

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

САВИНА и ЕРМОЛОВА

„Чародейка“. — *„Чад жизни“.* — *„Татьяна Репина“.* —
„Нищие духом“. — *Репертуар.* — *Савина, Федотова и Ер-*
молова в „Цепях“ и „Симфонии“. — *„Орлеанская дева“.* —
„Сафо“.

О Марии Гавриловне Савиной я должна говорить особо — слишком большое место заняла она в моей жизни.

У Савиной все было естественно. Каждый жест, немного угловатый, выражение глаз, улыбка, интонации, общий тон — все было жизненно и правдиво.

Помню, шла пьеса Островского „Последняя жертва“. Героиня находит в ящике стола письмо — доказательство измены любимого человека. Лицо артистки вдруг покрылось смертельной бледностью. За моей спиной в ложе стоял старый актер Киселевский. Он был потрясен. Обо мне, девочке, и говорить нечего. Это было мое первое впечатление о Савиной.

Ее Варя в „Дикарке“ Островского была деревенская, непосредственная, наивно-лукавая, испод-

любя глядящая девочка. С первого же выхода вы были, как и Ахметьев — герой пьесы, — влюблены в нее. Вы никого уже не видели на сцене, кроме Савиной. А кругом были прекрасные актеры: Варламов, Петипа и другие. Вот почему многие актеры говорили, что с Савиной играть трудно. И говорили это большие актеры. Так была ярка и оригинальна сила савинского таланта.

В „Чародейке“ Шпажинского она вновь поражала своим перевоплощением. Когда в театре стало известно, что Настасью будет играть Савина, актеры говорили:

— Ну, какая же она Чародейка? Она — „инженю“, худенькая девочка, к тому же немного сутулая, а Чародейка — героиня пудов на пять. Круглолицая русская баба, как говорится, „в телесах“.

И вот — первый спектакль „Чародейки“. Я, как и все, ждала: что-то будет? Неужели провал?

За кулисами раздается песня женщин, ближе и громче, — и на сцену выходит женский хор. А впереди, приплясывая, идет красавица Настасья в высоком, очень высоком кокошнике, в новгородском сарафане, с накинута шубейкой.

Все умно. Высокий кокошник увеличил рост. Свободный сарафан и шубейка сделали полнее фигуру. Первое впечатление уже выиграно.

Вот на сцене говорят, что сейчас приедет наместник с дьяком Мамыровым, который хочет уничтожить двор кумы. Народ волнуется, хочет заступиться. Савина точно вырастает, изменяется вся ее фигура. Жест властный и смелый. Она приказывает молчать — ей не нужна ничья защита. И, отдав распоряжение накрыть скатертью стол, она убегает к себе в избу.

Входят наместник — Далматов и дьяк — Свободин.

На сцене пьяница — дядя кумы — Варламов. Всѣ чудесные актеры.

Но вот появляется Савина, — и вы уже ни на кого, кроме нее, не смотрите. Она стоит перед наместником, вся зарумянившись, — скромная русская красавица. Каждая фраза — кружево. Тут и смирение, и лукавство, и женское тонкое обольщение. Именно обольщение, а не кокетство, как я видела потом у других Чародеек.

Наместник покорен. Вместо разгрома двора кумы, он пьет из поданного ею кубка, бросает туда перстень и целует ее при всем честном народе.

Савина — Настасья краснеет, — вы это ясно видите, несмотря на грим. И вдруг торжествующая улыбка, плутоватое лицо и изумительная, полная иронии интонация:

— Мамыров, хошь винца?

Это бросает она дьяку Мамырову, который привел наместника разорить проклятое гнездо Чародейки.

Уже после первого акта победа Савиной и в этой роли была ясна для многих, но после третьего акта успех был полный, несомненный.

Затем я видела Савину в пьесе Б. Маркевича „Чад жизни“, ⁶³ где она играла Ольгу Ранцеву, и это был новый шедевр сценического искусства. Перед зрителем была надменная, с прекрасными светскими манерами, барыня-авантюристка. Чувствовалось, что эта ловкая интриганка не остановится ни перед чем. И действительно, вы слышите у артистки тысячи самых разнообразных „тонов“. То слегка презрительный — с мужем, то кокетливый, заразительно-веселый с любимым человеком — Ашаниным, то, наконец, полный покорности, уважения и угодливости — с сановником Наташинцевым, за которого она

метит выйти замуж. Простодушный, несветский муж мешает ее тщеславным замыслам.

И Савина, мастерски варьируя интонации, давала зрителю ясное представление об отношении героини ко всем действующим лицам. Такие „вариации“ я слышала только у Савиной.

Но не только тон, а и лицо резко меняло свое выражение при каждой смене собеседника. Едва уловимый жест вскрывал до конца замыслы героини.

Казалось, что Дикарку, Чародейку и Ранцеву играют три актрисы: так различны были эти три сценических образа.

У Савиной был небольшой голос, несколько нового тембра, но она им владела изумительно, давая „кружевные“ интонации. По ее лицу можно было читать, как по книге, и эти однажды прочтенные страницы уже не забывались никогда. Несмотря на некоторую угловатость движений, у Савиной все было оригинально-пластично. Когда в „Татьяне Репиной“⁶⁴ в третьем акте она сидела с бессильно упавшими руками, вся поникнув — это была фигура полного и безнадежного горя. Она просилась на полотно. Очень жаль, что никто из крупных художников не оставил нам ее портрета в этой роли.

В конце 80-х годов Савина уже редко играла „инженю“: она переходила на амплуа „героини“. Но все же я помню ее в „Блуждающих огнях“ и в „Обществе поощрения скуки“. Когда Савина играла девочек или очень молоденьких девушек, в ее наивности не было оттенка глупости, которая звучала у многих других „инженю“: все было убежденно и серьезно.

В Петербурге знали, что Савина только что пережила большую личную драму: ее жестоко бросил муж — блестящий красавец, офицер Конного

полка Всеволожский. Когда он, светский человек, богатый, остроумный, женился на актрисе, все двери светских домов, где раньше каждое посещение Савиной было праздником, оказались наглухо закрыты для нее — для артистки, осмелившейся выйти замуж за аристократа.

У Всеволожского постоянно бывали великие князья. Вечные кутежи, маскарады — и через очень короткое время состояние прожито. Нужны были деньги во что бы то ни стало. На крупных векселях — поручительства актрисы императорской сцены Марии Гавриловны Савиной. А муж к этому времени уже увлекся другой женщиной. Когда он вскоре умер и Савина приехала проститься с покойником, эта женщина не пустила ее к гробу. Дело было зимой. И Савина шла обратно несколько верст по глубокому снегу. Извозчика отпустила. А вечером она играла...

Поручившись за долги своего бывшего мужа, Савина после смерти его безропотно годами выплачивала их. Все это я знала от других. Сама она никогда не жаловалась.

Но, играя пьесу Потехина „Нищие духом“, где героиню бросает любимый муж, светский человек, она давала в третьем акте не только трагедию изображаемой ею женщины, но и свою личную. Какой горечью был наполнен весь этот образ! А этот тон безнадежного отчаяния, эти глаза, полные тоски, когда она смотрит в одну точку, слушая романс цыганки об ушедшем навек любимом человеке, — их долго будут помнить те, кто видел и слышал Савину в этой роли...

Мое личное знакомство с Савиной началось с поездки летом 1891 года. Помню одну бытовую деталь, которая меня тогда поразила. В прежние

годы актеры очень дорожили „уходами“ — эффектом положением, которое позволяло уйти со сцены под аплодисменты. И вот произошел следующий эпизод: в нашем репертуаре была пьеса „Симфония“ Модеста Чайковского, где я играла „инженю“. Там есть такая сцена: молоденькая девушка приходит к знаменитой артистке (ее играла Савина) и убеждается, что та отняла у нее любимого человека. Я сыграла эту сцену, со слезами ухожу за кулисы и вдруг слышу аплодисменты. Помощник режиссера выталкивает меня обратно на сцену. Надо поклониться публике — таков обычай. Втолкнул он меня на сцену, — а Савина стоит спиной к публике и ждет, дает мне возможность побольше побыть в центре внимания публики. Если бы она повернулась хоть на мгновение, я была бы забыта. Я не знала, чем было вызвано такое отношение ко мне, — так оно было в то время необычно. Держалась я от нее далеко, хотя в душе и обожала ее. Может быть, она, как чуткий человек, понимала это.

В „Татьяне Репиной“ Суворина я играла с ней Машу. В „Цепях“ Сумбатова — Ньюшу, в „Чаде жизни“ — баронессу Фицгейм.

До Савиной я видела в „Цепях“ Федотову,⁶⁵ в „Татьяне Репиной“ — Ермолу.⁶⁶ Как раз но толковали роль Волинцевой в „Цепях“ Савина и Федотова и роль Протич в „Симфонии“ Савина и Ермолова! Федотова играла любящую страдальцу, у которой отняли дочь, и все симпатии зрителей были на ее стороне. Никому и в голову не приходило осуждать ее. Это была женщина глубоко несчастная, безумно тоскующая по своей дочери, стремящаяся к покою, к тихому семейному счастью. В сцене, когда она кончает жизнь самоубийством, зритель плакал.

Савина не облагораживала своей героини. С первого до последнего акта вы видели умную, хитрую, надменную женщину. И только в последнем акте, когда она уже приняла яд, перед вами был страдающий человек. Этот переход у Савиной был сделан мастерски.

Двух моментов „Цепей“ я не забуду никогда. Первый — в сцене, когда она приезжает в дом своего бывшего мужа, которому разбила всю жизнь, бросив его и ребенка. А ребенок — уже взрослая шестнадцатилетняя девушка. Всю сцену свидания с дочерью Савина ведет в нежном тоне. Лицо ее доброе. Она — мать. Но вдруг в одной фразе, которую она бросает через голову дочери, стоящей перед ней на коленях и восторженно смотрящей на мать, Савина точно сбрасывает маску:

— Как, моя дочь тоскует обо мне, плачет, а я этого ничего не знаю?

Тут уж нет нежной матери. Здесь она — „настоящая“: лицо надменное, злое. Тон торжествующе-злорадный. Она метко попадает в больное место мужа, безумно любящего дочь. И сразу делается понятной фраза Нюты:

— Вспомнила, вспомнила, где я тебя видела, — сегодня утром ты ехала в коляске, такая гордая, величественная... и чуть не раздавила меня.

И, смеясь, девочка целует руки матери. Савина опять резко меняет тон — игра в любящую мать.

Эта фраза у Нюты всегда звучит нелепо, если ее партнерша играет добродетельную мать, раскаявшуюся грешницу. Так играла ее даже Федотова. Ни у одной Волынцевой я не видела этой смелой умной детали. Только с Савиной актриса, играющая Нюту, в этом месте могла дать психологически верный образ. Именно такую Волынцеву, без всякой маски, дочь видела утром.

Второй момент: последний акт — сцена смерти. Здесь она искренна, ей уже не для чего играть. В сцене, когда Волынцева встречает свою дочь (которую играла я), Савина как-то всем телом повисла на мне. Я испугалась по-настоящему, забыв, что я на сцене. Это было умирающее животное, все трепетало в нем в предчувствии близкой смерти. Сцену смерти Савина играла очень просто и художественно. Только мертвую делалось ее жаль невыразимо. Все же другие исполнительницы этой роли из всех сил старались дать трогательный образ матери, вызвать жалость. Играть негодяек было невыгодно: публика любила страдающую жертву, которая вызывала у ней слезы. Савина же была беспощадно правдива, и ее „интриганки“ были верны действительному замыслу автора.

Так было и в „Симфонии“. Это была уже другого рода женщина. Своеобразная грация движений, смелый жест, яркая индивидуальность. Чаровница, полная обаяния, хитрая, лукавая. Как она смотрит в первом акте на молодого композитора Ладогина! Чувствуется, что она уже обрекла его: он будет ее, она возьмет его, не задумываясь над тем, свободен ли он или связан, полюбит ее или нет. Он должен принадлежать ей. Она так хочет — и все полетит в пропасть у молодого талантливого человека: любовь, долг, честь... Будет только она одна — Против.

Даже в страстной сцене третьего акта Савина не изменяла задуманному ею характеру роли. А так легко было потерять характерность и придать Елене ореол страдающей женщины!

Две женщины — в „Цепях“ и „Симфонии“, — но какие они различные! Какое богатство красок в палитре этой художницы! Какая нужна смелость, чтобы



М. Г. Савина — Волынцева
(„Цепи“ Сумбатова)

Из собраний Ленинградского театрального музея



М. Н. Ермолова — Сафо

(„Сафо“ Грильпарцера)

Из собраний Ленинградского театрального музея

так играть отрицательные образы, беспощадно рисуя самые дурные стороны женщины и не боясь, что это не понравится публике, не вызовет симпатии к героине.

Сравнивая Савину и Ермолову в „Симфонии“, очень правильно кто-то сказал:

„Ермолова, играя Протич, была ее защитницей, Савина — ее прокурором“.

А один московский критик после первых спектаклей Савиной в Москве написал следующее:

„Главный интерес исполнения Савиной ролей Протич и Волынцевой („Симфония“ и „Цепи“) заключается в толковании этих ролей, совершенно отличном от толкования их нашими московскими артистками г-жами Ермоловой и Федотовой. При всех высоких качествах талантливого исполнения наших московских артисток, в них есть один крупный недостаток, присущий г-же Ермоловой в еще большей степени, чем г-же Федотовой. В каждую роль наши артистки стремятся вложить как можно больше задушевности, теплоты, каждую роль они стремятся до известной степени, так сказать, и деализировать, сделать ее непременно симпатичной. Если женская роль задумана автором иначе, если он желал воплотить образ женщины порочной, лживой, злой, эгоистичной, наши артистки в большинстве случаев постараются найти в этих женщинах светлые душевные стороны и по возможности затушевать их порочность. . . Совсем иначе отнеслась к ролям Протич и Волынцевой г-жа Савина; надо отдать ей справедливость, ее толкование этих ролей жизненнее и правдивее. Самое появление ее в этих ролях на гастролях. . . нельзя не признать очень смелым шагом. Артистка, как истинный художник, смело отдала свое создание на суд известной своей строгостью и худо-

жественным вкусом московской публики, безбоязненно дала антипатичный образ Протич и появилась в той роли, которую до сих пор играла такая талантливая артистка, как г-жа Ермолова. Конечно, все это не могло пройти артистке даром...» Далее рецензент говорит, что „недоумки“, усмотревшие здесь „какое-то покушение на славу их любимых — Ермоловой и Федотовой“, пытались ей шикать. И, подводя итоги, отмечает: „Успех гастролей Савиной — безусловно большой“.*

„Татьяну Репину“ я играла и с М. Г. Савиной и с М. Н. Ермоловой.

Савина как-то спросила меня:

— Кто из нас играет эту роль лучше?

Я ответила искренно:

— Первый и третий акт — вы, второй и четвертый — Ермолова.

Она молчала, но я чувствовала, что Мария Гавриловна поняла мою мысль и не была обижена.

Дело в том, что первый акт в „Татьяне Репиной“ — тонкая комедия, вихрь легких движений неудовлетворенной женской души.

Савина, очень тонко ведя сцену с Адашевым, засыпала его шутками, притворяясь веселой. Она давала чувствовать зрителю, что где-то там, в глубине ее души, таится что-то недосказанное, печальное. Ее фраза, произнесенная в тот момент, когда она убегает со своим другом Адашевым и встречается в дверях с Сабининым: „Вот тайна моего сердца, но он подождет“, — эта фраза говорилась Савиной, как наигранная, веселая бравада любящей, но уже нелюбимой женщины.

* „Артист“, № 13, 1891 г., стр. 131.

У Ермоловой не было этих блесков остроумной легкости в первом акте. Но во втором она потрясаяще говорила:

— Повтори, что ты сказал.

Эту фразу она говорит, случайно услышав, как любимый ею человек отрекается от нее перед лицом ее соперницы — великосветской дамы. Ведь Татьяна Репина — актриса, и вот это различие между „дамой“ и глубоко любящей актрисой прекрасно показывает Ермолова. Тут оскорблена душа человека, искренняя душа. Здесь возмущение предательством самого дорогого существа. Горькое сознание, что она — только актриса, что на таких не женятся.

А в третьем акте была опять лучше Савина. Тут в голосе артистки слышится смех сквозь слезы или, вернее, слезы сквозь смех. Она старается заглушить их вином и весельем. Но вот конец акта. За сценой слышен голос изменившего ей человека, — он поет для другой, для ее соперницы. Она одна. Все ее поклонники ушли. В саду темнеет. Савина тихо опускается на скамью посреди сцены. Вся ее фигура никнет, руки упали, как плети. Она — воплощение подавленной скорби. Пауза, которую она заставляет держать актера, играющего Адашева. Он медленно подходит к ней с шалью в руке. Он хочет увести ее. Но, когда он приближается, она поднимает голову, — глаза громадные, полные страдания. И тихо, в полутоне говорит:

— А он — поет!

И столько горькой иронии звучит в словах одинокой, брошенной женщины. Занавес тихо опускается. В театре сперва гробовое молчание, а затем — гром аплодисментов...

Ермолова финал этой сцены играла совершенно иначе — в быстром темпе. Как раненая львица взбе-

гает она на ступеньки ресторанной лестницы и трагично вскрикивает:

— Ему весело... он поет... А мне нельзя жить... Умереть надо!

Это было эффектно, но несравненно проще и грубже получалась эта сцена у Савиной.

Четвертый акт — смерть Татьяны — Ермолова делала сильнее. У нее был глубокий, полный драматизма голос. Но лицом играла Савина лучше — мимика у нее была необыкновенная.

С Марией Николаевной Ермоловой я имела счастье играть летом 1886 года во время ее петербургских гастролей. И еще — в Харькове, у Бородая в 1893 году, куда она приезжала на четыре спектакля.

В Петербурге мне удалось увидеть Ермолову в одной из лучших ее ролей — в „Орлеанской деве“.

Особенно сильное впечатление произвел на меня замечательный переход, резкое изменение всего сценического образа после встречи Жанны д'Арк с Лионелем.

В первой половине пьесы — экзальтированное, вдохновенное лицо, религиозный экстаз. Героиня, за которой идет толпа. И не может не идти, — это вождь народа.

После встречи с Лионелем все это исчезает. Перед вами нет героини. Вдохновение исчезло. Это простая, будничная девушка. В сцене с сестрами — простенькая, милая крестьяночка. Интонации, жесты — совершенно иные, чем раньше. Физическая любовь сравнила ее с обыкновенными девушками. За такой не пойдет толпа... И Иоанна проигрывает битву за битвой. Вот она в плену у англичан, закованная в цепи, подавленная горем, равнодушно слушает, что говорят кругом. Но вдруг высоко с башни раз-

даются слова дозорного, который видит всё поле сражения. Вот он кричит. Иоанна слышит, что французы бьются с англичанами. Ермолова начинает как бы просыпаться от своей подавленности.

Битва разгорается. Дозорный рисует картину боя, и Ермолова с каждой его фразой точно вырастает. Вдохновение охватывает ее, что-то грозное, могучее слышится в ее голосе, немного глуховатом. Она бросается на колени, моля бога дать ей силы помочь своим и спасти их от врагов.

Клики торжества у англичан:

— Французы бегут!

И Ермолова рвет свои цепи. Лицо все озарено. Голос, как громовой раскат:

— Нет, с нами бог!

И убегает.

Такого трагического подъема я не видела ни у одной русской актрисы. Это был не драматический подъем Стрепетовой. Он внушал не жалость, а ужас. Так и должно быть в трагедии.

Насколько Ермолова была „трагична“ в трагедии, настолько она была проста и буднично-трогательна в драме.

Тут она вызывала не ужас, а жалость. Помню, как играла она актрису Негину в пьесе Островского „Таланты и поклонники“ и в „Муже знаменитости“ Сумбатова. Простота тона, с которой проводила Ермолова эти роли двух актрис, была изумительна. Казалось минутами, что все кругом „играли“, стараясь говорить просто. А у Ермоловой был такой тон, что „игры“ не чувствовалось, — здесь была сама жизнь.

Никто бы не узнал в простенькой провинциальной актрисе Негиной героиню Жанну д'Арк. Вспомним хотя бы письма от Великатова и Мелузова,

которые с таким мастерством, с такими неподражаемыми интонациями и в то же время огромной актерской техникой читает Ермолова.

В Харькове, где М. Н. Ермолова играла Сафо,⁸⁷ я видела ее на репетиции. Фигура, пластичные жесты, движения, позы — всё было строго продумано, тщательно сделано. Эта была греческая статуя, которая ожила и сошла со своего пьедестала.

Репетиции она вела очень тихо, в полутоне: надо было прислушиваться к ее словам и интонациям. Но на спектакле этот немного глуховатый грудной голос поражал своей искренностью, трагичностью и нежностью.

Ее фраза, когда она посылает толпу догнать убежавшего любовника и Мелитту: „Идите! Нет — летите!“ до сих пор звучит у меня в ушах. Сколько страстной муки в этом „летите!“ Тут и ревность, и отчаяние, и возмущение неблагодарностью любимого человека. И еще ее фраза в последнем акте, когда Сафо решает умереть, дав свободу и рабыне-сопернице и любимому человеку: „И я не пью“. Это она говорит, обращаясь к богам, благодаря их за все счастье, которое они дали ей „полной чашей“. Она может выпить эту чашу счастья, „но она не пьет ее“: она отдала всю свою жизнь — ей больше незачем жить. Сколько благородного достоинства, гордости и смирения в этом — „и я не пью“.

Она может сделать только знак — и народ уничтожит хорошенькую девчонку и этого юношу, осмелившихся причинить Сафо такие страдания, такие муки ревности, так оскорбить ее женскую гордость. Ведь все попрано: и любовь и вера в близкого человека. Одно движение — и их растерзают. Но Сафо прощает все и сама бросается в море. Это прощанье с жизнью, эту отрешенность от всего

земного Ермолова передавала с особенными, только ей одной присущими интонациями.

Увидев Ермолову после Стрепетовой, я поняла различие между громадным талантом, глубоким переживанием „нутром“, но без школы, и талантом, отшлифованным школой. Но гораздо существеннее, что Ермолова в отличие от Савиной и Стрепетовой, приближавших свои образы к повседневной действительности, всегда стремилась эти образы романтически приподнять.

Характерной чертой Марии Николаевны была скромность, даже застенчивость. Помню, как-то утром я с букетом цветов от нашей труппы приехала на вокзал провожать Ермолову, уезжавшую после окончания гастролей. Я едва пробралась к ней: весь зал был полон провожавшей московскую артистку публикой. Я передала ей букет и сказала, что это от нас, актеров. Она поблагодарила. Мы все ждали, — может быть, что-нибудь скажет на прощанье. Но она смущенно молчала, а мы все тесным кольцом окружили ее и восторженно на нее смотрели. Второй звонок. Ермолова поднялась. Толпа всколыхнулась и начала бросать цветы, аплодировать. Так довели ее до вагона. Долго шли за уходящим поездом. А она спряталась в своем купе и не показала больше. До такой степени она была застенчива.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ИНОСТРАННЫЕ ГАСТРОЛЕРЫ

*Росси. — Мунэ-Сюлли. — Маджи. — Эммануэль. —
Актеры Французской комедии.*

Едва вступив на сцену, я мечтала уже играть Джульетту и потому очень интересовалась „Ромео“.

Но в Москве на русских сценах, в исполнении наших артистов эта трагедия в те годы не шла. Однако Шекспира я много читала, очень любила и с трепетом ожидала приезда знаменитых итальянских трагиков, в репертуаре которых обыкновенно была эта роль.

Первым приехал Росси.⁶⁸ В афише среди других пьес Шекспира — „Ромео и Джульетта“.

Это вызывало недоумение, настраивало скептически: Ромео — восемнадцатилетний прекрасный юноша, а Росси в то время было уже за пятьдесят; возраст сказывался и на его фигуре. Однако на спектакль, понятно, пошла.

И действительно: на сцену вышел Ромео с довольно солидным брюшком — внешний облик его подтверждал сомнения, возникшие до спектакля. Но с первых же фраз он так очаровал публику, так „показал“, как надо-

играть Ромео, что заставил забыть всех молодых актеров, стоявших рядом с ним.

Одна прекрасная деталь: Ромео в первом акте влюбляется в Розалинду. Это, конечно, не любовь, это — преувеличенная меланхолия, юношеская влюбленность, немного вычурная декламация, вздохи „о ней“.

Но вот — бал у Капулетти. Первая встреча с Джульеттой, и все становится другим: лицо, тон, темперамент. Все искренно, все иное, — это уже настоящая любовь, что-то громадное, что должно разрешиться трагично.

Вот как делал эту сцену Росси. За кулисами идет бал, звучит музыка. Большая пауза. Медленно идет Ромео из глубины зала на авансцену. Снимает маску и устало опускается в кресло. Ему, очевидно, скучно. Мысли его не здесь, а где-то далеко, может быть — там, где Розалинда. И вдруг появляется Джульетта. Окончив танец, она раскланивается со своим кавалером. Тот уходит, а Джульетта направляется к себе в комнату и почти натывается на сидящего в пол-оборота к ней Ромео. Он оборачивается, взглядывает на нее. На лице — изумление, постепенно переходящее в восхищение.

Он и она молча кланяются и, не спуская глаз друг с друга, движутся по сцене: Ромео — лицом к публике, Джульетта — спиной к ней. Еще минута — и они делают движение друг к другу, они сейчас заговорят. Но в этот момент уже вбегает другой какой-то кавалер, предлагает руку Джульетте, и она медленно уходит, еще раз бросив на Ромео взгляд, полный восторга.

Как только они скрываются, через сцену пробегают слуга с подносом, на котором фрукты. Слуга несет их в танцевальный зал. Ромео схватывает его за руку, тащит к арке, ведущей в зал, и спрашивает:

— Кто эта дама?

Все получается естественно, реально. Ромео узнает, что это дочь Капулетти, смертельного врага его отца. Он так произносит фразу: „Мне кажется, на этом бале судьбою смерть моя затаена“, что она звучит глубоким трагическим предчувствием. И все это — без малейшего пафоса, просто и глубоко. С этого момента Ромео — Росси перерожден любовью. Розалинда уже вспоминается только как глупая юношеская влюбленность. Джульетта — это жизнь, любовь и смерть...

Этот переход был очень верно передан итальянским трагиком.

Затем сцена у Лоренцо, когда Ромео считает, что Джульетта для него потеряна навсегда, и бросается в отчаянии на пол. Какая смелая сцена! Полный, крупный мужчина падает на пол и, как ребенок, заливается слезами. А кормилица берет его голову к себе на колени и утешает: ведь ее синьора в таком же положении и тоже плачет дома...

Этот прием вызвал добродушный смех зрителей над юношей Ромео без какой-либо насмешки над стариком Росси. Никому уже не было дела до того, сколько лет этому Ромео — восемнадцать или пятьдесят шесть. Это был настоящий Ромео.

А сцена прощания в четвертом акте — этот последний поцелуй перед разлукой! Ромео уже за перилами балкона; Джульетта стоит спиной к зрителям на ступеньках. Вот они сливаются в длительном поцелуе. Такого длительного, такого реального поцелуя не осмеливался делать на сцене ни один Ромео, с которыми мне пришлось играть, — ни иностранный ни русский.

Публика затихла, затем — легкий смешок, и вот все замерли; почувствовали, что эта пауза — прощание влюбленных с жизнью. Впереди — смерть.

И, действительно, этот поцелуй повторился в пятом акте, когда Джульетта целует мертвого Ромео и тут же убивает себя...

Джульетту, Офелию и Корделию с ним играла одна очень красивая и талантливая молодая актриса. Играла она по указаниям Росси, и это очень чувствовалось. Я искренно завидовала ей: для молодой актрисы иметь такого учителя — великое дело. Но Росси и меня многому научил своим Ромео. Если впоследствии я, как говорили, неплохо играла Джульетту, над которой работала два года, то своим успехом обязана, главным образом, ему, его чудесной игре, его деталям и мизансценам...

Глядя на игру Росси, я вспомнила немецкого трагика Кайнца,⁶⁹ который приезжал в Россию года за два до него. Я видела его в „Ромео и Джульетте“. Это был прекрасный Ромео — молодой, красивый. У него не было таких деталей, как у Росси, но молодость, гибкость, пластичность, красота и темперамент говорили за себя. Это был настоящий юноша Ромео. Если бы, думала я, мастерские детали Росси соединить с такими внешними данными, как у Кайнца, — вот был бы шедевр!

„Людовик XI“.⁷⁰ Я знала двух замечательных исполнителей этой роли: итальянца — Росси и русского — Карамазова, о котором расскажу после.

Ромео — восемнадцать лет, а Людовику — семьдесят. Играть обоим одному актеру почти невозможно. Но Росси блестяще решал эту задачу.

Людовик XI — это французский Грозный, но деспот более хитрый и коварный. Тиран и ханжа. Все перед ним трепетало. Он даже после смерти наводил ужас.

В последнем акте есть сцена, когда все придворные и наследник, думая, что король уже умер, сво-

одно вздыхают. Дофин робко берет со стола корону, чтобы увенчать ею, как требовал обычай, свою голову... И вдруг Людовик открывает глаза и встает со смертного ложа. Дофин и все окружающие замирают в ужасе, как кролики под взглядом удава. Рука дофина с короной опускается, но Людовик падает в кресло: наступает настоящая агония и смерть... Эту сцену Росси играл потрясающе!

Король Лир — новый прекрасный образ. Величественный, еще красивый старец. Вначале вздорный, упрямый, властный, а затем жалкий, разбитый неблагодарностью детей и страшно несчастный. Новый сценический образ, совсем не похожий на два первых. Итальянский трагик потрясал многогранностью таланта, умением владеть своим чудесным голосом и, несмотря на полноту, величественной фигурой.

В Гамлете Росси мне понравился значительно меньше. Датского принца я понимала иначе. Мне казалось, что у Росси мало грустной поэзии, элегии.

В Кине Росси меня особенно поразил в пятом акте. Я играла с Козельским Анну Демби и знала, что пьеса кончается тем, что Кин сходит с ума. Каково же было мое изумление, когда я увидела еще акт, который наши „русские Кины“ никогда не играют. Оказывается, что Кин только притворялся сумасшедшим. И, убедившись, что Елена, эта пустая светская женщина, не стоит его любви, Кин, подписав контракт, уезжает в Америку. Уезжает со спасенной им Анной Демби, покоровшей его своей искренней любовью.

Пятый акт Росси играл замечательно живо и весело. Какой контраст с финалом четвертого акта, и какой новый смысл приобретала от этого вся пьеса!

Тогда же в Москве я видела и других знаменитых итальянцев: Маджи⁷¹ и Эммануэля.⁷² Я видела их обоих в „Отелло“. Маджи играл Отелло страстным мавром, очень живописным и красивым. Отелло — Эммануэль — солдат, миролюбивый человек, только в минуту ревности делающийся страшным.

Актеры много спорили о том, „кто прав“. Но Эммануэль им все же нравился больше, несомненно, за это „опрощение“, — и именно ему был поднесен серебряный лавровый венок „От московских актеров“, купленный по подписке. Это была честь, редко кому выпадавшая.

Много позже, в 1894 году, когда я работала в Киеве, мне удалось видеть замечательные спектакли актеров парижского „Дома Мольера“ — Французской комедии.⁷³ Тогда я видела знаменитого французского трагика Мунэ-Сюлли.⁷⁴

Помню его в двух трагедиях: „Гамлете“ и „Царе Эдипе“ Софокла. В последней роли французский трагик мне нравился гораздо больше.

До сих пор у меня стоит перед глазами его величественная фигура античной статуи, сошедшей с пьедестала и заговорившей громовым голосом, полным тончайших модуляций. Каждый жест был высоко художествен, каждая поза — скульптурна.

Сцена с вестником, когда Эдип только что начинает даже не понимать, а только чувствовать весь трагизм положения, его рассказ Иокасте о том, как он ударом бича убил какого-то старца, потом оказавшегося его отцом, — всё это было передано изумительно.

Но лучше всего он играл сцену прощания с детьми в последнем акте. Величественный полубог исчез — перед зрителем глубоко несчастный человек. Весь его облик выражает подавленность и покорность

року, страшному, неумолимому. Опозоренный, с невидящими, окровавленными глазами, Эдип уходит в глубину сцены, в горы, тяжело опираясь на посох и на поводыря.

В „Гамлете“ Мунэ-Сюлли был очень оригинален.

Он играл его не сумасшедшим, а умным, стоящим выше всех окружающих его людей человеком, надевшим маску сумасшедшего для того, чтобы спасти свою жизнь и добиться правды. А добившись — убить убийцу своего отца.

Сцену с матерью он ведет так, что зритель чувствует, как Гамлет все время борется со своим желанием убить ее: такое негодование и в то же время беспредельная любовь к предательски убитому отцу звучат во всех его интонациях.

И убийство Полония, подслушивающего эту сцену, является логическим завершением борьбы двух противоположных чувств. Трагическим, но естественным исходом.

Сцену дуэли Мунэ-Сюлли проводил мастерски и, главное, совсем по-своему.

Он начинал ее совершенно спокойно, как человек, убежденный, что на обеих рапирах надежные предохранительные наконечники: ведь так бывает при всяком настоящем бое... Это — бой для забавы короля, королевы и всего двора. Кроме того, Лаэрт — его бывший друг. Здесь не может быть предательства. И, не глядя, берет он свою рапиру.

Но вот Лаэрт ударяет его своей рапирой. Мунэ — Гамлет хватается за грудь, и взгляд его падает на руку: он видит кровь. И по его лицу вы замечаете, что для него уже все ясно: рапира Лаэрта без наконечника — значит, тут задумано убийство и надо защищаться. О яде, уже проникшем в грудь, он еще

не знает. Лаэрт об этом скажет после, когда упадет, пронзенный рапирой Гамлета. И Мунэ — Гамлет начинает уже биться не шутя, не для забавы короля.

Эта вторая часть дуэли поразительна. Вы видите борьбу за жизнь. Он выбил рапиру у Лаэрта, наступил на нее ногой и передает свою бывшему другу, упорно глядя ему в лицо. Лаэрт берет — другого выхода нет. Мунэ поднимает с пола рапиру Лаэрта. Они поменялись, — и тогда понятна, логически понятна фраза Лаэрта: „Я погиб!“ С этого момента король напряженно следит за дуэлью. Он встал. Чувствует, что его интрига не удалась. Игра проиграна. .

Среди остальных актеров Французской комедии, приехавших к нам на гастроли, выделялся своей тонкой и умной игрой комедийный актер Февр.⁷⁵ Он напоминал мне нашего москвича А. П. Ленского.⁷⁶ Та же тонкая ирония, четкость рисунка, простота. Но главная прелесть этих спектаклей заключалась в чудесном ансамбле. Тут был общий тон. Обычно у гастролеров, даже у таких, как Сара Бернар, Росси, ансамбля не существовало. В лучшем случае был хороший партнер. Тут же все — цельно.

У нас в России такой ансамбль, все участники которого были художественно равноценны, появился гораздо позднее, — когда вырос Московский художественный театр. Но в те времена, о которых идет речь, гастроли отдельных актеров Французской комедии произвели на меня неожиданное, совершенно ошеломляющее впечатление.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ПЕРВЫЕ ШАГИ НА ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Гельсингфорс. — Первый бенефис. — Антрепренер Лукашевич. — Нильский. — Старая Русса. — Н. И. Арди — „Майорша“. — Вчерашний недруг. — „Блестящий спектакль“.

1888 год. Мой первый провинциальный сезон — в Гельсингфорсе. Получаю я в труппе Лукашевича 150 рублей в месяц и номинальный бенефис.⁷⁷ Я — на ролях „первых инженерю“.

Играли мы в прекрасном театре, с очень хорошими декорациями и костюмами. Жалованье платили финскими золотыми марками: Финляндия имела тогда свою монету.

Для бенефиса я выбрала новинку сезона — комедию Виктора Крылова „Сорванец“. Можно себе представить, как я волновалась: первый бенефис в моей жизни. Правда, бенефис был „номинальный“, но меня это не касалось. О деньгах я тогда не умела еще думать. У меня в городе не было ни одного знакомого человека, и я не рассчитывала ни на какие подарки.



Э. Росси — Ромео

(„Ромео и Джульетта“ Шекспира)

Из собраний Ленинградского театрального музея



Э. Росси — Людовик XI
(„Людовик XI“ К. Делявина)

Из собраний Ленинградского театрального музея

И вдруг — полный сбор. При первом же выходе меня, оглушенную и радостную, встречают долгими аплодисментами и подносят большую корзину цветов. Дух заняло! Такое отношение публики к молоденькой неизвестной актрисе было в то время большой редкостью. Да и публика была какая-то своеобразная, она привыкла, чтобы актеры заискивали перед ней, добились чести быть в ее обществе. И актеров, а особенно актрис, державшихся в стороне, сильно недолюбливали. А я как раз принадлежала к последним. Потому меня так все это и удивило.

От нашего антрепренера я получила изящное серебряное портмоне с надписью: „Гельсингфорс, 1888 год“ и в нем... 75 рублей золотом. Подумать только, семьдесят пять рублей! А с моего бенефиса он получил чистыми шестьсот. Должно быть, хозяина совесть замучила.

В моей дальнейшей жизни бывали такие минуты, когда я закладывала все, до последнего театрального платья. Но это маленькое скромное портмоне хранила, как зеницу ока, долгие 36 лет, хранила, как первый подарок актрисе, которую ценит даже такой скряга-хозяин, каким был наш гельсингфорсский антрепренер.

Вот здесь, в мой первый сезон, я хорошо разглядела лицо антрепренера. Я увидела, как трепещут перед ним актеры, боясь остаться без заработка среди сезона. Познакомилась и с грубостью своего хозяина и почувствовала актерское бесправие.

Но я получила здесь и первую школу жизни. Я поняла, что за меня, актрису, никто не заступится, что я должна сама защищаться против несправедливостей, должна зубами бороться за жизнь.

И я стала зубаста. Урок был тяжким, но я хорошо запомнила его. Я грызлась и с антрепренерами, и

с режиссерами, и с премьерами. Но, вспоминая всю свою жизнь, говорю со спокойной совестью: маленькие актеры, запуганные неудачами и людьми, зарабатывающими на них деньги, пользовались всегда моей дружбой, а когда сама стала сильной, — и защитой.

С первых же дней моей работы я не играла маленьких ролей. Я смеялась, когда старые актрисы шипели на меня. Они пытались внушить мне мысль о том, что надо обязательно начинать сценическую карьеру с выходов. Так начинали они, так положено жизнью.

Но я думаю иначе: совсем не обязательно проходить „крестный путь“ — от выходов до первых ролей. Если у человека от природы имеется хорошо поставленный голос, если у него внятная дикция, если он не лишен некоторой пластичности, то он совершенно зря потратит лучшие годы своей пылкой юности на скучную работу „на выходах“! Если актер, обладая некоторыми сценическими данными, любит еще книгу, учится на блестящих образцах, — зачем ему десять лет выносить молчаливо подносы?..

В этом сезоне гастролировал у нас в Гельсингфорсе А. А. Нильский,⁷⁸ бывший премьер Александринского театра. Он прекрасно играл Городничего, Фамусова, а также и Грозного в трагедии А. Толстого „Смерть Иоанна Грозного“.

В первых двух ролях он соперничал с В. Н. Давыдовым и некоторым нравился даже больше него. Я с этим мнением не согласна. У Давыдова гораздо больше колоритности, комизма. У Нильского — все умно, но сухо.

Забавно, что Нильский „царил“ в ролях любовников на Александринской сцене в течение 25 лет при непрерывной ругани газет. Дирекция его любила и не считалась с прессой. Он сам, смеясь, рас-

сказывал нам, что его ругали в газетах даже за театры, в которых он не был занят. Так, например, писали: „Слава богу, в этом спектакле мы не видели на сцене деревянного Нильского...“

Летом 1889 года я служила у Н. И. Арди,⁷⁹ державшего Старую Руссу. Получала я у него сто рублей в месяц — летние оклады всегда были значительно меньше зимних.

В нашей труппе была очень талантливая, но только начинающая „героиня“ Ларина (впоследствии Азагорова) и целый ряд актеров и актрис императорских театров.

Сам Арди по существу не был антрепренером — он занимался этим делом только летом, во время отпусков и не преследовал целей личной наживы. Он относился ко мне и ко всем актерам по-товарищески, просто и сердечно. Это был второй антрепренер в моей жизни. И какая разница! Первый — грубое, алчное животное, второй — милейший человек и товарищ.

Арди, сам — прекрасный „простак“, не только не затирал у себя в деле других молодых простаков, но давал им много хороших ролей, а сам играл чрезвычайно редко.

В этом сезоне со мной произошел случай, который, к счастью, больше не повторялся в моей жизни. Он показал мне, какую огромную роль играет в театре чувство товарищества. Никогда нельзя создать хорошего театрального дела, если среди актеров нет крепкой дружеской спайки. Можно провалить спектакль из-за того, что ты не хотел выручить в беде своего товарища, не хотел заменить его в спектакле. Одним словом, я вывела такое заключение, что в нашей работе нет слова „не могу“, а есть только слово „не хочу“.

Не помню, по какому поводу, но я была в сильнейшей ссоре с нашим актером Шевченко. Не разговаривала с ним. Подходит его бенефис. Должна итти пьеса Шпажинского „Майорша“. Я не была занята, пьесы никогда не видела, но знала, что в ней есть прекрасная женская роль, и собираюсь смотреть игравшую ее актрису Ларину.

10 часов утра. Сажу под окном и любуюсь своим садиком, ярко освещенным летним солнцем. Мне нет еще и двадцати лет. Все кругом так светло, и настроение у меня прекрасное. Вдруг, вижу, по дорожке быстро движется какая-то толстенькая фигура. Очевидно, идет ко мне. Гляжу — да ведь это Шевченко, враг мой, с которым я не разговариваю.

Мой мозг, как молния, пререзает мысль: вечером его бенефис, полный сбор, а что-то случилось. Жду. Нервы напряжены. Входит и молча опускается на колени, в руках книжка — „Майорша“. И одна только фраза:

„Ларина заболела, выручайте“.

Я в ужасе: одна репетиция, и вечером в тот же день — спектакль. Актеры почти все — императорские, сбор полный. Но ужасаться было некогда. Молча беру пьесу, бегу со своим недавним врагом на репетицию и не слушаю, что он мне мелет по дороге.

В театре уже вся труппа во главе с Н. И. Арди и режиссером Никольским. Все с довольными улыбками встречают нас. Я бегу на сцену, со мной режиссер и бенефициант. Прошу повторять по два раза те места, где участвую я. Хочу как можно лучше запомнить мизансцены.

Пьесу от меня отобрали и передали суфлеру, но обещали вернуть после репетиции. Я любила учить роли по пьесе: всегда хотела знать и хорошо знала не только то, что говорю сама, но и то, что гово-

рят другие персонажи. Так учить роль, конечно, дольше, но зато она остается в памяти крепче. И вся работа продуктивнее. Этот прием выработался у меня как-то сам собой, и только впоследствии я поняла, какое счастье для актрисы не зависеть от суфлера.

Но теперь до спектакля оставалось три часа, и вчитываться в пьесу было некогда. Однако и на этот раз от своего метода работы я не отказалась. С нетерпением ждала конца репетиции, чтобы, отобрав от суфлера пьесу, бежать домой и учить свою роль.

Между выходами на сцену я успела разузнать от актрис, как должна быть одета моя героиня. Кое-что из костюма обещали дать вечером мои товарки.

Нервы у меня были напряжены ужасно, но я приказывала себе: ты должна к вечеру знать свою роль на-зубок.

К счастью, роль подходила ко мне. Как во сне, прошла репетиция. Лечу домой. Кричу бабушке, с ужасом на лице поджидавшей меня у крыльца, какие платья приготовить и разгладить к спектаклю. Запираюсь в комнате, закрываю окна. Ни один звук не должен теперь отвлекать меня. Я зубрю и, главное, вдумываюсь в образ Фени.

Так я учила, не отходя от стола, до семи часов вечера. Ничего не ела. Выпила только несколько чашек крепкого кофе.

Спектакль. Играю. Актеры следят за каждым моим движением. Промахов в мизансценах нет. Все помню. Суфлер улыбается в своей будке. Подавать не надо. У режиссера сияющее лицо: он играет Карягина, и для него очень важно, какова у него партнерша. Провалюсь я — провалится вся пьеса.

Но провала нет и в помине. Меня вызывают после каждого акта. А после спектакля на сцену вносят огромную корзину цветов и ставят передо мной.

Я догадываюсь: это от благодарного бенефицианта.
Не верю своему счастью: спектакль кончился благо-
получно.

Но все-таки хорошо, что за все мои сорок лет
сценической деятельности такого „блестящего“ спек-
такля больше у меня не было...

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

ТЕАТР ГОРЕВОЙ

Москва. — Е. Н. Горева и ее театр. — М. В. Дальский. — „Дон-Карлос“. — М. М. Петица. — Моя работа у Горевой. — М. К. Стрельский. — Актерский быт. — Антрепренерша Абрамова. — Н. П. Россов.

Еще постом, когда я жила в Петербурге, я и не думала о том, куда забросит меня судьба на следующую зиму, — на лето была Старая Русса, а о дальнейшем не хотелось и думать. И вот однажды явился ко мне совершенно незнакомый актер, назвавший себя артистом Фадеевым. Он предложил мне службу в Москве, в театре Горевой. На мой естественный вопрос, откуда он меня знает, получаю ответ: „Видал на частных сценах Петербурга и знаю по отзывам прессы“.

Он рассказал мне, что Е. Н. Горева,⁸⁰ организуемая в Москве новый театр, имеет очень большие средства. На одну отделку театра, арендованного ею у Лианозова, уже истрачено тридцать пять тысяч рублей. Главным режиссером приглашен писатель Боборыкин.⁸¹ Труппа собирается им, Фадеевым, и он уверен, что она будет очень сильная.

Я храбро заявила, что в Гельсингфорсе уже получала сто пятьдесят рублей и номинальный бенефис. А в Москве хочу получить двести и тоже номинальный бенефис. Показала ему свой гельсингфорсский контракт. К моему удивлению, он тотчас же, не торгуясь, как это принято у нанимателей, подписал со мной договор.

По окончании летнего сезона в Старой Руссе, я поехала в Москву.

Е. Н. Гореву я видела только однажды, за год до этого, во время ее гастролей в Петербурге — в роли королевы в пьесе „Сумасшествие от любви“. ⁸² Это была очень красивая, хотя и несколько полная женщина. Полнота ей, конечно, мешала. Голос большой, но тон неприятно приподнятый. Своей игрой она не произвела на меня сильного впечатления: я уже видела и Ермолову, и Савину, и Стрепетову. Но в Петербурге Горева успех имела.

Средства для организуемого театра представила Горевой ее подруга Т. Ф. Карпенко, которая не отходила от нее до конца своей жизни. Она, не имея ни одного близкого человека, отдала все свое большое состояние — что-то около 200 тысяч — на театр. Находился он в Камергерском переулке — впоследствии там обосновался Московский художественный театр.

На открытии шла „Гроза“ и¹ — впервые на русской сцене — „Предложение“ Чехова.

Декорации были так хороши, что, когда в третьем акте поднялся занавес, раздались шумные аплодисменты. Весь зал вызывал Гореву, сумевшую создать этот прекрасный молодой театр. И это было в середине спектакля!

На следующем спектакле мне пришлось познакомиться с негодованием публики. Шел „Дон-Карлос“

Шиллера. Карлоса играл молодой, неизвестный еще Москве провинциальный актер Дальский, впоследствии создавший себе имя и перешедший в Петербург, в Александринский театр. Маркиза Позу играл М. М. Петипа.

Я была в публике и ежеминутно поворачивала голову то направо, то налево: вокруг сидели российские знаменитости: М. Н. Ермолова, А. И. Южин и множество других. А среди них — строгие рецензенты, знатоки-театралы.

Играть перед такой публикой для наших актеров было серьезным экзаменом.

Пьеса репетировалась с двумя составами исполнителей на роли Карлоса и Позы. Во втором спектакле Карлоса должен был играть Ильинский, а Позу — Варшавский-Долин.⁸³

Главный режиссер Боборыкин не знал, как выйти из затруднительного положения, кого выпустить в первом спектакле, и было решено тянуть жребий. Вытащил Дальский, и этим спектаклем в один вечер сделал себе карьеру.

Спектакль смотрел главный режиссер Александринского театра, очень известный в прошлом провинциальный антрепренер и прекрасный актер П. М. Медведев.⁸⁴ Ему так понравился Дальский, он имел такой громадный успех, что на другой же день Медведев пригласил его в Петербург, предложил 3600 рублей в год, дав, конечно, возможность доиграть сезон у Горевой.

Негодование же публики обрушилось на Петипа. Поручить М. М. Петипа играть маркиза Позу было грубой ошибкой Боборыкина. Петипа был очаровательный салонный „фат-любовник“, прекрасный комедийный актер. Роль Позы — роль героя, требующая большого трагического подъема. Но виноват

и сам Петипа — он должен был отказаться от этой роли. Петипа имел уже большое имя по петербургской императорской сцене, и ему без всякого жребия дали играть Позу на премьере. От жребия он категорически отказался.

В России в эти мрачные годы печать безмолвствовала. Каждое либеральное слово находило себе горячий отклик... На этом фоне маркиз Поза воспринимался особенно остро, и его монолог в сцене у короля, кончающийся словами: „О, дайте, государь, свободу мысли!“ — должен был вызвать восторженную бурю аплодисментов.

В театре насторожились. Мы, актеры, ждали взрыва „гражданского энтузиазма“. Я оглянулась кругом. Галерка была переполнена студентами и курсистками: молодые, возбужденные лица, косоворотки, студенческие тужурки, кудлатые головы. Внизу, в партере — либеральная Москва. Словом, именно тот зритель, который должен воспринять это место так, как ждали мы. И вдруг занавес падает под шиканье всего театра. Такого провала я еще не видела. Это было какое-то змеиное шипенье, выразившее глубочайшее разочарование всего зрительного зала. Занавес после этой сцены ни разу уже не подняли.

Дальше все шло как-будто благополучно, хотя и вызывали одного лишь Дальского.

Эту роль Петипа уже больше не играл: ее передали Варшавскому-Долину. Тот играл ее очень шаблонно. Про него нельзя было сказать ничего — ни хорошего ни худого. И только через пять лет Москва увидела прекрасного маркиза Позу — А. И. Южина в Малом театре.

Поставлен был „Дон-Карлос“ в нашем театре роскошно: чудесные, стоящие безумных денег декорации, богатейшие костюмы и... отсутствие ансамбля.

Труппа была какая-то сборная и с крепкими актерскими коллективами московских театров, конечно, равняться никак не могла.

Но в следующих спектаклях Петипа имел громадный успех: наученный горьким опытом, он играл роли, подходящие к его дарованию. Особенно хорош он был в переделке романа Альфонса Додэ „Нума Руместан“ и в „Борьбе за существование“. Сам француз по происхождению, он в обеих пьесах блестяще играл легкомысленных французов. Легкость тона, изящество, внешняя красота — все, что нужно было для этих ролей, — всем этим М. М. Петипа обладал в достаточной степени и был неподражаем.

Однако не все „французские“ роли удавались ему одинаково. Играл он в мольеровском „Мизантропе“ Альцеста. Но Альцест — прототип Чацкого — требует более серьезного и вдумчивого исполнения, а у Петипа ни этой серьезности, ни глубины чувства не было. У него все было легко, весело, жизнерадостно. Мы восторгались его юмором, зажигались его весельем, но никогда не жалели исполняемого им героя, никогда не страдали вместе с ним.

Во втором сезоне в том же театре Горевой он играл прекрасно „Гувернера“, ⁸⁵ с которым потом объездил всю Россию, не имея себе соперников. Его имя также связывается с образами Фигаро и мольеровского Дон-Жуана.

Задумал Боборыкин поставить у нас пьесу „Ксения и Лжедмитрий“, ⁸⁶ Деньги полились рекой. Такой роскоши Москва еще не видела. Эскизы декораций и костюмов были заказаны известному и модному тогда художнику Соломко.

Самозванца играли Ильинский и Дальский. Ксению — сама Горева и Анненкова-Бернар. ⁸⁷

Несмотря на роскошь постановки, сборы были

плохие. Пьеса дала большой убыток. Но Горева не унывала. Напротив, на следующий же год (1890/91) она сняла еще два театра в Москве: тот же Лианозовский, где мы играли в первый сезон, и Шелапутинский, рядом с Большим театром, где теперь Центральный детский театр.

В первом сезоне мне пришлось играть много хороших ролей: Наташу в „Предложении“ Чехова, „Женю“ Гнедича, Гортензию в „Нума Руместане“, Лидию в „Борьбе за существование“, Марину Мнишек в „Ксении и Лжедмитрии“, Поликсену в пьесе Островского „Правда хорошо, а счастье лучше“. Пьесы повторялись по многу раз, и играть приходилось чуть ли не каждый вечер. Во всех пьесах я играла, разумеется, первые роли „инженю“.

В свой бенефис я поставила „Сидоркино дело“ Аверкиева. Денег не получила никаких: бенефис был номинальный. Но зато мне поднесли роскошный букет с голубой лентой от самой Горевой. А самое главное — публика приняла меня хорошо. Я была страшно горда тем, что в двадцать лет имела такой „головокружительный успех“ в Москве.

Но лучше всего мне удалась роль Жени. Эту роль я получила совсем случайно. Ее должна была играть Л. П. Петипа — жена Мариуса Мариусовича.

Однажды я сидела дома. Вдруг мне приносят роль с запиской от режиссера: немедленно явиться на репетицию.

Я знала, что в Петербурге эту роль замечательно играет М. Г. Савина. Я струхнула, но на репетицию побежала.

Режиссер объяснил мне, что у Л. П. Петипа из-за роли Жени ничего не выходит и муж запретил ей играть. Необходимо попробовать мне — может быть, что-нибудь выйдет.

Весь акт Женя лежит на кушетке, и это, конечно, очень связывает исполнительницу: никакой динамики, никаких движений. Только мимика и интонации.

На второй же репетиции я сказала суфлеру свою, обычную фразу:

— Прошу вас мне не подавать.

Это заинтересовало Боборыкина, и он с особенным вниманием стал вслушиваться в мои фразы, взглядываться в мои движения. А роль меня уже увлекла. Я обдумала и отделила каждое словечко. После репетиции Боборыкин похвалил меня и сказал, что веду я роль оригинально... Это подействовало на меня гораздо сильнее, чем букет с голубой лентой.

Пьеса прошла раз тридцать. Я имела определенный успех. И каково же было мое изумление, когда, спустя два года, я прочла рецензию какого-то московского критика, который, давая отчет о гастролях М. Г. Савиной на сцене Малого театра, писал:

„В этой роли видел я Велизарий. Она рабски копировала Савину“.

А я и не видела Марию Гавриловну в этой роли. Через два года, когда поехала с ней по России, я рассказала ей об этом случае. Она очень смеялась. Савина, несмотря на то, что ей было уже 39 лет, играла эту роль исключительно хорошо. Меня же выручала моя молодость, непосредственность, горячая любовь к своему делу. И потому не удивительно, что я имела у актеров и публики большой успех. У меня уже были враги. И мне доставляло особенное удовольствие слышать себе похвалу от них.

В этом сезоне я имела возможность познакомиться поближе с бытом актеров. Жили они большей частью скромно, исключая премьеров. Те жили роскошно — занимали целые квартиры в гостиницах, большей частью у Фальц-Фейна. Это был огромный

меблированный дом на Тверской улице. Я очень не любила этой гостиницы. В ней была какая-то неприятная специфическая атмосфера: шум, суета, ни минуты покоя. Актеры шатались по всем номерам, мешая спокойно работать. Если запрешь дверь на ключ, будут стучать, а не откроешь — дверь выломают. Словом, богема.

Я жила в гостинице „Европа“ на Неглинной. Актеры в ней почти совсем не селились, и там действительно было спокойно.

Из окон моего номера я видела подъезд Малого театра и очень часто — толпу студенческой молодежи, ожидавшей выхода Марии Николаевны Ермоловой. Я видела, как тянулись они через плечи впереди стоящих товарищей, чтобы хоть взглянуть на свою любимицу и проводить до кареты, куда Ермолова поспешно пряталась.

Кроме горевского, в Москве был и другой частный театр, который держала актриса Абрамова.

Труппа у нее была прекрасная: Н. П. Рошин-Инсаров,⁸⁸ Н. Н. Синельников⁸⁹, М. М. Глебова⁹⁰ и другие. Режиссером был Н. Н. Соловцов, о котором буду говорить впоследствии.

Жили мы все весело и беспечно, пока нам аккуратно платили деньги. Но к концу сезона Абрамова прогорела, и все ведущие актеры ее театра хлынули в наш театр. Горева подписала с ними контракт на будущий сезон 1890/91 года. Только Соловцов и его жена Глебова уехали в провинцию.

Здесь у Горевой я встретила очень оригинального молодого актера Н. П. Россова. Судьба его замечательна. Когда я впервые пришла на репетицию в театр Горевой, мне указали на юношу довольно высокого роста, с чудесным лбом и немного странным взглядом, и тут же добавили:

— Это — ненормальный человек. Притом он — заика, не может сказать двух слов, но заявляет, что будет или на выходах, или будет играть Гамлета. Одно из двух.

Актеры потешались над ним, а некоторые даже травили его. Меня это страшно возмущало, и я резко обрушивалась на своих товарищей. Юноша вызывал к себе определенный интерес.⁹¹

И вот, в один прекрасный день — это было уже во втором сезоне — Рошин-Инсаров, я и еще кое-кто, узнав, что Россов после спектакля остается в театре один и что-то декламирует на сцене, решили подслушать его. Мы дали на-чай сторожу и пробрались в литерную ложу. Притаились. Ждем. В театре темно, только на сцене горит дежурная лампа, слабо освещающая уголок авансцены. Тихо. Вдруг на сцене появляется фигура Россова, приближается к рампе, и мы слышим мелодичный голос, читающий без всякого заикания монолог Гамлета. Умная и глубоко прочувствованная читка. Россов и не подозревал, что мы его слушаем, и долго читал своего любимого „Гамлета“, один — без реплик, с несуществующими персонажами.

Мне впоследствии рассказывал антрепренер пензенского театра П. И. Дубовицкий,⁹² как через некоторое время после этого к нему явился приехавший из Москвы молодой актер. Он назвал себя Россовым и стал требовать, чтобы ему дали сыграть Гамлета, над которым он много лет работал, грозя в противном случае застрелиться здесь же, на глазах антрепренера. Дубовицкий решил так: сборов все равно нет, а на „Гамлета“, может быть, придет публика, — пусть себе играет, а провалится — чорт с ним.⁹³ Начались репетиции. Россов от сильного волнения заикался — ведь он впервые репетировал сво-

его Гамлета с настоящими актерами. Но он знал всю свою роль превосходно. А это так подкупало актеров в то время!

И вечером, во время спектакля, он, наконец, осуществил свою мечту. Россов играл с таким громадным подъемом, что публика простила ему некоторую неуверенность жеста, неровность в игре, отсутствие законченной техники. Нельзя было поверить, что этот актер на репетиции заикался. Публика вынесла новоявленного Гамлета из театра на руках... Вскоре Россов прославился как исполнитель классических образов мировой драматургии и много гастролировал по России. Мне самой пришлось с ним играть 20 лет спустя. Он прекрасно играл Гамлета, но гораздо слабее — Фердинанда в „Коварстве и любви“ и Чацкого в „Горе от ума“. В Чацком нет трагических подъемов, которые были так хороши у Россова.

На его примере я убедилась, как много значит вера в самого себя...⁹⁴

В нашей труппе актеры жили дружно. Никаких ссор, никаких интриг не было. Все, чем пугали меня до моего поступления на сцену, оказалось, к счастью, неправдой. Я никогда не верила людям, смотревшим на театральный быт чересчур мрачно, но в то же время сама отнюдь не отличалась розовым оптимизмом. Я в пятнадцать лет уже знала, что жизнь — это борьба и труд. А театр — та же жизнь. Кто умеет работать и бороться, тот и победит.

Мне в театре пришлось видеть много хороших отзывчивых людей. Актеры склонны на всякое хорошее дело, на любую помощь больному, впадшему в нищету товарищу. Недаром каждые две недели, при получке жалованья, у каждого из нас отчислялась по подписке порядочная сумма, которая предназначалась какому-нибудь нуждающемуся актеру.



Мунэ-Сюлли — Эдип
(„Царь Эдип“ Софокла)

Из собраний Ленинградского театрального музея



А. Маджи — Коррадо
(„Семья преступника“ Джакометти)
Из собраний Ленинградского театрального музея

Приходил такой бедняга в театр, рассказывал про свою нужду, и товарищи тут же решали устроить подписку. И всегда оказывали помощь — без громких фраз, без „театральности“. Ведь всякий знал, что и с ним может случиться то же. Сезон длился всего пять-шесть месяцев. А дальше — пост, поиски новой работы... Как, в сущности, трудна была жизнь актера! Через каждые полгода он должен был менять место, искать нового антрепренера, каждый раз отстаивать свои права, оставаться неуверенным в своем завтрашнем дне.

Актеров сименем приглашали телеграммами, остальные сами переписывались с антрепренерами, предлагая свои услуги. Многие приезжали постом в Москву, шатались по трактирам, по улицам, по гостиницам, отыскивая себе ангажемент на зиму и лето. Я говорю, конечно, о провинциальных актерах. Столичные сидели крепко на своих местах. А мы, перелетные птицы, слетались постом в столицу, чтобы через месяц разлететься опять по всем углам „матушки России“. Никакого клуба, где можно было бы собраться актерам, разумеется, не существовало. Актеры встречались с антрепренерами в ресторанах, в отдельных случаях сами антрепренеры приходили для переговоров в номера гостиниц, где жили артистки с именами. Специальные бюро по найму актеров возникли несколько позже.

Но обычно нытья не было слышно. Ныли только тогда, когда нужда хватала крепко за горло.

Я лично не представляла себе свою жизнь вне театра. И все, что касалось театра, казалось мне самым дорогим, ценным и хорошим... Сезон кончился. С грустью посмотрела я на закрытые двери театра. Мне казалось, как будто что-то близкое заперли надолго в одиночном заключении... До осени, мой милый театр!

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

ТРУДНЫЕ ВРЕМЕНА

Смерть отца. — Летний сезон в Ростове. — Гастроли Ф. П. Горева. — Рошин-Инсаров в „Горе от ума“. — Малый театр. — Крах Горевой. — Первая встреча с М. Е. Савиной.

Пост. Первый пост в Москве. Уныло гудят колокола. Театры не работают: запрещено.

На улицах все чаще и чаще встречаются бритые физиономии. Это — слет актеров.

Я переехала в номер подешевле, в Столешников переулок. Живу, конечно, с бабушкой. Все думаю, ехать ли мне на зиму в Ростов, куда меня звали, или не ехать. Дают мне, правда, 250 рублей и номинальный бенефис... Но до зимы еще полгода...

В это время меня постигло первое большое горе. Однажды мне передали газету, в которой было помещено краткое извещение о том, что отец мой найден в одной из виленских гостиниц с перерезанным бритвой горлом. Оставлена записка: „Никого не винить“.

Я, как безумная, лечу в театр. Из театра домой. Но бабке говорить ничего не хочу. Переживу как-нибудь одна...

Я очень любила своего отца, умного, образованного человека. Жизнь его была невеселая. С четырнадцати лет он должен был давать уроки, чтобы платить за свое учение в гимназии. Потом поступил на юридический факультет Харьковского университета. Последнее время был управляющим у одного богатого, но впоследствии промотавшегося барина. Отцу в последние годы его жизни очень не везло. Он часто говорил, что покончит с собой, что надо уйти от жизни тогда, когда она перестает улыбаться, не допускать себя до падения. Я была глупа и не верила этим страшным словам. И жизнь жестоко меня наказала.

По происхождению отец был итальянец, в Россию попал случайно. И русское общество было ему по духу совсем чуждо. Я помню, как в 1881 году он читал мне про ужасную казнь первомартовцев. Мы оба плакали навзрыд.

Он был атеист, поклонник Чернышевского и Добролюбова, идеи которых были очень популярны в нашей семье. Шести лет я читала наизусть Некрасовскую „Железную дорогу“ и „У парадного подъезда“. Читала со слов отца, обожавшего Некрасова.¹

В последние годы его жизни я с головой ушла в театр, и мы жили врозь. Я не могла наблюдать за трагическим переломом в его душе. А когда я изредка встречалась с ним, я видела, что он душевно болен, но не понимала, в чем дело. Повидимому, жить так, как все, он не хотел, а так, как он хотел жить, — не мог. В те времена слишком душно было в России. После самоубийства отца я особенно остро поняла, что единственный выход для меня — окунуться с головой в театр, в мир искусства, и еще сильнее полюбила театр.

Три дня я ходила по улицам. Думала. В кармане — последняя пятерка. Как жить? Мы с бабушкой остались одни в целом мире. Никто не поможет — рассчитывать на подписные листы нельзя. Надо бороться.

И я решилась. Через несколько дней^а у меня в сумочке лежал подписанный с Горевой договор на следующую зиму и аванс.

Последнее обстоятельство спасло и меня и бабушку от безвыходного положения и дало возможность выкупить из ломбарда кое-какие вещи. Теперь я могла спокойно ждать ангажемента на лето.

Обычно актеры сами помогали устраиваться своим товарищам, рекомендовали их знакомому антрепренеру. Так случилось и со мной. Один актер, видевший меня на сцене в Москве, предложил мне ехать в Ростов-на-Дону к антрепренеру Любому,⁹⁵ куда и сам только что покончил. Любов предложил мне двести рублей в месяц, и я поехала. Лето и зима были обеспечены.

Для меня сезон этот был очень тяжелым. Спектакли шли ежедневно и ставились с двух репетиций. Меня завалили ролями. Чего только не приходилось играть! И Луизу в „Коварстве и любви“ и „инженю“ в душераздирающей мелодраме „Перуанские кораблекрушители“.

В Петербурге и Москве я привыкла к художественной работе, к тщательной отделке ролей. А тут приходилось ежедневно учить по 6—9 листов текста и думать только о том, чтобы в нем как-нибудь не запутаться. А уж о том, как произносить этот текст, думать было некогда. Выручал инстинкт.

День мой обычно проходил так: рассвет, на дереве под моим окном поют птицы. Встаю и сейчас же

сажусь зубрить роль. В десять часов я уже на репетиции. Репетируем каждый день по две пьесы — до 4-5 часов дня. В пять обедаю, немного отдыхаю. Затем складываю платья, только что разглаженные моей бабушкой, и в половине седьмого я уже в театральной уборной.

Спектакли тянулись до 2-3 часов ночи, так как буфетчику были выгодны долгие антракты и он вошел в соглашение с антрепренером.

Почтенная публика в антрактах пила чай, затем ужинала с вином, а мы, актеры, терпеливо сидели на ступеньках театрального подъезда у входа на сцену и ждали, когда нас позовут продолжать спектакль. Жара в тот год была страшная, и в уборных дышать было нечем.

Спать ложились часа в три-четыре с тем, чтобы на следующий день при первом щебетании птиц снова вскакивать и зубрить роли.

Играть по суфлеру и не учить ролей я просто не умела и не желала. Я хотела быть хорошей актрисой, а „хорошие“ всегда знали свои роли. Быть же посредственностью я считала большим несчастьем.

Работа была ужасная. Многие, в том числе и я, в свободные промежутки на репетициях забирались в какую-нибудь ложу, клали голову на барьер и засыпали. Раздавался голос помощника:

— Ваш выход!

И моментально сон слетал прочь. Актер, как встрепанный, выскакивал на сцену и изображал героя.

Больше всех работали премьеры труппы — Белоконь, Токарева и я. Но у тех все-таки был репертуар, много иггранных ролей. Мне же приходилось все учить заново.

Помню, в какой-то пьесе был выведен смешной старик-граф, который засыпает в самые неподходящие моменты и его будят:

— Граф, вы спите?

И он, востепенувшись, отвечает:

— Я? Боже сохрани!

Это всегда вызывало смех публики. Белоконь и я дразнили друг друга этой фразой, когда клевали носом во время репетиции в темных ложах. Спустя много лет в московском театральном бюро проталкиваюсь сквозь толпу актеров. Вижу знакомое лицо — Белоконь. Узнаем друг друга.

— Граф, вы спите?

— Я? Боже сохрани!..

Так на всю жизнь остается воспоминание о тяжелом времени...

В этот сезон приехал к нам на гастроли артист московского Малого театра Ф. П. Горев.⁹⁶ Его приезд был светлым пятном на ужающе скучном фоне ростовского сезона.

Мне пришлось с ним играть в „Блуждающих огнях“,⁹⁷ в „Порыве“, в „Расточителе“, в мелодраме „Детский доктор“, в „Родственных объятиях“. Он был замечательным Холминым в „Блуждающих огнях“: необыкновенный красавец, чрезвычайно изящный, с прекрасным мелодичным голосом, искренностью, удивительной простотой и яркими вспышками неврастении. Нервное, выразительное лицо, какая-то своеобразная грация движений.

В первом акте „Блуждающих огней“ он был так обаятелен в сцене с Лелечкой, что я единственный раз в жизни испытала такое чувство, которое больше никогда не повторялось: мне казалось, что все — и деревья, и луна, и этот человек, сидящий рядом на скамье — все было „настоящее“. И не он один,

а все. И я была не Велизарий, а Лелечка. Такого наслаждения я никогда больше не испытывала на сцене. Так было сильно очарование его актерского таланта и даже внешнего облика. Это было тем более удивительно, что тогда я любила другого человека и он сидел тут же, в театре.

До сих пор помню одну сцену у решетки в пьесе „В родственных объятиях“! Эти слезы, это прекрасное, искаженное мукой лицо, этот непередаваемо нежный голос. Так глубоко жизненно и правдиво!

Публику можно „обмануть“, но партнера почти никогда. Если партнер ваш плачет и не может удержаться от слез, — значит, вы играете действительно хорошо, значит, вы глубоко переживаете. Я всегда любила играть с хорошими актерами и бесконечно благодарна им за те прекрасные художественные минуты, которые они дали возможность мне пережить. Чем лучше был партнер, тем лучше играла и я. Где было вдохновение, там оно всегда передавалось и мне.

С плохим ансамблем я сама играла хуже...

Прошло три месяца: май, июнь, июль. До конца сезона оставался месяц. Я изнемогала от каторжной работы. На мое счастье Любовь пригласил „малороссийскую“ труппу, и нас распустили. Я была в восторге.

Так кончился мой третий провинциальный сезон...

На зиму 1890/91 года Горева собрала громадную, блестящую труппу. Из абрамовского театра к ней перешли Н. П. Рошин-Инсаров, Н. Н. Синельников с женой. Из провинции Э. Ф. Днепрова,⁹⁸ В. В. Чарский.⁹⁹ От Корша — любимец Москвы Л. И. Градов-Соколов,¹⁰⁰ которому Горева дала оклад, поразивший всех, — 1200 рублей в месяц! Он был комик. Таких окладов не получали даже герои и любовники, а

в театре того времени эти амплуа расценивались дороже остальных. Боборыкина уже не было. Режиссером у Горевой служил А. О. Маслов,¹⁰¹ с которым мне уже пришлось работать в Гельсингфорсе.

Какая бестолковщина царила у нас в театре! На доске вывешивали недельный репертуар, и оказывалось, что одни и те же актеры заняты в один и тот же вечер в двух театрах. Я уже говорила, что Горева сняла три театра, которые обслуживались нашей труппой. Никогда не забуду, как мне и одному из наших актеров пришлось в гриме мчаться на извозчике из одного театра в другой. В одном мы были заняты в основной пьесе, а в другом — в водевиле.

А такой талантливый актер, как Николай Николаевич Синельников, сидел незанятым по неделям. Бывали дни, когда по расписанию я должна была одновременно играть в двух разных местах в двух больших пьесах. Я подводила к доске объявлений нашего режиссера и спрашивала его совета, как совместить эту несовместимую работу, — он поспешно заменял меня другой „инженю“.

На пьесу полагалось не больше 3-4 репетиций. Хуже, чем в самой глухой провинции.

Но иногда Горевой приходила фантазия сделать „серьезный“ спектакль. Заказывались дорогие декорации, закупались роскошные костюмы, приглашались первоклассные режиссеры. Тратили на репетиции огромное количество времени. Вот таким „приятным исключением“ была драма Гюго „Марион де Лорм“. Сама Горева играла Марион. Она была очень красива, но чересчур полна и, к сожалению, роль вела однотонно.

А. И. Ильинский неплохо играл Дидле. Замечательно играли: Чарский — короля, Новиков-Иванов¹⁰² — шута.

Но кто поразил всех, — так это М. М. Петипа, игравший в первых актах веселого кутилу и давший изумительно трогательный образ в последней сцене перед казнью. Через несколько часов его ждет смерть, а он смотрит в тюремное окошко и говорит: — Как низко ласточки летают.

Эта фраза поражала своей простотой и искренностью. И долго потом актеры повторяли эту фразу — такая прелестная была интонация. Для всех было неожиданностью, что Петипа может так играть в лирических сценах драмы. Он давал такое настроение, что все, знавшие его только как комедийного актера, были поражены.

В этом же сезоне мне пришлось играть с Петипа Машеньку в „Гувернере“. Гувернера он играл неподражаемо. Песенка, которую он пел по-французски, неизменно вызывала шумные аплодисменты всего зала. Ему помогало то, что в молодости он работал в оперетке и у него был когда-то недурной тенор. Я с ним прослужила девять сезонов: два — в Москве и семь — в Харькове, Казани и Ростове. Он был очень милый, корректный человек и прекрасный товарищ.

Была у нас и другая хорошая постановка — „Горе от ума“ со знаменитым в России Чацким — Рощиным-Инсаровым. Он рассказывал, что работал над Чацким целых два года. Мне пришлось играть со многими Чацкими: Южиным, Дальским, Самойловым. Но Рощин-Инсаров, на мой взгляд, в этой роли был выше всех. Таких деталей, такой кружевной отделки образа ни у кого из них не было.

Его Чацкий глубоко любит Софью. Вот, например, как он играл сцену 2-го акта с Фамусовым и Скалозубом. Чацкому надоело слушать их глупости — он, взяв шляпу, шел к двери и за своей спиной слышал фразу Фамусова:

„Иль у кого племянница есть, дочь...“

Рощин резко поворачивается. Насторожился. Мелькнула мысль: Фамусов хочет отдать любимую им девушку этому идиоту Скалозубу. Кладет шляпу. Идет на авансцену. Чувствуется, что он закипает негодованием. И фраза: „А судьи кто?“ и весь монолог Чацкого становятся совсем понятными в устах негодующего Чацкого. Никакого резонерства и празднословия. Он весь наполнен чувством протеста глубоко любящего человека.

А его монолог в последнем акте, его фраза: „Мечтанья с глаз долой, и спала пелена!“

Чувствовалось, что все мечты о Софье, о счастливой любви, — все исчезло, пелена сброшена, глаза открыты на всю гнусность окружающего.

Только в исполнении Рощина становилось понятно, почему у Чацкого вырывается порою в отдельных фразах „вся желчь“ его и „вся досада“. Ведь именно ум приносит ему горе. Умный Чацкий, не любви он так сильно, не стал бы тратить своего красноречия и разбрасывать жемчуг своего ума перед ничтожными людишками, составлявшими „светское“ общество Москвы. Так Рощин-Инсаров своей трактовкой Чацкого давал ответ на известное критическое замечание Пушкина, который сказал: „Первый признак умного человека — с первого взгляда узнать с кем имеешь дело, и не метать бисера перед Репетиловыми и тому подобными“. Чацкий Рощина ошибся только в Софье, все остальное было продиктовано постигшим его разочарованием в любимой девушке, любимом человеке. Чацкий—Рощин был уверен в Софье, с которой он провел все свое детство. Он считал Софью выше окружающих и, ослепленный любовью, думал, что она понимает его, что она также презирует пошлость окружающих ее. Его разочарование

в Софье было передано Рошиным-Инсаровым изумительно. И, насколько я помню, только им одним. У Рошина Чацкий был живой человек, а не ходячая мораль, не ментор, неизвестно почему поучающий всех и говорящий при всяком случае громкие слова.

Во второй сезон у Горовой мне пришлось играть Агнию в комедии Островского „Не все коту масленица“, Машеньку в „Гувернере“, Фаншетту в „Свадьбе Фигаро“, Настю в комедии Островского „Счастливейший день“ и вообще во многих водевилях. В водевильных ролях блистал Новиков-Иванов; он, например, неподражаемо играл дядю в водевиле „Теща в дом — все вверх дном“.

Несмотря на блестящую труппу дефицит рос. Жалованье стали затягивать. Мы почуяли крах. Особенно волновались актеры, перешедшие в труппу Горовой от потерпевшей крушение в прошлом сезоне Абрамовой. Два краха под ряд — это жутко.

Помню, как Н. Н. Синельников, Н. П. Рошин-Инсаров и я шли пешком смотреть приехавшую на гастроли Жюдик.¹⁰³ Было очень холодно. Рошин-Инсаров кутался в плед, накинутый поверх легонького пальтишка: зимнее давно уже было заложено. А получал он шестьсот рублей в месяц. То есть должен был получать, — нам давно уже не платили жалованья.

Синельников, невесело смеясь, говорил:

— Где бы мне достать три рубля на базар? Жена не велела являться без денег.

И потом тихонько и очень грустно добавил:

— Наплакалась, обняла свою маленькую дочурку, и спят теперь обе.

Я молчала. Мы с бабушкой давно уже заложили все мои платья и ели гречневую кашу, сваренную

бабкой в голландке в нашем номере, да пили чай с ситным.

Шли по улицам Москвы трое актеров, получающих в общей сложности тысячу триста рублей в месяц, а в кармане у всех троих была только мелочь на вешалку в театре.

Жюдик было уже лет пятьдесят, но она была все еще красива. К сожалению, немного толста и играла уже тяжело. Когда-то Жюдик была замечательной опереточной актрисой. Но теперь она играла только в комедиях, а в конце вечера исполняла две-три шансонетки.

Ее исполнение было оригинально тем, что в ее шансонетках звучал не только веселый смех, но и слезы. Она умела захватить и публику и нас, актеров. А актер — критик придирчивый: его шансонеткой поразить трудно...

Особенно сильное впечатление на меня произвел Малый театр. Я выросла на образцах петербургских театров, видела прекрасных актеров, но такой простоты общего тона и таких полутонов я еще не слышала — точно раздвинулись стены дома, и я подслушала и подглядела чужую жизнь. И, конечно, нельзя объяснить это только акустикой Малого театра.

Впрочем, акустика в нем была действительно прекрасная. Здесь актерам не нужно было форсировать голос и можно было говорить в полутонах. В Петербурге, в Александринском театре сцена гораздо больше, и акустика отвратительная.

Общий тон в Малом театре был прост и единообразен, в Петербурге же прекрасные актеры играли каждый за себя. Ансамбля не было. Поэтому, когда вы выходили из Александринки, у вас в памяти ярко сохранялись только отдельные сценические образы, прекрасные интонации того или другого артиста. Вы

помнили в деталях игру Савиной, Давыдова, Стрельской, Варламова. Но после спектакля в московском Малом театре у вас складывалось надолго воспоминание о чем-то целом. Только здесь я поняла слово „ансамбль“.

При мне в Малом играли: М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, Н. М. Медведева,¹⁰⁴ Е. К. Лешковская,¹⁰⁵ О. О. Садовская,¹⁰⁶ А. И. Южин, А. П. Ленский, К. Н. Рыбаков,¹⁰⁷ М. П. Садовский,¹⁰⁸ О. А. Правдин,¹⁰⁹ Ф. П. Горев. Из молодежи — А. А. Яблочкина,¹¹⁰ М. Ф. Багров.¹¹¹

Мне очень понравился М. П. Садовский в „Новом деле“. Он так просто и искренно вел свою сцену с Федотовой, что мы с Синельниковым долго после того, как упал занавес, сидели молча, как зачарованные.

У Корша в это время была тоже хорошая труппа: Людвигов,¹¹² Солонин, Мартынова, Глама-Мещерская,¹¹³ Красовский,¹¹⁴ Кудрин. У них тоже был „ансамбль“ и простота тона. Но, конечно, Малый театр стоял несравненно выше. В театре Горевой было много хороших актеров, но не было твердой, талантливой режиссерской руки.

А рядом с нами в Обществе искусства и литературы рос любительский кружок, которым руководил К. С. Станиславский.¹¹⁵ Кружок не имел ни таких средств, какими располагали мы, ни таких актеров. Но в нем были талантливые люди, которые знали, чего они хотят, которые пошли собственным путем, и этот путь привел их к созданию театра, завоевавшего себе мировое признание — Московского ордена Ленина Художественного академического театра им. Максима Горького.

После нового года Горева объявила актерам, что ей платить больше нечем. Я чувствовала это раньше

и уехала от нее, полюбовно расставшись и порвав контракт. Уехала в Петербург, оставив все свои костюмы в московском ломбарде.

У меня осталось буквально полтора платья: юбка, лиф и жакетик с продранными локтями. Впереди не было ангажемента ни на лето ни на зиму.

Вдруг мне говорят:

— Савина собирает труппу для своей гастрольной поездки по России. Вся труппа, как всегда у нее, — из провинциальных актеров. Идите к ней, она вас ждет завтра.

Десять часов утра. Прихожу. Горничная вводит меня в гостиную. Жду минут пятнадцать и страшно волнуясь: ведь сейчас я увижу любимую артистку, кумира всего Петербурга.

Поднимается портьера — в дверях среднего роста худощавая брюнетка. Смуглое лицо, громадные черные глаза. Она быстро подходит ко мне.

— Я вас помню. Два года тому назад вы были у Кости Варламова на капустнике... Танцевали кадрили рядом со мной. На вас было сиреневое платье.

Говорит просто, весело, — мне кажется, что я с ней много-много лет знакома. Я, конечно, помнила тот вечер, но как она могла заметить неизвестную молоденькую актрису, да еще помнит цвет моего платья? Память у нее была изумительная.

Она усадила меня рядом с собой, начала расспрашивать, как отразился на мне крах Горевой. Я все ей рассказала. Должно быть, моя искренность ей понравилась.

— Я дам вам двести рублей в месяц. Гостиницы и переезды оплачиваю. А то, что у вас нет костюмов, — неважно... Идем.

Ведет меня в другую комнату, всю завешанную платьями, как театральная костюмерная. Зовет свою горничную. Через пятнадцать-двадцать минут передо мной стоит громадная корзина с полным гардеробом на все те пьесы, в которых я буду играть. Платья, каких у меня никогда в жизни не было. Все модные, дорогие. Даже шляпы, необходимые по пьесам, — все было предусмотрено и сложено в корзину.

Я стояла пораженная: ведь я ничего у нее не просила. Но этим дело не кончилось. Савина повела меня обратно в гостиную, вынула из столика сто рублей, передала мне их как аванс, опять поглядела на меня и что-то стала писать. Потом протянула мне эту бумажку и сказала:

— Здесь кредит еще на сто рублей в магазин платья. Там я всегда покупаю себе. Купите все, что вам надо. Заплатите из зимнего сезона.

— Но ведь у меня зимнего сезона нет еще!

— Так будет... Татьяна, неси на извозчика корзину.

Геркулес-Татьяна подхватила корзину и помчалась по лестнице. Я растерянно шла позади. Савина провожала меня и в передней, когда я собиралась уходить, вдруг спросила:

— Вы так легко одеты?

Я кивнула головой. Был холодный февраль. Она сняла с вешалки свою меховую ротонду, укутала меня и, смеясь, сказала:

— Это уж не в кредит. Когда приедете домой, пришлите ее назад с посыльным. О платьях не беспокойтесь, — когда будут деньги зимой, тогда и выплатите. А на зиму я дам вам еще.

Что такое актриса без костюмов, актриса, занимающая уже первое положение и не имеющая гардероба, — это поймет каждый, кто знаком с провинци-

альным театром того времени. Для нее отрезан путь к сцене. Она — нищая. Я явилась домой, превратившись, как сказочная Сандрильона, из нищей в „актрису с гардеробом“, с деньгами, с кредитом и подписанным контрактом на лето... Бабушка не верила своим глазам.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

К ПЕРВОМУ ПОЛОЖЕНИЮ

*Всероссийское имя. — Еду в Харьков! — Конкурентки. —
Хочу быть первой! — „Злоба дня“. — Положение завое-
вано. — Первый серьезный успех.*

Приближалась осень 1891 года. За три летних месяца мы проехали с М. Г. Савиной Вильно, Варшаву, Белосток, Орел, Астрахань. Впереди один только город — Нижний. И нашему триумфальному шествию по России — конец.

Зима начала меня сильно беспокоить. Ангажемента не было. Денег и перспектив, разумеется, — тоже. Но чутье подсказывало мне решение: во что бы то ни стало добиться работы в Харькове. Я слышала от актеров, что после Москвы Харьков — самый строгий ценитель драматического искусства. Говорили, что Харьков — колыбель лучших русских актеров, которые служили там поколениями. И если кто уживется, „пройдет“ в этом городе, тот получит „всероссийское имя“... И я стала искать путей в эту обетованную землю.

Тут мне припомнился один эпизод. За год до этого, когда я еще служила в Москве у Горовой, как-то

в одном из антрактов подошел ко мне незнакомый человек среднего роста, в высоких сапогах, приземистый, с умными глазами, и, пощипывая свою тощую козлиную бороденку и пристально, без всякого стеснения, вглядываясь в меня, выпалил:

— А поехали бы служить в Харьков?

Я рассмеялась ему в лицо:

— Бросать Москву из-за Харькова?

— Ну... ваше дело.

Повернулся и ушел.

Актеры, слышавшие этот диалог, пожурили меня: молодой актрисе не следует так небрежно относиться к предложению знаменитого Борода, представителя Харьковского товарищества. Придет время...

Ну, когда придет, тогда и будем говорить. Никто из нас, актеров, не предполагал такого близкого краха антрепризы Горевой...

И вот теперь, осенью, я вспомнила эту встречу. И тут же, не раздумывая, написала Бородаю:

„Хочу зимой служить у вас. Условия — 300 рублей в месяц. О бенефисах договоримся после“.

Долго он не отвечал. Я волновалась, послала второе письмо. Опять нет ответа.

Возвратилась после поездки с Савиной в Петербург. Август на исходе. А „зимы“ все нет. Я думаю только о Харькове и не предпринимаю ничего другого.

И вдруг — письмо:

„250 рублей и два номинальных бенефиса. Имейте в виду, что в труппе есть на вашем амплуа две таких инженок, как Шеина и Петипа. Бородай“.

Двести пятьдесят? Когда подписала свой первый контракт в Гельсингфорс, я сказала себе: каждый сезон мое жалованье должно увеличиваться на пятьдесят рублей. И так до пятисот.

До этой осени так и было: до Горовой — сто пятьдесят, в первый московский сезон — двести, во второй — двести пятьдесят.

А тут опять на двести пятьдесят?

Но все же я согласилась, решив добиться в будущую зиму оклада в триста пятьдесят рублей.

Неужели, скажут некоторые, и для молодой, только начинающей актрисы деньги играли главную роль? А где, мол, „художественные запросы“? Где столь естественное стремление к большому театральному делу?

Для нас, актеров, не так была важна прибавка в пятьдесят рублей: оклад был показателем положения в театре. Актриса, требующая прибавки, прежде всего сознает свою силу, и актриса, получающая прибавку, укрепляется в этом сознании, начинает верить в свой сценический талант. Антрепренер не передаст ни одной лишней копейки. А если, поторговавшись, соглашается на прибавку, — значит, ты нужна ему, театру, публике.

И актер в расцвете своих сил не „рвет“ с антрепренера, а прежде всего утверждает свое право на известное положение в театре. И как грустно смотреть, когда вчерашний премьер, почувствовав вдруг старость и упадок творческих сил, униженно просит антрепренера взять его в дело на „несколько... пониженный оклад“. Хищники-антрепренеры пользовались такими случаями и во всю „играли на понижение“.

Но в тот период я бурно росла и чувствовала в себе силу для еще большего роста. А потому и имела право требовать „свои“ оклады.

Но здесь я решила согласиться, пойти на временную уступку, дав себе слово наверстать потерянное. И с этим вопросом было покончено.

Больше меня смутило сообщение о других „инженю“, имевшихся в труппе. Что это — предупреждение о конкуренции? До сих пор я не знала ее. Я играла три сезона в таких условиях, что конкурировать мне было не с кем. Ведь не с Савиной же? Я играла свои роли, я имела свое положение. Играла много и была вполне удовлетворена работой.

Но теперь я уже претендовала на центральное положение. И, прежде чем окончательно согласиться, взвеси́ла все.

Одну из моих „конкуренток“ — Л. П. Петипа я знала раньше: прослужила с ней два года в Москве. В пределах одного и того же ампула мы были с ней совершенно различны и потому столкнуться в работе не могли.

Но Шеина была величиной, для меня совсем неизвестной. Я знала только, что ее муж — хороший актер и служит в том же товариществе. Значит, у нее уже есть преимущество передо мной. Муж, занимающий положение в труппе, мог играть немалую роль...

И вдруг получаю телеграмму:

„Советую согласиться. Гарин“.

Неужели это Савушка Гарин — простак, служивший со мной у Горевой? Ну, конечно, он. Я вспомнила, что после краха многие горевские актеры вступили в Харьковское товарищество: М. М. Петипа с женой, М. М. Свободина-Барышева, Д. Ф. Константинов и Гарин с женой.

А недавно прислал мне известие о своей переписке с Бородаем Ильков,¹¹⁶ игравший со мной в савинской поездке. Так что в Харькове я оказалась бы среди знакомых и дружески ко мне расположенных людей.

Все это меня приободрило, и я телеграфировала

согласие. Получила аванс, М. Г. Савина опять снабдила меня в кредит целым гардеробом, и я с бабушкой выехала в Харьков...

Прямо с вокзала приезжаю в театр. Иду в контору. Бородай хитро оглядывает меня и очень любезно принимает. Но я истратила весь свой аванс в Петербурге и в дороге, приехала на место без гроша — и прошу у Бородая еще 25 рублей. Его лицо вытягивается. Но все-таки дает.

Присматриваю себе квартиру в две комнаты. Меня провожает актер Чинаров¹¹⁷ — веселый и забавный „Бутя“, как прозвала его Савина. Уж очень симпатичная была у него детская мордашка.

Нанимаю квартиру за 25 рублей в месяц, договариваюсь о столе — о двух обедах и горячем ужине с чаем после спектакля. Даю задаток двадцать рублей. На жизнь остается пять.

Счастливый случай привел меня в очень милую украинскую семью. Совсем простые люди. А сын у них — известный опереточный актер Долин, очень любящий свою семью. Мальчиком он бегал на галерку, бывал за это нещадно бит отцом, а теперь, к их изумлению, — знаменит, поет в Москве и Петербурге. Устроил им прилично обставленную квартиру, высылает ежемесячно деньги, дает образование двум братьям и двум сестрам и сам приезжает домой после сезона отдыхать.

Все это они мне поведали, показывая его спальню и гостиную. Сдали квартиру с условием: „до поста, — потом приезжает сын“.

Прожила я у них два сезона и навсегда сохранила хорошие отношения.

Перед моим дебютом я пошла смотреть свою конкурентку — Шеину. Шла хорошо знакомая мне пьеса „Цепи“. Роль Нюты я играла все лето в поездке с Савиной.

Просмотрела спектакль и... успокоилась.

Правда, Шеина была очень хорошенькая, но с ее полнотой было трудно играть девочек, а это давало мне некоторые преимущества. Кроме того, роль Нюты была у меня сделана самым тщательным образом — ведь я играла ее с Савиной! А у Шеиной — самый типичный провинциальный шаблон: ни одной оригинальной интонации, ни одной паузы. Чувствовалось, что актриса над этой ролью не работала вовсе.

Говоря откровенно, по-настоящему работать над ролью актрисе было некогда: она едва успевала выучивать текст. К сожалению, это было обычным явлением. И только очень немногие урывали часы у короткого отдыха для работы.

Я принадлежала к их числу и отдавала весь свой досуг театру, разучивала не только роли, данные мне режиссером, но и те, знание которых могло мне пригодиться впоследствии.

Нюту я „играла“ у себя в комнате ровно за год до того, как мне пришлось играть ее на сцене. Мною были продуманы мельчайшие детали, а за время поездки я имела возможность проверить свою работу перед зрительным залом, чутко прислушиваясь к реакции публики.

И вот теперь, наблюдая за Шеиной, я находила в ее игре множество недоделок и фальши. Было ясно, что актриса не овладела ролью, не почувствовала страданий этой несчастной девушки. А когда нехватает внутренних переживаний, актер вынужден прибегать к ложному пафосу. Это — единственное убежище для всех, кто вышел на сцену с хорошо звучащей, но плохо прочувствованной ролью.

Чуткая и восприимчивая публика в тот вечер холодно отнеслась к спектаклю.

В первой сцене Шеина не сумела показать всю

ту любовь, которая наполняет существо Нюты, а во второй — глубокое отчаяние было подменено мелодраматическим пафосом. И потому обморок Нюты — Шейной, с грохотом павшей на пол, не произвел на публику должного впечатления. Опытный, чуткий зритель принимал только простоту тона и жеста, правильно видел в ней единственный способ выражения настоящего чувства...

Словом, ушла я со спектакля успокоенной: конкуренция Шейной была мне не слишком опасна. У меня появилась уверенность в победе. Но победа пришла не сразу.

Первый спектакль — „Доходное место“ — прошел неплохо. Меня публика принимала, хорошо откликалась на все смешные, наивные фразы Полины. Похвалила пресса.

Пугали актерские разговорчики: Харьков-де строгий критик, тут еще помнят свою любимицу, так рано умершую Фанни Козловскую¹¹⁸... где уж мне равняться с нею.

Все это меня тревожило. Играю с Рошиным Лелию в пьесе Мельвиля „Любовь и предрассудок“. Опять имею успех, но чувствую: надо что-то сделать, чтобы занять определенное положение, надо перегнать своих конкурентов. Так я рискую остаться полезной, оправдавшей надежды актрисой, но не больше. К тому же у нас не антреприза, а товарищество. Здесь главные роли раздавали на общем собрании. Репертуар составлялся на две недели. Значит, надо „завоевать“ не только публику, но и своих товарищей-актеров.

На первом же собрании стоял вопрос о постановке пьесы Н. Потехина „Злоба дня“. В ней очень хорошая роль для драматической „инженю“. Слышу слова Бородая:

— Елена — Шеина.

Муж ее сидел рядом с Бородаем. Петипа не играла драматических ролей, следовательно, не могла претендовать на эту роль. Мне надо было идти в атаку. Слышу сзади шопот Гарина:

— Заявляйте Елену и требуйте закрытой баллотировки.

Моментально соображаю, что так и надо поступить. Закрытой баллотировкой выяснится отношение ко мне товарищей и их мнение обо мне как актрисе. Больше того, здесь они ясно выскажут свой взгляд: кто лучше — я или моя конкурентка.

После моего заявления наступила пауза. Бородаю ничего не оставалось, как собрать билетики в шапку. Жду. Минуты тянутся убийственно. Наконец, голоса подсчитаны: один за Шеину и все остальные — за Велизарий. Это была моя первая настоящая победа в труппе. Сам Бородай голосовал за меня. Значит, он, предлагая роль Шеиной, отчасти желал сделать приятное ее мужу, с которым был в дружеских отношениях, а кроме того, не был уверен во мне как драматической актрисе. Актеры же в тайной подаче голосов не боялись нарушить своих дружеских отношений с Шеиной и голосовали искренно, сами, очевидно, не ожидая такого результата.

Я получила толстую тетрадку — роль Елены — и помчалась домой в восторге.

Успех в этой пьесе я имела, но все-таки решающий день наступил позже.

В репертуаре стояла новая пьеса Александрова „В неравной борьбе“. Я была свободна и сидела дома. Вдруг является рассыльный и приносит мне громадную роль Лизаветы, — роль, которую должна была играть наша героиня М. М. Свободина-Барышева.¹¹⁹ Я не знала пьесы, но, пробежав роль, поняла, что

здесь можно показать себя. И вся загорелась. Иду на репетицию и узнаю, что Свободина передает мне свою роль. Я, по ее мнению, прекрасно справлюсь с этой сложной задачей.

Я работала все ночи и в результате на первом же спектакле добилась очевидного успеха. Меня вызывали так, как никогда раньше. На втором спектакле студенты Технологического института поднесли большую корзину цветов. Пресса хвалила, актеры — тоже. Но некоторые „косились“ на слишком приткую и не в меру удачливую актрису.

Быстрый успех „товарища“ — и не только актрисы, но и актера — многим был неприятен. Труд женщины-актрисы оплачивался так же, как и мужчины-актера. В этом отношении между нами было „равенство“, и потому какой-нибудь „герой-любовник“ отнюдь не считал для себя предосудительным вступить в ожесточенную борьбу за первое положение в театре с героиней, пользуясь при этом всеми законными и незаконными средствами.

Мой успех у публики не мог не вызвать раздражения в труппе. Многие даже не скрывали своей зависти. Но я была счастлива и смеялась над этими „пустяками“...

На другой день после этого знаменательного спектакля я зашла в театральную контору. Какой-то седой человек беседовал с Бородаем. Я слышала только его последнюю фразу, сказанную уже в тот момент, когда он собрался уходить:

— Вот хочу посмотреть Велизарий, говорят — имеет успех. После Фанни Козловской это не так просто. Харьковская публика избалована прекрасными „инженю“.

Бородай расцвел и, указывая на меня, громогласно объявил:

— Та ось же вона сама, Велизарий!

Этот случай сильно возвысил меня в собственных глазах, потому что собеседник Бородая оказался очень известным харьковским театралом, а незадолго перед тем умершая Ф. Ф. Козловская пользовалась у харьковчан большой любовью. Так что сравнение с ней было для молодой актрисы свидетельством значительного успеха.

У каждого актера непременно есть в жизни один спектакль, воспоминание о котором даже через полсотню лет заставляет радостно биться сердце. Вот таким „единственным“ спектаклем был мой бенефис в этом же сезоне.

Шла пьеса В. Дьяченко „Светские ширмы“. Битковой сбор. Как играла — не помню. Не помню потому, что пережила в этот вечер ошеломляющее счастье. Публика поднесла мне серебряный лавровый венок, а студенчество — цветы и адрес. После спектакля молодежь ворвалась на сцену, схватила меня и стала качать. Наш врач, милейший Н. С. Акименко, растолкал локтями толпу и крикнул на весь театр:

— Оставьте Велизарий! У нее порок сердца!

И тогда студенты на руках понесли счастливую бенефициантку по улицам города. Дул ветер. На моей ротонде не осталось ни одного крючка. Но разве я что-нибудь чувствовала, кроме своего счастья?

А на следующий день тому же милому доктору пришлось смазывать мне горло — я была простужена.

Бабушка была в восторге, что дожидла до такого бенефиса своей внучки.

Такие овации публика устраивала мне и после, и не один раз. Но никогда я не была так счастлива, как в этот вечер моего первого серьезного успеха.

Экзамен был выдержан. С этого дня я почувствовала, что имя Велизарий звучит неплохо в сте-

нах театра, на афишах, в театральном бюро, в переписке с антрепренерами. Иными словами, какое-то „имя“ уже было сделано.

Один очень умный актер как-то сказал, что у меня „нет идеала на сцене“, что я не ставлю перед собой какой-то большой цели. И действительно, я не мечтала стать Савиной или Ермоловой, я хотела выработать в себе просто хорошую актрису. И только! Никогда не мечтала о невозможном, не говорила себе: „хочу быть знаменитостью“, не предъявляла к жизни грандиозных требований. Может, потому я и была так счастлива своим успехом в Харькове. Он превзошел все мои ожидания.

И я никогда никому не завидовала. Я знала свое место в театре. Мне бы и в голову не пришло пытаться занять в нашем товариществе первое положение, когда здесь работала такая умная, талантливая и красивая актриса, как Свободина-Барышева. Я должна была еще учиться прекрасному мастерству и детальной отделке ролей.

Свободина с равным успехом играла и драматические роли и „кокет“. Больше всего она нравилась мне в комедии Мольера „Мизантроп“, где она играла Селимену, и в „Последней жертве“ Островского.

Другая „героиня“ — Бронская — обладала всем, что требовалось для исполнительницы классических ролей: громоподобным голосом и эффектной внешностью. Но у нее не было тонкого художественного чутья, чем так отличалась Свободина.

„Драматическая старуха“ Александрова-Дубровина,¹²⁰ так же как и Свободина-Барышева, происходила из старинного актерского рода. Она прекрасно знала сцену, в ее работе все было умно, рассчитано. С публикой у нее была полная „договоренность“. За каждым ее жестом и интонацией следовала всегда

именно та реакция публики, которая была ею пре-
дусмотрена заранее. Но все в целом не выходило из
рамки шаблона. Нам же, актерам, играть с ней было
легко.

Каширин¹²¹ — крупный актер-бытовик, превосход-
ный Никита во „Власти тьмы“ — в этот сезон по
каким-то непонятным причинам вовсе не работал над
своими ролями, что не раз отмечала и пресса. А вот
в Казани, спустя несколько лет, он развернулся во
всю ширь своего недюжинного дарования.

Очень талантливый „характерный“ актер Шеин¹²²
уже через два года был приглашен на петербургскую
императорскую сцену. К сожалению, он очень рано
умер.

Комик и „характерный“ Ильков — умный, талант-
ливый, но суховатый актер — был преоригинальной
личностью. Во всяком случае, в актерской среде по-
добные экземпляры мне не встречались.

Скуп он был невероятно. Еще летом, в савинской
поездке, он меня не только смешил, но и удивлял.
Получая 250 рублей в месяц, он старался экономить
где только мог и на чем только мог. Я брала обед,
но доктор запретил мне есть суп. Ильков заметил
это, стал ежедневно подсаживаться ко мне за сто-
лик и преспокойно съедал мой суп:

— Вы ведь все равно не едите, не пропадать же
ему.

Останавливаясь в номере с каким-нибудь другим
актером, он покупал фунтик сахара и на каждом ку-
сочке тщательно выписывал карандашом свои иници-
алы...

Когда я спрашивала его, зачем он все это делает,
он отвечал:

— Очень боюсь остаться к старости нищим.

А когда этот чужак умер в убогой лачужке где-то

в Перми, в его столе нашли тридцать пять тысяч. Наследников не оказалось, казна объявила эти деньги выморочными и забрала их себе. Об этом рассказывала мне М. Г. Савина. Она долго хлопотала, чтобы эти деньги были переданы в пользу бедных сценических деятелей и актерских детей. Но, несмотря на всю ее энергию, сделать этого не удалось.
