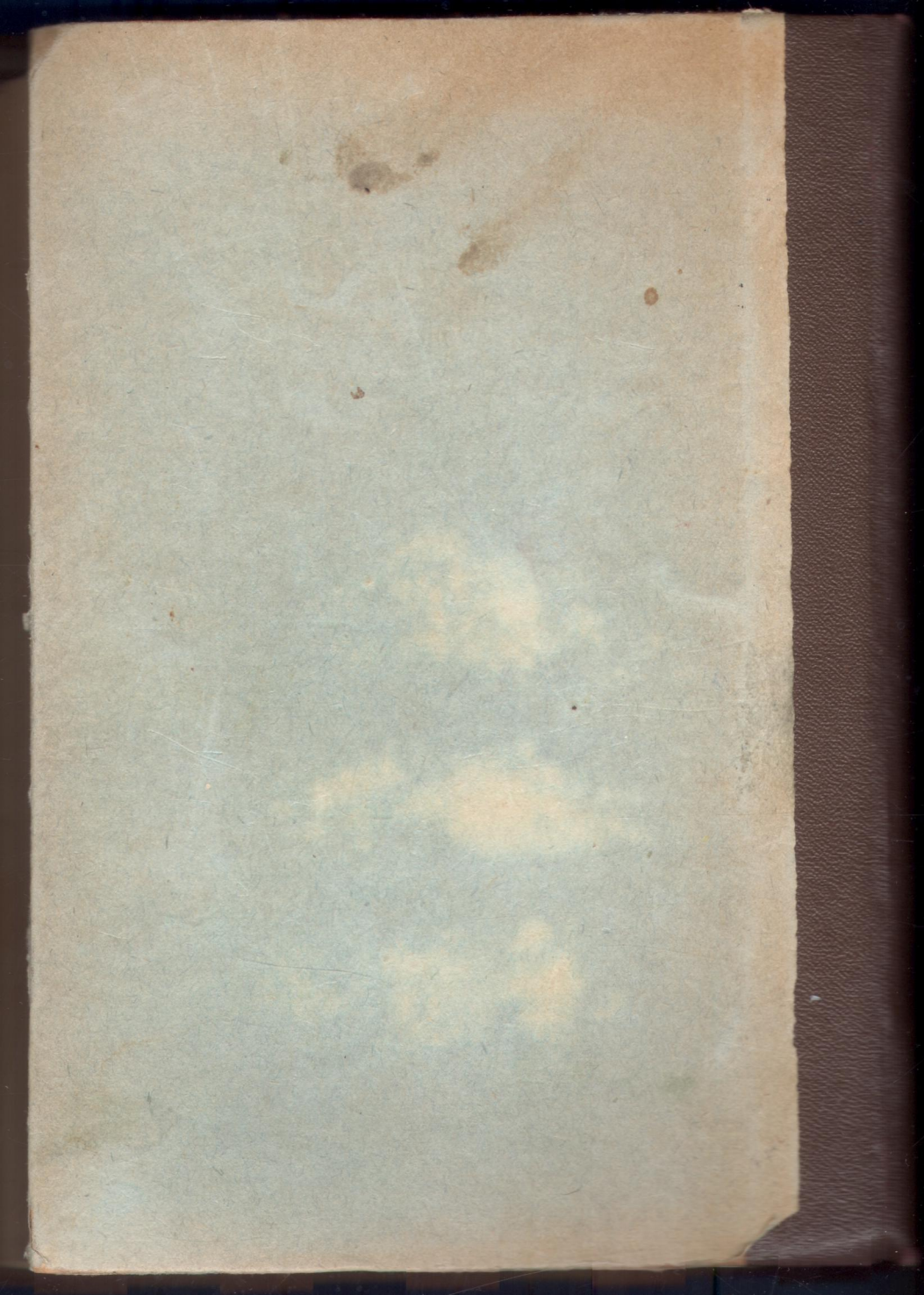


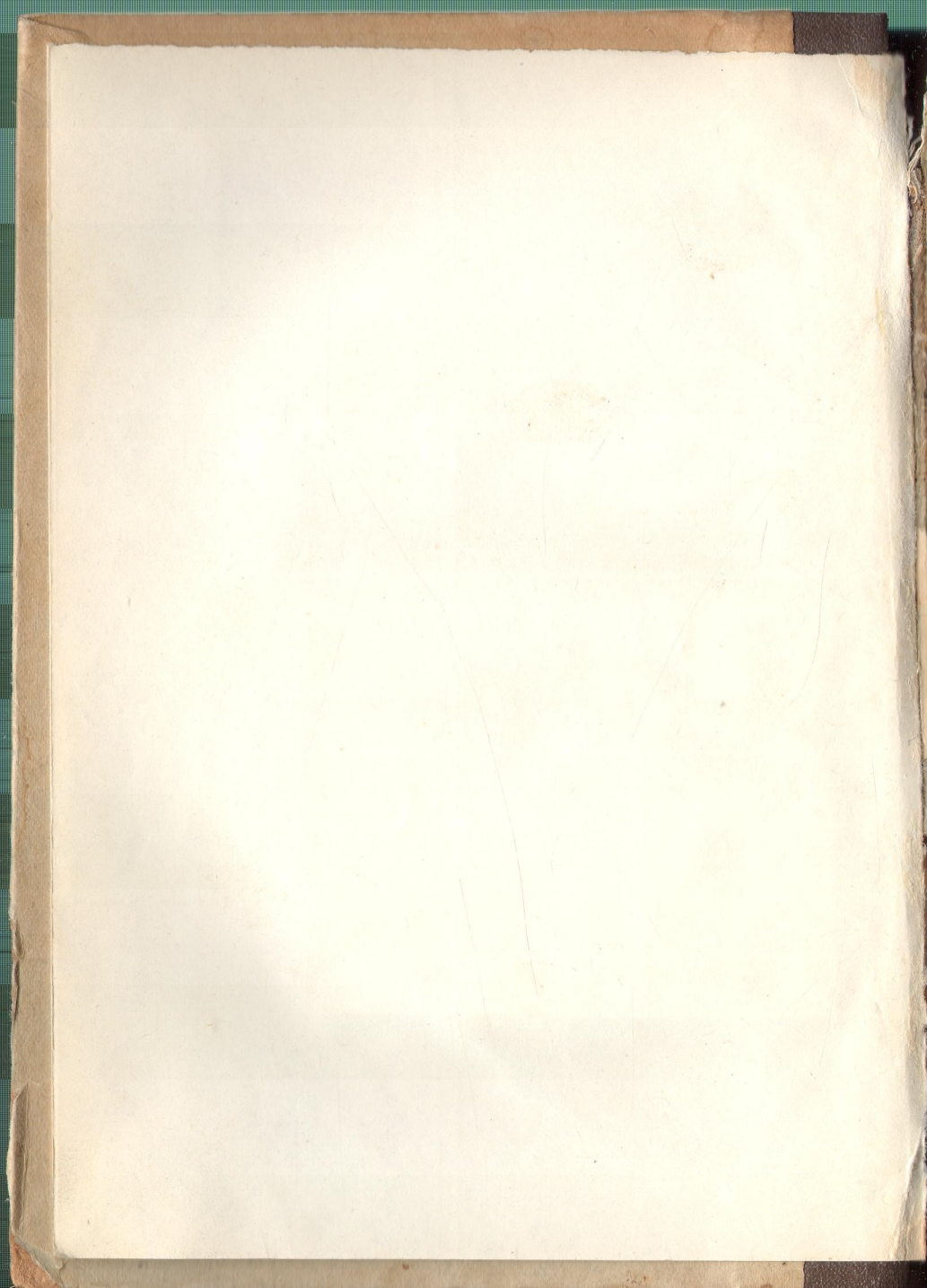
79

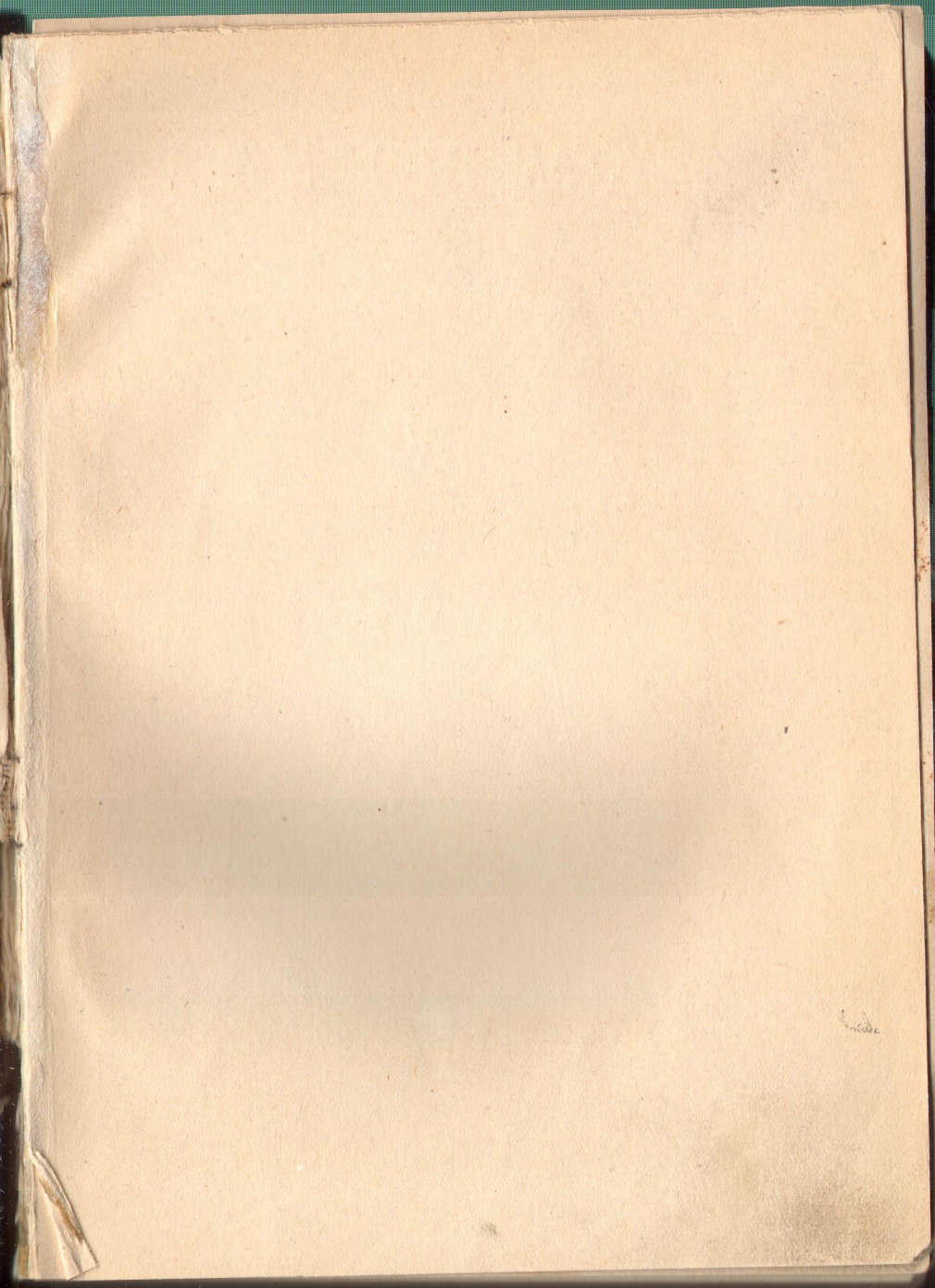
В-272-п.п.

238382

Велизарий







ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ

IV



ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ВСЕРОССИЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

79

В-272-П.П.

М.И.ВЕЛИЗАРИЙ

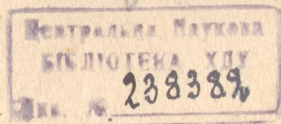
ПУТЬ
ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ
АКТРИСЫ



Проверено
ДНБ 1939

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»

ЛЕНИНГРАД 1938 МОСКВА



58

Редактор Л/о ВТО
В. Л. ФИНКЕЛЬШТЕЙН

Литературная обработка
В. Н. АКСЕНОВА

Общая редакция
А. А. БАРТОШЕВИЧ

Примечания
П. Э. БОШ

Дома ветеранов сцены Всероссийского театрального общества, сосредоточив в себе ряд выдающихся актеров, являются живой сокровищницей богатого художественного опыта и обширных сведений о прошлом русского театра. Рассказы престарелых работников столичной и провинциальной сцены дают возможность не только восстановить ряд забытых фактов театральной жизни, но и помочь творческими наблюдениями практике советского театра.

Первые шаги в этом направлении сделаны. Сборники „Русский провинциальный театр“, „На провинциальной сцене“ и „Воспоминания“ А. Я. Глама-Мещерской, выпущенные Ленинградским отделением ВТО, охватили ряд мемуаров ветеранов сцены. В сборнике „Русский провинциальный театр“ напечатаны отрывки из воспоминаний М. И. Велизарий. Сейчас мы публикуем эти воспоминания полностью.

Наша театральная литература очень бедна воспоминаниями актрис. Но и то, что имеется — воспоминания М. Г. Савиной, П. А. Стрепетовой, А. И. Шуберт — охватывает эпоху более раннюю, чем записки М. И. Велизарий. Театр последних лет XIX и начала XX еще недостаточно освещен в мемуарной литературе, и книга М. И. Велизарий в известной мере заполняет этот пробел.

Мария Ивановна Велизарий принадлежит к числу тех актеров, которые составляли ведущую группу провинциального театра дореволюционной России.

Дочь провинциальной и внучка крепостной актрисы, она родилась в 1869 г. Сценическую деятельность начала в 1886 г. на клубных сценах Петербурга. Почти всю свою сценическую жизнь провела в провинции: в Харькове, Киеве, Одессе, Екатеринославе, Казани, Саратове, Ростове-на-Дону, Перми, Омске и многих других городах.

Болезнь заставляет ее покинуть сцену еще в 1916 г. Но после Великой Октябрьской социалистической революции Велизарий не может остаться в стороне от дорогого ей театра, а новые условия работы позволяют ей широко применить в советском театре свой богатый сценический опыт. Несмотря на свой возраст, она идет руководить рабочими и красноармейскими кружками, занимается педагогической деятельностью, пробует вернуться на сцену в качестве актрисы, выступает с рассказами о пройденном пути. И в доме ветеранов сцены ВТО, почти совсем потеряв зрение, она не бездействует: отдает большую часть своего времени работе над воспоминаниями, не порывает связей с товарищами по сцене, живет их творческой жизнью, волнуется их интересами.

И терминология, и раскрытие своего „творческого метода“, и оценка работы своих товарищей или современников, и характеристика отдельных театральных явлений — все это в предлагаемой книге М. И. Велизарий во многом расходится с нашим современным пониманием проблем и практики театрального искусства. Но нам казалось глубоко неверным „причесывать“ рукопись в этом направлении или сглаживать характерные неправильности в языке автора и убирать театральное „арго“, которое само по себе характеризует описываемую эпоху и точно определяет многие понятия, в советском театре уже не существующие.

В своих мемуарах М. И. Велизарий уделяет основное внимание не своим личным злоключениям и переживаниям, а тем художественным впечатлениям, которые сложились в результате ее встреч с другими мастерами театра. Она дополняет творческие портреты актеров, о которых уже существует литература (Савина, Ермолова, Южин). Она вносит новые существенные штрихи в биографии и характеристики творчества таких больших, но еще совершенно не изученных актеров, как Иванов-Козельский, Шувалов, Карамазов. Она, наконец, вводит в историю провинциального театра людей, незаслуженно забытых.

Отказ от акцентирования автобиографических моментов исключил возможность изложения событий в строгой хронологической последовательности и потребовал концентрации материала вокруг некоторых тем. Главы, посвященные отдельным актерам, театрам, глава о Шекспире — являются по существу законченными очерками.

Личные переживания, о которых говорит М. И. Велизарий, отнюдь не замыкаются в узкие рамки автобиографии. Они, не выходя за пределы профессиональных интересов, все же очень типичны для своего времени, своей среды и убедительно говорят о том бесправном, уродливом положении, которое характерно для актрисы в буржуазном обществе.

Современного читателя может удивить, что М. И. Велизарий много внимания уделяет денежным вопросам. Она тщательно выписывает, какую ставку получала она сама и другие актеры. Но это понятно: деньги в глазах провинциального актера того времени являлись главным объективным критерием его масштаба, количественным измерителем его художественной ценности.

Как и всякие мемуары, записки М. И. Велизарий, конечно, субъективны. В ряде случаев сообщаемые ею факты не могут быть проверены документально. В некоторых

случаях сознательно были оставлены утверждения автора, которые расходятся со свидетельствами других мемуаристов. Но в целом рассказ М. И. Велизарий значительно пополняет наши сведения о провинциальном театре. И думается, что читатели этой книги, прослеживая трудный „путь провинциальной актрисы“, получают еще более ясное представление о том огромном расстоянии, которое отделяет театр дореволюционной провинции от театра советской культурной периферии.

*Ленинградское Отделение
Всероссийского
театрального общества*

М. И. ВЕЛИЗАРИЙ

ПУТЬ
ПРОВИНЦИАЛЬНОЙ
АКТРИСЫ

THE
STORY OF
ROBERTA HARRISON
MONTANA

ГЛАВА ПЕРВАЯ

БАБКИНЫ СКАЗКИ

Принцесса на конюшне. — Амуры и зефиры. — Совет Щепкина. — Каратыгин и Мочалов. — Ольридж — Отелло. — Матрена Ленская. — Юбилей Протасова.

Бабка моя родилась в 1818 г. в семье крепостных актеров.¹ Современница Щепкина и Мочалова, она была дружна с обоими. Особенно с М. С. Щепкиным.² Он был крестным отцом моей матери, с самого раннего детства тоже служившей в театре.

Бабка моя была рассказчица редкая. До сих пор я не могу забыть ее сказок.

А сказки ее отличались, главным образом, тем, что в них не было ни слова выдумки. Не баба-яга и Бова-королевич играли здесь роль, а крепостные актеры, театр и помещики, его содержавшие, были главными персонажами этих жутких рассказов.

Особенно страшно мне было, когда бабка рассказывала о своем детстве, вспоминала о жизни крепостных актеров. Актрису, изображавшую царицу или богиню, за фальшиво взятую ноту тащили на конюшню, пороли, а в следующем акте она опять должна была поражать своим великолепием почтенную публику.

Щепкина выкупила у помещика полтавская публика.³ Мою бабу и ее брата, молодого, талантливого актера Новицкого, чье имя занимает видное место в истории харьковского театра, выкупил у помещика предприимчивый антрепренер, фамилии которого я теперь уже не помню.

Бабка моя, судя по рассказам, была в молодости прехорошенькой и обладала недурными голосом и слухом.

Некоторые провинциальные антрепренеры того времени имели при своих труппах нечто вроде балетных школ, для которых покупали крепостных детей у помещиков или набирали детей бедных мещан, желавших избавиться от лишнего рта. По вечерам дети изображали в спектаклях амуров и зефиров.

Театры тогда были большею частью деревянные, холодные, неотапливаемые, тускло освещенные салными свечами. Холод зимой был отчаянный. Публика сидела в шубах и валенках, а маленькие актрисы порхали в легких одеяниях.

Бабка рассказывала мне, как ее с голыми ножками, в тарлатановой юбочке, с крылышками за плечами, перед началом акта поднимали вверх к колосникам на проволоке, которая была прикреплена к особому рода поясу, называемому „панкраташе“. Несколько расположенных вдоль спины колец, через которые продевалась проволока, предохраняли крылья от поломки. Голый „амур“, дрожа от холода, висел „в небе“ до своего выхода. В нужный момент дергали за проволоку и опускали „амура“ вниз. Это называлось „полетом“. Ребенок танцевал, едва сдерживая слезы.

А публика была в восторге. „Амурам“ по нескольку раз приходилось спускаться сверху на аплодисменты зрителей!

В антракте, когда ребенка опускали вниз, схватывали его на руки и закутывали заледеневшие ножки в полущубок. В следующем акте „амур“ опять спускался с неба, улыбался и танцевал.

В результате такой работы бабка моя под старость сделалась калекой: у нее отнялись ноги. От невыносимой боли она мучилась все последние годы своей жизни...

В пятнадцать лет ее перевели солисткой в оперу. Она пела ответственные партии: в опере „Днепровская русалка“, ⁴ в „Аскольдовой могиле“ ⁵ и в других старых операх. Учили петь с голоса и под скрипку. Нот никто не знал. Актер зачастую даже не умел читать и писать.

Актеры служили круглый год у одного и того же антрепренера. Если, например, труппа играла зиму в Харькове, то на лето антрепренер перевозил ее в другой город — Киев или Полтаву. Ездили со всем скарбом и детьми в особых повозках, которые назывались балагулами.

Выйдя замуж за актера, оказавшегося запойным пьяницей, бабка моя страдала и бедствовала. Жалование муж пропивал, и ей приходилось, сидя ночами, иголкой добывать гроши для себя, для него и четверых детей.

Тогда была мода на мужские рубашки в мельчайшую складочку. При свете сального огарка, качая ногой люльку и уча урывками по складам роль, застрашная „русалка“ шила мелкие строчки, которые во много раз превосходили машинную работу.

От такой безрадостной жизни бабка скоро потеряла голос. Ее перевели в драму, т. е. снизили. В ту пору драму считали низшим видом театра и туда переводили актеров, негодных к двум „высшим“ родам искусства — балету и опере.

Щепкин знал всю семью бабки и очень хорошо к ней относился. Советы Щепкина много помогали бабке в ее актерской работе. Однажды, когда она дрожала от страха перед выходом на сцену, Щепкин сказал:

— Когда выходишь на сцену, всегда думай, что ты лучше других.

Это был своего рода урок самовнушения. В моей режиссерской практике я много раз применяла его к актерам, трусившим перед выходом. Если боязнь публики продолжается и после того, как актер переступил заветную черту и вышел на сцену, он — не актер, он не может владеть своими эмоциями и вряд ли из него выйдет что-либо путное.

В Киеве и Харькове с бабкой играли П. С. Мочалов,⁶ В. А. Каратыгин⁷ и Ольридж.⁸ Они приезжали туда на гастроли.

Мочалов потрясал искренностью переживаний. Он плакал, и актеры, игравшие с ним, плакали настоящими слезами, Каратыгин же играл рассчитанно и деланно. Мочалов играл „нутром“, как тогда говорили, — игра Каратыгина была построена на технике. Актеры того времени следовали этим двум направлениям: одни играли все в приподнятом тоне, нараспев, не ходили, а выступали; другие — „мочаловцы“ — играли „нутром“, подчас совсем не работая над ролями.⁹

Знаменитый трагик негр Ольридж приезжал в Россию и играл с русскими актерами в столицах и в ряде провинциальных городов. Играл он на английском языке. В будке сидело два суфлера: один суфлировал, а другой следил, чтобы актеры во-время вступали на реплики Ольриджа.¹⁰

Моя бабка играла с ним Дездемону в „Отелло“.

Ольридж обладал бешеным темпераментом. В пя-

том акте Отелло душит Дездемону. У Ольриджа глаза налились кровью, и изо рта пошла пена. Бабка моя перепугалась насмерть. Вся роль у нее вылетела из головы, на мгновение она остановилась, — а сцена шла в безумном темпе.

Вдруг раздался над ее ухом шопот Ольриджа:

— Нишево, нишево.

И опять — по-английски — вопль ярости. Руки держат ее за горло. Он душит ее подушкой. Все то же ужасное лицо, и на мгновение шопот:

— Нишево, не бойся.

Ни публики, ни даже актеры, стоявшие в кулисах и потрясенные игрой трагика, ничего не заметили. По окончании акта — буря аплодисментов. А бедная Дездемона выходила, вся трепещущая от пережитого ужаса, за руку с черным чудовищем, уже спокойно ей улыбавшимся.¹¹

У Ольриджа была изумительная способность перевоплощаться. В тот же вечер, после потрясающего Отелло, он играл веселого пьяного матроса в водевиле и замечательно танцевал что-то вроде матлота или джиги.

Тогда было в обычае после драмы или трагедии ставить водевиль, — но играли их уже не Отелло и Гамлеты. А тут человек, заставлявший публику рыдать и ужасаться трагической судьбе Отелло, через пятнадцать минут силой своего таланта доводил публику до гомерического хохота. Сила комизма его была равна его трагическому дарованию, и зрители могли в этом убедиться в один вечер...

Из старых крепостных подруг бабки я знавала Матрену Герасимовну Ленскую,¹² в 90-х годах еще служившую в Александринском театре.

Это была высокая, худощавая женщина, с простым лицом, с большими умными глазами.

Я не застала Ленскую — превосходную драматическую и комическую актрису — в расцвете ее таланта. При мне она играла только старых няnek. Больших ролей ей уже не давали. Жила она скромно в меблированной комнатке на Пушкинской улице и помогала из своего небольшого заработка своему любимому единственному сыну, Николаю Ленскому.¹³

Утомившись пятидесятилетней работой в провинции, она очень дорожила службой на казенной сцене. На все мои расспросы о закулисной жизни императорского театра отвечала весьма уклончиво, но при этом на лице ее всегда отражался испуг. Думаю, что ей мешала на императорской сцене ее безграмотность: роли свои она учила по складам.

С ее братом, Петром Герасимовичем Протасовым,¹⁴ я сама служила в Саратове в 1895 году. Ему тогда было лет семьдесят пять. Считался он очень хорошим комиком. Я видела его на закате дней, — простота тона, добродушие и, главное, комизм сохранились у него до старости.

При мне произошли два события: встреча Протасова с моей бабкой и пятидесятилетний юбилей его сценической деятельности.

Встреча произошла так. Протасов не подозревал, что я — внучка его старой приятельницы. Но вот как-то на репетиции я его спросила:

— Служили вы когда-нибудь с Агафьей Пименовой Новицкой?

Он даже подпрыгнул:

— Гашенька Новицкая? Да ведь это моя первая любовь!

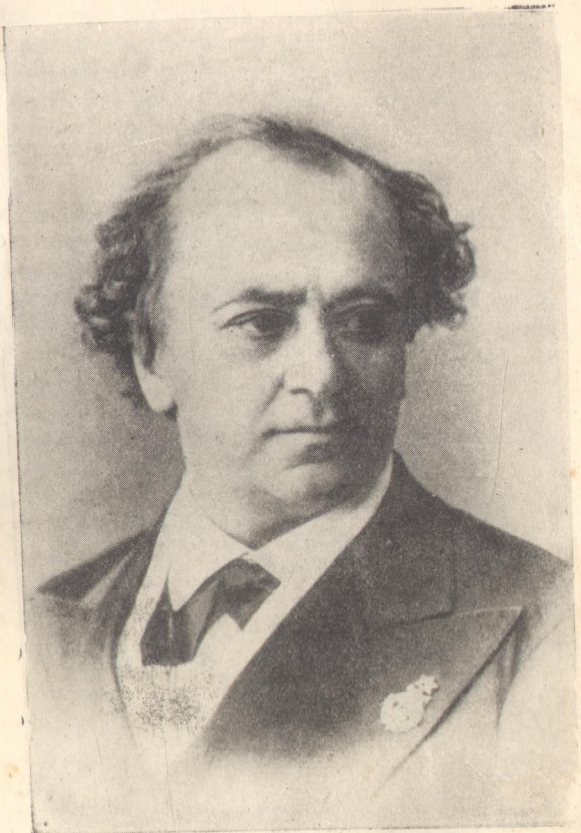
А этой любви было тогда чуть не 80 лет, и сидела она дома с парализованными ногами.

Прямо с репетиции повела я старика к себе до-



М. Г. Ленская

Из собраний Театрального музея им. Бахрушина



В. В. Самойлов

Из собраний Ленинградского театрального музея

мой. Трогательно встретились эти два друга — оба маленькие, седые.

— Гашенька! Ты ли?

— Петечка! Ты ли?

И заключили друг друга в объятия. А обоим вместе — за 150 лет от роду! Пошли, конечно, воспоминания за полвека...

Юбилей П. Г. Протасова справлялся в саратовском городском театре. Шла пьеса „Друзья-приятели“ и водевиль „Я именинник“. Когда юбиляр вышел на сцену, вся публика, аплодируя, встала. Это была величайшая честь. На моих глазах так встречали только двух юбиляров: П. Г. Протасова и, позже, Н. Н. Соловцова.

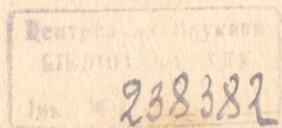
Мы, актеры, стояли за кулисами, с любопытством следя за юбиляром. Он был потрясен встречей. По лицу потекли слезы... Плакала и публика. Разревелись и мы — актеры. Я в ужасе шептала:

— Он умрет от разрыва сердца, ведь ему семьдесят пять лет!

Но старые актеры, да притом крепостные, были, видно, крепко сшиты: он не только не умер, но в тот же вечер превесело играл водевиль. Публика и актеры устроили ему бурные овации.

Одна его „любовь-Гашенька“ отсутствовала на этом торжественном вечере: она сидела дома, ожидая, когда внучка придет после спектакля и расскажет ей о чествовании ее старого друга.

Помню я одну прекрасную роль старика Протасова в пьесе „Правда хорошо, а счастье лучше“, где он играл Грознова. Глядя на него, я вспомнила Варламова.¹⁵ Два совершенно разных сценических образа. У Варламова — сочные краски, яркий колорит, театральность. У Протасова — удивительная простота жеста и тона, полное отсутствие какой-либо теа-



тральности. Правда, внешне он не мог дать соответствующего сценического образа. Он был маленький, шупленький — отнюдь не „гроза“. Но, вслушиваясь в его интонации, вглядываясь в его подвижное, весьма выразительное лицо, вы охотно верили, что когда-то, в прошлом, он был „грозой“.

У Протасова все было трогательно, а у Варламова — комично..

Вот каков был старичок, родившийся крепостным князя Шаховского!

Моя бабка дожила до 1908 года. Всю жизнь я с ней не расставалась, и только за пять лет до ее смерти мне пришлось устроить старушку в Убежище престарелых сценических деятелей Театрального общества. Перевозить ее из города в город было невозможно, а я, провинциальная актриса, совершала эти переезды по нескольку раз в год.

Как ни тяжело было ее прошлое, бабка никогда не жаловалась: ведь вся ее жизнь принадлежала театру! И в 90 лет, калекой, пела тоненьким чистым сопрано из старинной оперы „Русалка — невеста Днепра“:

Приди ко мне в чертог златой,
Приди, о рыцарь мой драгой!
Там все приятства соберешь,
Невесту милую найдешь...

ГЛАВА ВТОРАЯ

НАЧАЛО ЖИЗНИ

Детство. — Старые мастера. — Экзамен. — Школа Леоновой. — Алябьевско-елисеевский кружок. — На клубной сцене. — В частных петербургских театрах. — Иванов-Козельский. — Последний спектакль в столице.

Мать моя была отдана бабкой в харьковский приют, где девяти лет закончила все свое „образование“. Год спустя она была уже на сцене, актрисой. Здесь она постепенно дошла до первого положения. В 60-х годах актриса, получающая сто рублей ассигнациями, значила многое. Оклад говорил о ее художественной ценности.

Амплуа моей матери — „водевильная с пением“ — в те времена очень ценилось. Но жилось матери не сладко. Больная, кашляющая кровью, она содержала огромную семью: сестру с мужем и ребенком, тетку и больного брата.

Не взирая на эти трудности, моя мать Мария Новицкая не унывала. Работала, не покладая рук, завоевывая симпатии харьковских театралов.

А дальше — обыкновенная история. О ее печальном романе я узнала только через двадцать пять лет.

Мне даже называли фамилию этого негодяя, красавца-барина, кумира всех харьковских дам.

Произошло обратное тому, что было с актрисой Негиной — героиней пьесы Островского „Таланты и поклонники“. Негина ушла от любящего бедного студента и поступила на содержание к богатому красавцу-барину. А моя мать, брошенная бариним, вышла замуж за „нигилиста“. Так называли в те времена всех студентов.

Это было в 1868 году.

Выйдя замуж, мать бросила сцену, но бабка еще работала в театре. Крошечной четырехлетней девочкой я, сидя в кровати, изображала из себя актрису, держа в руках роли и серьезно делая вид, что учу их.

Я была ребенком, когда мать сошла с ума. Пробыв в сумасшедшем доме тридцать пять лет, она умерла, не приходя в сознание.

Современниками моей матери и товарищами ее по провинциальной сцене в Киеве, Харькове, Саратове и Одессе были Милославский, ¹⁶ Никифор Новиков ¹⁷ и Виноградов. ¹⁸ Двух последних я ребенком видела на Александринской сцене.

Виноградов был прекрасный бытовой актер на драматические и комические роли. Помню его в пьесе Аверкиева „Каширская старина“, где он играл отца Марьицы. Ни одного „нажима“ — ни голосом, ни жестом. Все очень просто и жизненно. Неудивительно, что он своими слезами заражал весь театр.

Вспоминая Новикова, я всегда представляю себе игру Уралова. ¹⁹ В их методах работы над созданием сценического образа было, как мне кажется, большое сходство. Я видела Новикова в „Станционном смотрителе“ (по Пушкину) полсотни лет назад, но этот трогательный образ сохранился до сих пор в моей памяти.

Новиков и Виноградов жаловались моей матери, что на императорской сцене их, провинциальных, затирают. „Подальше от столицы, — говорили они, — хорошему актеру куда лучше. Там, по крайней мере, играешь все, что твоей душе дороже. А здесь, в „императорском“, если и дают роль, то неподходящую. И отказаться не смей. Засели „свои“, из Театрального училища“.

Это давало им повод считать себя „неудачниками“ и предаваться пьянству.

Из современников матери я застала знаменитого Павла Васильева.²⁰ Это был актер громадного таланта, но внешне очень некрасивый и небольшого роста. Рассказывали, что в бытность свою на императорской сцене в Петербурге он, опьяненный громадным успехом, зазнался и стал капризничать. Репертуар ломался. Тогда пригласили из провинции Виноградова, надеясь, что конкуренция несколько охладит зазнавшегося премьера.

Но Виноградов недолго был на императорской сцене. Однажды, после большого кутежа с „почтателями“ его таланта, возвращаясь домой, он потерял шапку и приехал в сорокаградусный мороз с заиндеветой головой. В результате — воспаление мозга. А через несколько дней его хоронили. После него осталась молодая слепая жена и племянница, которая в 80-х годах блестяще окончила Театральное училище. Она была на редкость талантливой танцовщицей, к сожалеению, умершей очень рано.

Виноградов и его жена были друзьями моей матери, а мы с Сашенькой Виноградовой играли в куклы, мечтая: она — стать балериной, а я — певицей...

Училась я дома и славала экзамены экстерном при гимназии. Мне было шестнадцать лет, я стремилась на сцену.

Отец, желая узнать, есть ли у меня сценические способности, повез меня к В. В. Самойлову. ²¹ Знаменитый актер В. В. Самойлов жил на покое в Петербурге в своем доме на Стремянной улице.

Я очень волновалась. В голове вертелись стихи, которые приготовила с отцом (отец сам прекрасно декламировал). Я собиралась прочитать их Самойлову, но, к моему ужасу, Василий Васильевич меня озадачил, сказав, что ему не нужно приготовленных вещей, и протянул „Горе от ума“:

— А ну-ка, читайте.

Я обомлела.

— За кого?

Я была уверена, что он скажет: за Лизу или за Софью. И вдруг слышу:

— За всех. Первый акт.

Я сразу как-то подобралась и начала читать „за всех“. Он выслушал очень внимательно.

— У нее от природы прекрасная дикция. Пусть идет на сцену. Я сам приеду на ее дебют. Пусть идет к этим подлецам на императорскую („подлецами“ он называл дирекцию императорских театров). И прибавил:

— Учиться у нас не у кого. В Москве учителя есть. Но, так как вы не можете уехать из Петербурга, учитесь на образцах, особенно на французских и немецких.

Самойлову было тогда семьдесят четыре года, но он был еще крепкий старик, с чудесными черными глазами. Когда он стал читать со мной драматическую сцену из пьесы Дьяченко „Светские ширмы“, все лицо его преобразилось. Я знала эту пьесу и, по его желанию, сыграла тут же в его кабинете целую сцену.

Я поступила не так, как советовал В. В. Самойлов: я стремилась в школу.

В те времена в Петербурге процветали очень популярные в театральном кругу оперно-драматические курсы Д. М. Леоновой.²²

Леонова — знаменитая исполнительница народной русской песни, оперная певица, которую М. И. Глинка вывел полуграмотной из темноты и неизвестности на „свет божий“, научив ее владеть голосом и развить в ней музыкальные данные.

Когда я поступила на курсы Леоновой, она была уже известным педагогом, чрезвычайно чутким ко всему талантливому.

Помню, что про Собинова,²³ когда он был ее учеником в Москве, она говорила:

— У меня есть ученик, бедный студент. Но, вот вспомните мое предсказание, — это будущая знаменитость. Такой у него тембр, какого нет ни у кого в России...

Через несколько лет Собинов стал действительно знаменитостью. К чести его, он не забыл своей учительницы, как никогда не забывал и бедных студентов, для которых устраивал ежегодно концерты в Москве и Петербурге, делая сборы по 10—15 тысяч рублей в вечер.

Как-то я слушала Леонида Витальевича в одном из его концертов. Он пел „На заре туманной юности“. После концерта мы разговорились. Я вспомнила Леонову и ее русскую песню. Собинов сказал:

— Несмотря на то, что я учился и у других, я считаю себя все же учеником Дарьи Михайловны.

Леонова была талантливым вокальным педагогом. Нас же, драматических, учили мало. Знания приобретались, главным образом, на практике. Это, конечно, приносило большую пользу, так как одной теории драматического искусства недостаточно для того, чтобы сделаться актером. Но все же мое желание

учиться по-настоящему не было удовлетворено, хотя режиссировала Леонова очень хорошо.

У Леоновой была прелюбопытная квартира. Большой зал со сценой и настоящими декорациями, где каждую субботу ставились драматические и оперные отрывки с концертным отделением. Большая столовая превращалась в фойе. Затем китайская комната — художественный уголок. Стены были расписаны Коровиным, Клевером и другими известными художниками. Как дань таланту Леоновой, на карнизах — названия опер и исполненных ею партий. Но все это было очень непрактично — как раз в духе Дарьи Михайловны: художники писали не на полотне, а прямо на стенах и потолке. Когда она уехала в Москву, квартира перешла в чужие руки, и все эти произведения искусства погибли.

Китайская комната называлась так потому, что вся она была завалена японскими и китайскими вышивками, тканями, халатами, привезенными с Востока, где Леонова гастролировала с громадным успехом.

Сюда, в эту комнату, в дни спектаклей Леонова пускала публику во время антрактов, и часто художественные безделушки пропадали. Мы, ученики, жалея очаровательные вещи, устраивали дежурства. Леонова только смеялась.

Эти еженедельные спектакли имели для всех нас громадное значение. Мы привыкали к сцене, к платной и потому требовательной публике. Мы были „молодыми актерами“.

Эта практика дала мне возможность на следующий же год поступить на сцену в Петербурге и играть с настоящими актерами.

Там же на курсах я встретилась с К. Н. Алябьевым, впоследствии ставшим — под фамилией Незлобина — известным на всю Россию антрепренером. 24

Тогда он был любителем, купцом-„европейцем“, образованным и безумно любящим сцену. У нас он не учился, а только участвовал в спектаклях. Со мной он играл Чацкого (первый и второй акт) и одноактную комедию Пальерона „Искорка“.

Этот спектакль сыграл большую роль в моей жизни. До этого вечера я думала, вернее — хотела думать, что у меня сильное драматическое дарование. Знала наизусть „Орлеанскую деву“, „Василису Мелентьеву“, „Чародейку“ и т. д. Роль Лизы и Сашеньки считала пустяком. Говорила, смеясь, что их сыграть все равно, что съесть бутерброд.

Но вот кончился спектакль. И по моему адресу — первые шумные аплодисменты. На сцену лезут ученики и публика. Переваливаясь, тяжело поднимается по лесенке сама Леонова. И все вопят:

— Поздравляем! Вот ваше настоящее призвание! Вы — „инженю-комик!“

Алябьев подтверждает. Я прихожу в негодование: Такой успех — и совсем не в том амплуа, о котором я мечтала... Но я решила не сдаваться, играть и драматические роли.

Алябьев-Незлобин пригласил меня выступить у него в так называемом Алябьевско-елисеевском кружке любителей. Это было собрание богатой и образованной купеческой молодежи. Все они побывали за границей, прилично знали языки, и все любили театр.

Играли мы в великолепном зале особняка князя Волконского на Сергиевской улице. Там была очень хорошая сцена и прекрасные декорации. Режиссировал драматург И. Н. Ге, брат известного художника.²⁵

Некоторые из любителей были весьма способными актерами, а сам Алябьев-Незлобин уже тогда проявлял недюжинный организаторский талант и очень умело подбирал нужных людей.

Дебютировала я в отрывке из „Маскарада“, — шла сцена смерти Нины. Я играла Нину, Арбениным был, конечно, сам Алябьев. Всю эту сцену мы „отма- жали“ в десять минут. Критики — тоже любители — не бранили и не хвалили нас: не успели разобраться как следует.

Затем мы поставили целиком, без всяких купюр „Без вины виноватых“ Островского. Я играла Корин- нию. В этой роли я только что видела А. М. Дю- жикову ²⁶ и точно копировала все ее интонации и жесты.

В наш репертуар вошла еще пьеса Александрова „На жизненном пиру“.

Скоро наши дела пошли так, что Алябьев нашел необходимым на ответственные роли приглашать актеров-профессионалов.

Это вечное стремление Алябьева-Незлобина к большому настоящему делу заставило его снять театр в доме „Общества дешевых квартир“. Находился он, кажется, на Измайловском проспекте. И там, плохо ли, хорошо ли, но полностью шла трагедия „Уриэль Акоста“. С нами играл Ю. В. Корвин-Круковский. ²⁷

Но Алябьева это тоже не удовлетворило. Женив- шись на племяннице известного купца-мануфактурщика Морозова, он снял театр в Ярославле. Там у него служили только профессионалы.

Сам он играл любовников, а жена поставляла на костюмы морозовский шелк и бархат. И, покупая билет, ярославская публика была уверена, что она увидит сегодня пусть и не первоклассного, но во вся- ком случае роскошно одетого актера. А это тоже что-нибудь да значило!

Я, естественно, тоже стремилась попасть к настоя- щим актерам. Как и Незлобина, любительская дея- тельность меня не удовлетворяла.

Куда было деваться? О казенной сцене не приходилось и думать. На выручку пришли клубы, которых в Петербурге было в то время немало.

В „Благородном собрании“ на Невском проспекте гастролировала иногда М. Г. Савина,²⁸ успевшая уже завоевать большое положение на императорской сцене. И вот как-то мне пришлось играть там же в пьесе В. Крылова „Общество поощрения скуки“ Любочку—ту самую роль, которую до меня здесь играла Савина!

Наконец-то я играла с актерами! Но, конечно... бесплатно.

Играли иногда с одной репетиции, а чаще совсем без нее, и впервые знакомились со своими товарищами-актерами за десять минут до спектакля. Гримируясь, уславливались друг с другом о некоторых мизансценах. Но все-таки это были „настоящие“, а не любители. И, играя с ними, я, следовательно, была тоже „настоящей“.

Клубов было много, а желающих играть бесплатно — очень мало. Поэтому я была занята почти ежедневно. То в Приказчиьем клубе на Владимирском, то в Общественном собрании на Петербургской стороне. Иногда приходилось ездить в Кронштадт.

Но скоро и эта работа по клубам перестала меня удовлетворять. Я стала рассуждать так: играть и ничего не получать значит не быть еще профессиональной актрисой. Необходимо переключаться на настоящую работу.

И переключилась. Это знаменательное для меня событие произошло в 1886 году на Офицерской улице, в театре Неметти.²⁹ Я играла Варю в пьесе Сумбатова „Листья шелестят“. Эту пьесу я знала раньше и давно облюбовала в ней роль для себя.

Работала упорно, целый год. Не скажу, чтобы роль далась мне легко — я была еще слишком неопытна.

Работала так: много раз читала всю пьесу — с начала до конца, при чтении старалась представить себе сценический образ. Когда это у меня выходило и я довольно ясно представляла себе внешний рисунок, — от общего переходила к деталям, к отдельным сценическим движениям. И лишь после того, как образ становился мне совершенно ясным, я учила текст наизусть. Дальше шла работа над жестом и интонацией. А жестом овладеть было значительно труднее, чем голосом. Мне с детства приходилось много декламировать: отец любил Некрасова, сам прекрасно читал его вслух и меня приучал к этому. Это, разумеется, принесло мне огромную пользу.

Но с Варей у меня что-то не ладилось. Роль — прекрасная: там и наивность и большая драма. Но в этом и заключалась вся трудность для меня, начинающей актрисы.

В роли Грубельникова со мной дебютировал А. Г. Аяров,³⁰ — впоследствии я не раз встречалась с этим хорошим провинциальным актером и режиссером.

После этого спектакля я много играла в частных театрах в Петербурге до конца сезона. В театре Неметти, в Малом театре,³¹ в Панаевском,³² в клубах, а летом — в Ораниенбауме и Озерках. Там были хорошие летние театры. Играла и с александринцами, и с приезжими московскими гастролерами, и со знаменитым провинциальным актером Ивановым-Козельским.³³

Неоднократно играла с В. Н. Давыдовым:³⁴ в „Горе от ума“ — Лизу, в „Ревизоре“ — Марью Антонову, в „Кручине“ — Поленьку; с К. А. Варламовым играла Полину в „Доходном месте“. С ними обычно

выступали их сослуживицы по Александрийскому театру, но, так как я всегда учила роль „на-зубок“ и проводила всю ее без суфлера, а главное, прекрасно помнила все мизансцены этих петербургских знаменитостей, то они сами всегда требовали, чтобы с ними играла именно я. Антрепренерам это было удобно: меньше репетиций, да и спектакль шел глаже. А платили мне значительно меньше, чем императорским актрисам даже с небольшими именами.

Летом в Петербург часто приезжали москвичи. Я играла с коршевцами³⁵ в Озерках у Неметти. Помню, как волновалась в первый раз. За два дня до спектакля мне дали роль Оли в „Светит да не греет“. Ее должна была играть А. А. Яблочкина.

Состав был сильный: Дерюгина играл В. Н. Давыдов, Реневу — С. П. Волгина, Залешина — И. П. Киселевский, Рабачева — Никольский. И остальными участниками спектакля были видные актеры того времени.

Роль меня захватила. Особенно интересен был четвертый акт, сцена с Рабачевым. Я просила суфлера мне не подавать. Давыдов, игравший со мной раньше, уже знал эту мою привычку. Но на других актеров игра без суфлера произвела сильное впечатление. Я почувствовала некоторую заинтересованность моей персоной.

Вот и четвертый акт. Такое настроение, какого еще никогда не испытывала: ведь играю в сильнейшем составе.

Убегаю топиться и... и натыкаюсь за кулисами на группу свободных в этой сцене актеров — смотрят „новенькую“. Это для всякого, не только для начинающего, лестно. А после занавеса „маститые“ тащат меня за собой на все вызовы публики.

Это был мой первый успех среди настоящих больших актеров.

На другой день — хорошая заметка А. Р. Кугеля,³⁶ тогда еще совсем молодого театрального рецензента. В первый раз я была по-настоящему счастлива.

Однажды у меня вышли какие-то очень незначительные недоразумения с Неметти, — я отказалась играть и перестала бывать в театре. Но вскоре после ссоры я из афиш узнала, что в театре Неметти состоятся гастроли известного провинциального артиста Иванова-Козельского.

Как и все петербуржцы, я считала, что провинциальные артисты, разумеется, ниже столичных. И вдруг — гастроль провинциальной знаменитости! Конечно, пошла, хотя настроение было самое скептическое.

Идет пьеса „От судьбы не уйдешь“.³⁷ Играют частные актеры на „разовых“. Спектакль идет прилично.

Сцена у следователя. Отворяется дверь, показывается голова — некрасивая, странно подергивающаяся, а за ней — и вся фигура в стареньком пальто. Робкая, точно пришибленная. Начинает говорить.

Голос то едва звучит, то неожиданно усиливается. Громко произносит слово и, точно пугаясь собственного звука, опять говорит едва слышно.

Изумительно верный штрих! У людей, долго сидевших в одиночном заключении, голос в первое время не слушается и срывается.

Лицо у Козельского не очень выразительно. Но голос — музыка. Нежный, льющийся прямо в душу. Какие-то своеобразные, очень искренние интонации и простота. Изумительная простота.

Он рассказывает следователю, как он попал в одиночку, где пробыл много лет. Затем взгляд его падает на фотографию, лежащую на столе. Он узнает свою дочь, сильно волнуется, но скрывает свое волнение от следователя. Уходит, потом опять возвра-

щается, чтобы поцеловать изображение дочери, когда в комнате уже никого нет.

У меня подступает к горлу клубок. Всю охватывает нервная дрожь. Чувствую, что лицо залито слезами.

Конец акта. Я не слышу рукоплесканий. Бегу за кулисы, к нему, к Козельскому. Я хочу играть с ним! По дороге попадается Неметти. Бросаю ей:

— В следующий спектакль я должна быть занята.

Влетаю на сцену, знакомлюсь с Козельским. Я что-то говорю ему, а сама реву в три ручья, и меня бьет нервная лихорадка.

Козельскому говорят, что я потрясена его игрой, что хочу с ним играть, что я талантлива и еще что-то. Я смотрю на него и слышу его мелодичный голос:

— Ну, чего ж теперь плакать?

Он улыбается, глядя на мое заплаканное, восхищенное лицо...

Ссора с Неметти забыта. Если бы она мне предложила играть бесплатно, я бы, не задумываясь, пошла и на это.

Бежать за кулисы, знакомиться с гастролером, самой навязываться играть в следующей пьесе!.. Правда, я была еще молода, но перед моими глазами уже успели пройти, оставив неизгладимый след, многие чудесные образцы сценического искусства. Однако драматический талант Козельского был настолько ярок, что сильно взволновал даже меня, актрису.

И с этого вечера все гастроли Козельского в Петербурге я играла с ним — и в Озерках, и во второй его приезд, когда спектакли шли в Малом театре. Играла много: Марфушу в „Испорченной жизни“ Чернышева, Марыюшку в „Горе-злосчастья“ Крылова, Анну Демби — в „Кине“, Джессику — в „Шейлоке“.

Позднее, в Харькове и Екатеринославе я играла с ним Луизу в „Коварстве и любви“ и Лелечку в „Блуждающих огнях“ Антропова, а также Офелию в „Гамлете“ и Елену в „Женитьбе Белугина“. Но об этих сезонах — потом.

Козельский был небольшого роста, с некрасивым и мало выразительным лицом. Вся сила его очарования была в голосе. Слезы, звучащие в голосе Козельского, были так правдивы и так трогали самую разнородную публику, что целое поколение актеров подражало ему в очень многих деталях.

Козельский был замечательный Белугин. В четвертом акте (сцена с Еленой) он, сидя, а не стоя, как все Белугины, съезжившись комочком, произносил так просто одну только фразу, проглотив подступавшие к горлу слезы:

— А зачем вы меня к этому делу припутали и над сердцем моим надругались?..

Эта фраза заставляла плакать не только публику, но и актрису, игравшую с ним Елену. Такой он был простой и жалкий.

Блестяще играл он роль бедного чиновника в пьесе „Горе-злосчастье“. В ролях же светских Козельский был плох. Прескверно носил фрак. В „Блуждающих огнях“ два первых акта были неудачны: не было соответствующих манер и нужной элегантности. Но с третьего акта, когда Холмин уже разбит жизнью, превратился в неудачника, опустившегося и изверившегося в себе человека, Козельский был глубоко трогателен.

Актеры не любили играть с Козельским: он был очень требователен и строг. Иногда даже груб. Но — только с теми, кто не любил искусства, был равнодушен к театру, не учил ролей, не трудился запомнить его мизансцены. О, к таким он был беспощаден!



М. Т. Иванов-Козельский — Гамлет

Рис. неизвестного художника

Из собраний Ленинградского театрального музея



В. И. Виноградов — Бессудный
(„На бойком месте“ Островского)
Из собраний Ленинградского театрального музея

Лично я всегда очень любовно и аккуратно относилась к своим обязанностям. Знала прекрасно роль, помнила все мизансцены. Но и со мной дважды случились неприятности.

Играю с Козельским Марфушу в „Испорченной жизни“. Разумеется, роль знаю на-зубок. И вдруг... ухожу со сцены не в ту дверь. За кулисами натыкаюсь на Козельского; он шипит:

— Куда вы ушли? Вы должны идти в кухню, а это мой кабинет.

Я тотчас нахожу выход и говорю себе:

— Ну, что же, теперь я молча пройду через сцену и уйду в кухню.

Так и проделываю. И хотя положение было спасено, но этот инцидент мне был крайне неприятен.

Прошло несколько месяцев. Зима. Малый театр. Гастроли Козельского. Репетиция той же „Испорченной жизни“. Выхожу на сцену и вдруг слышу голос Козельского:

— Опять уйдете не в ту дверь?

Смеюсь. Оказывается, помнит.

На этот раз ушла я в „ту“ дверь, куда и надо было, но на спектакле произошла другая история, гораздо хуже первой.

Подаю на подносе кофе и коньяк. Перед выходом мне дали громадный тяжелый поднос, весь уставленный чашками, рюмками, графинчиком с коньяком, сухарницей, сахарницей и т. п. Я едва пролезла в дверь, и то с помощью какого-то актера. Иду по сцене. Чувствую, что сейчас произойдет катастрофа. Подхожу к столу, за которым сидит Козельский. Хочу поставить поднос на стол и — о, ужас! — опрокидываю его на Козельского... В публике раздался смех. Я готова провалиться сквозь землю. Козельский только взглянул на меня. Но как!

Обошлось без выговора. Очевидно, он понял, что тут была не только моя вина. Дать такой громадный поднос молодой, еще неопытной актрисе — это, конечно, была грубая ошибка режиссера. Впрочем, и я была виновна в том, что согласилась взять его.

Актеры вообще не любили играть с гастролерами, а я обожала. Они привыкли играть под суфлера. Мне, как и гастролерам, суфлер не подавал ни одного слова. Для многих же игра со знаменитыми гастролерами была пыткой.

Не могу забыть один потешный случай — с маленьким актером, плохо учившим роли и до-смерти боявшимся Козельского. Шел „Гамлет“, сцена „мышеловки“. Направо от зрителей — король и королева. Слева — лицом к публике — Офелия. У ее ног Гамлет — Козельский. Посреди сцены — помост.

Выходит актер. По пьесе он говорит:

— Для нашего представления просим вашего снисхождения, не потеряйте терпения.

Маленький актер вышел, увидел Козельского — и растерялся. Пауза. Жуткая, долгая пауза. И вдруг, вместо слов, какое-то мычание:

— Ммы... ммы...

— Ну, что же вы? — раздается грозное шипение Козельского.

Актер окончательно теряет голову и к всеобщему ужасу выпаливает:

— Мы просим вас... смотреть на нас...

Актеры фыркают, в публике гомерический хохот. Вся сцена испорчена.

Что было потом за кулисами, — всякий, кто хоть немного знает закулисную жизнь, представит себе очень легко...

Судьба Иванова-Козельского очень характерна для русской дореволюционной провинции. И мне хочется

на этом актере остановиться подробнее, тем более, что я встречалась с ним не один раз и была свидетельницей трагического эпилога его актерской жизни. Произошло это много позже.

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

И нашлись люди, — конечно, все то же студенчество, — которые работали вместе с молодым актером, помогали ему спускаться в бездонные глубины шекспировского творчества.

Когда роль была сделана, Козельский выступил перед харьковской публикой.

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

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

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

Так в том сезоне Козельского в „Гамлете“ больше и не видели, несмотря на то, что первый спектакль имел шумный успех и молодежь требовала повторения шекспировской трагедии.

Вторично я встретила Козельского в Харькове в самый расцвет его славы. Он играл Гамлета, „своего“ Гамлета, с текстом роли, сведенным по целому ряду различных переводов. Он обычно давал суфлеру свой

экземпляр пьесы с „рецептами“, т. е. с целым рядом приклеенных записочек, содержащих сведенные варианты текста.

Если сравнивать двух исполнителей Гамлета — Дальского⁸⁸ и Козельского, то у Мамонта Викторовича внешний рисунок был сделан гораздо интереснее. Но благодаря изумительному голосу Иванова-Козельского публика забывала его неэффектную внешность. В самом тоне его Гамлета была изумительная простота. Никакой декламационной фальши — стихи читал он, как прозу.

Козельский был оригинальный Гамлет. Гамлет — философ. Никакой неврастении, как у других Гамлетов, у него не было.

Я слышала на репетициях, как он объяснял каждую сцену товарищам. Его объяснения не были узко-профессиональными, актерскими, — нет, он объяснял всей труппе, почему он именно так ставит сцену, а не иначе. Это было точнейшее обоснование каждого слова, каждой фразы, каждой мизансцены.

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

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

Детали игры Козельского, построенные, в сущности, на глубоких переживаниях, копировали очень

многие актеры. Но то, что было хорошо у него, чрезвычайно плохо выходило у копировщиков.

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

Но как печален был конец этого исключительного артиста! Козельский много пил, — пил, как все актеры, любимые публикой, которая считала своим долгом спаивать своих любимцев, выражая этим свое одобрение и свой восторг перед их мастерством.

В результате — самый плачевный конец. Я, к несчастью, присутствовала при этой трагедии. Случилось это среди екатеринославского летнего сезона, когда я работала в товариществе Бородай.³⁹ Шли „Блуждающие огни“. Я играла Лелечку. Перед началом первого акта я была уже на сцене, когда режиссер позвал Козельского посмотреть, все ли на месте и так, как нужно артисту. Таков уж был обычай.

Козельский вышел и внимательно оглядел сцену. Он был в костюме и гриме. Затем повернулся и ушел в уборную. Дали третий звонок. Должен был уже подняться занавес, как вдруг вбегает Бородай и говорит, что Козельский сошел с ума. Оказывается, он — в гриме и костюме — ушел из театра. Его в саду догнал Бородай. Козельский ничего не сказал ему, повернулся и вышел из сада. Его жена,

которая, повидимому, давно уже следила за ним, подхватила мужа под руку и увезла домой на извозчике. Послали к нему в гостиницу доктора, — тот подтвердил, что у артиста приступ помешательства.

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

Бородай придумал выход: экстренно, по его приказанию, гримировался, чтобы заместить Козельского, артист Матковский.⁴⁰ Я была возмущена и требовала отмены спектакля. Но Бородай и слышать не хотел. Матковский был готов. Бородай вышел за занавес. Публика затихла. Раздался дрожащий голос:

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

В ответ раздался дикий рев. Весь зрительный зал был наполнен шумом разгневанной толпы. Зрители вскочили с мест и бросились к выходу. И через несколько минут театр опустел. Осталось человек шестьдесят заядлых театралов.

Как я играла! Это было ужасно. У Матковского роль была играна, но, конечно, заменить Козельского он не мог. У меня из головы не выходила мысль: что теперь с бедным Козельским? Я чувствовала, что погиб, окончательно погиб такой чудесный самородок, такой исключительный актер...

Через несколько лет Козельский умер от прогрессивного паралича в доме умалишенных...

Но вернусь к прерванному рассказу.

К концу летнего сезона в Петербург приехал на гастроли А. И. Южин,⁴¹ тогда еще молодой премьер московского Малого театра. Играли мы в Ораниен-

бауме „Горе от ума“. Южин — Чацкого, я — Лизу. Спектакль затянулся. Мы опаздывали на последний поезд, и оба — в гриме и костюмах — влетели в вагон. На голове Южина — старинный цилиндр, а у меня — чепчик времен Грибоедова...

Последний спектакль — и я надолго расстаюсь с Петербургом.

Впереди маячили огни провинциальных театров. И, как бабка моя колесила по бездорожной России в балагулах, так и мне, ее внучке, на роду было писано скитаться по городам и весям родной страны.

И, нужно признать, я от этого ничего не потеряла. Напротив, я работала, имела успех и была счастлива, как может быть счастлива актриса, любящая свое дело.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

УРОКИ МАСТЕРОВ

Стрепетова. — Писарев. — Давыдов. — Варламов. — „Капустники“ Варламова. — Далматов. — Петина. — Дебют Аполлонского. — Киселевский. — Гастроли мейнингенцев. — Петербургский балет. — Гастроли Цукки.

Прежде чем перейти к рассказу о провинциальном периоде моей жизни, я хочу рассказать об актерах, с которыми встречалась в столицах и творчество которых легло в основу моей работы на сцене.

С первых шагов своей сценической деятельности я, помня завет В. В. Самойлова, прилежно и с увлечением училась на образцах актерского мастерства. Все свободные вечера пропадала в театрах, не пропускала ни одной премьеры.

Кого я только не видела на петербургской сцене в дни своей молодости!

Александринка. Гордость всей труппы — Мария Гавриловна Савина. О ней я буду говорить особо.

П. А. Стрепетова.⁴² Впервые я увидела ее в роли Кручининой в „Без вины виноватых“. Я знала, что

Стрепетова на Александринской сцене недавно, после многих лет работы в провинции. Говорили, что она горбата, некрасива.

Еще не видя Стрепетову на сцене, я спросила В. В. Самойлова, тогда уже жившего на пенсии:

— Кто лучше — Савина или Стрепетова?

Он ответил:

— Смотри Савину, закрыв уши, а Стрепетову — закрыв глаза.

Действительно, у Савиной было изумительное лицо и неприятный голос. Стрепетова же обладала прекрасным, глубоким и красивым голосом. Но когда я увидела ее в первый раз, я поняла, что слухи о ее некрасивости преувеличены.

На сцене двигалась немного сгорбленная, но не горбатая женщина небольшого роста, с прекрасными, умными и страдальческими глазами. Заговорила. Красивый звук — немного странная певучесть тона. Но не пафос, а что-то своеобразное. Так говорят русские простые женщины. Ничего поражающего... Жду. И вот Стрепетова, взглянув на карточку, которую ей дает легкомысленная подруга, узнает любимого человека, отца ее ребенка; он женится на ее подруге. У нее вырывается какой-то глухой крик:

— А-а-а!

Но не „из себя“, как вскрикивают обычно актрисы, показывая испуг, изумление, отчаяние, а „в себя“.

С этого момента вы уже под властью ее темперамента. Конец акта, когда она выгоняет обманувшего ее любовника и бежит к своему умирающему ребенку, идет в таком бурном темпе, что зал разражается громом рукоплесканий. И дальше вы уже не замечаете ее внешности: вы — целиком под ее обаянием.

Видела я Стрепетову в ее коронной роли — Лизаветы в „Горькой судьбине“. Портрет Репина очень верно передает ее лицо. Но безнадежная фигура Стрепетовой, когда ее приводят к судебному следователю, эти висящие беспомощно руки, какой-то живой труп, — это „видение“ осталось только в памяти очевидцев. Она почти висит на руках двух людей, ведущих ее. Веки опущены, лицо мертвеца. Но вот она должна проститься с мужем, убившим ее ребенка от любимого человека и идущим на какому-то торгу. Как во сне, поднимает ресницы, и глаза, — полные ужаса, скорби и женской рабьей покорности, — останавливаются на муже. И валится ему в ноги. Лизавета почти не говорит в этом акте, но вся ее фигура остается в памяти зрителя как образ канувшего в вечность русского бабьего горя. Такой же была Стрепетова в „Грозе“ и в „Бедной невесте“. Покорная дочь, беспрекословно подчиняющаяся семейному началу... Везде, во всех пьесах Стрепетова была верна такому освещению ролей.

Стрепетова была уволена с императорской сцены в 1890 году, при мне. Прощание ее с петербургской публикой было очень трогательным. Когда в последнем акте пьесы „Без вины виноватые“ Кручинина, которую она играла, произносит тост и благодарит публику за любовь и внимание к себе, Стрепетова в этот последний вечер обратилась не к актерам, а к зрительному залу. И так акцентировала слова „Я вознаграждена морально“, что в театре раздался гром аплодисментов. Студенчество отлично знало, что с императорской сцены ее „выжила“ дирекция, и устроило артистке после спектакля восторженные проводы. Громадная толпа окружила карету Стрепетовой и, крича и аплодируя, медленно двигалась по площади...

Ее муж М. И. Писарев⁴³ в провинции имел громадный успех. Считался лучшим Ананием в „Горькой судьбине“. Но здесь, в Петербурге, тоже, как говорится, не пришелся ко двору. Он не хотел прислуживаться к всеильной дирекции, добиваться положения, расталкивая локтями товарищей. Был слишком мягок и деликатен. И на императорской сцене Писарева из героев быстро „спустили“ до резонеров. А он ли был не „героем“? Высокий рост, хороший голос и при этом — большая культура... Печально дотянул он до конца свои дни на императорской сцене, играя „чужие“ роли.

Так „съедала“ эта „образцовая“ сцена многих талантливых людей, которые не умели или не хотели применить к господствовавшим на ней нравам.

В. Н. Давыдов. Умный, тонкий, характерный комик. Актер широкого диапазона. Лучший в Петербурге Фамусов. Все Чацкие жаловались, что Владимир Николаевич отвлекает от них — героев — внимание публики.

Фамусов — Давыдов — чиновник хитрый, очень неглупый.

— Вы, нынешние, ну-тка!..

Вся роль с начала до конца прошита нитями тончайшего комизма.

Фамусов, Городничий и Расплюев — вот три сценических образа, неразрывно связанных в истории русского театра с именем Давыдова.

Но в драме он мне не нравился. Например, Ранцева в пьесе „Чад жизни“ играл Давыдов, конечно, не плохо, но как-то не верилось в его драму.

Другой профессор „моего университета“ — К. А. Варламов. Лучший комик русской сцены. Яркий, сочный, чисто-русский комизм бил у него ключом. Поэтому играть драму ему всегда было трудно.

Я была свидетельницей, как зрительный зал буквально падал от хохота, когда он с большим чувством играл драматическую сцену в пьесе Трофимова „Пролитой воды не воротишь“. Публика так привыкла к его голосу, фигуре, большой и громоздкой, что стоило ему показаться на сцене, как весь зрительный зал покатывался от хохота. Так его мечты о драме и остались мечтами.⁴⁴ С ним я была лично знакома, и он мне жаловался на свои „драматические“ неудачи.

Варламов бредил ролью царя Берендея в „Снегурочке“ Островского. Был влюблен в эту пьесу, называя ее „перлом русской поэзии“. И эта мечта впоследствии осуществилась: он сыграл Берендея, и, говорят, очень неплохо.

Был Варламов очень трогателен в пьесе „Не в свои сани не садись“. Часто публика хихикала, но более тонко чувствующие зрители начинали уже догадываться, что Варламов умеет и страдать на сцене, а не только смеяться. Впрочем это были капли в безбрежном море его комических шедевров.

Варламов был полной противоположностью Давыдову: тот — отшлифованный бриллиант, Варламов же — самородок, поражающий своим природным дарованием. Давыдов отделял каждое слово, каждый жест, Варламов — мало работал над ролями.

На мой вопрос: „Когда же вы учите свои роли? Ведь у вас целый день, с утра до глубокой ночи гости?“ — Варламов ответил: „А четырнадцать репетиций на что?“ Другого времени у него не было.

От природы Варламов был хлебосольным, веселым человеком. И казалось вполне естественным, что с утра и до поздней ночи толклись у него люди. Кто такие, не всегда было известно даже самому хозяину.

Жил Варламов один со старухой-нянькой в большой квартире — комнат в шесть-семь. Люди приходили, заказывали слуге, как в ресторане, что хотелось в данный момент, распоряжались, как у себя дома. А „тетя Костя“ — так звали Варламова его друзья — приходил с репетиции или после спектакля и ничуть не удивлялся, что его столовая полна народа. Ему это казалось нормальным.

Но в особенности славились на весь Петербург варламовские „капустники“.

Устраивал обычно свой „капустник“ Варламов в первый понедельник великого поста. Время это было наиболее подходящим для „веселых вечеров“ и диктовалось соображениями профессионально-бытового характера: в великий пост, по законам российской империи, театральная жизнь должна была заморозиться, и семь недель актеры вынужденно бездействовали. Пользуясь этим, Варламов и собирал „актерскую братию“, чтобы повеселиться, забыть о всяческих горестях и не думать о печальных перспективах. . .

Все самое талантливое и знаменитое из мира искусств бывало обязательно на капустниках у Варламова.

Тут можно было встретить знаменитых художников Клевера и Сверчкова, прославленных актеров — Савину, Фигнеров,⁴⁵ известного исполнителя цыганских романсов А. Д. Давыдова,⁴⁶ опереточных теноров, прима-балерин и светило на адвокатском горизонте — Карабчевского. . .

Когда я в первый раз попала на такой капустник, я была поражена. На лестнице, от первого до пятого этажа, стоял страшный гул. Раздевались в швейцарской, где работало несколько человек под руководством театрального швейцара. Шуб было навешано, как в театре.

Поднимаюсь по лестнице на пятый этаж — везде курящие мужчины. Шум и смех все усиливаются. Двери в квартире настежь. Сам Варламов стоит тут же и встречает гостей. Громадная фигура, славное, улыбающееся лицо.

Я, маленькая, никому не известная актриса, вхожу с одним небольшим актером Александринского театра, — но у Варламова для всех одинаково радушный прием. Меня знакомят. Моя рука тонет в его громадной ручище. Он меня уже запомнил и, к моему удивлению, в продолжение вечера несколько раз подходит ко мне, расспрашивает о моей работе, угощает, видимо, заботится о том, чтобы мне не было скучно.

И так, почти не присаживаясь, Варламов всю ночь ходит среди этой толпы людей.

В одной комнате Александр Давыдов поет цыганские романсы, поет удивительно. Сколько души! Какая глубина переживаний! Поет под гитару.

Вот начались танцы. Я танцую кадрили рядом с самой Марией Гавриловной Савиной. Как все петербуржцы, я влюблена в нее — и путаю фигуры, глядя не на своего кавалера, тоже какую-то знаменитость, а на „божественную“ Савину...

Ужинают во всех комнатах, несмотря на то, что в одной комнате еще с начала вечера устроена буфетная. В столовой накрыт большой стол. В гостиных и других комнатах — небольшие столики.

Я попала за большой стол. Кругом такие „имена“, что глаза разбегаются: не знаешь, на кого смотреть. Варламов не присаживается весь ужин. Он всех обходит, всех угощает, не оставляя ни одного человека без своего внимания. Проходя, шутит, говорит каждому что-нибудь приятное или забавное.

Чувствуешь себя, как дома, точно много лет знаком с этим милым, громадным человеком.

В конце ужина Варламова все-таки усаживают. Он просит: „Хорошо бы спеть“, и вот звучит импровизированный хор. Кто тут только не поет! И знаменитости и простые смертные.

Небольшая пауза, и опять раздается голос „тети Кости“:

— Спой, Владимир Николаевич, не стесняйся, друг мой.

Это он просит спеть уже „драматического“ Давыдова. Я в изумлении: я не подозревала, что Владимир Николаевич поет.

А сосед мне шепчет:

— Вы только послушайте, он поет удивительно. Разве вы не знали, что он в провинции пел в „Аскольдовой могиле“?

Все притихли. В. Н. Давыдов поет романс на слова Лермонтова:

У ног других не забывал
Я взор твоих очей;
Любя других, я лишь страдал
Любовью прежних дней.

Так память, демон-властелин,
Все будит старину,
И я твержу один, один:
Люблю, люблю одну.

Принадлежишь другому ты,
Забут невец тобой;
С тех пор влекут меня мечты
Прочь от страны родной.

Корабль умчит меня от ней
В неизвестную страну,
И повторит волна морей:
Люблю, люблю одну!

И не узнает шумный свет,
Кто нежно так любим,
Как я страдал и сколько лет
Я памятью томим.

И где бы я ни стал искать
Былую тишину,
Все сердце будет мне шептать:
Люблю, люблю одну.

У него тенор, правда, небольшой. Поет он прекрасно.

Все очарованы.

После ужина — опять танцы и пение. Карт нет и в помине — Варламов их очень не любил. Просто, весело и, главное, очень интересно...

Утром пришли полотеры. Еще не ложившийся спать Варламов обходил комнаты. В гостиной на диване спит какой-то человек. Варламов очень вежливо будит его. Тот просыпается. Оба крайне удивлены: они друг друга совсем не знают. Оказывается, этот человек вечером шел мимо дома, слышал голоса, которые неслись с пятого этажа по лестнице, увидел интересную публику, мужчин, куривших на этой лестнице, — и зашел. Прекрасно провел вечер, поужинал, даже попел в хоре и лег спать. Вот жаль только, что хозяина не видел.

Такие случаи у милого Варламова бывали нередко.

Бывала я у Варламова и после, совсем запросто. Играла с ним в частных театрах. И всегда, при всех обстоятельствах он был милым и простым товарищем. А среди „премьеров“ это было большой редкостью.

Варламов получал огромные деньги. Но при таком образе жизни ему никогда не хватало. Долги свои он кое-как покрывал бенефисами, но тотчас же



М. Н. Велизарий — Лиза
(„Горе от ума" Грибоедова)

Из собраний Театрального музея им. Вахрушина



„Орлеанская Дева“ у мейнингенцев (рабочий момент).

Из собраний Театрального музея им. Бахрушина

должал вновь. Ведь жить без людей он не мог. А жить с людьми так, как он жил, всегда стоило больших денег.

Варламов был одним из „профессоров“ „моего университета“. Среди других наиболее любимыми были В. П. Далматов ⁴⁷ и М. М. Петипа. ⁴⁸ Оба играли фатов. Но фаты Петипа глуповаты, а фаты Далматова — подлецы. Играли и драматических любовников, но лучше были в комедиях.

Когда Далматов играл драму, у него все было театрально, неискренно. А играть драму он любил и очень обиделся, когда на вопрос, как он играл князя в „Чародейке“, я откровенно сказала, что в драме он мне не нравится. А вот Мерица в „Бедной невесте“ Далматов играл очень хорошо. Его Мериц был законченный негодяй, в то время как Мериц — Петипа был мелким прохвостом.

Когда М. М. Петипа — красавец, кумир всех петербургских женщин, — поссорившись с дирекцией, ушел с императорской сцены, поднялся переполох: заменить Петипа — не шутка! Прежде всего надо разыскать такого же красавца, — актер только даровитый, конечно, не удовлетворит публику.

В репертуаре была „Чародейка“, делавшая полные сборы. Кроме того ждали премьеру — новую пьесу Модеста Чайковского „Елизавета Николаевна“. И вдруг такой скандал — ушел Петипа!

В труппе был молодой, очень красивый актер, недавно выпущенный из Театрального училища, по слухам сын знаменитого Тамберлика. ⁴⁹ Как всякого молодого актера, его держали на выходах, и публика его почти не знала. И вот ему дали заменить Петипа в роли княжича в „Чародейке“. В пьесе, перед его выходом, о нем говорится:

— Пригож, как ясный день...

В публике насторожились. Кто осмелится соперничать с Петипа?

И вот подплывает в лодке княжич. Лицо Аполлона. Прекрасная фигура, чудесный голос.

Публика, скоро увлекающаяся, уже приняла нового „любовника“ — он молод, красив. И фамилия подходит к его внешности — Аполлонский.⁵⁰ Он действительно напоминал Аполлона.

Он сразу же, как говорится, „прошел“. С тех пор долгие годы был первым любовником. Только под старость сменил это амплуа на героя-резонера.

И. П. Киселевский.⁵¹ Высокий рост, прекрасные манеры. Особенно хорош голос — бархатный, „качеловский“ голос. Но не в этом главное. Оригинальность, всегда нечто „свое“. Ненависть ко всякому подражательству.

Я помню его Скалозуба. Туповатый солдат, считающий себя остряком. Ему нет никакого дела, что другим не смешно: очевидно, окружающие не настолько умны, чтобы почувствовать вкус его острот. И перед каждой вспышкой своего остроумия Скалозуб долго и тяжело размышляет. Потом, например, выпаливает:

— Мы вместе с нею не служили...

Затем большая, настороженная пауза. Ну, каково? И вдруг — взрыв хохота. Смеется, конечно, только сам автор этой остроты. Другим не смешно. Ну, что ж, не беда, когда-нибудь поймут, научатся понимать. Главное, он сам доволен.

Самодовольство глупого человека передавалось Киселевским мастерски. Недаром его Скалозубу подражали долгие годы...

Но „моим университетом“ была не только русская драма. Я интересовалась всяким театральным зрелищем и всем, что было связано с искусством актера.

И потому сегодня я могла наслаждаться игрой Гитри⁵² в Михайловском театре, завтра — „Цыганским бароном“ у Пальма⁵³ в „Ливадии“, на Островах, а послезавтра — внимательно вслушиваться в мастерское исполнение знаменитого рассказчика И. Ф. Горбунова.⁵⁴

А когда приехали из Германии мейнингенцы,⁵⁵ я пустила в ход все свои театральные связи, чтобы добиться пропуска в переполненную „кукушку“ — актерскую ложу в четвертом ярусе Александринского театра.

Шла трагедия Шиллера „Вильгельм Телль“ с Барнаем⁵⁶ в главной роли. Я ожидала увидеть нечто замечательное: мне много рассказывали о гениальном режиссере мейнингенской труппы Кронеке. Но впечатление от спектакля превзошло все мои ожидания.

Прежде всего меня поразили декорации и бутафория. Собственно, бутафории почти не было. Кубки, мечи, шлемы, латы — всё было не театральное, не из папье-маше, а настоящее. Каждая мелочь — художественна и исторически верна. А толпа так жила на сцене, что вы забывали главных действующих лиц. Даже такой великий трагик, как Барнай, ни одной минуты не действовал обособленно от толпы.

Несмотря на свою молодость, я была уже сильно набалована прекрасными постановками петербургских театров. Особенно роскошен был балет, на который тратились громадные деньги. Но то, что я увидела у мейнингенцев, было совсем непохоже на роскошь феерий.

Первое действие „Телля“. Прекрасный швейцарский пейзаж. В глубине озеро. Волны слегка покачивают лодку. Но вот начинает темнеть. На небо надвигаются тучи, волна заметно усиливается. Цепь, которой привязана лодка, бьет о берег. И вдруг —

удар грома и косой дождь, освещаемый молниями. Зритель сидит в театре, но ему кажется, что он сам во власти этой грозы. Иллюзия полная.

На сцене волнуется толпа. Это не наши статисты, вымуштрованные манекены. Здесь — живые люди.

В следующих актах — две поразительные картины: разрушение толпой лесов постройки и встреча Телля с сыном.

Сцена Александринского театра громадна. В глубине ее — леса, возведенные вокруг замка на горе. Люди бегут, взбираются на страшную высоту, как муравьи. С замиранием сердца вы следите за каждым их движением. Они поднимаются все выше и выше. Рубят леса, и вдруг вся эта махина рушится. Вы видите, что это падают совсем не декоративные постройки, а настоящие огромные леса.

А вот второй эпизод: спиной к публике расположена огромная толпа. В глубине, лицом к зрительному залу стоит ребенок с яблоком на голове. Телль — Барнай прицеливается из лука. Наступает мертвая тишина. Пауза. Стрела летит — яблоко скатывается с головы ребенка.

Что-то неописуемое делается с толпой. За минуту перед тем стоявшая без движения масса людей, словно бурный поток, прорвавший плотину, захлестывает Телля — Барная. Вы уже потеряли его из поля зрения. Еще поворот, и высоко над бурными людскими волнами — спасенный ребенок. Толпа несет его прямо в публику, к авансцене. Вы потрясены. Но вот над толпой взрывается крик отца. И этот крик так бьет по вашим нервам, что, когда Телль — Барнай схватывает ребенка и покрывает его поцелуями, вы уже не можете удержать слез... Занавес падает под овации публики...

Вот настоящий театр! Театр, который не только

дает огромное эстетическое наслаждение, но и учит — и публику, и актеров, и режиссеров. Наши режиссеры долго после отъезда гостей не могли прийти в себя.

Самое удивительное заключалось в том, что Кронек привез с собой очень немного статистов. Он набрал их здесь, — правда, на каждые десять новичков был один-два опытных статиста Кронека в качестве вожakov. Но сколько надо было умения, энергии и таланта, чтобы в короткий срок наладить так блестяще массовые сцены!

Помню также французскую певицу-гастролершу Клер Кордые. Ее исполнение оперных партий было особенно интересно тем, что часть текста она говорила, а не пела.

Бледное лицо с опущенными длинными ресницами, яркокрасные губы. Медленные, очень медленные движения. Но вот веки поднимаются — и вы очарованы этими глазами. Иногда резкий жест, говорящий, что медленность в движениях обманчива, что под этой внешностью скрывается бурный темперамент страстной натуры.

Все артистки, которых я знала до этого, играли Кармен бойкой, кокетливой, разбитной женщиной. Одна Клер Кордые осмеливалась толковать эту роль иначе. Она выдерживала медлительность и мнимое спокойствие в течение всего спектакля. И только в некоторых сценах сбрасывала с себя эту маску, благодаря чему еще резче выступала страстность натуры Кармен.

Эти контрасты и создавали яркий, оригинальный сценический образ. Я очень жалею, что не видела ее в „Травиате“. Слышала, что сцену смерти она играла поразительно. Именно играла, а не только пела. Это — большая редкость у оперных певиц того времени.

Русский балет уже тогда считался первым в мире. И по праву. Он замечателен был тем, что хорошо танцевали не только солистки. Весь кордебалет отнюдь не был только красивым фоном для прима-балерины.

Петербургский балет комплектовался главным образом из окончивших Театральное училище. В Училище брали большую часть детей придворных лакеев, швейцаров, кучеров. Изредка — детей актеров. Но у кого была хоть малейшая возможность не отдавать своих детей в Театральное училище, те отправляли их учиться в гимназию или учили дома. Ведь окончившим училище в большинстве случаев жилось не сладко. Жили на 25—30 рублей в месяц. Оклад в 1200 рублей в год — высший оклад при выпуске — выпадал на долю очень немногих. И причины назначения его подчас бывали чрезвычайно таинственны.

Только что принятых в школу шести-семилетних детишек учили балетмейстеры, преимущественно иностранцы. Большой известностью среди них пользовались М. И. Петипа⁵⁷ и Х. П. Иогансон.⁵⁸

При мне в Петербург приехала итальянская знаменитость — балерина Цукки.⁵⁹ В первый раз я ее увидела в „Эсмеральде“. До нее я уже видела много балерин — и русских и итальянских. Слышала также от балетных, что Цукки хорошо играет, ловко делает пируэты, у нее „стальной носок“, но что она, к сожалению, танцует на согнутом колене. В русском балете это считалось недопустимым. У нас не только прима-балерины, но и весь кордебалет танцевали на вытянутой ноге, так, чтобы не выдавалась коленная чашечка.

Смотрю Цукки. Сцена во дворце. Любимый Эсмеральдой человек сидит со своей невестой. Эсмеральда танцует, переживая страшные муки ревности

и отчаяния. Во время танцев Цукки склоняется перед ним с тамбурином в руке до самого пола. И, когда поднимается, вы видите, как крупные слезы катятся по прекрасному, полному муки лицу. И вдруг — опять бешеный танец...

Никогда в драме я не видела, чтобы актриса могла так естественно плакать. Глубокое волнение охватывало публику. И ни о каких согнутых коленях никто уже не думал.

Я видела Сару Бернар ⁶⁰ в „Маргарите Готье“. Когда она писала письмо Арману, ее освещали рефлектором: публика должна была видеть, как льются настоящие слезы из глаз великой артистки. Но почему-то эти слезы казались мне чересчур театральными, они не трогали меня.

А когда я смотрела на Цукки, я до глубины понимала душу этой брошенной, поруганной женщины. И, я думаю, все остальные зрители верили ей. А Саре Бернар — нет. У Цукки были настоящие переживания, у Сары Бернар — превосходная техника.

В „Эсмеральде“ юного Феба играл П. А. Гердт. ⁶¹ В то время ему было уже пятьдесят с лишним лет. Но, когда мне об этом сказали, я не поверила. На вид ему можно было дать не больше восемнадцати. Это был красивый юноша, пластичный, каждая поза его просилась на полотно художника. В тот момент, когда он несет свою партнершу, высоко подняв ее на руках, он производил впечатление скульптурного изваяния. Недаром все балерины — и русские и заграничные — желали танцевать только с ним, а не с молодыми, иногда очень талантливыми партнерами.

Был в балете и другой старик, Ф. И. Кшесинский. ⁶² Я помню его в „Жизни за царя“, где он

всегда танцевал в первой паре мазурку с М. М. Петипа.

Таковы были „мои университеты“, таковы были мои профессора. И нужно сознаться, что в Петербурге в те времена было у кого поучиться молодой, неопытной артистке.

За эти два года передо мной прошел ряд знаменитостей — русских, французских, итальянских и немецких — драматических, балетных, оперных, опереточных. Это был блестящий калейдоскоп лучших спектаклей, великолепная галлерей прекрасных мастеров сцены.

И многое, что хвалили впоследствии во мне — драматической актрисе, было, несомненно, результатом прилежного изучения этих образцов.

Но я не копировала, я отбирала только то, что было присуще моим природным данным, и решительно отбрасывала то, что было чуждо моей актерской природе и трактовке роли.

„Мои университеты“ дали мне не только указания, как надо играть, но они научили меня, как не надо трактовать ту или иную роль.

Порою кажется, что у тебя сделана роль блестяще, ты выходишь на сцену — и каждое движение тебе нравится. Но приезжает гастролерша. Играет эту же роль. Ты замечаешь, что некоторые интонации и жесты точно такие же, как у тебя. И ты чувствуешь, к своему великому ужасу, что они не доходят до зрителя. А следовательно, они не верны, не художественны. Имея перед глазами неудачный образец, начинаешь проверять свою работу и выправляешь свои недочеты.
