. — М. М. Блюменталь-Тамарина. — Снова в Киев. — Смерть Соловцова.

Весной 1895 года я встретила в Харькове прекрасного человека, большого актера — Ивана Михайловича Шувалова. Мы полюбили друг друга. Это чувство было так сильно и прекрасно, что в первый раз в моей жизни сцена отошла на второй план.

Я еще в Киеве слышала от актеров, что в Одессе появился новый прекрасный талант — Шувалов. И когда я увидела его в роли Рахманова („Старые годы“ Шпажинского), затем в Отелло, Лире, Иванове, я убедилась, что это действительно большой многогранный талант, артист, умеющий глубоко чувствовать самые разнообразные драматические положения.

Высокий рост, прекрасный тембр голоса, выразительное лицо. А простота тона поражала даже нас, актеров. И часто на репетиции „Иванова“ и „Дяди Вани“ мы отвечали на его слова, полагая, что это —

не реплика, а личное обращение к нам, — так непосредственно звучали произносимые им слова роли. Громадный темперамент, художественная отделка ролей увлекали и покоряли зрителя.

Шувалову было тогда 29 лет...

Вот краткая биография этого большого артиста. Родился Шувалов в 1865 году. До шестнадцати лет не подозревал, что он сирота. Воспитывал его какой-то богатый поляк, биржевой маклер, по фамилии, кажется, Цехановский, — хорошо не помню.

Учился Иван Михайлович в Царскосельской гимназии. Шестнадцати лет он заявил человеку, которого считал отцом, что хочет идти на сцену. Тот рассвирепел и раскрыл тайну его рождения. Юноша был ошеломлен: он — не сын, а воспитанник, незаконнорожденный!

Мать его была дочерью генерал-майора Майбороды. Умерла совсем молодой. Не знаю, имел ли Иван Михайлович какие-либо сведения об отце. Он не любил говорить о своих родителях, и никто никогда не слышал от него о прошлом. По паспорту он значился: „незаконный сын мещанина Егорова“ (это — фамилия крестного отца). Очевидно, „Михайлович“ — тоже от крестного отца.

В чем был, в том и ушел Шувалов из дома опекуна. Женщина, которую он считал своей матерью, оказалась женой чужого человека.

Он остался на улице. Кое-как при помощи товарищей поступил в императорское Театральное училище. Там принял фамилию „Шувалов“ в честь артиста Н. Ф. Сазонова, который в молодости играл под этим псевдонимом так же, как и дочь Сазонова — артистка Шувалова.

Сазонов был тогда преподавателем в Театральном училище.

Затем Иван Михайлович играет свой первый сезон в Костроме, попадает к известному старому антрепренеру Рассказову,¹⁴⁷ женится на его дочери. Служит в Ярославле, Самаре — все в его же антрепризе, в Москве у Корша. Там его заметили после прекрасно сыгранной роли Молчалина.

Большой успех, заставивший говорить о нем весь театральный мир, начался с Одессы.

Особенно удалась ему роль Рахманова в „Старых годах“ Шпажинского. Но его тянуло к классике, к глубоким образам трагедий, и тогда же он начал работать над Гамлетом, Отелло, Макбетом, Карлом („Разбойники“), царем Эдипом, Эгмонтом, Рюи Блазом. Но не только героический репертуар классической трагедии притягивал его к себе. Он создал целую галерею изумительных сценических образов новейших драматургов: дядя Ваня, Иванов, Вершинин в „Трех сестрах“ Чехова, доктор Штокман, строитель Сольнес, консул Берник в „Столпах общества“ Ибсена, Генрих в „Потонувшем колоколе“.

Кроме трагического и драматического таланта он обладал громадным юмором и прекрасно играл комедии. У него в жизни было много юмора, иронии и остроумия...

Из ролей комедийных Шувалов замечательно играл кавалера Рипафратта в „Трактирщице“ Гольдони, Звездинцева — в „Плодах просвещения“ Толстого, Василькова — в „Бешеных деньгах“, Малькова — в „Дикарке“ Островского.

Он так кончал 4-й акт в „Бешеных деньгах“, что при мне в Одесском городском театре публика не давала начинать 5-го акта, без конца требуя выхода Шувалова на свои вызовы. Занавес все-таки подняли, начали 5-й акт. На сцене Лидия — Петипа

и Чебоксарова—Бронская, но публика не дала им говорить. Пришлось опустить занавес, и Шувалов принужден был выйти еще раз на сцену. Только тогда публика успокоилась и позволила продолжать спектакль.

Но больше всего любил Иван Михайлович Шекспира, много играл его и очень многое сделал для того, чтобы продвинуть творения великого драматурга на русскую провинциальную сцену.

Над ролями он работал по методу, диаметрально противоположному моему. Я читала роль по пьесе (а не по тетрадке) раз пятнадцать, читала до тех пор, пока не выучивала ее наизусть, совсем не нуждаясь в суфлере. Но при первом же чтении я намечала голосом тон. Я читала второй и третий раз, и в голосе появлялись уже нужные интонации. А когда я принималась за чтение в десятый-пятнадцатый раз, — я слышала „музыку слов“.

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

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

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

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

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

Я рассказала Шувалову о деталях игры этих двух знаменитых трагиков (он их не видел). Шувалов заинтересовался и начал работать над „своим“ королем Лиром. В результате получился сценический образ, в котором заключались и величие Лира Росси и человечность Маджи. У Росси Лир — взбалмошный деспот, у Шувалова — гордый, упрямый человек, но с душой, переполненной нежностью. Росси не вызывал жалости, Шувалов поражал глубиной своего горя.

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

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

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

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

Пуговицу, сэр, мне эту отстегните.

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

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

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

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

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

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

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

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

Относясь с большой любовью к Шекспиру, Шувалов требовал от постановщиков и актеров серьезного отношения к шекспировским спектаклям. Если для какого-нибудь гастролера ставили „Ромео и

Джюльетту", он никогда не отказывался от участия в этом спектакле.

Помню, в киевском Народном доме, у Бородай, мне пришлось ставить „Ромео“ с участием бывшего артиста московского Малого театра М. Ф. Багрова.

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

Наш художник к старым декорациям подрисовал готические башенки, и вместо соловцовских „мирных сельских домиков“ на сцене возвышались довольно массивные дворцы враждующих сеньоров. Багров охотно принял все мои детали в трактовке.

Спектакль имел очевидный успех. Только что закончивший свои гастроли Мамонт Дальский присутствовал на этом спектакле и из глубины своей ложи снисходительно аплодировал особенно удачным сценам.

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

Впрочем слово „требовать“ отсутствовало в лексиконе этого скромного человека. Своей вдумчивой и любовной работой над шекспировскими ролями Шувалов давал общий тон спектакля, в котором участвовал сам,—но и только. Требовать, добиваться, вступать с кем-либо в борьбу он не мог и не хотел.

Но, когда случалось ему встретиться с единомышленниками, Иван Михайлович немедленно начинал

подготавливать почву: заводил разговор об Англии, о трагедии вообще и о Шекспире в частности. Кончалось обычно дело тем, что решали тут же приступить к постановке „Макбета“, „Отелло“ или „Короля Лира“...

Однажды в 1903 году счастливый случай столкнул в Одессе двух-трех шекспиристов, которые без слов поняли друг друга. Через две минуты вопрос о постановке „Отелло“ был решен бесспорно.

Наши антрепренеры весьма охотно согласились истратить на эту „затею“ небольшую сумму... И вот мы репетируем „Отелло“ на сцене одесского городского театра.

Театр этот по праву считался одним из лучших в Европе. Стоил он городу огромных денег. Весь из мрамора, отделанный никелем и голубым плюшем. Грандиозный и великолепный „храм искусства“.

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

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

Декорации были заказаны самому Реджио, который оформлял Соловцову его знаменитую постановку „Мадам Сан-Жен“. Оркестром дирижировал Прибик, горячо взявшийся за наше дело. Режиссировал Д. А. Александров.

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



И. М. Шувалов — Самозванец
(Дмитрий Самозванец и царица Ксения* Суворина)
Из собраний Ленинградского театрального музея

нии. И, когда приходилось играть в обычной для «провинциального Шекспира» обстановке, Шувалов терял равновесие, становился молчаливым и мрачным. В этих случаях его не радовали даже благоприятные рецензии о его игре.

Прослужил Иван Михайлович на сцене 23 года: 22 года — в провинции и год — в Петербурге.

Когда открывали Художественный театр в Москве, Шувалов получил приглашение от его основателей. По семейным соображениям он вынужден был отказаться от этого лестного для каждого актера предложения.

Когда я в 1895 году встретила с ним, он был уже крупным актером. Весну и часть лета товарищество Бородай в тот год играло в Харькове, Полтаве, Екатеринославе, с осени же мы играли полсезона в Саратове, а вторую половину — в Казани. Весной — опять в Саратове. Здесь актеры зарабатывали прекрасно, чуть ли не по полтора рубля на марку. Только Шувалов, один в товариществе, получал гарантию — четыреста рублей в месяц. Он не любил никаких споров и, чтобы не волноваться на общих актерских собраниях, предпочитал получать твердых четыреста рублей, чем шестьсот рублей „марками“.

Публика в Саратове и Казани его очень ценила и последний год встречала аплодисментами в каждой роли, как встречают только бенефициантов.

И. М. Шувалов за эти два сезона создал изумительного „Царя Эдипа“ и Грозного в трагедии Алексея Толстого „Смерть Иоанна Грозного“.

Работал он над каждой из этих ролей месяца по три, занимаясь ежедневно с десяти утра до двух часов дня. Это он делал в летние каникулы.

Пресса Саратова, Казани, а затем Харькова, Одессы и Киева восторженно приняла его в „Эдипе“.

Талант Шувалова развивался все больше и больше. Его лучшими ролями в это время были Эдип, Лир, Отелло, Гамлет, Уриэль Акоста, Штокман, Грозный.

Я убедила его подписать в Харьков к Дюковой на 1897/98 год, находя, что он достаточно долго уже просидел в Казани и Саратове, получая у Бородая четыреста рублей в месяц, в то время как он стоил гораздо большего.

И в Харьков к Дюковой мы поехали на шестьсот рублей каждый, т. е. на тысячу двести рублей вдвоем. Но контракты у нас были разные. Впоследствии я продолжала получать шестьсот рублей, а Шувалов дошел уже до тысячи в месяц. Это было вполне справедливо.

А. Н. Дюкова — внучка известного провинциального антрепренера, у которой служили моя бабка и мать. Отец Дюковой тоже был известным антрепренером. Эта семья держала харьковский театр много лет подряд.

Сама А. Н. Дюкова была очень хорошим, отзывчивым и до курьеза скромным человеком. Актеры ее только и видели на открытии сезона во время молебна, который служили в фойе (на сцене никогда не служили — „грех“), и на закрытии, когда публика прощалась со всеми актерами и всегда требовала Дюкову. Тогда ее чуть ли не силой вытаскивали на сцену, где она смущенно раскланивалась и тотчас же удирала домой.

Все дело вел Песоцкий — режиссер и администратор.

Непрактичность Дюковой была удивительна. Труппа и все расходы по постановкам съедали в месяц двадцать тысяч рублей, сто тысяч — в сезон. А валовой доход театра был... сто тысяч. Постом она отдавала в аренду вешалку и буфет, брала задаток

и несколько тысяч — и колесо опять вертелось. Так шло до 1905 года, когда произошел знаменитый крах антрепризы Дюковой. . .

Три поколения Дюковых держали театр в Харькове свыше семидесяти лет. Но город, бывший хозяином театра, рассматривал его только как доходную статью и не делал никакого снисхождения антрепренерше, которой, по существу, многим был обязан.

В труппе Дюковой в сезоне 1897/98 и 1898/99 гг., кроме нас с Шуваловым, были С. Т. Строева-Сокольская,¹⁴⁸ Л. И. Петипа, Павел Самойлов, Д. А. Глюске-Добровольский,¹⁴⁹ „комик“ и „характерный“, М. М. Петипа, Н. С. Песоцкий, Э. Ф. Днепров. Очередным режиссером был Д. А. Александров.

С 31 августа по 15 октября играли в Одессе, в городском театре, а с 17 октября — в Харькове, но вновь отделанном театре Дюковой. Теперь она его только арендовала у города, так как ремонт город сделал за свой счет, а ей, в память заслуг ее деда и отца, театр был сдан на несколько лет в аренду. . .

В этом сезоне (1897/98 г.) И. М. Шувалов имел громадный успех. Его любили и помнили по прошлым сезонам в Одессе и Харькове. Но год от года его талант расцветал и становился еще многограннее. К этому времени им были созданы роли Лира, Отелло, Гамлета, Уриэль Акосты, Эдипа, Грозного, Дяди Вани, Иванова, Штокмана. Его бенефисы были сплошной овацией, сборы были битковые.

В этот год я стала матерью. Моя любовь к сцене отошла на второй план, и я вся ушла в семью.

Успех я имела уже не такой, как в мой первый приезд в Харьков.

Сцена — ревнивая любовница. Если ты ей изменишь — изменит тебе и она.

Но я приняла это как должное. Я проверила себя. В этом сезоне Днепровы, с которой мы были на одном амплуа, имела у харьковской публики гораздо больший успех, чем я. И вот однажды, после ее бенефиса, когда толпа вынесла артистку на руках из театра, а я скромно сидела в санях, ожидая любимого человека — моего мужа, отца моего ребенка, — я заглянула в свою душу, ища там чувства зависти к счастливой сопернице по сцене, и не нашла ничего — ни одной капли горечи, ни одной капли сожаления о том, что это не мой успех и что я забыта.

Я положила на весы счастье мое, как женщины и матери, и счастье артистки, и первая чаша перевесила.

Я, смеясь, рассказала это Шувалову, когда мы ехали домой.

Весной 1899 года мы полным ансамблем Харьковской драмы гастролировали в Тифлисе, в городском театре.

Труппа имела большой успех. Мы играли до начала июня, а затем часть труппы с И. М. Шуваловым уехала в Славянск, где пять летних сезонов существовало наше товарищество под моим и В. М. Бержина¹⁵⁰ управлением.

Славянск — курорт, очень избалованный хорошими театральными зрелищами. Туда съезжалась публика из Харькова и Ростова, выдавшая зимой прекрасные постановки и чрезвычайно поэтому требовательная к актерам.

За эти пять лет мы показали множество хороших пьес, в которых были заняты лучшие актеры Харьковского и Ростовского театров. Сборы были прекрасные, товарищество было очень дружно. Славянские сезоны оставили по себе очень приятное впечатление.

Сезон 1899/900 г. Ростов-на-Дону. Антреприва Николая Николаевича Синельникова.

Этого замечательного режиссера я не видела после горевского сезона в Москве, где он очень редко играл „простаков“. Теперь это был крупнейший антрепренёр и очень умный, тонкий режиссер.

Кроме Ростова, он одновременно держал театры в Таганроге и Нахичевани. Труппа была громадная и делилась на две: ростовскую и таганрогскую. Но некоторым актерам из ростовской труппы приходилось играть и в Таганроге, выезжая туда на отдельные спектакли. Таганрог — всего в двух часах езды от Ростова, но все же трепка была ужасная; сегодня играешь в Ростове, завтра — в Таганроге, послезавтра — в Нахичевани, куда долго и утомительно приходилось ездить на извозчиках. Большее количество спектаклей, конечно, падало на Ростов.

Здесь я впервые встретилась с двумя замечательными актерами: А. П. Петровским¹⁵¹ и М. М. Блюменталь-Тамириной.¹⁵²

М. М. Блюменталь-Тамирина — ныне народная артистка СССР, — еще будучи молодой, уже играла старух. Не забуду, как меня поразила ее внешность. Мария Михайловна была маленькая, худенькая женщина, типа „инженю“, напоминавшая собой скорее гувернантку, чем актрису на роли „комических старух“. На сцене же она перевоплощалась полностью. Она одевала толщинки, прекрасно гримировалась и выкатывалась шариком на сцену, совершенно не похожей на себя в жизни. На другой год она уже служила в Москве у Корша, куда ушел и Синельников.

Сам Синельников играл редко. Я видела его несколько раз в „Царе Федоре Иоанновиче“ и „Красном цветке“ Щеглова.

И. М. Шувалов в Ростове имел очень большой успех.

Перед нашим отъездом из Харькова в Ростов мы уже подписали контракт в Киев, к Соловцову: Иван Михайлович — на тысячу рублей в месяц, а я — на шестьсот с бенефисом. Это был необыкновенный случай: с актерами обычно не подписывали контракта на два сезона вперед. Но Соловцов, очевидно, хотел заранее иметь крепкие договоры с Шуваловым да, повидимому, и со мной. Итак, в 1899 году мы были обеспечены контрактами по 1902 год.

Ростов я видела уже два раза в моей театральной жизни. Он мне никогда не нравился. Кипучий, безалаберный, слишком „купец и торговец“. Даже успех мой в этом городе меня не радовал. Это был не Киев и не Харьков. Актер не чувствовал в театре присутствия передовой интеллигенции, студенчества с его восторженным реагированием на „свободные“ речи.

И я была рада, что мы едем в Киев.

Постом 1900 года И. М. Шувалов уехал на гастроль в Петербург, к Суворину в Малый театр. Его король Лир имел там большой успех.

Я же приняла руководство товариществом, составленным из части синельниковской труппы. Режиссером у нас был А. П. Петровский. Первые недели играл П. В. Самойлов. Его гастроль прошли блестяще.

Павел Самойлов — сын знаменитого В. В. Самойлова — скоро сам стал известным актером в России. Но особенно любили его в Харькове и Ростове. Он обладал очень выразительным лицом. Несколько глуховатый голос не мешал ему передавать тончайшие интонации. Прекрасный Жадов в „Доходном

месте", поэтичный Гамлет, оригинальный Чацкий и Хлестаков. „Любовник-неврастеник" и прекрасный комедийный актер. На императорской сцене ему, как и многим, перешедшим из провинции, играть не давали. Он жил в Петербурге и ездил на гастроли в Харьков, Ростов, Екатеринослав и Полтаву, где и с ним впоследствии играла. Позднее он с успехом гастролитовал и в Москве.

Весной 1900 года вся наша труппа под руководством Н. Н. Синельникова играла в Екатеринославе, где имела большой успех. Впервые там шла трилогия Толстого с И. М. Шуваловым в ролях Грозного и Бориса Годунова.

В одну из поездок в Одессу Соловцов заболел сыпным тифом и скончался. И. М. Шуваловым и Е. Я. Неделиным прах его был перевезен в Киев. Улица от вокзала до Аскольдовой могилы была запружена публикой, пришедшей отдать последний долг Соловцову.

Думала ли я, что такие же грандиозные похороны будут через три года в Харькове и я, обезумевшая от горя, пойду за гробом Ивана Михайловича?

ГЛАВА ШЕСТНАДЦАТАЯ

ТЯЖЕЛЫЙ ГОД

Лестное предложение. — Шувалов в Александринском театре. — Быт и нравы театра Яворской. — Снова в провинции.

В середине киевского сезона 1902 года мне подали для И. М. Шувалова письмо. На конверте был указан отправитель: „Императорский Александринский театр“.

Я догадалась сразу: приглашение. И тотчас в моем мозгу мелькнула мысль порвать это письмо и не передавать его Шувалову. Я хорошо знала, что собою представляет петербургская императорская сцена. Я видела, как делались там карьеры заурядными актерами, как пришедшие из провинции актеры, даже такие таланты, как Стрепетова, Коммисаржевская,¹⁵³ не могли там полностью развернуть свое дарование. Последняя, к счастью для себя, во-время ушла с императорской сцены.

Я знала характер Ивана Михайловича. Скромный, застенчивый, не умеющий угождать сильным мира сего, он обречен был бы в Петербурге на трудную жизнь. Но все же приглашение я ему отдала. Приглашение

было исключительно лестное: шесть тысяч в год без дебюта и контракт на два года. Шувалов соблазнился.

На императорскую сцену брали с дебютом и не больше, чем на 3600 рублей в год. Такое лестное предложение можно было объяснить успехом Шувалова в Петербурге весной 1900 года в театре Суворина. Тогда гастроли Ивана Михайловича шли при полных сборах, с большим успехом.

Шувалов подписал контракт. Подписал в первый раз один, без меня. Я сама уговорила его сделать это. Я не хотела мешать его карьере. Но, не желая разлучаться с ним и отнимать от отца его любимого ребенка, поступила в петербургский частный театр Яворской.¹⁵⁴

Яворская отлично знала, что мне по семейным обстоятельствам необходимо служить в Петербурге, — ну и, как говорится, прижала меня: дала не шестьсот, как я получала в провинции, а четыреста рублей. На одну чашу весов была брошена моя карьера, на другую — семья; и опять перевесила последняя. На пятнадцатом году моей сценической деятельности я снова отодвинула театр на второй план.

Яворская играла в каждой пьесе лучшую роль. А в репертуар включались только те пьесы, где была прекрасная роль для нее. Вот примерный репертуар ее театра: „Мадам Сан-Жен“, „Женщина с моря“, „Карьера Наблочнокого“ (пьеса ее мужа, кн. В. В. Барятинского), „Прошрое“, „Та самая, которая“. Роли похуже давались мне. Конечно, такая работа меня не удовлетворяла. Но жаловаться нельзя было: я знала, на что иду. Дома ждала меня семья: любимый человек и ребенок. Актриса расплачивалась за счастье женщины.

Иван Михайлович тоже очутился в ужасном положении и совершенно для себя неожиданно.

О том, что пришлось пережить Шувалову за этот краткий период петербургской жизни, ярко говорит его переписка с управляющим труппой Александринского театра П. П. Гнедичем,¹⁵⁵ переданная мною в музей им. А. А. Бахрушина. Любопытна одна фраза в ответе Шувалова:

„Я лучше останусь Лиром, Отелло и Макбетом в Киеве, Одессе и Харькове, чем Стародумом на императорской сцене“.

Эта фраза, очевидно, очень не понравилась Гнедичу. Он всячески тормозил продвижение вперед Шувалова и выпустил его в пьесе Потапенко „Лишенный прав“ в роли „драматического резонера“, а не „героя“. Все, что заявлял на свой первый выход Шувалов, по словам Гнедича не могло итти. Чеховского „Иванова“ нельзя было возобновлять, так как раньше эту роль играл В. Н. Давыдов и это обидело бы его. „Гамлета“ тоже нельзя было дать Шувалову, так как это обидело бы Далматова.

Далматов был прекрасный „фат“, но прескверный Гамлет.

Шувалов заявлял еще ряд ролей, но ответ Гнедича постоянно был таков: „невозможно“.

Пришлось согласиться на выход в „Лишенном прав“. Я была на этом спектакле. Обставлен он был неважно. Одна Стрельская превосходно играла няньку.

Публика недоумевала. Ведь два года тому назад она видела Шувалова в том же Петербурге на гастроях у Суворина, где Иван Михайлович имел громадный успех в „Отелло“, „Лире“, „Макбете“, „Царе Эдипе“, „Грозном“ и делал полные сборы.

За весь сезон Шувалов сыграл в 37 спектаклях пять ролей: графа Михаила фон-Кемпгаузена в пьесе „Да здравствует жизнь“, Тезея в „Ипполите“, Тригорина в „Чайке“, Сумарокова в „Ломоносове“ и Домбровица в „Лишенном прав“; все пять — „резонеры“. Он же был героем и, следовательно, весь год делал не свое дело.

Шувалов молча переносил унижения, но стал хворать. Каждый раз, когда ему надо было выступать, у него делалась перед спектаклем нервная рвота.

В одном письме из Харькова Ивана Михайловича спрашивали, как он себя чувствует в Петербурге. Шувалов ответил:

„Как можно себя чувствовать хорошо, если я нахожусь в арестантских ротах, а Мария Ивановна — в сумасшедшем доме“.

Действительно, императорский театр был для него арестантскими ротами, а театр Яворской напоминал мне тогда сумасшедший дом. Репетиции там начинали не в 11 часов, как это делалось во всех театрах, а в 2-3 часа дня—когда „соизволит“ приехать „княгиня“; так величали капельдинеры Яворскую, бывшую тогда замужем за князем В. В. Барятинским.

Княгиня приезжала часа в три и проходила к себе в уборную. За ней лакей нес завтрак в серебряном судочке. Актеры сидели и ждали.

Однажды она пригласила меня позавтракать с ней. Меня взорвало:

— Как вы можете есть, когда там, на сцене, сидят голодные актеры, ожидая по четыре часа начала репетиций?

Яворская рассмеялась:

— Охота вам обращать внимание на такие пустяки!

Княгиня, позавтракав, выходила на сцену. Репетиция кончалась в шесть — шесть с половиной часов вечера. Актеры забыли, что значит обед.

Спектакль начинался через час и заканчивался в двенадцать, а иногда и в час ночи. При этом, после каждой премьеры нас, актеров, обязательно снимали. Съемка тоже отнимала много времени, и, голодные, измученные, мы стояли в гриме, проклиная княжеские причуды. Я частенько демонстративно уезжала домой. Другие побаивались, не смели противоречить „хозяйке“.

У Яворской было интересное, подвижное лицо, высокий рост и на редкость неприятный, хриплый голос. Играла она все, начиная с героинь и кончая девочкой-подростком в „Бедном Генрихе“. В последней роли, чтобы казаться меньше ростом, она проводила все сцены сидя или на коленях.

Во время спектакля она старалась продлить выигрышные для себя сцены и начинала импровизировать, считая, очевидно, что текста ей дано недостаточно. И договаривалась до того, что и сама теряла нить, да и всех нас, играющих с ней, вконец запутывала.

Не могу забыть одного спектакля. Шла „Та самая, которая“. И вот, в конце акта на Яворскую вдруг „нашло“ это самое вдохновение, и начала она плести такие „кружева“, что режиссер Ратов, сжав руками голову, метался за кулисами:

— Мы не кончим! Ради бога, остановите ее... Мы сегодня не кончим!..

А занавес должен падать после того, как героиня, закончив бурный монолог, в порыве религиозного бунтарства бросает библию в огонь камина.

Проходит пять, семь... десять минут, а Яворская продолжает молоть какую-то невообразимую чушь. Уж

очень положение было выигрышное. Чувствую, что Ратов близок к помешательству. Он уже не бегаёт, а прислонился к кулисе и стонет:

— Ради бога, да остановите же ее... Ну, сделайте с ней что-нибудь...

И тогда я решилась. Взяла со стола библию и вложила ее в руки вдохновенной импровизаторши. Экстаз моментально прошел. Она укоризненно взглянула на меня и бросила библию вместе с вдохновением в пылающий камин.

За кулисами кто-то радостно взвизгнул. И тогда же стремительно опустился занавес. Ратов торопился. И был, конечно, прав: дашь актрисе под занавес эффектную паузу, а она, чего доброго, опять начнет импровизировать...

Был однажды такой случай, очень характерный для порядков, царивших в театре Яворской. На афише — „Сан-Жен“ с Яворской и двухактная пьеса Чирикова „Во дворе, во флигеле“. Я играла в этой пьесе Дуню. Перед спектаклем я спокойно отдыхала дома, собираясь отправиться в театр часам к девяти: „Сан-Жен“ — пьеса большая, и на сцену мне выходить не раньше половины двенадцатого.

Жила от театра я далеко — добрых полчаса езды на хорошем извозчике. Вдруг звонок. Влетает взволнованный рассыльный из театра и заявляет: „Ваш выход. „Сан-Жен“ идет второй. Сейчас ваша пьеса“.

Я обомлела. Набросив на плечи рогонду, схватив коробку с платьем, я бросилась по лестнице вниз, вскочила на присланного извозчика и помчалась в театр. Что я перечувствовала за эти полчаса!

Подъезжаю. Вхожу в уборную со двора. У ворот меня встречает горбатенький режиссер Ратов. Он

в гриме, поверх театрального костюма накинута шуба. Кричит:

— Скорее, начался акт, скорее, ради бога!

Театр Яворской находился на Мойке, в зале Кононова. На четвертом этаже длинный, неудобный зал с небольшой сценой. Все уборные, за исключением „княжеской“, которая помещалась около сцены, находились этажом ниже. Было очень неудобно к каждому выходу подниматься по лестнице. Но с актерами тогда почти никто не считался, а в этом театре и подавно.

Бегу на четвертый этаж. Но, добежав до своей уборной, падаю в сердечном припадке... Открываю глаза — около меня парикмахер с косой в руках, помощник, актеры. Спрашиваю — что делается на сцене? Отвечают: — Идет первый акт.

— За вас вытолкнули на сцену маленькую актрису, она что-то там бормочет.

Я в ужасе. Она блондинка, а я — брюнетка. Как я буду доигрывать второй акт?

Отталкиваю парикмахера, кое-как набрасываю на себя костюм, без грима лечу на четвертый этаж — на сцену и доигрываю пьесу.

Что дал публике этот спектакль, — предоставляю судить читателям.

После спектакля я отказалась работать при таких порядках.

Посыпались извинения режиссера. Яворская даже приехала с князем ко мне на дом. Всѐ объяснили забывчивостью и уверяли, что это больше не повторится. Я кое-как дотянула сезон до конца, но этого тяжелого сна на яву не забуду во веки веков.

Иван Михайлович решил порвать контракт с императорской сценой, — здесь я сыграла немалую роль.

Но дирекция не желала его отпускать, и ему пришлось ехать к министру двора, чтобы тот своей властью разрешил нарушить контракт. Все были поражены: как, бросать императорскую сцену! Шесть тысяч рублей в год! Контракт еще на год!

Мы немедленно подписали к Дюковой в Одессу и Харьков и покинули „арестантские роты“ и „сумасшедший дом“.

ГЛАВА СЕМНАДЦАТАЯ

СМЕРТЬ ИВАНА МИХАЙЛОВИЧА

Большая работа. — Болезнь. — Неверный диагноз. — Неудачная операция. — Похороны.

После зимней работы в петербургском императорском театре И. М. Шувалов вновь вернулся в провинцию.

Иван Михайлович, как и я, вновь почувствовал себя счастливым, играя самый разнообразный репертуар и пользуясь попрежнему огромным успехом.

Гнусный сезон в Александринке был забыт. Я успокоилась, чувствуя и моральное и материальное удовлетворение Ивана Михайловича.

Чтобы резче подчеркнуть различие между условиями работы в императорском театре и провинции, я приведу перечень тех пьес, в которых играл Шувалов за один только сезон 1903/04 г.:

„Отелло“, „Король Лир“, „Макбет“, „Потонувший колокол“, „Царь Эдип“, „Дмитрий Самозванец“, „Дядя Ваня“, „Иванов“, „Доктор Штокман“, „Строитель Сольнес“, „Столпы общества“, „Герострат“, „Кин“, „Вишневый сад“, „Уриэль Акоста“, „Гамлет“,

„Рюи Блаз“, „Джентльмен“, „Старый закал“, „Жизнь“, „На дне“, „Щекотливое поручение“, „Лишний прав“.

Все эти пьесы не сходили с репертуара Одессы и Харькова. Полные сборы, восторженные отзывы прессы о всем спектакле и о Шувалове в частности. И спектакли, действительно, были хороши.

На постановку, например, „Дмитрия Самозванца“ дирекция затратила пять тысяч рублей. Декорации и костюмы были роскошные, обставлена пьеса прекрасно.

Она прошла 36 раз при полных сборах.

Труппа была блестящая: И. М. Шувалов, А. Н. Соколовский, Д. А. Глюске-Добровольский, Б. С. Борисов, ¹⁵⁶ Л. Н. Колобов ¹⁵⁷ — яркий оригинальный талант, как характерный драматический, так и комический, и ряд других, не менее ярких дарований.

Летний сезон 1904 года мы играли в Екатеринославе и в Славянске, в товариществе под моим и Нерадовского управлением. Режиссировали я и Бежин.

Славянское дело было небольшим. Курорт, недорогая жизнь, дружное товарищество.

1904—1905 гг. Харьков. Ужасный, трагический сезон! Умер Глюске-Добровольский. Умер Песочкий. А в ночь на 5 февраля 1905 года заболел мой дорогой Иван Михайлович.

Он болел уже давно. Еще в Киеве, в 1901 году, он чувствовал себя плохо. Доктора не могли поставить диагноз. Один из лучших врачей Киева нашел у Ивана Михайловича расхождение прямых мышц — результат сильного похудения: он лечился в Ессентуках и сильно сбавил в весе. Врач рекомендовал пока не обращаться к ножу хирурга, но обязал Ивана Михайловича носить бандаж, не поднимать тяжелого, не падать на сцене. Выбрал курортного

врача, не предупредившего больного, что сильное похудание требует обязательного ношения бандажа. И сказал, что рано или поздно операцию делать придется.

Иван Михайлович выздоровел, года два поносил бандаж, бросил его, и мы оба почти забыли о болезни.

В Харькове начались такие же боли в желудке, как и три года назад, но теперь они не прекращались ни на минуту. Спать Иван Михайлович мог несколько часов только после морфия. Доктора меня уверяли, что операция необходима, а кроме того, и не опасна, говорили: „Вы уведете его через несколько дней домой“.

Я не отходила ни на минуту от больного Ивана Михайловича. Ни днем ни ночью. Страдал он безумно...

13 февраля была сделана операция. Иван Михайлович проснулся во время операции — очевидно, хлороформ перестал действовать. Я, находясь близ операционной, услышала его крик... Через несколько минут его принесли ко мне на носилках. Он открыл глаза, взглянул на меня и сказал: „Зачем они это сделали?..“ Доктора растерялись. Профессор, делавший операцию, отвел меня в сторону и сказал: „Операция оказалась серьезнее, чем мы думали“.

15-го ночью он умер в полном сознании, в страшных мучениях.

Только теперь, спустя много лет, я в состоянии писать об этом ужасе.

Я вошла в больницу полной цветущей женщиной, а вышла оттуда через одиннадцать дней неузнаваемо худой и полубезумной...

Харьков был потрясен известием о смерти Ивана Михайловича. В театре шел веселый спектакль. Вдруг

е галерки, где обычно сидели студенты, раздался голос:

— Прекратите играть! Шувалов умер!

На сцене с одной из актрис сделался обморок. Занавес опустили. Вышел режиссер и спросил публику:

— Продолжать?

Часть партера закричала:

— Продолжать!

Но остальные и, конечно, все студенчество потребовали немедленного прекращения спектакля. Громадная толпа хлынула к лечебнице, где лежал Иван Михайлович.

Ко мне вбежала перепуганная хозяйка лечебницы, Давидович:

— На улице громадная толпа студентов и публики... Кричат: — доктора зарезали Шувалова... Сейчас разобьют все стекла. Вы потеряли уже Ивана Михайловича, его вернуть нельзя, а у меня пятьдесят человек больных. Пожалейте их, выйдите и скажите, что в смерти Шувалова вы никого не обвиняете.

Я вышла на улицу. Меня, конечно, узнали. Всё притихло. И я сказала, что никого не виню.

17 февраля хоронили Шувалова. Цепь студентов окружила гроб.

О похоронах Ивана Михайловича газета „Южный край“ напечатала статью. Вот выдержки из нее:

„Со времени похорон Кадминой¹⁵⁸ Харьков не видел таких похорон — такого многолюдства, такого участия и скорби, такого наглядного выражения этих чувств со стороны всех слоев харьковского населения. И в этом торжественном и всенародном воздаянии памяти покойного артиста заключается глубокое утешение для его семьи и для семьи всех русских

актеров: так хоронят общественных деятелей, послуживших своими делами, словом, пером, художественным творчеством на пользу и славу родного края... Улицы, по которым должна была следовать похоронная процессия, еще задолго до нее были запружены народом; — заняты были все выступления, Университетская горка, все возвышенности по пути на городское кладбище...

„Кладбище было полно народа, так что гроб пронесли к могиле с великим трудом. На могиле В. М. Бежин со слезами прочел стихотворение В. И. Иванова („И снова в трауре печальном Мельпомена...“).

Заканчивалась статья так: „Будем надеяться, что скоро могила эта украсится надгробным памятником, достойным напоминанием о месте вечного упокоения такого дивного артиста и человека, каким был Иван Михайлович Шувалов“.*

На кладбище, после обморока, я увидела около себя моего старого друга, доктора Н. С. Акименко: — Сейчас вы должны думать только о дочери.

Я, конечно, больше играть не могла. Выписали Пасхалову, и она кончила сезон за меня.

После смерти Шувалова я осталась с двенадцатью рублями в кармане. Все вещи Ивана Михайловича, нажитые со мной за восемь лет совместной жизни, я послала его первой семье, состоявшей из жены, артистки Рассказовой, и трех дочерей. Младшая из них только что поступила в гимназию. Я послала М. Г. Савиной письмо с просьбой облегчить ее материальное положение. Театральное общество пошло мне навстречу и платило за эту девочку до конца ее учения в гимназии.

* Газета „Южный край“, № 8367, 18 февраля 1905 г.

Смерть Ивана Михайловича потрясла весь театральный мир. У меня сохранились все статьи, присланные мне из Москвы, Киева и других городов. Среди них статьи Дорошевича и Яблоновского.

Многочисленные почитатели Ивана Михайловича открыли подписку через газеты Харькова, Киева и Одессы для сбора средств на сооружение памятника на могиле. Памятник этот, работы скульптора Бекетова, стоит по сих пор.

Шувалов умер тридцати девяти лет, в полном расцвете своего дарования.

ГЛАВА ВОСЕМНАДЦАТАЯ

СКИТАНИЯ

В Симферополе. — Импровизации Людвигова. — Антрепренер Липтварев. — Стачка. — Ужандармского полковника. — Отзвуки первой революции. — Пермь. — Антреприза Синецкого. — Мой режиссерский дебют. — Во главе театра. — Конец „идейного“ товарищества. — Омск. — Интрига. — Пожар. — Леонов-извозчик. — Сибирь.

После смерти И. М. Шувалова играть мне было трудно. Но для обеспечения ребенка я должна была заставить себя идти на сцену.

И через шесть недель после похорон я выступила в Екатеринославе. Шел драматический этюд Косорогова „Весенний поток“. Я играла Варю. То, что испытывала я перед своим выходом, трудно описать. Меня трясла нервная лихорадка. Но я заставила себя думать о дочери, которая ждала меня в номере гостиницы, и выбежала на сцену.

Я играла — и публика, зная, что, разумеется, о постигшем меня горе, затаив дыхание, слушала каждую мою фразу, следила за каждым моим движением. И награждала меня аплодисментами. Значит, я могла еще волновать зрителя, значит, мои ощущения, пол-

ные внутренней опустошенности, были обманчивы, не соответствовали действительности.

И все же что-то, повидимому, надорвалось во мне после смерти Шувалова. Я уже никогда не испытывала искренней творческой радости. Играла много, имела успех, но сама отлично сознавала, что иду на творческую убыль...

Для актера, в особенности актера провинции того времени, такое сознание обычно не приводило к добру. Чтобы жить, нужно было уметь бороться и любить жизнь, нужно было зорко присматриваться ко всем этим маленьким театральным дельцам, которые, не имея ни знания своего дела, ни денег, тонули сами и топили актеров. Нужно было уметь выбирать среди них наименее хищных, наиболее умных и изворотливых. Выбирать, чтобы не погибнуть самой.

А я была в таком состоянии, что толкнуть меня на самую невыгодную сделку с антрепренером ничего не стоило. Ну, и попадалась, да еще как! Бросало меня из стороны в сторону, от одного антрепренера к другому, от маленького краха к полному крушению. Тогда на минуту приходила в сознание, проявляла даже какую-то инициативу, вступала в жаркий бой не только за свою жизнь, но и за искусство, за любимый театр, за сцену...

Но все это — только мгновенные вспышки прежней неугомонной любви к жизни и своей работе. И снова трепало меня из стороны в сторону, из города в город, от хозяина к хозяину...

Сейчас трудно восстановить в памяти весь калейдоскоп впечатлений и событий, в большинстве своем не ярких и творчески пустых.

После поста на летний сезон я уехала в Симферополь, в товарищество В. М. Бежина. Там впервые

я встретила Л. К. Людвигова. Он играл и режиссировал. И то и другое делал неплохо.

Все, кто играл когда-нибудь с Людвиговым, прекрасно знают о его склонности к импровизации. И нужно отдать ему справедливость, он был блестящим импровизатором.

На моей памяти он не сыграл ни одной пьесы „по-человечески“, как полагается, по тексту. Роли он, примерно, готовил так: брал пьесу, прочитывал ее раза два, усваивал общее содержание, создавал контурный рисунок образа своего героя — и выходил на сцену, одетый, загримированный и прекрасно знающий только содержание сегодняшней пьесы.

И здесь, на глазах публики, он „творил“, создавая новые фразы, целые монологи, чуть ли не сцены.

Прекрасным даром наделила его природа. Но нам, актерам, скромно работающим по тексту, это исключительное красноречие Людвигова приносило огромные неприятности.

Однако нужно сказать правду, что по-серьезному ни я, ни кто-либо другой на Людвигова не сердился.

Он импровизировал, потому что никогда не знал своей роли, не учил и не хотел учить, не считал это для таланта необходимым. Но какое было различие между его талантливой импровизацией и тем, как „импровизировала“ в свое время Яворская, ставившая своих партнеров перед публикой в глупейшее, прямо-таки безвыходное положение, только ради личного тщеславия!..

Я пробыла в Симферополе до июля. Затем, почувствовав, что силы мне изменяют, отказалась ехать с товариществом дальше...

Киев. Вынужденная передышка: свалилась в нервной горячке. Тяжелые минуты моей жизни. Но молодой организм выдержал... И снова в поезде...

1905 — 1906 годы. Харьков.

Отвратительный сезон.

До сих пор я никогда не видела Линтварева, ¹⁵⁹ но при встрече с новым хозяином я уже почувствовала, что с ним „каши не сваришь“. И это предчувствие меня не обмануло. Он начал засыпать меня неподходящими ролями, хотя и первого положения, но совершенно не моего амплуа, вроде Ганны в „Извозчике Геншеле“. Я совсем не могла ее играть, так как характерные роли были совсем не в моих возможностях.

Я отказывалась от этих ролей на законном основании. Это резко испортило наши отношения с Линтваревым. С тех пор я стала очень редко играть.

А через два месяца он вдруг заявил труппе, что платить полным рублем не может, а будет уплачивать только часть жалования. Актеры должны ждать, предоставив этим самым ему кредит.

Был конец 1905 года. Революционный дух проник и в театр. На общем собрании актеров я, в первый раз в жизни, произнесла речь. Я призвала товарищей организовать и, бросив антрепренера, закончить сезон своими силами.

Речь произвела сильное впечатление, но только шесть человек пошли за мной. Остальные подписали бумагу, говорившую о том, что они согласны оказывать своим трудом кредит антрепренеру Линтвареву и будут ждать уплаты жалованья неопределенное время.

Мы же, „протестанты“, поехали к адвокату, и он обещал выиграть дело и заставить Линтварева уплатить нам наше жалование полностью. Так мы и сделали. Линтварев хотел немедленно нас выгнать, но адвокат пригрозил ему описью всех декораций и костюмов. И, со скрежетом зубным, Линтварев

платил нам до конца сезона полным рублем. А актеры, которые „предоставили ему кредит“, потеряли немало на этом доверии.

Мне он отомстил жестоко. Я не играла целых четыре месяца — до самого конца сезона.

Среди „стачечников“ был режиссер Александров. Линтварев зло отомстил и ему за эту „забастовку“. Он не дал ему до конца сезона поставить ни одной пьесы, и вся работа Александра заключалась в том, что он каждый вечер ходил с гонгом по уборным актеров и давал знать о начале спектакля.

Постом 1906 года меня чуть не арестовали за чтение нелегальных стихов.

В Харькове была одна либеральная купеческая семья — Жмудские.

Жмудская однажды устроила у себя в квартире концерт в пользу комитета заключенных. Концерт, конечно, нелегальный. Я читала одно из стихотворений Щепкиной-Куперник. По тем временам оно казалось революционным.

Прочла. Вижу, как из первых рядов поднимается какая-то дама и быстро уходит из зала. А через полчаса ко мне в комнату вбежала перепуганная Жмудская и сообщила мне о том, что спрашивают Велизарий и требуют немедленной явки ее в жандармское управление. Оказывается, дама донесла о „революции“ в доме купцов Жмудских.

И вот я у жандармского полковника. Он строго взглянул на меня и потребовал объяснений моему дерзкому поступку. Я выразила на лице своем полное недоумение:

— Какой поступок? Какая дерзость?

— Не притворяйтесь. Я требую, чтобы вы прочли передо мной это мерзкое стихотворение.

— С удовольствием.

Я встала в позу и начала громким голосом:

Слышишь, в селе за рекою зеркальной
Глухо разносится звон погребальный...

.....

И конец:

Это — апостол труда и терпения,
Честный рабочий почил.

Жандармский полковник удивленно поднял брови:
— И только? Честный рабочий? Апостол труда?
Какие пустяки! Эта особа всегда что-нибудь выдумает.

И отпустил с миром. Он не догадался, что вместо
„нелегалщины“ я прочла перед ним стихотворение,
которое в то время разрешалось читать с эстрады.

Так я удачно избавилась от жандармов и, после
месячных гастролей в Харькове, уехала с П. В. Са-
мойловым в Екатеринослав и Полтаву. Все лето
пробыла в Екатеринославе — в товариществе.

Должна сказать, что товарищества как-то не уда-
вались нашим неорганизованным актерам. Они не
любили сами думать о хозяйственных и административ-
ных делах. Им необходимо было, чтобы кто-то
другой о них заботился. Пусть забота будет плохая,
но все же без нее актер жить не мог, не при-
вык еще.

А товарищество обязывало всегда к очень серьез-
ной организованности, требовало выполнения стро-
жайшей дисциплины, переносило на плечи актера
всю тяжесть забот о завтрашнем дне.

Может быть, поэтому в большинстве случаев
товарищества прогорали. За исключением, конечно,
таких, где во главе стоял крупный организатор.

Но и эти организаторы, как правило, в конечном итоге кончали антрепризой. Так было с Бородаем, Соловцовым, Синельниковым.

Здесь же, в Екатеринославе, произошел один очень любопытный эпизод. В связи с революционными событиями Харьков и Екатеринослав были объявлены на военном положении, и что творилось в этих городах, — трудно себе представить. Без суда и следствия вешали рабочих и студентов. Цензура свирепствовала.

У нас в это время в репертуаре была пьеса Чирикова „Евреи“. В последнем акте — сцена еврейского погрома. Эта сцена всегда вызывала огромное волнение в публике: вздохи, плач, истерики. И в Екатеринославе нам не позволили ее ставить, несмотря на то, что в Харькове мы только что ее играли.

Пьеса делала хорошие сборы. И вдруг — запрещение. Актеры приуныли. Наша касса уже до этого была в плачевном состоянии. Над всем театром нависла угроза краха.

Кто-то из товарищей посоветовал командировать меня к губернатору — просить о разрешении играть эту пьесу.

Вхожу в кабинет. За столом — маленький, рыженький, со злыми глазами, человек.

Излагаю свою просьбу. Длинная пауза.

— Нет.

Опять прошу. Снова чрезвычайно долгая пауза.

— Из-за этой жидовской пьесы я закрыл театр как раз перед вашими гастролями. В публике эксцессы.

Опять убеждаю. Пауза.

— Если вы дадите подписку, что в зале не будет ни одного крика, никаких эксцессов, — разрешу. Но если хоть один крик... вышлю вас в 24 часа.

— Хорошо.

Подписываю. Лечу в театр. Актеры встречают меня с восторгом.

Спектакль прошел благополучно...

Зима 1906 года. Пермь. И совсем неожиданная радость: прекрасно поставленное, художественное интересное дело.

Строев был тонким и незаурядным художником, горячо любившим искусство. Пермь он „держал“ второй сезон. До него антрепренеры приучили публику к спектаклям с двух репетиций. Когда Строев начал ставить пьесы с десяти репетиций, повторяя много раз одну и ту же постановку, ему, как и в свое время Соловцову, предсказывали крах. Пермь-де небольшой город, и здесь нельзя так вести дело: публика не пойдет смотреть несколько раз одну и ту же пьесу. Но Строев упрямо вел свою линию, не обращая никакого внимания на подобные предостережения.

И первый сезон дал убыток. Второй — большой барыш. Сборы были прекрасные. Выработался ансамбль. В труппе был крепкий молодняк и очень мало старых актеров. Он их не любил: с ними ему было трудно работать. И был приятно изумлен, когда я — актриса с большим стажем и известным именем — с таким вниманием прислушивалась ко всем его указаниям и с радостью их выполняла.

Строев загорался на репетициях и зажигал актеров. Репетировали мы с одиннадцати до двух, никогда не больше двух актов. Он показывал массу деталей. Затем отпускал домой:

— Отдохните, познакомьтесь с текстом.

Это значило — выучите наизусть эти два акта к следующей репетиции.

На другой репетиции мы доканчивали следующие

акты, записывая детали в тетрадках ролей, и к третьей репетиции приходили уже со знанием текста всей пьесы.

У него я создала одну из лучших своих ролей — Теи в пьесе Зудермана „Среди цветов“. С ней потом я гастролировала с большим успехом.

Прекрасно были поставлены шекспировский „Сон в летнюю ночь“, „Дети солнца“ Горького, „Евреи“ Чирикова.

Наш успех у публики можно объяснить не только крепким актерским составом: талант режиссера, любовь к театру и беспримерное трудолюбие сыграли здесь огромную роль.

Строев „горел и зажигал“. Это много, но далеко не все. Он учил актеров делать свои роли. И я, уже опытная актриса, работая под его руководством, испытывала истинное наслаждение настоящего творчества.

В сущности, мне, да и всякому хорошо знающему свое дело актеру, было безразлично — вести ли диалог у суфлерской будки, или в глубине сцены: мы сумели бы отовсюду донести свою фразу до зрителя. Но очень часто указания режиссера старыми актерами принимались в штыки. Дело тут было в актерском гоноре: не тебе, мол, нас, стариков, переучивать.

И вот режиссеру нужно было не только показать ту или иную мизансцену, но и убедить актера, что она является самой лучшей, необходимой.

Строев умел работать с актерами. Я, по крайней мере, чувствовала, что он помогает мне раскрывать сущность изображаемого мною образа и широко пользоваться своими природными актерскими данными...

Окончен сезон. Я снова в дороге. Еду на неизвестное будущее, к незнакомому хозяину. Но стараюсь ни о чем печальном не думать и отдыхаю душой.

Золотая осень! Вся уральская природа окрашена в багряные, желтые тона. Дорога от Челябинска через Екатеринбург удивительно живописна. Вокруг — горы, покрытые вековыми лесами, прорезанные реками. Что-то напоминает Финляндию.

Лето 1906 года. Гомель.

Очень милый городок, культурный и театральный. При мне там издавались три газеты. Летом постоянно была хорошая труппа, зимой — похуже: город не выдерживал дорогой труппы, а на лето актеры охотно ехали на половинный оклад.

Антрепренер Синецкий оказался одним из тех многих хозяйчиков, которые берутся за дело, не имея ни достаточной любви к нему, ни достаточных средств. Такие антрепренеры были неспособны длительно выдерживать борьбу за существование своего театра, быстро, при первой же неудаче теряли голову, сдавали позиции и... позорно бежали, оставив на произвол судьбы свою труппу. Так было и с Синецким. Он исчез, задолжав нам крупную сумму.

Как всегда в таких случаях, составили товарищество во главе с Людвиговым. И тут впервые я стала режиссировать по-настоящему.

Я знала много пьес. Читала, интересовалась, разучивала роли, которые когда-нибудь мне могли пригодиться. И это чтение всегда приносило мне огромную пользу как актрисе, а теперь — и как режиссеру. Уже давно я вносила в указания режиссеров кое-какие поправки.

Я видела в Петербурге и в провинции много прекрасных образцов и, обладая хорошей памятью, знала все удачные мизансцены великих мастеров.

Когда мне пришлось у Соловцова играть Джульетту, я вспомнила всех знаменитых Ромео —

России, Кайнца и других, — „украли“ у них мизансцены, которые мне казались удачными, скомбинировала одну „свою“ и вынесла на обсуждение режиссера. Режиссер охотно согласился.

Теперь же, приступив к этой ответственной работе, я ознакомила сначала всю труппу с тем, как я понимаю свою обязанность режиссера. Актеры согласились с моими установками, и я начала ставить пьесу.

Перед тем как впервые выйти на репетицию, я усиленно изучала текст пьес. Вчитывалась, ломала голову над мизансценами, вспоминала работу виденных мною артистов и только тогда принималась за карандаш. Боясь запутаться во время репетиции, я вела записи на полях пьесы и в особой тетради.

При этом на первой же репетиции я требовала, чтобы актеры обязательно отмечали в своих тетрадках ролей все мои режиссерские указания. Это я делала с умыслом: я ведь знала нашего брата актера, — при своей неудаче он готов отказаться от того, что он получил соответствующие указания от режиссера и свалить всю вину на другого. Такие среди нас, к сожалению, тоже бывают. А запишет — не откажется...

Особенным успехом у гомельской публики пользовался Л. Н. Колобов. Оригинальное, многогранное дарование. Он играл все, начиная с неврастеников (Нахман в „Евреях“, князь Мышкин в „Идиоте“) и кончая дряхлыми стариками. И все это бывало прекрасно им сделано.

Для актеров Гомель, с его мягким климатом, с чудесным парком и садами, был только отдыхом после тяжелого зимнего сезона. Но для меня, молодого режиссера, это время было тяжелой страдой...

Зима 1907/08 г. Воронеж.

Городской театр. Холодный, грязный, неуютный. На сцене восемь градусов, а мы играем в балльных платьях, трико и туниках.

Держал театр Карлуша Олигин, а „поддерживал“ Семенов. Олигин был милый человек, но без денег. Семенов — с деньгами, но весьма неприятный человек.

Труппа — серенькая. В театре бедность, бескультурье, склоки.

Одно страстное желание: поскорее уехать отсюда, куда угодно, только уехать. И вот опять поезд, новые города, новые хозяева.

Зима 1908/09 г. Саратов. Товарищество П. Л. Скуратова.¹⁶⁰

Безалаберное дело, нелепо собранная труппа, ссоры, дразги, грошовый заработок. Сам Скуратов уже играл стариков, но играл хорошо. Гораздо лучше, чем он в молодости играл первых любовников.

Мне пришлось и играть и, конечно, режиссировать.

В Саратове одновременно работали три театра: городской — Соболящикова - Самарина, ¹⁶¹ общедоступный — Карамазова и Галл-Собольского и Очкинский — товарищества Скуратова.

Карамазов придерживался той же системы, что и Соловцов: повторять спектакли, хотя бы они делали самые ничтожные сборы. И в это же время готовить следующие, отделявая их художественно.

И к Рождеству он „забил“ и нас и Соболящикова. Тот потерпел крупный убыток и переехал в Казань.

Труппа Соболящикова была значительно сильнее карамазовской. Театр — много лучше, в самом центре, как и наш. Но публика, к великому удивлению многих, за час до начала спектакля переполняла трамвай

и уезжала на окраины в Общедоступный — смотреть десятый-пятнадцатый раз „Гамлета“, „Людовика XI“, „Шута“ с Карамазовым.

Кончался сезон. Мне пришлось в голову попытаться создать такое товарищество, чтобы актеры не искали себе, как голодные собаки, куска хлеба и нового хозяина по окончании каждого сезона. Нужно было предоставить актеру возможность работать на себя, обеспечить его работой на весь год. И с этой целью, пригласив Карамазова, я сняла на лето саратовский Очкинский театр, на весну — Чернигов, а на зиму — Кишинев. Таким образом актеры на целый год были обеспечены работой.

Карамазов мне рассказал, как он боролся со своим компаньоном по руководству товариществом Галл-Собольским, который был в ужасе от его системы ведения дела. Он все время пророчил театру крах. Это страшно волновало актеров. Тогда Карамазов объявил труппе, что он будет платить 50 копеек на марку гарантировочных, пока сборы не поднимутся, а сам ничего получать не будет, но системы не изменит. Он был уверен, что публика в конце-концов оценит художественную постановку дела и актеры получат полным рублем.

Всё так и вышло. И, вдобавок, по окончании сезона город чествовал Карамазова в городском театре, поднеся ему благодарственный адрес. Зрительный зал был переполнен.

Теперь товарищество работало под моим руководством. Весной 1909 года мы отправились в Чернигов.

Я еще не знала Карамазова как актера, и потому вопрос о том, в какой пьесе показать его в первый раз черниговской публике, был мне неясен. Он захотел выступить в „Гамлете“.

Публика в Чернигове была избалованная, капризная. Близость Киева, большое количество пересмотренных спектаклей давали о себе знать.

На первом спектакле „Гамлета“ сбор был полный, но Карамазов играл вяло. Он не учел своих сил и удручающей жары и в день спектакля без конца репетировал сцену дуэли с Лаэртом, которую вел он замечательно. А ведь ему было тогда пятьдесят два — пятьдесят три года. На спектакль он пришел крайне утомленный.

На другой день — „Людовик XI“. Он так его играл, что актеры, стоя за кулисами, аплодировали, не отрывая от него глаз. Публика засыпала его цветами, долго не уходила из театра, а потом провожала до дому. Но сбор... 61 рубль. А в первый спектакль — 600 рублей.

И на другой день на репетиции Карамазов заявил, что он уезжает, так как сборов он не делает. Я пришла в ужас, актеры тоже. Тогда Карамазов подумал и сделал следующее предложение:

— Если я хороший актер, то публика придет, — повторим завтра „Людовика XI“.

Я сразу же согласилась. Актеры ошалели. Повторять пьесу, не сделавшую сбора! Это было безумием... Карамазов не уступал. Выпустили афишу.

В этот вечер я прихворнула и лежала дома в постели. Меня, конечно, волновало, что делается в театре. Вот девять... десять часов. Звонок. Влетает актриса и кричит из передней:

— Полный сбор с приставными! Карамазова засыпают цветами! Колоссальный успех! Запись в кассе на следующие спектакли!

Я вскакиваю с постели и торжествую победу наших „идей“... Все пятнадцать гастролей прошли при битковых сборах.

Карамазов всегда смеялся, вспоминая этот период. Он утверждал, что гастролером его сделала я. Ведь он раньше, по своей исключительной скромности, никогда не гастролировал.

Но в нашей бродячей жизни провинциального актера хорошие минуты скоро проходят. Я простилась с этим милым товарищем и прекрасным актером и покатила дальше, к новым хозяевам.

Я ожидала от будущего всяких неприятностей, но действительность превзошла мои ожидания.

Антреприза Кручинина в Омске была хорошим большим делом.

Кручинин держал два города: Казань и Омск. Сам он жил в Казани, и там же режиссировал у него Аяров. В Омске режиссером был Рахманов. У него — жена, уже пожилая актриса, „героиня“. Начинаем сезон. Я играю много, она редко. Но и в этих редких выступлениях успеха она не имеет.

Однажды во время спектакля совершенно неожиданно ко мне в уборную вошел Аяров. Он приехал из Казани с какими-то особыми полномочиями. Я его знала давно и в его приезде ничего подозрительного не увидела.

Утром, когда я пришла на репетицию, Аяров провел меня к себе в кабинет и показал телеграмму, полученную Кручининым в Казани.

„Велизарий провалилась, дирекция требует, чтобы ее убрали“.

Подпись — дирекции Омского театра.

Кручинин был очень хороший и чуткий человек. Эта телеграмма показалась ему подозрительной. Вместо ответа он немедленно командировал Аярова, дав ему полную уверенность на ведение омского дела. Аяров по приезде тотчас же пришел в дирекцию и показал телеграмму. Там заявили, что это

подлог. Велизарий имеет успех, а вот жену режиссера надо действительно убрать.

Аяров обладал большой выдержкой. Он отправился к режиссеру Рахманову и спокойно заявил:

— Завтра буду у прокурора и покажу вашу телеграмму.

Это было ночью, после спектакля. А в десять часов утра Рахманов с женой уехали из Омска...

За всю мою актерскую жизнь это была первая и единственная интрига, направленная против меня.

Когда Аяров все это рассказал мне, я была поражена. „Неужели, — думала я, — среди нас, людей искусства, может быть нечто подобное?“

Труппа, узнав эту историю, пришла в негодование. Но Аяров принял обязанности режиссера, и работа пошла. В разгаре сезона актеру некогда заниматься „посторонними делами“. Публика требовала своего, и обо мне скоро забыли.

Однажды, во время спектакля, сижу у себя в уборной. И вдруг на пороге появляется перепуганная актриса и кричит благим матом:

— Горим!!.

Я выбегаю на сцену — все в огне. Пламя со страшной быстротой бежит вверх по декорациям. Набрасываю шубу и бросаюсь к ложе губернатора. Она находилась около самой сцены и через нее из уборных актрис можно было выбежать на улицу. Но дверь оказалась запертой.

Стучу в дверь, хочу выскочить в окно. За мной две актрисы, обе кричат:

— Не бросайте нас! Вы маленькая, проскочите в окно, а мы сгорим.

И действительно, окно крошечное, а обе они солидные.

Около двери заспанный пожарный. Кричу ему в ухо:

— Да ломайте же дверь! Гибнем!

Он бьет каблуками, ничего не помогает. На наше счастье, на стороне наших уборных оказался актер Максимов. Он схватывает вместе с пожарным садовую скамью и начинает бить в дверь. В дыму уже ничего не видно. Начинаем задыхаться. А дверь не подается...

Я совсем не помню, как мы все очутились, наконец, на улице.

К счастью, публики было мало. При первой же вспышке огня занавес опустили. Помощник режиссера, выйдя к рампе, объявил, что спектакль по независящим обстоятельствам сегодня отменяется. А за его спиной, за закрытым занавесом вся сцена была уже охвачена огнем.

Пожарные приехали, когда актеры, полуодетые, в гриме, уже успели вынести кой-какое театральное имущество на пятидесятиградусный мороз.

Это случилось за две недели до Рождества. Кручинину телеграфировали о пожаре. Он имел право объявить „форс-мажор“, и мы все остались бы на улице.

„Форс-мажор“, — какое страшное слово для актера русской провинции! Какой удобный для предпринимателя выход из затруднительного положения! И особенно страшен „форс-мажор“ потому, что он был узаконен царским правительством. В проекте „Правил о предпринимателях“, выработанном I Всероссийским съездом русских сценических деятелей в 1897 году, пункт 10 указывает: что „В случае, если предприниматель прекращает дело в течение сезона, он обязан уплатить всем служащим у него показанные в договоре неустойки и подлежит корпоративному или третейскому суду. Исключением из этого правила могут быть случаи, когда театр до оконча-

ния сезона сгорит или будет закрыт по независящим от предпринимателя причинам административным распоряжением (непреодолимое препятствие). В этих случаях действие договора приостанавливается впредь до устранения этих причин". *

„Форс-мажор“ оговаривается не только частным предпринимателем при заключении контракта с актером и служащим, но включается также основным пунктом в договоры правительственных театров: „Настоящее условие теряет силу в случае закрытия театра по какому-либо чрезвычайному случаю (force majeure), как-то: придворного траура, пожара, эпидемии, общественного бедствия и проч....“**

Наши антрепренеры, попав в затруднительное материальное положение, хватались за это „и прочее“, как за якорь спасения, и, если не удавалось самим поджечь старые ненужные декорации, то придумывали другое „стихийное бедствие“, — объявляли „форс-мажор“ и закрывали в середине сезона убыточные для себя предприятия.

Актеры оставались без работы и не имели даже права предъявлять антрепренеру какие-либо требования.

Кручинин прислал телеграмму:

„Не признаю форс-мажора. Снимайте клуб и продолжайте сезон“.

Все вздохнули свободно. Клуба не пришлось снимать: город шел нам навстречу. Работали в две смены, даже ночью, при электричестве. И в две недели сцену отремонтировали, написали новые деко-

* Справочная книжка по театральному делу. Сост. П. М. Пчельников. Москва, 1900 г., стр. 26.

** Форма контракта, заключавшегося Варшавскими правительственными театрами с гастролерами Итальянской оперы (там же, стр. 24).

рации, и мы начали играть. Закончили сезон прекрасно, даже послали Кручинину пять тысяч на уплату казанской труппе: там терпели убыток...

Но кончился „сибирский“ сезон, и сразу же начался „гомельский“.

Нашим молодым советским актерам трудно себе и представить жизнь старого провинциального работника сцены. Каждый сезон нам приходилось заново „строить свой дом“. Разыскивать деньги, площадку, материалы.

Дали бы вы не актеру года два-три пожить такой жизнью, и он пришел бы в отчаяние, как человек, потерявший почву под ногами и уверенность в завтрашнем дне.

Но нам, провинциальным актерам, казалось вполне естественным в одно прекрасное утро наскоро уложить свои вещи, распрощаться с товарищами и навсегда покинуть театр, в котором пережито много и прекрасных, и горьких минут.

Покинуть для того, чтобы тотчас же, не потеряв ни одного часа, начать поиски другого пристанища и мчаться за тысячи верст „завоевывать“ новый город...

Но на этот раз, к счастью, Гомель не был „чужим“ мне городом: и я его знала, и он меня знал. Но самое важное для меня было то, что ехала я туда не одна, а с Аяровым, с которым в 1886 году в петербургском театре Неметти мы начинали свою театральную карьеру. Потом мы с ним расстались на долгие годы и теперь снова встретились в Омске.

Аяров был неплохой актер и режиссер. Человек образованный, корректный, милый и честный. С таким не страшно было организовывать новое товарищество.

В этих „товарищеских“ делах я, как говорится, набила себе руку. И теперь, приняв на себя руководство, немедленно списалась с гастролерами.

Обычно за „варягами“ посылали только в тяжкую минуту, когда над театром мрачной тучей нависал крах. Но на этот раз я, не дожидаясь этого, пригласила Д. М. Карамазова. А Чернигов меня научил, как надо знакомить публику с гастролером.

И Карамазова я выпустила на этот раз уже не в „Гамлете“, а в „Людовике XI“. Он имел громадный успех. Товарищество ликовало. Пресса давала восторженные отзывы о Карамазове.

Ну, а за всем этим, как неременное следствие — финансовое укрепление товарищества.

Но если мне так блестяще удался „карамазовский дебют“ в „Людовике XI“, то по отношению к другому гастролеру я допустила серьезную ошибку, за что, конечно, и поплатились и он, и я, и все товарищество.

Это был Я. В. Орлов-Чужбинов, приехавший на гастроли тотчас же после Карамазова.

Первое, что поражало в нем, — прекрасная внешность. Темносиние глаза, черные волосы с седой прядью и чудесная фигура.

Но его дарование сильно отличалось от карамазовского. У того — тонкие нюансы, мелкие детали, переживание. А у Орлова-Чужбинова — темперамент, пластика, хороший голос, прекрасный контур сценического рисунка.

Таким он был в „Коварстве и любви“. Пресса после Карамазова отнеслась к нему сурово и, с моей точки зрения, несправедливо. В следующей же пьесе — „Идиот“ — он так играл князя Мышкина, в нем было столько простоты, наивности и мягкости, он был так „непохож на самого себя“, — что и я, и все актеры были поражены.

А после спектакля я призналась в своей ошибке:
— Ну, если бы знала, что вы так играете „Идиота“, я не пустила бы первым спектаклем „Коварства“. Советую вам начинать все ваши гастроли с Мышкина.

Он послушался моего совета. И, уехав от нас после своих гастролей в Екатеринослав, прислал оттуда блестящие рецензии об „Орлове-Чужбинове — изумительном князе Мышкине“.

Ну, что же, в следующий раз буду умнее...

Зима 1911/12 г. Петропавловск, небольшой город близ Омска. Антрепренер Леонов. Его прозвище — „Леонсв-извозчик“. Говорят, в молодости действительно был извозчиком. Курьезный старик лет семидесяти — тип старенького, полуграмотного, с хитрецей мужичка-антрепренера.

Для полной характеристики этого старичка могу нарисовать одну жанровую картинку.

С утра — страшная вьюга. Снег метет воронками. В двух шагах ничего не видно. Буран. В городе паника. Школы прекращают занятия: бывали случаи, когда дети, захваченные бураном в дороге, замерзали. А бывало и так, что хозяин выходил из избы запереть сарай, а домой уж не возвращался. После метели его находили полузамерзшим у себя на дворе.

Ни один извозчик не вез. Все прятались по домам.

Но наш антрепренер решил в этот день обязательно дать спектакль. Он жил в одной гостинице со мной и, поднявшись ко мне, хитро прищурил глаз:

— Не волнуйтесь, дадим спектакль, я уж знаю как вы любите свою работу... Ну, одевайтесь, поедем.

Я пришла в ужас. В такой буран — и спектакль! Но делать было нечего. Старикашка был упрям до невероятия. Я попрощалась со своей дочуркой и предупредила, что, если буран не прекратится, буду ночевать в театре. Пусть она не беспокоится.

Подали хозяйские сани. Посадили меня и моего антрепренера, закутали нас пледами. Поехали шагом. Кругом мертвая тишина. Только слышались удары колокола ближайшей церкви, чтобы не сбиться с дороги. Иначе — верная смерть.

Не помню, как мы доехали, но к спектаклю поспели. Сбор был двадцать с чем-то рублей. Пришли те, кто жил совсем рядом. Антрепренер поднялся ко мне в уборную:

— Да вы не волнуйтесь, дорогая Мария Ивановна, и при пустом зале играть будем. Уж доставлю вам удовольствие.

Хихикнул и ушел.

И ведь играли!

К вечеру метель усилилась. Мы все решили ночевать в театре. А к утру я поехала обратно. Был сильный мороз. И передо мной в снежной степи горели три солнца: одно круглое посредине и два огненных столба по бокам. Синее небо и белая пелена на десятки верст.

На этот раз, к счастью, обошлось благополучно.

Должна сознаться, что в Сибири мне жилось совсем неплохо. Сибиряки меня любили, бенефисы мои были прекрасные. Но, главное, работала я и как режиссер, и как актриса „за всех“ — очень много. А если у актрисы хорошая работа, то ее не очень волнуют ни бураны, ни Леоновы-извозчики...

И снова поезд, и снова неизвестное будущее... Зима 1914 года. Луганск. Это был печальный, трагический сезон. Как мы, опытные актеры, иногда бы-

вали легкомысленны и неосторожны! Не проверив, как следует, положение дел в театре, не обращая внимания на материальные возможности антрепренеров, мы иногда с закрытыми глазами ехали туда, куда нас пригласят. И все из-за постоянных опасений остаться без работы.

