Коонен А. Г. **Страницы жизни**. 2‑е изд. М.: Искусство, 1985. 446 с.

От автора 6 [Читать](#_TOC192913994)

Глава I 7 [Читать](#_TOC192913995)

Глава II 25 [Читать](#_TOC192913996)

Глава III 39 [Читать](#_TOC192913997)

Глава IV 54 [Читать](#_TOC192913998)

Глава V 72 [Читать](#_TOC192913999)

Глава VI 84 [Читать](#_TOC192914000)

Глава VII 98 [Читать](#_TOC192914001)

Глава VIII 128 [Читать](#_TOC192914002)

Глава IX 150 [Читать](#_TOC192914003)

Глава X 190 [Читать](#_TOC192914004)

Глава XI 214 [Читать](#_TOC192914005)

Глава XII 232 [Читать](#_TOC192914006)

Глава XIII 255 [Читать](#_TOC192914007)

Глава XIV 275 [Читать](#_TOC192914008)

Глава XV 301 [Читать](#_TOC192914009)

Глава XVI 325 [Читать](#_TOC192914010)

Глава XVII 354 [Читать](#_TOC192914011)

Глава XVIII 388 [Читать](#_TOC192914012)

Глава XIX 403 [Читать](#_TOC192914013)

Глава XX 415 [Читать](#_TOC192914014)

Глава XXI 424 [Читать](#_TOC192914015)

*Ю. С. Рыбков*. Последняя премьера 441 [Читать](#_TOC192914016)

{5} *Александру Таирову*
Алиса Коонен

# **{6}** От автора

Театр вошел в мою жизнь с самых ранних лет, мне кажется, с той самой поры, когда я научилась ходить и разговаривать. И вся моя жизнь по сей день тесно связана с театром. Мне всегда трудно было определить границы, где кончается театр и где начинается моя собственная жизнь — так тесно они были спаяны. Театр врезывался в жизнь, а жизнь в свою очередь входила в театр, питая его живым огнем.

Жизнь художника, его творчество неразрывно связаны со временем, в которое он живет, с людьми, с которыми он общается, с явлениями и событиями, происходящими вокруг него.

Путь каждого художника, отдающего искусству всего себя, всю свою жизнь, вероятно, редко бывает безоблачным. Не был он безоблачен и у меня. Но, несмотря на это, я считаю себя очень счастливой. С самых ранних лет своей сценической жизни я работала с выдающимися мастерами русской и советской режиссуры. Моим воспитателем был К. С. Станиславский. Когда я поступила в школу Художественного театра, он дал обещание моей матери отечески заботиться обо мне и трогательно это обещание выполнял. В Художественном театре мне довелось работать и с Вл. И. Немировичем-Данченко, который был не только прекрасным режиссером, но и выдающимся педагогом. Там же работала я с К. А. Марджановым. И, наконец, мне выпало большое счастье встретиться с Александром Яковлевичем Таировым, в режиссуре которого нашли конкретное выражение мои смутные мечты об искусстве больших страстей, искусстве больших обобщений.

Станиславский был моим воспитателем в искусстве. Таиров — учителем, раскрывшим передо мной целый мир. Ему я и посвящаю эту повесть о своей жизни.

# **{7}** Глава I

Я родилась в Москве, на Долгоруковской улице, в доме Курникова, сейчас эта улица называется Каляевской. Это была длинная тихая улица с невысокими кирпичными домами. Здесь жили по преимуществу небогатая интеллигенция и мелкие чиновники.

Рядом с нашим домом стоял красивый монастырь с чудесным садом, куда по воскресеньям няня водила гулять нас, детей. Весной далеко-далеко за белую ограду монастыря несся запах сирени и черемухи. Чуть подальше тянулись серые стены Бутырской тюрьмы, а еще дальше, за пустырями, начиналось Ходынское поле. Хорошо помню, как в день коронации Николая II оттуда ехали по нашей улице бесконечные телеги, покрытые рогожами. Из‑под рогож свисали руки и ноги людей, задавленных во время гулянья на Ходынском поле. Прохожие крестились, мама, стоя у окна, плакала, а няня, успокаивая детей, говорила, что это везут больных и что люди крестятся, чтобы бог послал им здоровья.

По другую сторону дома шли магазины. Мне очень нравились вывески: золотой крендель над входом в булочную, вывеска на палке, пересекавшая тротуар, — «Сапожник Васильев с сыном», на ней был нарисован черным лаком высокий зашнурованный женский ботинок на французском каблуке, предмет зависти всех девочек. За магазином Васильева была писчебумажная лавочка, у окна которой я подолгу простаивала с ребятами, разглядывая переводные картинки, коробочки с красками, бумажные цветы и прочее… Но особенно притягательна была большая витрина кондитерской с целой горой конфетных коробок, перевязанных лентами. В центре ее стояла нарядная кукла в розовом платье, ее рука, казалось, приглашала прохожих в магазин. За прилавком в кондитерской хлопотала молодая женщина с розовыми щеками. Мне она очень нравилась. Когда мы приходили, она подставляла маме стул, расспрашивала о делах, а меня угощала помадками и постным сахаром. Я с восторгом вдыхала особенный, вкусный запах кондитерской: (конфеты изготовлялись тут же в доме, за магазином) и затаив дыхание следила за тем, как ловко тетя Анюта укладывала щипчиками в маленькие коробочки на четверть фунта помадки, {8} подушечки, мармеладный горошек, клюкву в сахаре и обливные орехи.

От этих маленьких магазинов веяло каким-то особым уютом. Но больше всего привлекал наше внимание большой ларек на углу улицы, владелицей которого была тетя Поля, румяная, толстая, в узорчатом платке поверх стеганой душегрейки. Ящики в ларьке у тети Поли были доверху наполнены сладостями. Чего только тут не было: пряники мятные, фигурные, розовые, медовые, тянучки, каждая вдвое больше, чем в магазине, обливные грецкие орехи, маковки и, наконец, знаменитые барбарисовые леденцы, ярко-красные, длиной чуть не в пол-аршина и толщиной по крайней мере с большой палец. Эти леденцы тетя Поля поштучно не продавала, а давала детям пососать на копейку. Выпросив дока копейки, мы гурьбой бежали к ларьку. Тетя Поля ставила нас гуськом и, обслуживая других покупателей, зорко следила, чтобы каждый сосал столько, сколько положено на его долю. На стойке у нее стояла кружка с водой, и каждый, прежде чем передать леденец другому, должен был ополоснуть его в воде. Тетя Поля была очень чистоплотна.

Москва моего детства осталась у меня в памяти словно бы тоже детской. Заснеженные улицы, огромные сугробы, зимние солнечные дни: искрится и переливается снег, блестит серебряная тесьма на белых башлыках. Было очень весело подбежать к кому-нибудь из ребят сзади и дернуть башлык за нарядную серебряную кисточку. По мостовой мчатся узкие санки, кучера покрикивают на неторопливо переходящих улицу прохожих. Милая Москва, она казалась удивительно радостной, в сверкающем снегу, с прозрачными хрусталиками сосулек, свисавшими с карнизов и водосточных труб. Мы ломали эти сосульки и потихоньку от взрослых с восторгом грызли их.

Прекрасна была Москва и весной. Весна наступала как-то внезапно, стремительно. На месте сугробов вдоль тротуаров вдруг неслись веселые ручьи. А по их мутным водам, перегоняя друг друга, плыли наши белые бумажные кораблики.

Московские улицы в ту пору были немноголюдны, иногда даже казалось, что все знают друг друга, все знакомы. Помню, Елена Николаевна Музиль рассказывала мне и Таирову, что в те дни, когда Гликерия Николаевна Федотова играла, ее горничная Дуня весь день простаивала на пороге, крича извозчикам: «Не громыхай, не громыхай! Поворачивай переулком. Гликерия Николаевна сегодня играют». И извозчики покорно поворачивали, объезжая дом стороной.

Центром моей детской жизни был огромный двор. Целый день здесь толпился народ: заходили разносчики, торговавшие овощами и ягодами, продавцы-финны с выборгскими кренделями и розовыми баранками, татары-старьевщики, под ногами путались бесчисленные многосемейные кошки.

Часто приходил во двор дядя Александр с корзиной жирных, горячих пирожков, начиненных яблоками или мясом. Каждый пирожок {9} стоил пятачок, и мы их покупали один на двоих. Сзывая своих покупателей, дядя Александр весело кричал: «Эй, бегите, мальчишки, мокрые штанишки, эй, бегите, девчонки, подбирайте юбчонки!»

Очень любили мы, дети, старого шарманщика, деда Тимофея. Он приходил с девочкой-эстонкой Тоней, маленькой, худенькой. Безбожно коверкая русские слова, она пела всегда один и тот же чувствительный романс:

Натену шерно платье, в монашки шить пойту
И там я погу клятву, што самуш не пойту.

Много позднее я спела эту песенку, как пела ее Тоня, на репетиции «Трех сестер», и она так понравилась К. С. Станиславскому, что меня ввели в спектакль. Я пела ее все время, пока была в Художественном театре.

Я не любила, как другие девочки, играть в куклы, в гости, стряпать котлеты из песка. Мальчишеские игры были куда веселей: казаки-разбойники, индейцы, охота. Любила я играть в бабки и очень гордилась, когда взрослые говорили, что у меня верный глаз. Посреди нашего двора был большой палисадник с кустами акаций и сирени. В глубине, около богатого особняка, за высоким забором, находился пруд, поросший ряской. Пруд, вероятно, был просто большой лужей, но в моем детском воображении он выглядел таким же прекрасным, как Лебединое озеро, и таким же недоступным. На воротах висел огромный замок, и строгая надпись, предупреждавшая: «Перелезать через забор воспрещается». В особняке жила «богатая девочка Вера». Она всегда играла одна с нарядными куклами, и мы, дети, ее за это не любили. Но волею судьбы первое мое впечатление от зрелища связано именно с этой девочкой. Однажды, в сочельник, меня пригласили к ней на елку. Нам всем вручили по большой хлопушке, в которых были спрятаны маскарадные костюмы. В моей хлопушке оказались бумажная юбочка цветочницы, яркий колпачок и корзинка цветов. Когда заиграла музыка и нас, построив парами, повели в зал, где стояла огромная сверкающая елка, мне показалось, что я попала в какой-то неведомый, волшебный мир. Совсем как Митиль в «Синей птице». После этой елки я не спала целую ночь и несвязно рассказывала маме обо всех чудесах, потрясших мое воображение.

Семья наша жила бедно. В день, когда я появилась на свет, не было денег, чтобы купить ваты, которую требовала акушерка. И мама сняла с себя крестильный крест, который отец пошел закладывать в ломбард.

Отец мой, как гласила карточка на двери, был «поверенный по судебным делам». Никакого практического значения это его звание не имело. Клиентами отца были лишь жильцы нашего дома, за юридический совет они платили рубль. Других заработков у отца не было.

Мама моя была прекрасной музыкантшей. Но слабое здоровье и большая семья лишали ее возможности давать уроки. Она училась {10} в консерватории у Николая Рубинштейна по классу фортепиано, но музыкального образования не закончила. Однажды на уроке хорового пения Рубинштейн обратил внимание на то, что у нее редкой красоты голос, и перевел ее в класс пения. Занятия шли успешно, и маме сулили карьеру знаменитой певицы. Но вскоре она тяжело заболела, у нее сделалась, как тогда говорили, гнилая жаба — гнойный нарыв в горле. Положение было тяжелое, врачи не решались прибегать к хирургии. Мама задыхалась, и бабушка в отчаянии, схватив с письменного стола ручку, обратной стороной ее проткнула нарыв. Жизнь мамы была спасена, но певческий голос исчез навсегда. Травма оказалась так велика, что мама не послушалась совета Рубинштейна, который настаивал, чтобы она вернулась в класс фортепиано, и никогда больше не переступала порога консерватории. Однако страстная любовь к музыке, к искусству осталась у нее на всю жизнь. Она часто брала меня с собой на знаменитые концерты керзинского кружка, где выступали замечательные певцы, учила не только слушать, но и понимать музыку. Мама так много рассказывала мне о консерватории, что всю свою жизнь до сих пор я вхожу в этот торжественный белый зал, как в родной дом, как будто я сама там училась.

Отец мой, по характеру полная противоположность матери, по-своему тоже был романтик и к тому же великий фантазер. Родился он в Вильно, мать его была полька, отец бельгиец. Где он учился, что окончил, чем занимался в юности, мне всегда было неясно. У меня, например, сохранилась афиша симферопольского городского сада, извещавшая, что «знаменитый пиротехник Георгий-Северин Коонен сожжет блестящий фейерверк». Отец рассказывал, что он рано ушел из дому и много странствовал по свету. Позднее выяснилось, что, попав на какой-то греческий остров, он женился на красавице гречанке из местного высшего общества, потом, оставив молодую жену, уехал по делам в Россию. Остановившись проездом в Елисаветграде, он попал на бал, который устраивал местный губернатор по случаю обручения своей дочери. Здесь его пылкое воображение пленила сама героиня вечера. Не осталась нечувствительной к его чарам и юная невеста. Отец был очень красив и обаятелен. После нескольких танцев жених был забыт. Губернаторская дочка, пренебрегая неизбежным скандалом, решила бежать с моим отцом. Только когда они уже сидели в поезде, отец пришел в себя, поняв всю сложность положения, в отчаянии признался он доверившейся ему девушке, что у него нет ни кола ни двора, что он не сможет обеспечить ей той жизни, к которой она привыкла. Он стал убеждать ее, что как благородный человек должен отказаться от своей любви и вернуть ее в родительский дом. Обливаясь слезами, они сели в обратный поезд. Отец проводил бедную невесту до самого дома, дав ей клятву помнить ее всю жизнь и писать каждый день. Не знаю, написал ли он ей хоть одно письмо, но думаю, что нет.

Приехав в Москву и в первый же день проходя по Леонтьевскому переулку, отец увидел мою маму. Она сидела у окна с вязаньем {11} в руках. Благородная внешность мамы, ее красивые руки, проворно перебиравшие спицы, произвели сильное впечатление на отца. Постепенно завязался разговор. А на следующий день с раннего утра отец уже прохаживался перед мамиными окнами. Мама в это время была обручена с Шарлем Сиу, сыном владельца знаменитой кондитерской фабрики. Но, несмотря на это, несмотря на то, что наивность отца, многие его вкусы и взгляды порой смешили ее, она не могла устоять перед его обаянием, добротой, открытым характером; отказав богатому жениху, она вышла замуж за папу. Важные родственники были шокированы, и мама почти прекратила всякие отношения с ними.

Разумеется, она ничего не знала о том, что где-то в Эгейском море у ее мужа есть другая законная жена. Я думаю, что он и сам со свойственной ему легкостью мыслей позабыл об этом. Но как-то к нам в дверь позвонил красивый смуглый мальчик и спросил, где он может повидать дедушку. Это оказался сын дочери моего отца, о существовании которой он и не подозревал. Она родилась уже после его отъезда. Произошла ужасная сцена, совсем как в старинной мелодраме. Мама горько плакала, но в конце концов простила отца, и все осталось по-прежнему.

Доброты отец был необыкновенной, первому встречному готов был отдать последнюю копейку. Это очень привлекало в нем, но жить от этого было трудно. Очень часто няня уносила из дому большие узлы с одеждой, детям говорили, что в стирку, на самом деле она закладывала их в ломбард.

Когда я была маленькая, отец часто рассказывал нам, детям, о каких-то мифических фламандских предках. Он недолюбливал бельгийцев, говорил, что они мелкие буржуа, и восхищался фламандцами. «Помни, ты фламандка, фамилия Коонен не склоняется», — говорил он, посадив меня к себе на колени.

Я любила слушать его рассказы о холодных северных морях, о движущихся дюнах. С годами я поняла, что большинство путешествий, которые отец так пламенно описывал, были или плодом его фантазии, или почерпнуты из многочисленных книг знаменитых путешественников, которыми отец зачитывался. По тогда я верила ему беспредельно. Особенно увлекательно рассказывал отец об одном из наших фантастических предков — Христиане Смелом, мужественном и благородном пирате, который со своей верной дружиной нападал на корабли богатых купцов, отбирал у них драгоценности, меха, золото и, привозя в рыбацкие деревушки, раздавал их беднякам. У Христиана Смелого, по словам отца, был даже свой герб — лев с корзинкой подарков в зубах. Много лет спустя, когда Камерный театр гастролировал в Брюсселе, я неожиданно вспомнила об этом отважном пирате — цветы, которые мне преподнесли после спектакля, были украшены лентой с изображением черного бельгийского льва.

Рассказы отца сильно волновали мое детское воображение, в любимой игрой моего детства стала игра в Христиана Смелого. Средняя площадка черной лестницы превращалась в трехмачтовый {12} бриг, верхняя площадка была кораблем богатых купцов, а на нижней: располагалась «бедная рыбацкая деревушка». С ватагой мальчишек я нападала на корабль богатых купцов и отбирала у них «золото» и «дорогие одежды». Купцов обычно изображали мальчики из зажиточных семей. Мы с боем отбирали у них теплые шубы и раздавали их «бедным рыбакам». Однажды произошел неожиданный случай. Мой приятель Колька, сын нашего дворника, в полюбившейся ему шубе «богатого купца» убежал домой, оставив ограбленному взамен драную материнскую кацавейку. «Купец» разревелся и побежал жаловаться к отцу. Отец пришел к моим родителям, требуя, чтобы мне запретили придумывать дикие игры. Шубу у Кольки, разумеется, отобрали, и на некоторое время игра в Христиана Смелого прекратилась.

Целые дни мы, дети, обычно проводили во дворе. К вечеру веселая жизнь во дворе утихала, и все водворялись по домам. В длинные зимние вечера у нас дома было очень уютно. Каждый занимался своим делом. Старшая сестра, почему-то стоя на коленях перед кроватью, делала уроки. Брат, справившись со своими уроками, читал или набивал отцу гильзы специальной машинкой. У меня был свой угол около подоконника. В нескольких шагах от него стоял старый венский стул, к которому была привязана бумажка с надписью: «Театр. Вход по билетам». В этом театре я со своими сверстницами, двоюродными сестрами, разыгрывала пьесы, которые сама тут же и сочиняла. Должна сказать, что магическая сила театра завладела мною в самом раннем детстве. В имении тетки, куда мы всей семьей приезжали летом, был домашний театр, и там я, только-только научившись ходить, уже участвовала в живых картинах, а потом стала играть в детских спектаклях.

Если вечером мы не играли в театр, мы подсаживались к няне и она рассказывала нам замечательные сказки, некоторые из них, как я потом поняла, она сама продумывала. К ужину на маленьком тагане няня жарила картошку. Это называлось в доме «веселье». Потрескивали лучинки под таганом, румянилась картошка, и было очень весело таскать прямо со сковороды поджаристые ломтики. По вечерам няня была центром всей нашей детской жизни. Она считалась у нас членом семьи, вела хозяйство и была для нас как бы второй матерью. Маленькая, худенькая, мы звали ее Цибиком за малый рост, она еще помнила крепостное право.

Отец ее был крепостным графа Шереметева. Сестра няни, Дуня, поступила в услужение к знаменитому библиофилу и палеографу профессору Барсову, широко известному своими чудачествами. Через несколько лет Барсов женился на Дуне. Мы часто ездили с няней к ним в гости на Шаболовку, особенно весной, когда в большом саду Барсовых цвели сирень и черемуха. Смешно было встречать в этом саду почтенного профессора почти совсем голого. Он проповедовал близость к природе и летом ходил по саду, обвязав бедра какой-то пестрой тряпкой. В таком виде он принимал многочисленных посетителей, в том числе и великих князей.

{13} Няня попала в услужение к моей бабушке, которая, заметив способности девочки к шитью, отдала ее учиться во французскую мастерскую. Когда бабушка с дедушкой, чрезвычайно легкомысленные в делах, оказались разоренными и им грозила полная нищета, няня, еще совсем молодая, взяла бразды правления в свои руки. Она устроила в доме у бабушки настоящую модную мастерскую. Няня изумительно шила бальные платья. Ее постоянными клиентками почему-то стали циркачки и балетные танцовщицы, которые наперебой заказывали ей туалеты. На заработки няни жила вся семья. Когда мама вышла замуж, няня перешла жить к нам.

Будучи неграмотной, няня поражала всех какой-то внутренней культурой. Позднее, когда я поступила в Художественный театр, она бывала на всех генеральных репетициях. В антрактах, когда она приходила за кулисы, с ней очень любили разговаривать актеры, особенно И. М. Москвин, расспрашивая о ее впечатлениях. Поражаясь точности ее оценок, Москвин как-то сказал мне: «Твой Цибик настоящий кладезь премудрости».

Поздно вечером, покончив с делами, няня садилась за шитье. Она обшивала всю нашу семью, и даже форма брата-гимназиста была сшита ее руками. Няня очень любила книги и всегда просила маму или кого-нибудь из нас почитать ей вслух. Мы часто ленились, но мама никогда не отказывала ей. Она читала вслух Толстого, Тургенева, и, так как няня работала далеко за полночь, мы часто засыпали под тихий мелодичный голос мамы. Няня была очень религиозна, но в ее сознании религия связывалась не с церковью, а со своеобразной поэзией и философией добра. Этому же она учила и нас. «Жизнь — юдоль страданий», — сказала она мне как-то. Мне очень понравилось загадочное слово «юдоль», и, когда в одиннадцать лет я начала вести дневник, слова няни я взяла эпиграфом к моей первой записи. Начиналась эта запись словами: «Я очень хочу страдать».

Одна из приятельниц мамы принесла нам как-то контрамарки в цирк. После этого некоторое время мы играли только в цирк. Я была наездницей, а брат изображал лошадь. Иногда брат, наскучив этой игрой, объявлял забастовку. Тогда я брала скамеечку, и она отлично заменяла мне бешеного скакуна.

Огромным впечатлением моего детства было посещение Большого театра. Праздничная атмосфера рождественского балетного утренника, множество нарядных людей, сверкающий золотом зрительный зал, декорации, волшебные превращения, музыка — все это буквально потрясло мое воображение. Я долго не могла прийти в себя, и дома бесконечно кружилась, придумывая какие-то невероятные пируэты, а потом кланялась, кланялась воображаемой публике, низко приседая и придерживая руками воображаемые тюлевые юбочки, как это делали балерины.

Кончилось это тем, что я стала умолять маму отдать меня в балетную школу. Но, увы, все мои мольбы разбивались о ее упорное сопротивление.

{14} Вскоре я забыла о балете. В мою жизнь вошел драматический театр. Приятельница мамы, известная провинциальная актриса Саблина-Дольская, постоянная партнерша братьев Адельгейм, во время их гастролей в Москве всегда приносила нам контрамарки. Мама ходила в театр со старшей сестрой. Однажды я уговорила ее взять и меня. Я пришла домой потрясенная. Давали «Трильби», один из коронных спектаклей Адельгеймов. Огромное впечатление произвел на меня Свенгали, которого играл Рафаил Адельгейм. Я много дней оставалась под впечатлением увиденного, подражая Рафаилу Адельгейму, произносила загробным голосом импровизированные монологи и «гипнотизировала» домашних.

Летом мы чаще всего уезжали в имение тетки, в Тверскую губернию. Тетка моя была актрисой. Свою карьеру она начала в провинции очень удачно, но скоро вышла замуж за небогатого помещика и должна была оставить театр. В утешение ей муж у себя в Стречкове приспособил под театр большой сарай. Здесь играли и взрослые и дети. Взрослые чаще всего разыгрывали веселые комедии и водевили, а дети — живые картины и детские пьесы. Здесь, в театре на берегу, правда, не озера, а чудесной реки с лилиями и кувшинками, начала я, подобно Нине Заречной, свою актерскую жизнь.

Случилось так, что в одном из детских представлений меня увидела родственница Марии Петровны Лилиной, соседка моей тетки по имению, и, как я узнала потом, сказала Станиславскому: «Я увидела в домашнем театре в Стречкове девочку, которая, когда вырастет, обязательно должна стать твоей ученицей». Константин Сергеевич рассказал мне об этом, когда я поступила в школу Художественного театра.

Самым ярким впечатлением моего детства была ярмарка в Одинцове, в то время большом торговом селе. Местная учительница была приятельницей мамы, и мы каждое лето в дин ярмарки приезжали к ней. Об этой ярмарке мне хочется рассказать поподробнее. Центром ярмарки для меня был «театр-аттракцион» Павла Трошина. У входа обычно стоял сам хозяин — огромный рыжий мужчина — и зазывал посетителей, громко выкрикивая: «Почтеннейшая публика! Сегодня вы увидите в театре всемирно знаменитых артистов, а также чудеса техники и иллюзии». Программа этого театра-аттракциона навеки запечатлелась в моей памяти. И я потом множество раз изображала всех «всемирно знаменитых артистов», как неизменно называл их Трошин. Начинался спектакль обычно с выступления любимицы публики Катерины Ивановны. Коронным номером ее был чувствительный романс, который начинался словами:

У церкви кареты стояли,
Там пышная свадьба была…

Принимала ее публика восторженно, бабы жалостливо качали головами и утирали слезы, особенно когда певица низким, прочувствованным голосом выводила:

{15} Вся в белом атлаце лежала
Невеста в р‑роскошном гробу…

Я, забыв о сладких стручках, лежавших на коленях, неистово аплодировала певице.

Боевым номером была женщина-рыба. Трошин объявил ее выступление так: «Сейчас вы увидите аттракцион-иллюзию “Женщина-рыба, или Русалка”». И пояснял, указывая палкой: «Сверху у нее все как полагается, зато снизу заместо ног рыбий хвост. Марья Ивановна, помахайте хвостиком». И толстая Марья Ивановна с распущенными волосами, сидевшая в каком-то зеркальном ящике, к общему восторгу действительно приветственно помахивала рыбьим хвостом.

Но самым эффектным номером, имевшим шумный успех, была «всемирно известная татуированная женщина». Она появлялась в полинявшем шелковом плаще, до поры до времени скрывавшем ее грузную фигуру. Торжественно выводя ее за руку, Трошин говорил: «Матильда Федоровна имеет на теле своем изображения великих императоров. Она не пожалела своего тела, прожгла его огнем, чтобы навечно сохранить их изображения. Матильда Федоровна, предстаньте перед публикой». Матильда Федоровна подходила к краю сцены, ловким движением сбрасывала плащ и являлась в более чем откровенном туалете, с телом, испещренным татуировкой. Указывая бамбуковой тростью на ее глубокое декольте, Трошин тоном ученого гида пояснял: «Как вы видите, на левой груде ее наш великий император Николай II, да пошлет господь ему долгие годы. На правой груде, наоборот, немецкий император Вильгельм». Выждав некоторое время, Трошин энергично поворачивал Матильду сначала левым, потом правым боком и, тыча в ее руки бамбуковой палкой, объяснял: «На етой руке у нее инператор Наполеон, или, по-французскому, Бонапарт, на правой руке опять же немецкий инператор Фридрих Великий». Главный эффект Трошин приберегал к концу. Он поворачивал Матильду спиной. Это было страшное зрелище: вся спина ее была разрисована каким-то изображением. Трошин торжественно провозглашал: «Здесь вы видите нашего великого русского инператора — Петра Великого на коню!» В публике начиналось страшное волнение, все толпились вокруг сцены, стараясь рассмотреть, где император и где конь.

Хочется вспомнить еще Маньку-певунью, разбитную, азартную Девчонку, с заразительной веселостью распевавшую самые душещипательные романсы. Больше всего мне нравилась песня, которую она пела удивительно лихо, даже слегка приплясывая:

Пускай могила меня накажет
За то, что я его люблю.
Ах, я могилы да не страшуся,
Кого люблю, со тем помру.

Через много лет, в Малаховском театре в комедии «Откуда сыр‑бор загорелся», мне дали роль девчонки, которая ходит по дворам с глухим шарманщиком, распевая песни. На первой же репетиции, {16} вспомнив Маньку-певунью, я ее пронзительным детским голосом спела «Пускай могила меня накажет» и имела шумный успех.

Мне очень нравилась вся атмосфера ярмарки: выкрики продавцов, зазывавших прохожих к своим ларькам, звуки гармони и шарманки, хороводы девушек на поляне. Тут же в толпе кувыркались на затрепанных ковриках бродячие акробаты, со скрипом вертелась видавшая виды карусель. И совсем по-другому выглядела большая поляна, на которой происходила ярмарка, вечером, когда спускались сумерки. Всюду были бумажки, огрызки яблок, остатки еды, а в канаве около дороги валялись пьяные мужики. На меня это всегда производило страшное впечатление. Одни громко храпели, другие буянили, бабы разыскивали мужей и неистово ругались. Так грустно кончался этот шумный, казавшийся таким прекрасным праздник. Еще более страшную картину привелось мне увидеть в детстве, когда я гостила у тетки. В большом торговом селе Микшино в престольный праздник на площади перед трактиром устраивалась «поножовщина», устраивалась не как драка, а скорее как азартная игра. Но попав с теткой в толпу, из которой невозможно было выбраться, я кричала, умирая от страха, и в то же время не могла оторвать глаз от этого дикого зрелища, когда мужики, сверкая ножами, ловкими прыжками с азартными выкриками кидались друг на друга. Конец «поножовщины» бывал еще более диким: бабы уносили мужиков в избы, засыпали распоротые животы солью и заливали мочой. И вот что удивительно, лечение это помогало.

Но не только страшные или смешные обычаи видела я в детстве. Поэзия и красота русской природы с самых ранних лет вошли в мою жизнь, вызывая во мне неизъяснимое чувство волнения и восторга. Сосновый бор в Стречкове, мы приходили туда специально в час заката, чтобы посмотреть, как розовым пламенем горят высокие, уходящие в небо стволы. Лоси, которых можно было увидеть, когда они стадом шли на водопой. Еловый лес, начинавшийся возле самого дома, с землей, покрытой душистым мхом, с желтыми островками рыжиков — их собирали здесь в бельевые корзины, с зайцами, шарахавшимися прямо из-под ног. И, наконец, огромные, непроходимые леса, где водились медведи и волки. Взрослые, отправляясь туда, брали с собой ружья. Бескрайние дороги, канавы, густо поросшие ярко-голубыми незабудками. А рядом с этой красотой — серые избы, ушедшие в землю, и собаки, грустно воющие на закате. Я всегда плакала в детстве, заслышав их унылый вой. Все это навеки вошло в мою детскую память.

Когда мне было лет шесть-семь, мы переехали с Долгоруковской на Патриаршие пруды в дом Мозжухина. Там я и начала учиться в «школе для детей обоего пола сестер Вальтер».

С гордостью шагала я в свой первый школьный день рядом с мамой, и мне казалось, что все прохожие смотрят только на мой новенький ранец. В школе мне понравилось все: и добрые сестры Вальтер (они сами преподавали все предметы), и детвора, возбужденная, так же как я, вступлением во взрослую жизнь. Правда, {17} скоро мое радостное настроение омрачилось неожиданным инцидентом.

Во время перемены, когда мы все принялись за свои завтраки, к девочке, сидевшей на парте передо мной, пришла из дому гувернантка с красивой плетеной корзиной. Я заглянула в эту корзину и увидела там множество вкусных вещей. Девочка с аппетитом уплетала бутерброды, виноград, шоколад, и я никак не могла понять, почему она никого не угощает. Ведь ясно было, что съесть в одиночку все, чем набита корзина, просто невозможно. Когда кончилась перемена, все сели за парты, я посмотрела на длинную пепельную косу девочки, мотавшуюся передо мной, и мне пришла в голову отличная идея. Осторожно взяв косу в руку, я опустила кончик ее в чернильницу, потом вынула, аккуратно промокнула и продолжала писать диктант. Результатом этого моего поступка было то, что возмущенные родители на следующий день забрали дочь из школы, а я получила единицу по поведению. Мама, которую добрейшие сестры Вальтер пригласили для разговора, плакала целый вечер, поплакала и я, но только потому, что мне было жалко маму. Раскаяния я не чувствовала и считала, что правильно сделала, проучив жадную девчонку.

С очень ранних лет я разделила мир на богатых и бедных и решила, что богатые — злые и жадные. Произошло это после одного запомнившегося мне случая. Однажды богатая родственница мамы пригласила ее к себе на званый вечер и попросила поиграть танцы. Мама села за рояль и играла без передышки, но, когда гостей пригласили к столу, ее не позвали, а как таперше выслали ужин к роялю. Я проснулась ночью от громкого возмущенного голоса отца и рыданий матери. С замиранием сердца слушала я ее рассказ о том, как она выбежала от тетки в наспех накинутой на плечи шубе, с непокрытой головой, несмотря на лютый мороз. Мне было смертельно жалко маму. Вот, вероятно, именно после этой ночи я и разделила мир на богатых и бедных.

Из окна нашего дома был виден каток. По воскресеньям и по средам там играл духовой оркестр, сидевший в деревянной раковине. Музыка доносилась в комнаты, и, глядя на красивые движения катающихся, я мысленно представляла себя скользящей по льду или кружащейся в вальсе, который я особенно любила танцевать. Коньки стали моей мечтой. Но в доме не было денег, и мечта эта осуществилась только через год. В день, когда мне исполнилось восемь лет, родители подарили мне коньки, теплые ботинки и абонемент на каток. Радости моей не было границ. Все свободное от уроков время я проводила на катке. Скоро у меня появилось там много друзей — моих сверстников. Мир катка пришел на смену шумному двору на Долгоруковской. Игры с ребятами перестали удовлетворять меня. Я увлеклась фигурным катанием и упросила инструктора — добродушного пожилого человека в какой-то непонятной полувоенной форме с золотыми пуговицами, его все почему-то называли «морским жителем» — немножко заняться со мной. Я тренировалась с невероятным упорством и энтузиазмом {18} и добилась больших успехов: года через два на карнавале за вальс «Ожидание» я даже получила приз — большой флакон одеколона, который я гордо вручила маме.

Каток по-своему был для меня театром. На дорожке конькобежцы тренировались перед гонками. Я любовалась ловкостью, с которой они резали коньками лед, особенно когда играла музыка и все их движения строго подчинялись ритму. Каждый год на катке устраивались карнавалы: на рождество, на масленицу, на Новый год. Каток заполнялся костюмированными клоунами, Мефистофелями, снегурочками. Однажды приз получил маленький толстый человек, одетый самоваром, искусно сделанным из золотой фольги. Сам процесс присуждения призов был очень увлекательным. При входе на каток каждый получал несколько талонов, которые надо было вручать тому, чей костюм он считал достойным премии. Мы быстро приходили в азарт и, наметив кандидата, чей костюм нам нравился, не только сами отдавали ему свои талоны, но и агитировали публику в его пользу.

Случалось, что на катке разыгрывались романтические истории, и мы, девочки, горячо переживали все их перипетии. Однажды здесь разыгралась настоящая трагедия. Кумиром девочек на катке был красивый юноша, непременный участник всех гонок. Мы горячо сочувствовали его роману с очаровательной девушкой Лидой, которая приходила на каток со старушкой гувернанткой. Гувернантка обычно сидела в теплушке и клевала носом, а девушка и молодой человек катались, обмениваясь нежными взглядами. С некоторых пор мы стали замечать, что молодой человек стал отдавать предпочтение другой девушке. Однажды в первый день нового года был назначен карнавал. Ртуть на градуснике держалась очень низко. Но вечером костюмированные все же стали съезжаться к Патриаршим прудам. Приехала и наша любимица Лида. Она вышла из теплушки в шубке, оглядела каток и, скинув на скамейку шубку, к ужасу всех катающихся оказалась в легком белом вечернем платье с большим декольте и обнаженной спиной и руками. Движение на катке замерло. Прожектора освещали ее спокойно скользящую фигуру, ноги просвечивали сквозь легкий шелк платья. Она казалась почти обнаженной и необыкновенно красивой. Я не могла оторвать от нее глаз. Сделав несколько кругов, она исчезла в теплушке. Вслед за ней исчез и красивый молодой человек, На катке началось невообразимое волнение, почти все посетители катка знали друг друга, хорошо относились к Лиде и, конечно, сочувствовали ей. А через несколько дней стало известно, что она умерла от крупозного воспаления легких. Таким своеобразным самоубийством кончилась эта романтическая история.

«Трагедия на Патриарших прудах», как назвали эту историю в одной из газет, крепко запала мне в память, заставила меня о многом задуматься. А через сколько-то лет, уже в школе Художественного театра, в одну сильно драматическую минуту я внезапно решила покончить с собой таким же способом. В морозный вечер, накинув на ночную рубашку шубу, я взяла извозчика и поехала {19} в Петровский парк. Как только городские фонари остались позади, в темной аллее я скинула шубу и стала ждать, когда у меня сделается крупозное воспаление. Дома я быстро нырнула в постель и приготовилась к смерти. Но, увы, все кончилось прозаическим насморком, даже кашля не было.

После школы сестер Вальтер я поступила в Первую женскую гимназию сразу в шестой класс. (Счет классов шел у нас не с первого по седьмой, а, наоборот, с седьмого по первый.) Директриса гимназии была важная старая дама Надежда Ивановна Соц, по слухам, в молодости она была фрейлиной при дворе. Этих сведений было достаточно, чтобы моя фантазия заработала, и я стала уверять девочек, что она родилась при Людовике XIV и что в больших шкафах в туалетной комнате хранятся ее платья с фижмами. Однажды я подговорила девочек открыть эти шкафы, чтобы посмотреть платья. Увы, нас ждало горькое разочарование — ничего, кроме огромных банок с заплесневевшим вареньем, там не оказалось.

Время, проведенное в гимназии, я считаю для себя потерянным, так там все было скучно и казенно. Отсюда, наверное, и шли все те шалости, которые я придумывала, приводя в отчаяние гимназическое начальство. Мои шалости и выдумки доставляли мадам Соц так много беспокойства, что в день моего выпускного экзамена она перекрестилась, воскликнув: «Слава богу, в гимназии больше не будет Коонен!»

Не иначе как от скуки я даже перестала расти, до последнего класса оставалась маленькой и расти снова начала только в школе Художественного театра. До двадцати пяти лет мне приходилось из года в год удлинять юбочку Мятежа и другие костюмы. Станиславского это очень забавляло, и он любил рассказывать об этом важным гостям.

Единственным светлым воспоминанием, оставшимся от гимназии, был преподаватель русской словесности Хаханов, человек большой культуры. Он был превосходный педагог, не мучил нас формальным прохождением курса и хронологией, к которой у меня было, да и осталось сейчас, самое настоящее отвращение, впрочем, так же как к географии в математике, умел увлечь нас любовью к литературе, к поэзии. Часто, вместо того чтобы отвечать ему заданный урок, я просто читала вслух любимые стихи. Ему очень нравились мои сочинения. Я и в самом деле писала легко и быстро, и девочки нередко обращались ко мне за помощью. Однажды я написала сочиненно «Гроза» чуть ли не за весь класс, причем второпях, но задумываясь, начинала каждое с одной и той же фразы: «Был жаркий июльский день, уже с самого утра в воздухе сильно парило». На следующем же уроке все обнаружилось. Заступился за меня Хаханов. В моей гимназической жизни он вообще играл большую роль. Он верил, что из меня может выйти писательница, убеждал серьезно заняться литературой и слышать не хотел о моей страсти к театру. В классе его особое внимание ко мне, разумеется, было немедленно замечено, вызывало много глупых толков, {20} и мне не оставалось ничего другого, как со всем пылом влюбиться в него. Однажды произошел такой случай. У Хаханова была манера: вызывая ученицу, он задавал всегда один и тот же вопрос: «Ну‑с, что вы хотите мне сказать?» Когда он обратился с этими словами ко мне, я вместо ответа, глядя на него в упор, начала читать: «Я вам пишу, чего же боле, что я могу еще сказать…» — и, умирая от волнения, прочитала все письмо Татьяны до конца. Хаханов сидел, опустив голову, видимо, смущенный моей дерзостью. В классе стояла напряженная тишина. Девочки потом рассказывали мне, как наша классная дама Свечина сидела с такими перепуганными глазами, что, казалось, вот‑вот упадет в обморок.

Вскоре Хаханов серьезно заболел. В гимназии стало невыносимо скучно. Я решила навестить его, купила четверть фунта тянучек и отправилась к нему домой. Поступок по тем временам, весьма предосудительный. Хаханов был очень смущен моим визитом, и я просидела у него всего несколько минут. Возвращаясь обратно, я столкнулась на лестнице с дамой, которая окинула меня каким-то странным взглядом. На следующий день, как только я пришла в гимназию, меня вызвала к себе Соц, бледная от ярости:

— Так вот до чего дошло, вы ходите к холостым мужчинам! Я знаю, вы были у Хаханова, да еще когда он лежал в постели неодетый! — воскликнула она возмущенно.

— А как же он мог лежать одетый, если он болен, — возмутилась в свою очередь я.

На этот раз Соц уже твердо решила выгнать меня из гимназии. Понадобились все обаяние, вся энергия моего отца и заступничество инспектора, чтобы умилостивить гимназическое начальство. Но я отнеслась к этому происшествию как-то удивительно спокойно. Стены гимназии в ту пору все больше и больше отодвигались от меня. Всеми моими помыслами уже владел Художественный театр.

Кончила я гимназию, как ни странно, с серебряной медалью. Дали мне ее по настоянию все того же Хаханова, убедившего экзаменационную комиссию, что перед ними будущая писательница. А так как мое выпускное сочинение «Герои XIX века» имело большой успех, комиссия посмотрела сквозь пальцы на все мои прегрешения и весьма посредственные отметки по другим предметам.

Хаханов долго не мог простить мне того, что я не послушала его и поступила в Художественный театр. Он не хотел встречаться со мной несколько лет. Только после того как я сыграла Машу в «Живом трупе», он пришел ко мне за кулисы и сказал, что теперь он сдался и что, очевидно, я вернее, чем он, угадала свое призвание. Мне были очень дороги эти его слова.

Нага выпуск в гимназии считался «прогрессивным». Но выражалось это главным образом в том, что мы насаждали некий «мальчишеский стиль»: ходили, размахивая руками, не завивались, не пудрили нос. Особенным шиком считалось у нас иметь красные, жесткие руки в пупырышках. В туалетной мы обливали руки холодной водой и усиленно терли их люстриновыми фартуками. Мы ненавидели уроки рукоделия и так досаждали преподавательнице, {21} что она, приходя на урок, нередко сразу же выставляла из класса меня и еще нескольких девочек. Все шесть лет я шила один и тот же кумачовый лифчик. Этот злополучный лифчик, весь закапанный чернилами, после выпускных экзаменов красовался в актовом зале на черной доске.

Любопытно, что, хотя наша гимназия считалась в Москве из всех казенных самой казенной, именно из нее вышла целая плеяда русских актрис: Гзовская, Германова, Пашенная, я, Рейзен, Германова вторая. В гимназии ежегодно устраивались концерты, в которых гимназистки разыгрывали отрывки из пьес, читали стихи, пели, играли на рояле. В нашей гимназии в старших классах царил настоящий культ Художественного театра. Богом нашим был Василий Иванович Качалов. Увлечение Качаловым, перевернувшее всю мою гимназическую жизнь, налетело на меня как снег на голову. Я всегда отличалась остро развитым чувством протеста против общепринятых вкусов. Вероятно, поэтому я долго относилась скептически к поголовному увлечению моих подруг Качаловым. И, стойко выдерживая характер, не шла в театр. Но вот однажды брат принес домой контрамарки в Дворянское собрание на собиновский концерт. Ежегодные концерты, которые Собинов устраивал в пользу недостаточных студентов, пользовались в то время большой популярностью, принимать в них участие считали своим долгом все знаменитости. Участвовал в концерте и Качалов. Он вышел на эстраду своим размашистым шагом, сел за стол, раскрыл книгу, снял пенсне и довольно долго протирал его. Глаза его близоруко щурились. Я обратила внимание на очень острые, худые коленки и почему-то сразу решила: «Ничего особенного». Но вот Василий Иванович стал читать «Старого звонаря» Короленко, и скепсис мой исчез. Необыкновенное обаяние его голоса заворожило меня. Разумеется, я ничего не стала рассказывать девочкам об этом концерте, но осторожно выведала у них, как они попадают в Художественный театр. И на следующий же день, выпросив у мамы пятнадцать копеек, я в первый раз вошла в здание на Камергерском.

Достать билеты в Художественный театр в то время было очень трудно. Но мы, гимназистки, попадали туда зайцами, платя билетерам пятнадцать копеек за право сидеть на ступеньках в верхнем ярусе и двадцать — в бельэтаже. Здесь, на ступеньках, увидела я впервые прославленные спектакли, в некоторых из них мне посчастливилось потом играть: «Три сестры», «Вишневый сад» и, наконец, «Одинокие» — спектакль, который в дальнейшем я не пропускала ни разу. Именно на этом спектакле я поняла, во-первых, что влюблена в Качалова и, во-вторых, что не могу жить без Художественного театра.

Теперь уже весь распорядок дня у меня, как и у нескольких моих близких подруг, был подчинен театру. Как только кончались уроки, мы бежали в Камергерский встречать актеров, которые как раз в это время расходились после репетиций. Проводив их, мы мчались домой, торопясь наскоро перекусить и сделать {22} уроки, а затем снова спешили к театру, чтобы встретить актеров, когда они будут идти на спектакль. Вся жизнь артистов, разумеется, была досконально известна нам. Мы знали все не только о них лично, но и про их родственников, детей, близких. Парты наши изнутри были заклеены фотографиями Качалова, Книппер, Савицкой. Мы завели тесную дружбу с фотографами и знали, когда должны будут появиться в продаже те или иные карточки и «серии спектаклей», которых у нас еще не было.

Весной, когда в Художественном театре кончался сезон, а у нас экзамены, мы целые дни проводили в большом дворе Художественного театра, где в это время бурно кипела жизнь. Из ворот декорационной рабочие выносили декорации. Пользуясь сутолокой, мы незаметно пробирались туда и с трепетом рассматривали вблизи цветущие вишневые деревья, качели из «Дяди Вани», тумбу из «Трех сестер», на которой мне однажды даже удалось посидеть несколько минут. Было необыкновенно приятно потрогать все эти вещи руками, увидеть при дневном свете.

Моя поглощенность Художественным театром была так велика, что я потеряла интерес ко всем другим театрам. Не видела тогда даже Ермолову, чего не могу простить себе всю жизнь.

К чести нашей гимназии должна сказать, что среди нас не было так называемых «психопаток», визгливо выкрикивавших на спектаклях имена любимых артистов. Мы вели себя очень скромно, старались не бросаться в глаза нашим кумирам и даже, провожая Василия Ивановича после спектакля, шли по другой стороне, чтобы не показаться ему навязчивыми. Только однажды я и моя подруга нарушили этот неписаный закон. В канун пасхи мне пришла в голову «блестящая» мысль преподнести Василию Ивановичу приблудившегося к нам в дом очень миловидного белого котенка. Посоветовавшись с подругой, которая горячо одобрила мою затею, я решила сделать котенку театральный грим. Старательно нарумянила ему щеки и уши, густо, черной краской нарисовала брови. Вид у него был ужасный, но я нашла, что он очень «театрален», и, повязав ему на шею розовую ленту с бубенчиком, вместе с подругой понесла его в дом Ностиц на Дмитровке, где жил Качалов. Сердце у котенка бешено стучало, у меня тоже. Я отважно позвонила. К моему ужасу, дверь открыла не горничная, которой, как я узнала позже, у Качаловых вообще не было, а жена Василия Ивановича, Нина Николаевна Литовцева. Должно быть, испугавшись страшного, нарумяненного котенка, она попятилась, крикнула: «Уберите эту гадость!» — и захлопнула дверь перед моим носом. В отчаянии мы с подружкой кубарем скатились с лестницы и побежали домой с такой скоростью как будто по пятам за нами гналась погоня.

Другое наше вмешательство в жизнь Качалова было серьезнее.

Вскоре после убийства Баумана пронесся слух, что Василий Иванович получил анонимное письмо, в котором ему советовали несколько дней не выходить из дома, так как на его жизнь готовится покушение. Волнению нашему не было границ. Решено было {23} организовать «тайную охрану». Двое из нас, пока не минует опасность, должны были всегда следовать за Василием Ивановичем, куда бы он ни шел. Когда пришло время моего дежурства, мне «повезло». Не успела я ступить вслед за Качаловым, как мимо меня прошел какой-то подозрительный субъект: правую руку он держал в кармане и явно старался держаться поближе к Василию Ивановичу.

«Вот оно, покушение!» — решила я и, бросившись к неизвестному, спросила:

— Как пройти на Дмитровку?

Что-то буркнув мне в ответ, он продолжал идти за Качаловым. Увидев, что он подходит вплотную к Василию Ивановичу, я опять бросилась к нему и, стараясь задержать его как можно дольше, стала сбивчиво объяснять, что я приезжая, что мне обязательно надо попасть на Басманную, а я не знаю, где это. Пока шел этот разговор, Василий Иванович свернул на людную Дмитровку, а «подозрительный субъект» пошел совсем в другом направлении. Гордая тем, что так удачно справилась со своей миссией, я проводила Качалова до дому и с легким сердцем пошла к себе.

Уже в последнем классе гимназии я стала всерьез думать о том, чтобы держать экзамены в школу Художественного театра. Это решение я хранила в тайне от домашних, прекрасно зная, что оно не встретит у них сочувствия. Мама, так любившая искусство, была категорически против моей артистической карьеры. Ее близкие друзья, провинциальные актрисы Саблина-Дольская и Грузинская-Швиндт, много рассказывали ей об унизительном положении актрисы в провинции, и она слушать не хотела о том, чтобы я шла на сцену. Только два человека были посвящены в мою тайну: няня и мой приятель-гимназист Боря Суслов. Так как после окончания гимназии я жила с родителями на даче, я поручила Боре узнать все, что касалось экзамена. Выяснилось, что на экзамен записалось более трехсот человек при трех вакансиях, что большинство поступающих готовятся с актерами Художественного театра: Лужским, Адашевым, Халютиной. Я, конечно, и мечтать не могла ни о каких уроках и стала усиленно готовиться сама. Экзаменующиеся должны были приготовить стихотворение и басню. Взяв с собой томик Надсона, очень популярного в то время, и знаменитый сборник «Чтец-декламатор», я убегала в поле и с упоением читала стихи, выбирая самые чувствительные, какие только могла найти. В конце концов я остановилась на стихотворении Надсона «Зимняя сказка» и на басне Крылова «Две собаки». За несколько дней до экзамена мне пришла в голову страшная мысль: вдруг экзаменаторы решат, что я слишком маленькая и худенькая, — в моем представлении актриса непременно должна была обладать высокой, статной фигурой. Я поделилась своей тревогой с няней, и мы решили, что поправить дело может длинная юбка. Потихоньку от мамы няня переделала мне свою черную суконную юбку, я примерила ее, и няня сказала, что в ней я выгляжу достаточно солидно.

{24} В ночь перед экзаменом я не спала ни минуты. Чуть свет вскочив с постели, я побежала в поле, сорвала ромашку и погадала на ней: «Примут, не примут». Получилось — примут. Это вселило в меня бодрость. Окрыленная, я побежала домой, взяла книги и, наказав няне сказать матери, что я поехала в библиотеку, отправилась в Москву на экзамен.

Каков же был мои ужас, когда, приехав в театр, я узнала, что Боря все напутал; по существу, экзамены были уже закончены, комиссия должна была слушать вторично тех, кто был отобран на предыдущих экзаменах. В отчаянии я стала умолять Мчеделова, который впускал экзаменующихся, пустить и меня вместе с ними. Поколебавшись немного, он внес меня в список. Экзамены проходили в верхнем фойе. Через стеклянную дверь был виден длинный стол, за которым сидели боги: Немирович-Данченко, Книппер, Леонидов, Вишневский, Бурджалов, Москвин. Качалова, к счастью, не было, не то я, пожалуй, умерла бы от волнения. Сзади стояло еще несколько человек, над их головами возвышалась характерная голова Горького. Почему-то больше всего привела меня в трепет именно фигура Горького. Мчеделов объявил мою фамилию, обнял меня за плечи и повел в зал. Я шла как на казнь, с трудом передвигая свинцовые ноги, с одной мыслью в голове: «я пропала». Так поднялась я на эстраду и увидела, что за столом заулыбались. Ольга Леонардовна рассказала мне потом, что всех насмешила моя «взрослая» юбка. Владимир Иванович спросил, что я буду читать. Я пробормотала: «Зимнюю сказку» — и вдруг почувствовала, что волнение куда-то ушло, мне легко и свободно, как бывало на гимназических вечерах, на которых я всегда выступала с большим успехом.

Меня не прорывали, как многих, и это вселило в меня уверенность. А когда Владимир Иванович предложил мне прочесть басню, я, окончательно расхрабрившись, стала читать своих «Двух собак», хриплым басом изображая Барбоса и кокетливо пища за Жужу. Москвин хохотал от души. Позднее, когда я поступила в Художественный театр, он много раз изображал этого моего Барбоса.

— Подойдите к столу, — сказал Немирович.

Я знала, что, когда зовут к столу, это хорошо, плохо, когда говорят «спасибо», и уже без всякого страха, по-детски, двумя ногами сразу, прыгнула с эстрады. За столом засмеялись. Я густо покраснела.

— Сколько вам лет? — спросил Немирович.

— Шестнадцать, — не задумываясь соврала я, прибавив себе полгода.

— Очень уж вы молоды, — задумчиво проговорил он. — А может быть, посидите еще годик дома, почитаете книжки, а следующей весной мы примем вас без экзамена.

Я перепугалась насмерть и стала лепетать, что литературу я хорошо знаю, читала много и что вообще я уже взрослая и самостоятельная. Владимир Иванович опять заулыбался и задал мне {25} еще несколько вопросов о моих родителях. После этого он отпустил меня, сказав, что результаты экзаменов будут через три дня вывешены в конторе театра. Я была так взволнована, что никак не могла заставить себя уйти из театра и металась взад и вперед по коридору, пользуясь тем, что там никого не было. Вдруг откуда-то сверху легко и весело застучали каблучки, и на лестнице показалась Ольга Леонардовна.

— Девочка, подойдите сюда, — позвала она меня.

Я быстро взбежала по лестнице, и Ольга Леонардовна шепнула:

— Вы приняты, только смотрите не говорите никому, что это я вам сказала, — и на ходу протянула мне розу, которая была у нее в руках.

Не помня себя от счастья, выбежала я из театра. Из окна конторы старенький сторож Алексей кричал:

— Барышня, барышня, вы шляпу забыли.

Схватив протянутую шляпу, я вылетела на улицу и как на крыльях носилась целый день по городу, не могла успокоиться.

Всю ночь я не сомкнула глаз, в моем мозгу всплывали, сплетались самые фантастические картины, впечатления дня сменяли образы театральных героинь, о которых я мечтала, я видела себя на сцене Художественного театра рядом с Книппер, Качаловым, Станиславским, произносящей монолог Орлеанской девы или ибсеновской Гильды. Только утром, распахнув окно, выходившее на Патриаршие пруды, и глотнув свежего воздуха, я пришла в себя и стала думать о предстоящем разговоре с мамой. Но теперь я уже думала об этом спокойно. И в самом деле, все уладилось легче, чем можно было предполагать. Константин Сергеевич, узнав, что родители против моего поступления на сцену, пригласил маму к себе и долго разговаривал с ней. Он сказал ей, что разделяет ее отношение к провинциальному театру, но что атмосфера в Художественном театре совсем иная.

— Ваша дочь не просто поступает в театр, она принята в нашу семью, и я обещаю вам, что лично буду заботиться о ней.

Мама ушла от него совершенно очарованная, успокоенная и больше не противилась мне. А я, не помня себя, в счастливом бреду записала в свой дневник: «Одна моя мечта сбылась. А вторая??? Буду верить в силу желания!!!»

# Глава II

Я готовилась к началу занятий с большим волнением. Одно дело сидеть в театре зрительницей на ступеньках и совсем другое — прийти туда утром со служебного входа, как приходят Качалов, Станиславский, Книппер. В ту пору в Художественном театре сбор труппы назначался за две недели до начала сезона. Эти две недели утром и вечером шли репетиции. Репетировали старый репертуар и новые спектакли. В тот год, когда я поступила в школу, готовили новую пьесу Горького — «Дети солнца». На репетицию {26} этого спектакля я и попала, перешагнув впервые порог Художественного театра. С трепетом вошла я вечером в полуосвещенный зрительный зал и робко остановилась в дверях, не решаясь двинуться дальше.

Неожиданно над моим ухом раздался тихий голос. Я обомлела — за моей спиной стоял Качалов.

— Давайте познакомимся, Лисочка, — приветливо сказал Василий Иванович.

Я вспыхнула от обиды — почему это вдруг он назвал меня лисой? — и неожиданно для самой себя буркнула:

— Я не лисочка, а Аличка. А вообще я Алиса.

Василий Иванович часто вспоминал потом нашу первую встречу и очень смешно меня изображал. Не обратив внимания на мою резкую реплику, он ласково взял меня под руку и, сказав, что ученики обычно на репетициях сидят в пятом ряду, повел меня с ними знакомиться. Они тихо переговаривались между собой, поглядывая на сцену. Василий Иванович представил меня:

— Это наша новая ученица — Аличка.

С краю сидела Катя Филиппова. Когда мы, гимназистки, смотрели спектакли, сидя на ступеньках, она часто прибегала туда. Мы знали, что она ученица Художественного театра, и уже поэтому прониклись к ней уважением и симпатией. Между собой мы звали ее Синенькая — она всегда ходила в одном и том же синем шелковом платье. Я села рядом с ней. Репетиция еще не начиналась. На сцене Владимир Иванович Немирович-Данченко разговаривал о чем-то с рабочими, Книппер примеряла вышитый кустарный шушун. Синенькая шепотом объяснила мне, что она репетирует в этом шушуне, потому что он помогает ей почувствовать себя толстой, дебелой бабой, как следовало по роли. Я спросила, почему все ученики сидят с тетрадками. Катя сказала, что Станиславский требует, чтобы молодежь вела дневник репетиций, наблюдала работу актеров и записывала свои впечатления. Вдруг она ущипнула меня и прошептала:

— Теперь молчите, а то Константин Сергеевич выгонит из зала.

Я увидела в проходе высокую фигуру Станиславского. Раздался короткий звонок, Владимир Иванович спустился со сцены, сел рядом с Константином Сергеевичем, и репетиция началась. Я нечаянно кашлянула, Синенькая толкнула меня и прошипела: «Тише, нельзя шуметь». От напряжения мне казалось, что у меня остановится сердце. Но скоро наступила разрядка, все мое внимание приковало то, что происходило на сцене. Из‑за кулис выбежала Литовцева, игравшая горничную Фимку, и пробежала через сцену. Константин Сергеевич хлопнул в ладоши. Она остановилась.

— Я не чувствую, что у вас под платьем хрустящая крахмальная юбка и ботинки с высокими французскими каблуками, — сказал он. — Вы должны так ощущать свои бедра, так нести себя, чтобы мы слышали назойливый хруст крахмальных оборок и постукивание каблучков, которое приводит в ярость Протасова.

{27} Литовцева снова и снова пробегала из одной кулисы в другую, но Станиславского каждый раз что-то не удовлетворяло. В конце концов он поднялся на сцену и очень смешно стал показывать вульгарные движения Фимкиных бедер и вызывающее постукивание каблучков.

После сцены Фимки репетировалась сцена Меланьи и Протасова. Очень интересно объяснял и показывал Константин Сергеевич Ольге Леонардовне Меланью в сцене с Протасовым, когда она в неистовстве своей глупой, жадной страсти бросается ему в ноги. Это никак не удавалось Ольге Леонардовне. Она нервничала.

— У меня мало тела для этой бабьей одержимости.

— У меня тоже мало тела и нет бабьей одержимости, а вот я сейчас брошусь, — возразил Станиславский.

И, упав перед Качаловым на колени, он так сильно обнял его, что Василий Иванович еле удержался на ногах и стал уже с самым настоящим протасовским отчаянием отбиваться от объятий.

Мой первый разговор с Константином Сергеевичем произошел в раздевалке Художественного театра. Поздоровавшись со мной, задав мне несколько вопросов о том, как я чувствую себя в театре, он неожиданно спросил:

— Скажите, вы могли бы уйти в монастырь?

Я растерялась и, заикаясь, пробормотала:

— Не‑е‑т!

— А ведь театр — это тот же монастырь, — продолжал Константин Сергеевич, — работа в театре требует полной отдачи себя, отречения от многого в личной жизни. Служить искусству — это подвиг.

Раздался звонок на репетицию, и, бросив мне: «Подумайте об этом», — Станиславский ушел в зрительный зал.

Позднее я привыкла к неожиданным и странным ходам мысли, которым порой так ошеломлял своих собеседников Константин Сергеевич. Но в тот день я долго не могла прийти в себя и все раздумывала над его словами. Неужели искусство действительно требует от человека отрешенности? Жизнерадостная по природе, я не могла представить себе, что должна буду отказаться от жизни, такой увлекательной и прекрасной, которая вот только-только приоткрылась передо мной.

Первое время я очень боялась Станиславского. Когда, проходя по коридору, я видела в стопном зеркале его большую фигуру, я стремительно бросалась в обратную сторону. Однажды я влетела в буфет, увидела сидящего за столиком Константина Сергеевича и только было метнулась обратно, как он подозвал меня, усадил рядом с собой, поставив передо мной стакан чаю и яблочное пирожное. Подошел Качалов и, улыбаясь, сказал Станиславскому:

— Аличка ужасно боится вас.

Молодежь действительно очень боялась Станиславского. Коновалов, поступивший вместе со мной в школу Художественного театра, уверял, что прищуренный взгляд Константина Сергеевича пронизывает до костей. В большой его фигуре, величественной {28} и строгой, было поистине что-то подавляющее. В театре ходили легенды о его требовательности, о беспощадном отношении к каждому, кто позволял себе хоть малейшую небрежность, малейшее нарушение дисциплины. С первых дней пребывания в школе мы знали, что Станиславский видел и замечал буквально все. Однажды, здороваясь со мной, он, к моему ужасу, взял мою руку и стал внимательно ее рассматривать.

— Почему у вас такие шершавые руки? — неожиданно спросил он меня.

Я пробормотала что-то невнятное. Не могла же я ему сказать, что шершавые руки считались в нашей гимназии высшим шиком.

— Руки надо беречь, — продолжал Константин Сергеевич. — Рука актера часто может сказать больше, чем целый монолог. А актриса должна особенно заботиться о своих руках. Повидайтесь с Марией Петровной Лилиной, я ее предупрежу, она возьмет вас под свое покровительство.

Через несколько дней я встретилась с Марией Петровной, которая вручила мне баночку с кремом, подробно рассказав, как им пользоваться. Руки мои скоро стали вполне благопристойны, но мальчишеский стиль, прочно усвоенный мною в гимназии, еще не раз обращал на себя внимание Константина Сергеевича. Как-то я была вызвана к нему домой. С волнением вошла я в большой зал в квартире Станиславского в Каретном ряду. Зал был холодный, неуютный, по стенам стояли стулья и одиноко возвышалось в кадке какое-то дерево. Впустив меня и притворив дверь, Константин Сергеевич сел в кресло и предложил мне походить по залу. Я с тревогой взглянула на скользкий, хорошо натертый паркет, но набралась храбрости и стала ходить взад и вперед, от смущения стараясь быть как можно развязнее. Наконец Константин Сергеевич остановил меня и сказал:

— Двигаетесь вы хорошо, но излишне махаете руками. И вообще у вас очень уж мальчишеские манеры. Пора вам становиться барышней.

Позднее, когда я стала себя чувствовать со Станиславским более свободно, он часто возвращался к тому, как важно актерам, а особенно актрисам, уметь держать себя на сцене и, как он говорил, «справляться со своими руками». Станиславский не раз говорил, что русские актрисы вообще страдают на сцене тем, что не умеют «носить руки». Этим недостатком, по его мнению, страдала даже Ермолова. Позднее, во время гастролей в Петербурге, Станиславский советовал нам учиться у Марии Гавриловны Савиной. По его словам, она была одной из немногих русских актрис, безукоризненно владеющих жестом. Ее руки, говорил он, никогда не бывают на сцене безучастными, они всегда живые и выразительные.

Постепенно я входила в строй жизни театра. Распорядок дня был строгий, раз навсегда установленный. Владимир Иванович; приходил в театр первым, в десять часов, и шел в свой кабинет. За ним следовал Румянцев, заведовавший финансовой частью. Константин {29} Сергеевич приходил в одиннадцать, прямо к репетиции. По субботам он в театре не бывал. Все знали, что в этот день «у Станиславского фабрика». С раннего утра уборщица тщательно убирала актерские уборные и сцену, после чего комендант Художественного театра, по-немецки педантичный фон Фессинг, входил в каждую уборную и непременно проводил пальцем по гримировальному столу и зеркалу. Не дай бог, если он где-нибудь Обнаруживал пылинку. Уборщица по мановению его бровей хваталась за белоснежную тряпку. Обойдя уборные, фон Фессинг шел на сцену, где ему торжественно вручали гигантских размеров пульверизатор, наполненный пахучей сосновой водой, и он, словно готовясь поразить невидимого врага, нацеливался этим пульверизатором в разные участки сцены. Мне очень нравилось наблюдать из зала за его работой, вдыхая свежий запах сосновой воды. Этот торжественный каждодневный обряд, с неизменным энтузиазмом выполняемый, был своеобразной прелюдией к целому дню напряженной работы.

Когда я в первый раз вошла в театр, мне, как и всем актерам, вручили маленькую книжечку с правилами. Из нее я узнала, что актеры должны являться в театр за полтора часа до начала спектакля, а на свой выход на сцену за десять минут. Правило это соблюдалось строго. При малейшем его нарушении помощник режиссера обязан был вывешивать рапорт, который потом передавался Станиславскому. Прочитав его, Константин Сергеевич вызывал виновного к себе и устраивал ему жестокую головомойку. Однажды это пришлось испытать и мне. Направляясь на выход в спектакле «Три сестры», где вскоре после вступления в театр я стала играть уличную певичку, я встретила на лестнице около сцены Качалова и задержалась на несколько секунд. Когда я подошла к своему выходу, помощник режиссера Уральский свирепо взглянул на часы. На следующий день в театре был вывешен рапорт: «Коонен опоздала на пять минут к выходу, увлекшись разговором с Качаловым на лестнице». А еще через день меня вызвал к себе Станиславский и задал такую баню, что я долго не могла прийти в себя. Рапорты были самые разнообразные и касались порой вещей совсем неожиданных. Был, например, такой: «Именинный пирог в “Трех сестрах” был недостаточно выпечен». Эти рапорты, касавшиеся и серьезных упущений и любой мелочи, заставляли и актеров и технических работников всегда быть начеку, не позволять ни малейшей небрежности в выполнении своих обязанностей.

Прошло немного времени. Я освоилась, почувствовала себя, как и обещал Станиславский моей маме, членом большой семьи. В театре я проводила целый день, хотя занятий в нынешнем понимании этого слова в школе не было. Казалось, не было и никакой школы: ни лекций, ни регулярных занятий. И в то же время школа была. Нас не учили, но мы учились. Ежедневно и ежечасно. Присутствуя на репетициях, следя за работой актеров и режиссеров, за тем, как делается спектакль, как создается роль, мы вникали в {30} секреты актерского творчества, и это заставляло работать нашу мысль, будоражило фантазию. Но главной школой для нас было участие в массовых сценах. С первого дня в театре мы уже знали, что самый маленький выход в толпе это не просто выход, а роль. И я работала над этими ролями с таким же воодушевлением, как позднее над Машей в «Живом трупе» или Анитрой в «Пер Гюнте».

Через несколько дней после прихода в театр я получила две роли в «Царе Федоре»: мордовку в сцене «Яуза» и одну из сенных девушек, сопровождающих царицу Ирину. Лужский, который ставил массовые сцены в «Федоре», сразу сказал мне, что роль мордовки хотя и бессловесная, но трудная и потребует серьезной работы. И действительно, мой выход был очень ответственным. У ларька, прилепившегося к самой кулисе на авансцене, я должна была примерять бусы, торговаться с продавцом и, наконец, вручив ему деньги, пробегать через всю авансцену, по дороге со смехом задевая проходящих мимо молодых людей. Лужский предупредил, что смеяться на сцене — задача нелегкая, требующая специальной тренировки.

— Смех, — говорил он, — должен звучать органично, искренне и в то же время настолько громко, чтобы его слышали в последних рядах галерки.

Я старательно занималась, мучилась, приходила в отчаяние. И только когда наконец мне пришла в голову мысль создавать перед собой воображаемый объект, который каждый раз вызывал бы у меня взрыв смеха, сцена зажила и смех стал органичным и заразительным. Для меня это был хороший урок, в первый раз я поняла, какое важное значение в поведении актера на сцене имеет объект.

Вскоре я получила еще одну роль — в «На дне» девочки с канарейкой. Москвин окрестил ее курносой. Эта девочка в отрепьях приходила в ночлежку, прижимая к груди клетку с птицей. Москвин — Лука, приоткрыв дверь, впускал меня и, легонько ущипнув за нос, подталкивал в глубину сцены. Я оставляла клетку внизу и забиралась на полати. Там, прислушиваясь к сцене Василисы с Васькой Пеплом, я, невидимая для публики, тоже играла, со всей искренностью переживая трагедию девочки, в первый раз в жизни столкнувшейся с уродливыми человеческими страстями. Замечательно играли эту сцену Муратова и Леонидов. Особенно восхищала меня Муратова. Вспоминая ее Василису, я думаю, что в ней жил подлинно трагедийный дар: много позднее в провинции она играла трагических героинь и пользовалась большим успехом в «Медее» Еврипида. Обидно, что в Художественном театре эта сторона ее дарования не была раскрыта.

В «На дне» мне привелось сыграть позднее еще одну роль, на этот раз не на сцене, а в люке театра. Владимир Иванович предложил мне попробовать кричать за Наташу в сцене, когда Василиса обливает ей ноги кипятком. Владимира Ивановича я совсем не боялась и чувствовала себя с ним свободно и легко. Репетиции прошли хорошо, и роль закрепили за мной. На спектакле {31} по знаку помощника режиссера я кричала и стонала так, как если бы на меня и в самом деле опрокинули ведро кипятку. Кричала почему-то с закрытыми глазами, может быть для того, чтобы лучше сосредоточиться. Когда помощник режиссера взял меня за руку и шепнул: «Кончайте», я открыла глаза. Передо мной стояли Качалов — Барон и Н. Г. Александров. Василии Иванович, улыбаясь, протянул мне стакан с водой.

— Молодец, хорошо кричала, Аличка, — сказал Николай Григорьевич. — А теперь успокойся, выпей воды, надо промочить горло.

Холодная вода оказалась очень кстати. А я была счастлива, что первое мое выступление в драматической роли, хотя и не на сцене, а в люке, прошло удачно.

Вся жизнь моя в эту пору была целиком поглощена театром. Я не видела и не замечала ничего вокруг себя. С утра я уже была в театре и возвращалась домой только после конца спектакля. Если я в нем не участвовала, я сидела в зрительном зале на тех же ступеньках, что и в гимназические годы. Но очень скоро бурлившая и кипевшая кругом жизнь оказала свое влияние и на размеренный строгий быт Художественного театра.

Надвигались события 1905 года. Привычный распорядок занятий и репетиций стал день ото дня все больше и больше нарушаться. Репетиции приходилось часто останавливать из-за того, что выключался свет. Все тревожней становились слухи, проникавшие в театр. Мы, молодежь, разумеется, относились к событиям с живейшим волнением. Многие из нас были знакомы со студентами, которые, как тогда говорили, «делали революцию». Мы жадно ловили слухи о беспорядках в университете, у каждого из нас были там друзья. Жизнь раскололась надвое. В театре старательно поддерживался привычный размеренный ритм, а кругом сгущалась напряженная предгрозовая атмосфера. Улицы по вечерам уже совсем не освещались, полиция издала приказ, запрещавший собираться группами. В один из вечеров, несмотря на тревогу домашних, я вышла из дому и храбро пошла по Тверской. Внезапно я увидела несколько человек, тихо переговаривающихся между собой. С первого взгляда мне стало ясно, что они имеют отношение к полиции. Этих людей мы уже научились различать, потому что в последнее время привыкли их видеть и при дневном свете. Не показывая вида, что сердце у меня сильно екнуло, я пошла прямо на них, для храбрости громко свистя и самоуверенно чеканя шаг. Поравнявшись с ними, я внушительным басом буркнула: «Разрешите пройти» — и, разрезав группу, пошла дальше. «Ишь ты, словно Бонапарт идет», — сказал за моей спиной чей-то хриплый голос. За мной никто не шел, и у меня отлегло от сердца. Продолжая насвистывать, теперь уже что-то веселое, я свернула с Тверской и по Никитской вышла к себе на Патриаршие пруды.

Дома у нас настроение было тревожное. Брат, в это время уже студент, приносил домой какие-то таинственные свертки, которые ночью прятал в кухне на полатях. Однажды с этими свертками произошел трагикомический случай. Раз в месяц к нам в дом приходила {32} прачка Олимпиада. Она крепко выпивала и окончание работы обыкновенно отмечала стопкой водки. Как-то она пришла к нам вместе с маленькой внучкой, стирала весь день, а вечером улеглась вместе с девочкой на полатях. Ночью весь дом проснулся от страшного грохота и детского рева. Все кинулись в кухню. На полу лежала завернутая в лоскутное одеяло Олимпиада, вся засыпанная листовками, а с полатей свисала голова неистово ревущей девочки. Оказалось, что Олимпиада сунула сверток, спрятанный братом на полатях, вместо подушки под голову внучке, а та из любопытства расковыряла обертку и рассыпала листовки, когда Олимпиада упала, они тоже слетели с полатей и покрыли ее с ног до головы. К счастью, Олимпиада не пострадала, но брат был очень расстроен, так как раскрылась и тайна листовок и место их храпения.

Недалеко от нас на Малой Бронной три корпуса домов Гирша были заняты боевыми дружинами студентов. На Патриарших прудах выросли баррикады, здесь засели жандармы. Как-то поздно вечером к нам в квартиру позвонили два студента. Они сказали, что студенческая боевая дружина заняла чердак нашего дома, что можно ждать жестокого обстрела, и посоветовали нам на некоторое время перебраться в безопасное место. Моя сестра, квартира которой была в этом же доме, со дня на день ждала ребенка, и сообщение студентов вызвало волнение в нашей семье. В конце концов родители решили поселиться на время у дальней родственницы в Гранатном переулке. Мы вышли из дому и стали пробираться вдоль Патриарших прудов. Завидев темные силуэты и, очевидно, принимая нас за дружинников, жандармы подняли стрельбу. Пули каким-то чудом не задели нас.

В Гранатном переулке стояла тишина, хотя баррикады были совсем близко. Несколько дней, которые мы там пробыли, были для меня мучительны. Брату удавалось выходить из дому, но меня родители категорически отказались пускать на улицу. Оторванность от жизни и, главное, от театра мучительно тяготила меня.

Когда наконец мы вернулись домой, я сейчас же побежала в Камергерский. Здесь все было сдвинуто со своих привычных мест. Константин Сергеевич ходил растерянный, он плохо понимал, что происходит за стенами театра, и видел в этом прежде всего угрозу нормальной работе. По его тогдашним представлениям, искусство муз еще больше, чем суеты, не терпело выстрелов. Не изменял своей обычной выдержке только Немирович.

Вскоре разнесся слух, что театр собирается ехать на гастроли за границу. Намечена была поездка в Германию и в Австрию. Мы, студенты, были в отчаянии, представив себе длительную жизнь без театра. Никто не мог сказать точно, сколько времени продлится поездка. Неожиданно одной из учениц пришла в голову отличная мысль попросить Владимира Ивановича взять нас за границу, с тем чтобы дорогу до Берлина мы оплачивали сами, а театр платил бы нам за участие в спектаклях столько же, сколько немецким статистам, которые, как нам стало известно, должны были принимать {33} участие в массовых сценах. Мы отправились маленькой делегацией к Владимиру Ивановичу и рассказали ему наш план. К большой нашей радости, он отнесся к нему сочувственно и, посоветовавшись со Станиславским, объявил, что предложение каше принято и что в поездку берут четырех студентов. К неописуемой моей радости я попала в их число.

Легко представить мое волнение. Это была моя первая поездка за границу. С самых детских лет я мечтала о путешествиях, ждала от них каких-то невероятных впечатлений. И вот наконец серое, холодное, сырое берлинское утро. Первое, что поразило меня, как только я вышла на перрон, был какой-то особенный, терпкий, машинный запах. Когда потом, много лет спустя, я приезжала в Берлин, этот запах каждый раз встречал меня на вокзале; выходя из вагона, я заранее ждала его. Это был какой-то будоражащий, трудно определимый словами запах, казалось, будто тысячи огромных машин выбрасывают в воздух свое натруженное дыхание. Первым моим зрительным впечатлением оказались берлинские извозчики. Они стояли правильными рядами на площади в ожидании приезжающих. Извозчики восседали на козлах в длинных черных пальто с пелеринами, в блестящих цилиндрах и выглядели величественно, как герцоги или бароны из старинных оперетт.

Нас, троих учениц — меня, Кореневу и Гурскую, — поселили в частной комнате на Фридрихштрассе. Комната была большая и холодная, с балконом, который не хотел закрываться, и камином, который хозяйка не хотела топить. Оставив свои чемоданы, мы побежали смотреть город. Темно-серые массивные здания, улицы с чисто-начисто вымытыми тротуарами и, под стать городу, темно-серые мглистые облака. Было промозгло, холодно, и, изрядно продрогнув, мы побежали домой. В комнате было не теплей, чем на улице, и мы с удовольствием залегли под широкие немецкие перины, заменяющие одеяла. Когда утром нужно было встать и бежать на репетицию, оказалось, что вылезти из-под перин трудно: изо рта у нас шел пар. Неожиданно Гурская, вынырнув из-под перины, встала на постели в кокетливую позу и громко запела игривую шансонетку:

К черту ли учиться,
Когда кровь кипит,
Когда кровь кипит,
Когда кровь кипит… —

выкидывая ногами какие-то немыслимые антраша. Мы с Кореневой последовали ее примеру, и через минуту все трое лихо отплясывали, не обращая внимания на раздраженный стук в дверь.

Надо сказать, что хозяйка возненавидела нас на второй же день и не выгоняла, наверное, только потому, что не надеялась зимой сдать такую холодную комнату. К счастью, мы плохо знали немецкий и не давали себе труда расшифровывать ее пространные монологи по нашему адресу. Впрочем, одно ее выражение — «руссише швайне», она употребляла его достаточно часто, — мы отлично {34} понимали, но, не показывая вида, отвечали ей на него самыми любезными улыбками.

Денег, которые нам платили в театре за участие в спектаклях, было очень мало, пообедать на них в ресторане нечего было и думать. Кроме того, мы предпочитали их тратить на репродукции и открытки. И мы скоро придумали отличный способ питания. В Берлине в то время на каждом шагу были автоматы Ашингера. Там, разумеется, можно было съесть и знаменитые ашингеровские сосиски с картофельным салатом, но можно было пообедать и подешевле. Опустив десять пфеннигов в автомат, каждый из нас получал чашку бульона. Посреди стола стояла огромная плетеная корзина с вкусными, хрустящими маленькими хлебцами. Они полагались бесплатно — как известно, хлеба в Европе едят мало. Мы подходили со своим бульоном к столу и, небрежно прохаживаясь около него, умудрялись с одной чашкой съесть столько хлеба, что были сыты целый день.

Свободного времени в Берлине, как потом и в других городах, у нас было много, так как спектакли репетировали только один раз, перед премьерой. В один прекрасный день мне пришла в голову мысль поехать в Грюнвальд на Мюгельзее, где происходило действие «Одиноких». Лужский и художник Симов, работая над этим спектаклем, специально ездили туда, чтобы в точности воспроизвести атмосферу этого маленького немецкого городка. Замечательной деталью, найденной там Лужским, были вокзальные звонки, удивительно мелодичные, они звучали в сцене расставания Иоганна и Анны Мар. И нам очень хотелось их послушать в живой атмосфере Грюнвальда. Мы купили билеты на маленький пароходик, возивший туристов по Мюгельзее, и с восторгом наслаждались «гауптмановской» атмосферой. На обратном пути поднялся ветер, по озеру побежали большие волны, у Кореневой сорвало с головы шляпу. Пароходик метался по озеру и никак не мог пристать к берегу. Мы с тревогой поглядывали на часы: вечером шел «Царь Федор», и времени оставалось в обрез. Когда мы наконец причалили к пристани, было уже ясно, что успеть к началу спектакля невозможно. Трудно описать состояние, в котором бежали мы по берлинским улицам, представляя себе, что ждет нас в театре. Когда, запыхавшись, я влетела за кулисы и посмотрела на сцену, я с ужасом увидела, что на моем месте, рядом с царицей, стоит гувернантка Станиславских, немолодая француженка с горбатым носом, весьма отдаленно похожая на юную боярышню. С отчаянием, сбивчиво рассказывали мы актерам о нашей поездке, а на другой день, как и следовало ожидать, нас вызвали к себе сначала Немирович, потом Станиславский, и буря, обрушившаяся на наши головы, была куда страшней бури на Мюгельзее. Владимир Иванович сурово предупредил нас, что еще один такой поступок — и нас отправят обратно в Москву.

Скоро театр переехал в Дрезден. После холодной берлинской зимы он встретил нас солнцем, показался веселым, уютным. Мы бесконечно бродили по городу, по набережной Эльбы, сидели в чудесных {35} парках, наслаждаясь весенним теплом. Но большую часть времени я проводила в Дрезденской галерее. Народу там бывало немного — туризм тогда еще не был распространен, в залах стояла тишина и царила атмосфера какой-то особенной интимности и торжественности. Как-то так сложилось, что я до тех пор мало знала живопись, она еще не вошла в мою жизнь. И здесь, в Дрездене, передо мной открылся целый новый мир. Полотна старых итальянских мастеров поразили меня. Сикстинская мадонна взволновала мое воображение. Она помещалась в отдельной маленькой комнате, посетители входили туда благоговейно, как в часовню. Я много раз ходила в эту комнату и, стоя перед картиной, всегда находила в ней что-то новое. Часы, проведенные в Дрезденской галерее, я вспоминаю с особенной теплотой.

Позже, когда, поехав с Таировым за границу, я в Париже впервые попала в Лувр, я как сумасшедшая носилась из зала в зал и, наконец, оставив Александра Яковлевича одного, убежала оттуда. Обилие шедевров подействовало на меня подавляюще. То же самое испытала я и в другой раз, опять в Париже, на выставке итальянской живописи, явившейся в тот год одним из центральных событий «большого парижского сезона». Картины великих мастеров, привезенные из разных стран, встретившись под одной крышей, привлекли в Париж неисчислимое количество туристов. Билеты на выставку стоили очень дорого, и их почти невозможно было достать. Войдя в зал, мы с Таировым очутились среди несметной толпы. Люди теснились как сельди в бочке, рамы картин лепились одна к другой. У меня рябило в глазах, и это скопление великой красоты не вызывало ничего, кроме головной боли и физической дурноты. Должна сказать, что я гораздо острее воспринимаю искусство, когда встречаю его не в специально отведенных для него залах, а просто в жизни. Например, когда в Италии на какой-нибудь завешанной бельем узенькой улочке я вдруг видела статуэтку Бенвенуто Челлини или встречала фрески Мемлинга на стенах домов в Бельгии, где они входят в жизнь такой же неотъемлемой частью, как каналы в Брюгге или крылатые уборы бегинок в Генте.

После Дрездена мы были еще в нескольких городах. Они не оставили у меня в памяти ярких воспоминаний, кроме Франкфурта с его чудесными старинными улочками и очень красивого Висбадена. В то время это был один из самых модных курортов.

Горячими дружескими объятиями встретила Художественный театр Прага. Даже мы, молодежь, на которую во время гастролей никто не обращал внимания, здесь оказались окружены заботой и лаской. В сопровождении пражских студентов мы много бродили по городу и днем и ночью, слушали звон знаменитых часов на городской ратуше, любовались красотой готических башен.

Поездка приближалась к концу. Все устали и с удовольствием Думали о скором возвращении в Москву. Однажды, встретив меня, Владимир Иванович спросил, почему я так похудела и плохо выгляжу. Ничего удивительного в этом не было: мы, студенты, {36} питались из рук вон плохо. Так я и сказала Немировичу. Мое признание имело неожиданный результат. Когда мы приехали в Варшаву, нас устроили не в частной комнате, как обычно, а в пансионе с питанием. Мы были счастливы, уплетали все, что нам подавали, за обе щеки и радовали хозяйку комплиментами ее кухне. В Варшаве мы мало ходили по городу, отсыпались. Я уже жила только мыслями о Москве, мечтая о той минуте, когда приеду домой, обниму своих близких.

Когда мы вернулись в Москву, на следующий же день я побежала в театр — там было пусто. Актеры уже разъезжались в отпуск.

Переехала на дачу в Серебряный бор и наша семья. Дома у нас было невесело. Отец почти не имел заработков, и мама с трудом сводила концы с концами. Брат по состоянию здоровья должен был оставить университет. У него были плохие легкие, и врач категорически запретил ему оставаться на химическом факультете. Чтобы помочь семье, он стал давать уроки. Родители мои хотели отпраздновать серебряную свадьбу, но денег в доме не было. И это очень мучило меня. В детские годы я мечтала, когда стану взрослой, подарить маме рояль. И вот я уже взрослая, а нечего думать даже о флаконе духов «Фиалка», которые так любила мама. Надо было что-то предпринять, чтобы раздобыть денег. Подумав, я решила, что тоже смогу давать уроки. Скоро няня нашла мне урок в доме какого-то важного генерала. Дочка генерала, милая, туповатая девочка, быстро привязалась ко мне, но заниматься с ней было мучительно, тем более что на это уходило ежедневно часа по три. Когда после двух месяцев занятий генерал пригласил меня к себе в кабинет и вручил конверт с гонораром, там лежал завернутый в красивую бумагу всего лишь маленький золотой в пять рублей. В полной растерянности я побежала к отцу. Он страшно возмутился и сказал, чтобы я немедленно вернула деньги. Я так и сделала. Пожав плечами, генерал спокойно положил золотой в карман.

Все-таки серебряную свадьбу отпраздновали. Вместе с братом и сестрой мы украсили ночью террасу дубовыми ветками, няня испекла пышный пирог, а утром, когда отец и мама торжественно под руку вышли к столу, я со своей подругой спела специально для этого случая разученную кантату.

Наконец-то пришла повестка из театра — вызов на сбор труппы. День сбора труппы был для меня всю мою жизнь особенно торжественным и праздничным днем. Надев новую белую блузку (няня специально сшила ее к этому дню) и начистив до отчаянного блеска туфли, я побежала в театр. Здесь уже было много народу. Радостно было увидеть «стариков», приветливых, оживленных. Владимир Иванович, здороваясь со мной, очевидно, вспомнил наш разговор в Варшаве и спросил меня шутя, хорошо ли я подкормилась дома после поездки. Когда все собрались, он познакомил труппу с планами театра, рассказал о пьесах, которые предполагалось включить в репертуар. Потом обратился к ученикам, сообщил, {37} что скоро с нами начнут заниматься отрывками, и посоветовал каждому подумать о том, над чем ему хотелось бы работать. Константин Сергеевич говорил о том, что гастрольные поездки всегда вредно отражаются на спектаклях, действуют разлагающе на актеров, особенно на молодежь, приучают небрежно относиться к работе. Он предложил всем собраться, сосредоточиться, учитывая, что сезон предстоит очень ответственный.

Из театра мы выходили взбудораженные, каждый строил планы на будущее. Всю ночь я не спала и думала об отрывках. Перебирая в памяти любимых героинь и примеривая их к себе, я наконец остановила свой выбор на Гильде из «Строителя Сольнеса» и Орлеанской деве. Кроме того, я мечтала работать над двумя монологами… проповедью Бранда и последним монологом Чацкого. То, что они принадлежали мужчинам, нисколько не смущало меня: я считала, что мысли, в них заложенные, с полным правом могла бы высказать и женщина.

Через несколько дней, встретившись с Немировичем, на его вопрос, думала ли я об отрывках, я назвала ему и Гильду, и Орлеанскую деву, и оба монолога. Владимир Иванович, улыбнувшись, сказал, что для Гильды и Орлеанской девы я еще слишком молода, неопытна, что у меня не хватит техники. А что касается монологов, он не понимает, почему меня тянет к мужским ролям. Я попыталась объяснить ему, но безуспешно, а через несколько дней узнала, что Владимир Иванович назначил мне в работу три отрывка: Леля в «Снегурочке», Раутенделейн в «Потонувшем колоколе» и Зизи в водевиле «Слабая струна».

Как-то утром, когда я пришла в театр, мне сказали, что Владимир Иванович просил меня зайти к нему. Отчаянно струсив и мысленно перебирая все свои прегрешения, я впервые поднялась в его маленький кабинет, увешанный фотографиями. На диване сидела Мария Петровна Лилина. Владимир Иванович спросил, помню ли я «Чайку», и попросил меня прочесть первый монолог Нины Заречной. В ответ на мой недоумевающий взгляд он пояснил, что в Художественном театре предполагается возобновить «Чайку», что Марии Петровне поручена роль Нины и что им обоим интересно послушать, как может прочесть этот монолог молоденькая девушка, не искушенная театром.

— Ведь вы сами похожи на Нину, — пошутил он, — живете так же, как она, на берегу, правда, не озера, но Патриарших прудов, и мечтаете о сцене.

Я попросила разрешения прочитать монолог сначала про себя, хотя знала его наизусть, как почти все роли чеховских героинь. Но мне хотелось оттянуть время, чтобы справиться с волнением. Наконец с замиранием сердца я стала читать его вслух.

— Вот вам и Чайка, — сказал Немирович, обернувшись к Лилиной, когда я кончила.

Растерянная и смущенная, я опрометью выбежала из кабинета. А вечером на спектакле уже шутили, что я «учила Лилину» играть Чайку.

{38} Спектаклем, в котором я впервые встретилась с режиссурой Станиславского, было «Горе от ума». Режиссер — Станиславский, Чацкий — Качалов! Конечно, я не пропускала ни одной репетиции. Поначалу все мое внимание было приковано к Василию Ивановичу. С волнением следила я за тем, как от репетиции к репетиции превращался он в Чацкого. Это происходило постепенно, незаметно, подобно тому как кирпич за кирпичом вырастает в один прекрасный день большое здание. На первых репетициях Качалов ходил по сцене своей обычной размашистой походкой, часто рассеянный, пропускал монологи, как бы думая о чем-то своем. Но постепенно со сцены стал звучать грибоедовский стих, менялись движения, жесты становились мужественными, собранными, и скоро стало казаться, что даже свободный пиджак Качалова приобрел новую строгую линию. Это таинственное преображение было необыкновенно волнующим.

Я не буду говорить о режиссерском решении «Горя от ума». Об этом написано много. Мне хочется рассказать здесь только о том, как работал Станиславский над сценой бала, в которой я участвовала. Я не знаю другой массовой сцены в Художественном театре, которая была бы поставлена с таким совершенным чувством стиля, с таким ощущением эпохи. В ней поражало все: необыкновенная изобретательность Станиславского, его фантазия, тщательность в отработке мельчайших деталей. Станиславский добивался сам и требовал от актеров, чтобы зрители не просто увидели фамусовскую Москву, но и почувствовали ее атмосферу.

В это время я еще не преодолела своего страха перед Константином Сергеевичем, и на первой репетиции бала, где я должна была выходить «дочкой толстой дамы», увидев, что Станиславский сам размечает выходы, почувствовала, что ни за что не смогу выйти на сцену. Тщетно за кулисами помощник режиссера старался вывести меня из столбняка. Я продолжала стоять на месте, словно приросшая к полу, с ужасом понимая, что эта злосчастная репетиция может оказаться для меня последней. Положение спас Качалов. Он подошел ко мне и, тихонько взяв за плечи, подтолкнул к двери. Я очутилась на сцене, сразу пришла в себя и уже спокойно по указанию Константина Сергеевича заняла свое место рядом с толстой «мамой».

Замечательной находкой Константина Сергеевича была пауза перед выходом Хлестовой, когда в течение нескольких минут (на сцене это огромное время) раздавался только легкий шелест французской речи, переплетаясь то с внезапно вспыхнувшим лукавым смехом, то с позвякиванием ложечек в крошечных кофейных чашечках или с неожиданно врывающимся звоном гусарских шпор. Добиваясь от этого эпизода особого звучания, которое он называл по-французски son filé, Константин Сергеевич предложил всем участникам, в том числе и Германовой, игравшей Софью, выучить какое-нибудь французское стихотворение или басню. Пользуясь словами этих стихотворений, мы должны были вести оживленный светский диалог. Сейчас может показаться почти невероятной {39} тщательность, с какой Станиславский и блистательно владевший французской речью Стахович добивались от нас точности и изящества фразировки, интонаций, изысканного произношения, которым гордилась грибоедовская Москва. Результат этой кропотливой работы был великолепен. В сцене, где не было ни одного грибоедовского слова, жила и звучала грибоедовская эпоха.

Станиславский упорно добивался от нас точности каждого движения, каждого жеста. Он учил нас помешивать кофе ложечкой, кокетливо улыбаться кавалеру, показывал, что значит быть грациозной барышней той поры. У меня была красивая высокая прическа с локонами, убранная колосьями ржи, декольтированное платье, украшенное розами; когда вместе с маменькой и сестрой я уходила с бала, к нам подходил лакей, который надевал мне на плечи легкую накидку. Рядом стоял молодой гусар. И Константин Сергеевич показывал, как барышня, подставляя плечи лакею, незаметно от маменьки бросает нежные взгляды молодому человеку. На отработку всех этих деталей он тратил уйму времени, не прощая нам ни одного неизящного, некрасивого жеста. Его замечания подчас бывали резки.

— У вас руки-крюки! — кричал он одной из учениц.

— Не махайте руками, вы не современная курсистка, вы барышня, воспитанная на полонезах и реверансах, — кричал он другой.

— По паркету надо скользить, а не топать!

Эти его замечания нередко доводили нас до слез, но были великолепной школой. Станиславский не только учил нас относиться к каждой маленькой роли с такой же любовью и самоотверженностью, как если бы это была Катерина в «Грозе» или Гамлет. Он учил нас органично и естественно входить в чужую для нас эпоху, выражать ее дух, ее сущность.

# Глава III

В тот год К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко не занимались с учениками, оставаясь в нашем представлении недоступными богами. Но они, очевидно, приглядывались к нам. Во всяком случае, довольно скоро как-то незаметно получилось, что одни из учеников попали в сферу внимания Станиславского, другие — Немировича-Данченко. Я чувствовала на себе пытливый и заботливый взгляд Константина Сергеевича. Время от времени в свободные вечера он вызывал меня к себе домой.

Семья Станиславского занимала второй этаж большого особняка в Каретном ряду. Парадную дверь всегда открывал старый слуга Алексеевых Василий. Он почему-то напоминал мне Фирса из «Вишневого сада». Обращался он с Константином Сергеевичем, как с малым ребенком: при выходе из дому обязательно подавал ему галоши, какая бы ни была погода, а выпроваживая в театр, непременно наказывал не давать извозчику больше пятиалтынного. {40} Иногда после занятий я выходила из дому вместе с Константином Сергеевичем, и меня очень смешило то, как послушно выполнял он наказ Василия и покорно торговался с извозчиком. Извозчик обычно плелся следом за нами, уговаривая барина не скупиться, но Константин Сергеевич не уступал, и мы долго шли пешком, пока где-то на полдороге извозчик со вздохом не соглашался: «Ну уж, разве что из уважения», и открывал полость.

Весь уклад жизни Станиславских носил черты старомосковского быта. В доме бывало много гостей. Здесь часто можно было встретить приезжавших в Москву знаменитостей: и Марию Гавриловну Савину, и известного английского актера Бирбома Три, и Айседору Дункан, и Крэга, и многих других. В специальной комнате для приезжих месяцами жили Добужинский и Бенуа, оформлявшие спектакли Художественного театра. Рядом с большим залом была классная комната с партой и большим столом. Здесь учителя занимались с детьми.

Мои занятия с Константином Сергеевичем в ту пору бывали всегда какими-то неожиданными. Чаще всего это были импровизации. То он предлагал мне протанцевать вальс со стулом вместо кавалера, то просил сыграть кого-нибудь из встречавшихся мне людей, которые почему-либо мне особенно запомнились. Однажды я изобразила знакомую моей бабушки, толстую молодящуюся немку, владелицу косметического кабинета «Майская роса», импровизируя ее разговор по телефону с клиенткой. В другой раз я прочла стихотворение «Из школы детки возвратились», вспомнив, как декламировала эти стихи у нас дома маленькая девочка. Этот показ имел неожиданные последствия. Когда стали распределять роли в «Синей птице», Станиславский, вспомнив, как я читала эти детские стихи, назначил меня на роль Митиль. После занятий Мария Петровна обычно приглашала всех, к столу. Эти вечерние чаепития были очень приятны. Константин Сергеевич был здесь совсем другим, чем в театре, много шутил, рассказывал всякие смешные вещи. К столу неизменно подавали очень вкусный штрицель из кондитерской Эйнема, и Станиславский, соблюдавший строгую диету, чтобы не полнеть, с завистью поглядывал на него и украдкой от Марии Петровны, совсем по-детски, выковыривал из корочки миндалины.

Вскоре я еще раз встретилась с режиссурой Станиславского. Началась работа над пьесой Гауптмана «Драма жизни». В это время Станиславский увлекался символизмом. Константин Сергеевич много работал над пластикой, добиваясь здесь какой-то особенной условной выразительности. Я играла в этом спектакле две роли. Одна — роль мальчика Элиаса, — написанная автором чисто служебно, мало заинтересовала меня. В другой роли я должна была изображать продавца на ярмарке, который в ярко освещенной палатке на фоне каких-то прозрачных, заснеженных деревьев продает рыбу. При этом свет был поставлен таким образом, чтобы публика видела не меня, а мою тень. Двигаться для этого надо было как-то специально, очень неудобно и неестественно. Вскоре {41} меня увлекло другое. Я знала, что Николай Григорьевич Александров, чудесный актер, создатель целой галереи великолепных эпизодических образов, в этом спектакле взял на себя добровольную работу — имитировать шум морского прибоя. Получалось у него замечательно, и мне хотелось посмотреть, как ему это удается. Я спустилась в люк и увидела Николая Григорьевича с засученными рукавами, потного, красного, бегающего взад и вперед. На двух веревках он возил за собой большие листы железа, манипулируя ими с большим искусством: то с грохотом волок их по полу, то наклонял под каким-то ему одному понятным углом, то ставил на ребро. Листы визжали, скрипели, неистово грохотали. Эта своеобразная музыка мне очень понравилась. Я напросилась к нему в помощники. Выбрав лист поменьше, он вручил его мне, и, засучив рукава кофточки, я стала бегать наперегонки с Николаем Григорьевичем. Постепенно это превратилось в веселую игру, и каждый раз после своих сцен я спускалась в люк. Здесь и началась моя большая дружба с Н. Г. Александровым, чудесным человеком, одним из тех энтузиастов Художественного театра, без которых, вероятно, был бы невозможен его золотой век.

«Драма жизни» не оставила у меня ярких впечатлений. Все мои помыслы в это время были полны начавшимися репетициями «Бранда». Это была первая героическая пьеса, в которой мне предстояло участвовать. Среди пьес Ибсена она не принадлежала к числу моих любимых, не вызывала в моей душе живого отклика. Но самый факт постановки этой пьесы в Художественном театре, конечно, являлся событием. Так к этому относились все и внутри театра и вне его. С волнением следила я за работой Качалова. Роль давалась ему нелегко. Позднее я поняла, что героические, трагедийные образы блестяще удавались ему тогда, когда роль имела яркую внешнюю характерность. Роль Бранда не принадлежала к их числу. И Василий Иванович нервничал, волновался. На одной из застольных репетиций, когда мне показалось, что он плохо выглядит, я подбросила ему записочку с вопросом — не болен ли он. В ответ Качалов написал мне, что мучается «брандовой» болезнью и сейчас переживает кризис. «Если выживу, — писал он, — то обязательно после премьеры устрою себе Nachkur, буду целую ночь бродить с вами по вашим Патриаршим переулкам». Внизу был постскриптум: «Дышите, Аличка, свободой, пока она у вас есть, радуйтесь солнцу, а если будете вечером молиться, вспомните Василия грешного и попросите господа, да будет ему ноша легка». Кризис у Василия Ивановича прошел благополучно. Премьера «Бранда» была горячо принята зрителями.

Я была занята в спектакле в двух сценах: «На баркасе» и «Проповедь Бранда». На баркасе, где я играла бедную горожанку, У меня была ответственная реплика: «Вскипает фиорд от слов его, смотрите!» Лужский, ставивший массовые сцены, требовал, чтобы эта фраза, обращенная к толпе, «молнией прорезала зрительный зал». Не щадя темперамента и голоса, я с энтузиазмом кричала эту Фразу на репетициях и в результате получила одобрение Лужского, {42} а позднее Владимира Ивановича. Другая роль была — девушка-крестьянка. Стоя на коленях в толпе, спиной к публике, обливаясь слезами и протягивая руки к Бранду, я вместе с толпой восторженно кричала: «Ну так веди же нас, веди, все мы пойдем за тобою!» Эта роль тоже очень нравилась мне. Скоро передо мной встала в этой сцене новая задача. На одной из репетиций, когда был поставлен небольшой мостик, на котором Качалов должен был произносить свою проповедь, Василий Иванович, из-за близорукости боявшийся всяческих конструкций, тихо спросил меня, может ли он опереться рукой о мою голову. Конечно, я ответила утвердительно. Теперь я уже не могла свободно отдаваться своим переживаниям, а старалась держаться возможно крепче и устойчивей, чтобы в пылу монолога Качалов не столкнул меня с мостика и не свалился сам. «Бранд» оказался для меня счастливым спектаклем. Незадолго до премьеры Владимир Иванович предложил мне спеть за кулисами песенку Агнес. Песенка была очень мелодична и напоминала «Песнь Сольвейг» из «Пера Гюнта». Я с удовольствием ее пела и была очень горда, когда после генеральной репетиции Василии Иванович сказал, что эта песенка создает настроение всему спектаклю.

Постепенно распорядок дня в театре складывался так, что я, к огорчению родителей, уже не успевала приходить домой обедать. Захватив с собой бутерброды и пятачок на пирожное или моченые яблоки, которые можно было купить у бабы на углу Тверской и Камергерского, я уходила в театр на целый день. В перерывах между репетициями и спектаклями теперь шли занятия: пение, пластика, фехтование.

Представив нам преподавательницу пения Ф. Татаринову, Константин Сергеевич сказал, что считает ее метод очень полезным для драматических актеров. Заключался этот метод в том, что мы должны были петь гаммы и все упражнения на букву «у». Это «уканье», как мы скоро стали называть уроки пения, оказалось невероятно унылым и в то же время очень смешило нас. Особенно забавно было смотреть, как тянули гаммы наши мальчики, старательно выпячивая губы; вместо пения у них получался какой-то жалобный вой, который был слышен во всех углах театра. Я в это время, по настоянию матери, брала уроки пения у прекрасного певца и замечательного педагога Я. Г. Лосева. Ученик Мазетти, он превосходно ставил дыхание, что, кстати сказать, очень помогло мне в дальнейшей актерской работе. В короткий срок я сделала такие успехи, что даже участвовала в публичном экзамене его учеников в Политехническом музее: заменив заболевшую исполнительницу, спела Марту в отрывке из «Фауста». Не зная ни одной ноты, я пела по слуху, чем немало удивила членов экзаменационной комиссии. Решив, что «уканье» ничего мне дать не может, я под всевозможными предлогами стала пропускать занятия. «Уканье» вообще не пользовалось успехом у учеников и плохо посещалось. Узнав об этом, Константин Сергеевич в один прекрасный день неожиданно появился на уроке. Мальчики, как всегда, жалобно {43} выпевали гаммы. Послушав несколько минут, Константин Сергеевич гневно обрушился на них.

— Если вы с такой безучастностью, с такими понурыми спинами (тут он провел рукой по сутулым спинам двух учеников) будете стоять на уроках, вы никогда не будете актерами. На следующий же урок потрудитесь явиться во фраках и петь гаммы так, как будто вы поете любовные арии в великосветском салоне. Может быть, это заставит вас выпрямиться, следить, чтобы руки не висели, как плети, и вообще быть похожими на мужчин.

Через несколько дней мальчиков вызвали в костюмерную и каждому подобрали фрак. Но, к сожалению, это мало помогло, и уроки пения по-прежнему посещались плохо. Моя неприязнь к Татариновой возросла, когда я обратила внимание на то, что она все время попадается мне то на площадке лестницы, то в коридоре в те минуты, когда я бываю не одна и когда ее появление не может доставить мне никакого удовольствия. Результат этих встреч не заставил себя долго ждать. Меня вызвал к себе Константин Сергеевич. Взволнованно шагая взад и вперед по комнате, путаясь и сбиваясь, он стал говорить мне о том, как опасны для молодой девушки романтические увлечения и как пагубно они отражаются на работе. Я робко пыталась возразить, но, не дав мне вымолвить ни слова, Станиславский заявил, что я слишком молода и неопытна, не знаю, как коварны бывают мужчины, и что так как он дал слово моей матери заботиться обо мне, он считает своим долгом меня предостеречь. Вскоре Сулержицкий, с которым у меня были очень простые и сердечные отношения, неожиданно отведя меня в сторону, строго сказал, что Константина Сергеевича очень тревожит мое легкомыслие, мой увлекающийся характер, и передал его слова: «В Алисе слишком большой кусок женщины. Боюсь, девчонка закрутится». Разумеется, эти разговоры были мне очень неприятны. С самых детских лет я отличалась свободолюбивым характером, не признавала никакой опеки над собой и отстраняла всякое вмешательство в свои дела. Родители, хорошо зная это и абсолютно мне доверяя, никогда не ограничивали моей свободы. Должно быть, поэтому беспокойство Константина Сергеевича было мне так неприятно, хотя я и понимала, что оно вызвано, конечно, добрыми чувствами. А подчеркнутое внимание к моей особе Татариновой просто раздражало меня. Примирилась я с ней только после моего ухода из Художественного театра. На генеральной репетиции «Покрывала Пьеретты» в Свободном театре я неожиданно получила от нее вместе с цветами длинное письмо. Поздравляя меня с успехом, она подробно объясняла причины своего пристального внимания ко мне в школьные годы. Она писала, что Константин Сергеевич, которого немало тревожил мой легкий, увлекающийся характер, поручил ей наблюдать за мной, чтобы я, как он говорил, по своей детской доверчивости и наивности «не попала в беду».

Если уроки Татариновой нагоняли на нас скуку, то занятия Дункановской пластикой были настоящим праздником. Вела их {44} Эли Ивановна Книппер, одна из любимых учениц Айседоры Дункан, незадолго до того приехавшая из-за границы. Человек большой культуры, замечательный педагог, она умела сделать уроки интересными, увлекательными. Все упражнения, которыми мы занимались, от самых простых до самых сложных, были всегда органичны и естественны, несли точную мысль; мы прыгали через натянутый канат, кололи воображаемые дрова, даже играли в чехарду. Эли Ивановна считала, что это развивает ловкость, укрепляет мышцы. В то же время во всем этом была пластичность, красота линий — то, чем отличалось искусство Айседоры Дункан. Когда у нас два‑три дня подряд не было спектаклей, Эли Ивановна увозила нас небольшими группами в подмосковное имение своего мужа, где мы не только занимались, подготовляли уже программу экзаменационного концерта, но и чудесно отдыхали. Утром, после завтрака, нам давали меховые тулупчики, валенки, и мы ездили на розвальнях в лес, бегали, играли в снежки, как маленькие, барахтались в снегу. По вечерам мы все усаживались вокруг большого стола, в печке уютно потрескивали дрова, а мы или шили себе хитоны для учебных занятий, или рассматривали альбомы и репродукции, горой лежавшие на столе. У Эли Ивановны была превосходная библиотека. Она отлично знала живопись, скульптуру и рассказывала нам много интересного. Мы воистину погружались в прекрасную атмосферу искусства и возвращались в Москву окрыленными, счастливыми.

Скоро в нашу молодежную семью вошли два новых человека: Аполлон Горев, сын известного актера Федора Горева, и молодой болгарин Стефан Киров, ставший потом знаменитым актером у себя на родине. Хочется сказать несколько слов об Аполлоне Гореве, чью блистательно начавшуюся артистическую карьеру оборвала ранняя смерть. У него был чудесный голос; отец готовил его к карьере оперного певца, но сам он мечтал стать драматическим актером и с этим пришел в Художественный театр. Голос, обаяние, легко возбудимый темперамент сразу привлекли к нему внимание Константина Сергеевича. В театре разнесся слух, что он собирается поручить Гореву роль Хлестакова в «Ревизоре». Я подружилась с Горевым, да и вся молодежь приняла его очень сердечно. Всегда веселый, по-детски легкомысленный, беспечный, он быстро стал душой нашей компании. Когда дело касалось каких-нибудь шуток, выдумок, изобретательность его была поистине неистощима.

Однажды он огорошил меня вопросом:

— Алиса, хотите сыграть Джульетту?

Я сказала, что, насколько я знаю, Константин Сергеевич собирается дать мне и ему в работу сцену Лаэрта и Офелии.

— Бог с ним, с Шекспиром, — засмеялся Горев, — пусть себе спит спокойно. Мы с вами сыграем «Ромео и Джульетту» — любовный водевиль в одном действии.

И он с увлечением рассказал мне свой план, по которому мы с ним, недолго думая, разыграли любовный водевиль. В четыре {45} часа дня, когда в Большом, Малом и Художественном театрах заканчивались репетиции, актеры имели обыкновение прогуливаться по Петровке и Кузнецкому мосту, обмениваясь свежими новостями. В это время Горев брал извозчика, мы усаживались в сани, он, нежно склонившись к моему плечу, обнимал меня за талию, я отвечала ему томными улыбками, и мы за двугривенный два или три раза проезжали по Петровке и Кузнецкому из конца в конец. В этом любовном водевиле, по мнению Горева, большую роль играла легкая синяя вуаль, которую я по его настоянию прикалывала к своей меховой шапочке. Он уверял, что развевающаяся по ветру вуаль придает женщине шик и выглядит вызывающе. Наша выдумка имела успех, мы повторяли ее еще и еще. Скоро в театре заговорили о нашем романе, а мы, на глазах у всех обмениваясь нежными взглядами, от души забавлялись этой игрой. Когда Художественный театр приехал на гастроли в Петербург, мы с Горевым часто ходили в летние сады на симфонические концерты. Денег у нас было очень мало, и я всегда восхищалась тем, с каким изяществом Горев, купив один билет на двоих, проводил меня с собой. Он держался с такой обаятельной непринужденностью, был так элегантен, что билетеры просто не решались спросить, есть ли билет у его дамы. Хорошо зная город, он в первый же день с самым серьезным видом предупредил меня, чтобы я не вздумала ходить в дешевенькие ресторанчики, где обычно кормились приезжие актеры.

— Там душно и пахнет щами. Я покажу вам место, где можно чудно пообедать. Пойдемте со мной, — предложил он.

На Невском мы спустились в какой-то подвальчик и, к моему удивлению, очутились в кафе. Выбрав столик, Горев заказал кофе, сладкие булочки и пирожные. Когда я спросила, где же обед, он очень удивился и наставительно пояснил мне, что кофе насыщает не меньше, чем щи, но гораздо вкуснее, а пирожные со сбитыми сливками — достопримечательность этого кафе — сытнее, чем голубцы или макароны.

Горев мало успел в своей артистической жизни. Но те роли, которые он сыграл, были отмечены печатью подлинного таланта и вкуса. Его Хлестаков у меня до сих пор перед глазами — воплощение жизнерадостности, легкомыслия и вместе с тем какого-то наивного невежества. Заслышав шаги полового, несущего обед, он изумительно танцевал, жонглируя тросточкой. С незабываемой заразительностью проводил он сцену вранья, загораясь все больше от выдумки к выдумке. Чудесно играл Горев Сахар в «Синей птице», был поистине сладкий, конфетный, до крайности деликатный, двигался и кланялся на цыпочках. Никто после него не играл эту роль с такой совершенной грацией, с таким юмором. К сожалению, талант Горева не успел раскрыться в полной мере. Можно было только догадываться, что в этом легкомысленном человеке таится и подлинно драматическое дарование. Он так пел «Тоску» у нас дома, что все, кто слышал его, не могли удержаться от слез. Константин Сергеевич, вероятно, чувствовал эту {46} сторону таланта Горева, он собирался ставить для него «Дон Карлоса», и я уверена, что это было бы художественным событием.

Неожиданно Горев серьезно заболел. Врачи с тревогой говорили о туберкулезе. Летом Художественный театр отправил его в Ялту, но это не помогло. Наоборот, его состояние сильно ухудшилось. Осенью его привезли обратно в Москву. Я прибежала к нему. Он лежал в дешевых меблированных комнатах, где-то неподалеку от Иверской. Никогда не забуду потрясения, которое я испытала там, в невзрачной комнате, со стенами, увешанными старыми афишами и лавровыми венками, когда-то преподнесенными его отцу. Аполлон был неузнаваем: очень худой, с розовыми пятнами на мокром от пота лице. Я пыталась развлечь его каким-то разговором. Он слушал, не слыша. И вдруг чужим, неузнаваемым голосом сказал:

— Аличка, я вам спою.

Опершись локтями о кровать, он приподнялся, страшным, хрипящим голосом взял несколько нот, и голова его упала на подушку. Я просидела у него весь день. Приходил врач, говорил какие-то незначащие слова, а уходя, шепнул мне: «Плохо дело». Вечером пришел Н. Г. Александров, он тоже очень любил Горева. Сказал, что скоро придет сиделка. Я ушла.

Горева не стало. Я часто вспоминаю его с тем мучительным чувством, которое испытываешь, когда из жизни уходит дорогой человек и не можешь избавиться от мысли, что, если бы сделать что-то вовремя, возможно, он еще долго радовался бы жизни. К сожалению, мы поздно думаем об этом.

Совсем другим человеком, чем Горев, был вольнослушатель в театре Стефан Киров — Братушка, как мы все его называли. Типичный студент с виду, в крылатке, в мягкой шляпе с большими нолями на взлохмаченной русой шевелюре, он принадлежал к той части молодежи, о которой говорили, что они «делают революцию». Это был чудесный человек, замечательный товарищ, добрый и отзывчивый. Когда он уже собирался уезжать на родину, его неожиданно арестовали. Из тюрьмы я получала от него очень поэтичные письма, в которых он рассказывал о красотах родной природы и заранее приглашал меня к себе в гости.

Вместе с Горевым Братушка был душой наших студенческих вечеров, или посиделок, как мы их называли. Собирались мы обычно после спектаклей у Вари Врасской. Она поступила в школу одновременно со мной, и мы очень дружили. Варя была самой богатой из нас, жила в большой, прекрасно обставленной комнате на Тверской. Добрая, ласковая, она умела создавать удивительно приятную атмосферу. Пыхтящий большой самовар на столе, горка румяных ванильных сухарей от Филиппова были непременными атрибутами вечера. Как правило, мы засиживались до утра, «говорили о жизни», горячо спорили об искусстве, читали стихи. Горев пел итальянские песни.

Иногда на огонек заходил Качалов. Сидя у стола, дымя папироской, он смотрел на нас со своей ласковой «качаловской» усмешкой {47} и, слушая наши громкие голоса, часто шутил, что рядом с нами чувствует себя стариком. Иногда он читал стихи, приносил письма, которые получал от студентов. Любопытно, что в этих письмах было не столько восхищение игрой актера, сколько взволнованные вопросы: как жить, где искать правду? Как-то на заре, когда мы вышли от Вари, шагая по Тверской, он сказал мне: «А я пью и пью вашу молодость!» Я посмотрела на него и не могла удержаться от смеха — такой он был молодой в эту минуту, с лукавыми прищуренными глазами и совсем мальчишеской улыбкой. Часто приходил Израилевский со своей скрипкой и талантливо импровизировал. Бывал и Москвин. Когда он приходил, сейчас же начиналось хоровое пение, великим любителем которого он был. А иногда мы пели с ним дуэтом цыганские романсы, я запевала, он вторил. Заходили к нам и комики, как мы их называли, — Александров и Грибунин. Тогда без конца сыпались остроты, не умолкал веселый хохот.

Труппа Художественного театра в это время была очень немногочисленна. А нас, учеников, было всего двенадцать человек. Отношения между актерами и учениками были простые, сердечные. «Старики» не смотрели на нас высокомерно-покровительственно, как это иногда бывает в театрах. Мы чувствовали себя в семье, где старшие, как полагается, проявляют к младшим и заботу, и внимание, и, главное, искренний интерес.

«Боги» мало-помалу становились для меня людьми. И со многими из них я скоро подружилась. Первой, с кем у меня завязались очень сердечные отношения, была Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Наша с ней дружба продолжалась до последних дней ее жизни. Хотя в последние годы мы встречались редко, но в трудные минуты я всегда приходила к ней, иногда вместе с А. Я. Таировым. Приходила не за советом или помощью, а просто когда являлась потребность почувствовать рядом с собой человека, который все поймет и согреет теплом. С того самого дня, когда после экзамена Ольга Леонардовна дала мне розу и сказала по секрету, что я принята в школу, она считалась в театре как бы моей крестной матерью. Благословила она меня и на уход из театра. За это на нее долго гневался Станиславский, на собрании труппы, устроенном после моего ухода, он резко отчитал ее. Началась наша дружба с того, что я как-то попросила у Ольги Леонардовны разрешения прийти к ней в уборную, посмотреть, как она гримируется. Грим никак не давался мне, и это меня сильно мучило. Ольга Леонардовна разрешила, и я пришла к ней перед «Вишневым садом». Я выбрала этот спектакль и потому, что очень любила его, и потому, что мне хотелось увидеть вблизи чудесный парик Раневской, который всегда восхищал меня из зрительного зала. (Должна сказать, что я по сей день неравнодушна к рыжим волосам и всегда с завистью смотрю на рыжих женщин.) Вместе с одной из старших учениц, Марусей Ольчевой, которая пользовалась привилегией готовить Ольге Леонардовне грим к спектаклю, я в первый раз вошла к ней в уборную. Это была очень маленькая {48} комнатка, кроме гримировального стола здесь помещались только обычный умывальник с мраморной доской, большое кресле с яркой подушкой и еще один крошечный столик у окна. Открыв ящик, Маруся стала аккуратно раскладывать красивые фарфоровые баночки с французским гримом Доран. Меня поразило их количество. Каких только красок тут не было: и ярко-розовая, и персиковая, и желтая, и белая. «Неужели Ольга Леонардовна пользуется всеми этими красками, — недоумевала я, совершенно не зная техники грима, — ведь тогда ее лицо походило бы на маску!» Скоро пришла Ольга Леонардовна, угостила нас конфетами, а когда Маруся ушла, сказала мне, чтобы я устраивалась в кресле и сидела сколько захочу, но молча.

— Если я буду болтать с вами, я, пожалуй, выйду на сцену косая и кривая, ни на что не похожая, — пошутила она.

Я уселась в кресло, но, увы, ничего, кроме движущихся локтей Ольги Леонардовны, не увидела. Вскоре пришла М. А. Гремиславская. В руках у нее была болванка с длинными распущенными волосами Раневской, опрысканными брильянтином. Она надела парик на Ольгу Леонардовну и, нагрев щипцы, начала завивать волосы. Следя за ловкими движениями ее рук, я дивилась ее искусству, а заодно и терпению Ольги Леонардовны — процедура причесывания длилась больше часа. Я не понимала, почему завивку не делают заранее в парикмахерской. Гремиславская потом объяснила мне, что парик никогда не будет выглядеть живым, если его причесывают на болванке. Когда волосы были уложены в прическу Раневской и пришла одевальщица, Ольга Леонардовна, простившись со мной, сказала:

— Приходите, когда будет «На дне», у меня там много свободного времени между выходами. Приходите, посидим, поговорим о жизни. (Эта фраза: «Посидим, поговорим о жизни» вообще бытовала в стенах Художественного театра. Ее часто можно было услышать.)

Разумеется, я воспользовалась приглашением, а потом стала все чаще и чаще забегать к Ольге Леонардовне. Иногда она звала меня с собой погулять. Она любила ходить пешком после спектакля, а у меня с детских лет была страсть бродить по улицам. Я иногда часами ходила по тихим московским переулкам. Эта моя страсть была известна в театре, так как многих актеров я увлекала в ночные путешествия. По этому поводу было много шуток. Василий Иванович, завидев около меня кого-нибудь из вновь пришедших в театр молодых людей, неизменно предостерегал:

— Пожалуйста, не влюбляйтесь в Алису. Она вас заводит по улицам. Забудете, что такое спать по ночам.

С Ольгой Леонардовной мы чаще всего ходили в Кремль. Как-то, остановившись у парапета, она спросила:

— Слышите, Алиса, как шумит город?

Было по-ночному тихо, и я ничего не слышала.

{49} — Сосредоточьтесь как следует и прислушайтесь, — улыбнулась она.

Зажмурившись, я долго вслушивалась в тишину и скоро действительно услыхала какой-то глухой, словно идущий из-под земли гул.

Иногда мы заходили в часовню Нечаянной радости неподалеку от Александровского сада. Там всегда было тихо, красиво и как-то благостно. Ольга Леонардовна уверяла, что эта церквушка настраивает ее лирически.

В доме у Ольги Леонардовны часто бывали гости. Любили к ней заходить актеры — Качалов, Москвин, Вишневский, Леонидов. Брат Антона Павловича Чехова, Иван Павлович, — отличный кулинар — хозяйничал: готовил замечательные закуски. Было очень весело. Душой вечеринок, как правило, был Леопольд. Антонович Сулержицкий. С большим юмором рассказывал он бесконечные истории, случавшиеся с ним, когда он возил духоборов в Америку или служил матросом. Иногда он пел. Он был очень музыкален, обладал феноменальной памятью — некоторые оперы знал наизусть. Как-то он спел всю «Аиду», искусно переходя от басовой партии к теноровой и даже к колоратурному сопрано, тут же сооружая себе, из скатертей и простыней костюмы Аиды, Радамеса, Амнерис. Пел он необыкновенно точно. Было очень смешно.

В театре в это время шла работа над пушкинским «Борисом Годуновым». Об этой постановке уже заранее было много разговоров. Говорили, что Константин Сергеевич задумал что-то необыкновенно интересное, что в сцене под Кромами участники боя будут скакать на настоящих лошадях.

Самозванца репетировал Москвин. Он очень боялся стиха, уверял, что будет не в состоянии запомнить ни одной рифмованной строки. Его страх был настолько велик, что он даже обращался к гипнотизеру.

Я должна была участвовать в «Борисе Годунове» в массовой сцене на балу у Мнишков. Вскоре к этому Лужский добавил еще один эпизод. В сцене, когда Рузя перед балом причесывает Марину, я должна была вбегать со словами: «Уж гости съехались». Лужский торжественно сказал мне, что я должна усвоить походку и жесты знатной польской дамы.

— На вас будет тяжелое парчовое платье, — предупредил он. — Вы играете двоюродную сестру будущей русской царицы.

Двоюродная сестра Марины Мнишек. Знатная чопорная дама! Было от чего потерять сон и покой. Придя домой, я сразу же попыталась вообразить себя этой важной польской панной. Увы, ничего не получилось. С каждым днем мне становилось все страшней и страшней. Пройдя через целый ад творческих мук, я наконец в полном отчаянии отправилась к Лужскому и сказала ему, что вынуждена отказаться от роли. Лужский сначала никак не мог понять, о какой роли я говорю, но, узнав, что меня привело в такое отчаяние, расхохотался и сразу успокоил меня, сказав: «Ну раз так, к черту двоюродную сестру. Вы будете дочкой двоюродной {50} сестры, молоденькой, веселой девушкой». У меня словно гора с плеч свалилась, и репетиции пошли на лад.

В это время в Художественном театре была хорошая, по-моему, традиция — после того как утверждались эскизы костюмов, из магазинов по предварительному заказу художника и заведующей костюмерной в театр привозили материи, которые просматривали на сцене в соответствующем освещении. В этих просмотрах принимали участие и Станиславский и Немирович-Данченко. Особенно серьезно относились к просмотру тканей, когда ставилась историческая пьеса. Как-то ночью после спектакля меня и других учениц вызвали в театр. На ярко освещенной сцене на креслах и диванах была раскинута великолепная мебельная парча, привезенная от знаменитого Сапожникова. Фирма его поставляла парчу для всего русского духовенства и экспортировала ее на Ближний Восток. Константин Сергеевич и Владимир Иванович с художником были на сцене. Стояли одевальщицы, которые по указанию художника должны были накалывать на нас эту парчу.

Когда одевальщицы накололи на нас длинные юбки с высокой талией, Станиславский попросил нас походить по сцене. Неожиданно это оказалось очень трудной задачей. Тяжелая парча плохо гнулась, ломалась, затрудняя движение, мы чувствовали себя связанными, неуклюжими. Нельзя было и подумать о том, что в этих платьях можно быть легкими, грациозными, танцевать мазурку. Промучившись некоторое время, я неожиданно сделала открытие. Если ходить, откинув спину, и отталкивать тяжелую юбку ногами, едва сгибая колени, костюм сохраняет нужную линию, перестает мешать движению. Мы ходили по сцене, садились, вставали, низко приседали как бы в придворном поклоне. Константин Сергеевич остался доволен и даже сказал, что мы уже понемногу начинаем походить на старинные портреты гордых паненок.

Вспоминая работу над «Борисом Годуновым», я не могу не рассказать об одном забавном инциденте, который произошел на генеральной репетиции. Бал, в котором мы участвовали, по замыслу Станиславского, проходил за сценой. Зрители не видели его, а слышали. Легкие звуки мазурки неслись из-за кулис, смешанные со звоном шпор и постукиванием дамских каблучков. Отстучав за сценой мазурку, в красивых парчовых туалетах, блистая драгоценностями и обмахиваясь веерами, мы выбегали со своими кавалерами на ярко освещенную террасу, которая помещалась на самой авансцене. Не иначе как злой дух надоумил меня в тот вечер предложить молодежи, занятой в этой сцене, устроить на террасе такой же son filé, как придумал Станиславский в «Горе от ума», но на польский лад. Эта «блестящая» мысль пришла мне в голову перед самым выходом. Нимало не смущаясь тем, что никто из нас ничего не знал по-польски, я предложила на фоне громко звучащей музыки вести диалог при помощи двух фраз: для девушек — вопрос: «Чи пан Пшибышевский?», для молодых людей ответ: «Пшепрашам, пани Вишневецкая». Две пары согласились, что {51} польская речь дает характерный колорит. Выпорхнув первой на террасу, с самой обольстительной улыбкой, на какую я была способна, я бросила кавалеру: «Чи пан Пшибышевский?» Он звякнул шпорами, протянул длинное «о‑о!» и ответил: «Пшепрашам, пани Вишневецкая». Две следующие пары, выбежавшие на авансцену, на разные лады произносили те же самые две фразы. Мы были очень довольны нашим son filé, но в антракте нас неожиданно потребовали к Немировичу. Оказывается, А. Л. Стахович, сидевший в первом ряду, в полном бешенстве пришел к Владимиру Ивановичу и рассказал ему, что наши «польские» диалоги вызывали улыбки и смех у зрителей. Владимир Иванович ледяным тоном отчитал нас, заявил, что мы «скомпрометировали театр». А на следующий день нас вызвал к себе Константин Сергеевич и задал нам такую баню, которую каждый из нас запомнил на всю жизнь.

Однажды, уходя из театра, я увидела в конторе человека, которого сразу узнала по бесчисленным фотографиям. Красивый, с сильным лицом, с какими-то удивительными глазами, он невольно обращал на себя внимание. Это был Леонид Андреев. Я задержалась и из-за косяка двери украдкой наблюдала за ним. Андреев сбросил медвежью доху, снял высокую меховую шапку и прошел в театр. Вскоре я узнала, что принята к постановке его пьеса «Жизнь Человека».

Как и всю молодежь того времени, меня живо интересовал Андреев. О нем ходили легенды. Рассказывали, что он человек необузданных страстей, неуживчивый и замкнутый, что многие боятся его. Его считали революционером, говорили, что он неохотно общается с людьми «из общества», предпочитая им студентов и всякую «голытьбу». Эти разговоры создавали вокруг Андреева ореол необыкновенной личности. Популярность его была огромна. Когда он шел по улице, за ним неизменно следовала толпа молодежи, с которой он охотно разговаривал, отвечая на их многочисленные вопросы.

Мое знакомство с Андреевым началось на одной из репетиций «Жизни Человека», где я вместе с тремя другими ученицами танцевала на балу. Танцы были поставлены Эли Ивановной Книппер. В белых прозрачных хитонах, с сильно напудренными лицами, чтобы казаться побледней, мы, не сходя с места, делали медленные, пластичные движения руками. Этот странный танец должен был создавать на свадебном балу трагическую атмосферу, задававшую тон всему спектаклю. Леонид Миронович Леонидов привел как-то Андреева на репетицию танцев и представил нас друг другу.

Не знаю, чем было вызвано внимание ко мне этого знаменитого писателя и интереснейшего человека. Он говорил, что я напоминаю ему покойную жену, умершую совсем молодой, которую он очень любил.

— Оставьте для меня побольше своего времени, — часто просил он.

А однажды сказал:

{52} — Наше поколение — поколение безумных людей, ищущих правду, мятущихся и страдающих. А такие люди всегда тянутся к молодому, светлому. Вот мне и хочется чаще быть возле вас.

Мне всегда было интересно с Андреевым. Он жил тогда между Москвой и Петербургом. Из Петербурга часто писал мне чудесные длинные письма. Как-то он долго не мог вырваться в Москву и прислал мне свою фотографию с шутливой надписью: «Весной называется время года, когда природа пробуждается от долгого зимнего сна, на деревьях набухают почки и Художественный театр едет в Петербург. Далеко до весны!» В Москве Леонид Николаевич появлялся всегда неожиданно, возбужденный, радостный, бурный. Когда я играла, он часто приезжал в театр к концу спектакля, усаживал меня в сани, и мы уезжали за город — в Петровский парк, или Всехсвятское, или Разумовское. Мне очень нравились эти поездки по дремлющему, заснеженному лесу. Нравилось и то, что Леонид Николаевич становился здесь простым и веселым. Все его радовало: и звезды, и бегущие облака над головой, и охапки пушистого снега, падавшие на нас с огромных елок.

Я очень скоро поняла, что, несмотря на громкую славу, окружавшую Андреева, передо мной человек одинокий, глубоко несчастный, и стала относиться к нему со смешанным чувством нежности и жалости, радуясь, когда мне удавалось разогнать мрак, отчаяние, которые так часто мучили его. Что скрывать, моему полудетскому самолюбию, конечно, льстило то, что, угрюмый и необщительный с другими, со мной он становился добрым, ласковым и шутя говорил, что темные силы отступают от него, когда он со мной. Во время наших поездок он как-то начал рассказывать мне сказку о маленькой-маленькой девочке с синими-синими глазами. Сказка была с продолжением, от одной прогулки к другой. Бедная заброшенная девочка после многих злоключений становилась знаменитой актрисой. Но, к моему огорчению, кончилась сказка печально — человек, которого девочка считала прекрасным принцем, оказывался мелким и ничтожным. Рассказывал Андреев замечательно. У меня и сейчас звучит в ушах его голос, чуть глуховатый, мягкий, слышатся его особенные, глубокие «андреевские» интонации. Порой самые простые фразы у него звучали как стихи.

В один из своих приездов Андреев пришел с большой папкой. С гордостью он сказал, что привез показать мне выполненные им самим чертежи дачи, которую, как я уже знала, он собирался строить на Черной речке, недалеко от Петербурга. С увлечением рассказывал он, какой это будет замечательный дом, и, показывая отлично нарисованную высокую башню, сказал, что мечтает о том, чтобы в этой башне жила я. Я постаралась превратить все в шутку и, смеясь, ответила, что больше всего на свете не люблю и боюсь замков и башен и что, если бы мне пришлось тут жить, я наверняка бросилась бы с этой башни вниз головой. Приехав в другой раз, Андреев сообщил, что привез из Петербурга мать, чтобы познакомить ее со мной.

{53} — Вам наверняка понравится моя черная ворона, — сказал он.

Он всегда называл мать какими-то странными прозвищами, но у него они звучали нежно и трогательно. На следующий день Андреев в самом деле повез меня в «Славянским базар», где поселил мать, и, представив нас друг другу, уехал. Разговор долго не клеился. Анастасия Николаевна Андреева, несмотря на свои годы, еще крепкая, сильная женщина с мужественным лицом, молча рассматривала меня.

— Леня говорил, что вы похожи на покойную Шуру, — вымолвила она наконец. — По-моему, вы не похожи, просто у вас такие же ласковые глаза, как у нее.

И вдруг, отбросив сдержанность, она стала со слезами умолять меня, чтобы я помогла сыну.

— После смерти Шуры он потерял себя.

Она говорила, что ночами, когда он работает, особенно если работа не ладится, у него начинаются галлюцинации — к нему приходит жена, разговаривает с ним, советует, что делать. И ужасней всего для него те часы, когда он ждет ее, а она не приходит. Я уже знала об этом от самого Леонида Николаевича.

Я провела в «Славянском базаре» несколько часов, потом приехал Андреев и увез меня оттуда.

После этого в моих отношениях с Леонидом Николаевичем, еще недавно таких простых и безмятежных, произошел перелом. Из них ушла простота, появилось что-то обязывающее и тревожное. Несколько дней я избегала встреч с ним, и он тоже не появлялся в театре. Но как-то поздно вечером, придя со знакомыми в «мастерскую» Бориса Пронина, я неожиданно столкнулась с Андреевым. Он подошел ко мне, сказал, чтобы я не пугалась того, что он в ужасном состоянии, что у него очень плохая полоса, и ушел. А через несколько дней глубокой ночью, когда у нас в доме все уже давно спали, раздался звонок. Отец открыл дверь, и в нашу маленькую прихожую неожиданно ввалилась крупная фигура Андреева. Он был совершенно невменяем и охрипшим от волнения голосом умолял позвать меня.

— Алиса засела у меня в сердце, как гвоздь, — твердил он.

Отец, сначала возмущенный этим визитом, а потом потрясенный отчаянием стоявшего перед ним человека, долго убеждал Андреева, что нехорошо в таком состоянии являться в дом к молоденькой девушке, и наконец с трудом уговорил его уйти. После этого у меня был тяжелый разговор с Леонидом Николаевичем. Я с полной откровенностью сказала ему, что очень ценю его большой талант и его доброту, всю жизнь буду ему самым искренним и преданным другом, но что войти в его жизнь я не могу. Андреев уехал, и почти год я не видела его. Появился он неожиданно во время весенних гастролей Художественного театра в Петербурге за кулисами Михайловского театра. Бледный, худой, страшно возбужденный, он вошел ко мне в уборную и неожиданно вытащил из кармана револьвер. Не помня себя, я бросилась к нему, схватила {54} его за руку. Меня охватило острое чувство жалости. Я усадила его на диван, всячески стараясь успокоить. Он быстро отошел, как-то весь обмяк. Жалко улыбнувшись, сказал:

— Опять я напугал вас. Не бойтесь. Я ведь всегда ношу эту штуку с собой.

Его вспышки быстро переходили в депрессию. Мы просидели с ним, пока не пришли убирать театр к вечернему спектаклю. Тогда я увела его на улицу, усадила на извозчика, и мы поехали вдоль набережной. Он угрюмо молчал, а я говорила, говорила без конца, пытаясь успокоить его. Мы словно переменились ролями. На этот раз не он мне рассказывал сказку, а я ему говорила о каких-то добрых силах, которые непременно придут к нему на помощь, обязательно придут. Мы долго ходили потом по глухим переулкам, пока, взглянув на часы, я не увидела, что должна бежать на спектакль.

Прощаясь, Андреев сказал:

— Ну, вот и все. Теперь я уже не буду больше мучить вас.

Прошло время. И снова я встретила Андреева в Петербурге в Пассаже. Он шел с незнакомой мне женщиной. Она что-то оживленно говорила, заглядывая в окна магазинов, а он угрюмо молчал, шагая рядом с ней. Я уже слышала, что Леонид Андреев женился, и поняла, что это его жена. Когда мы поравнялись, Андреев молча поклонился мне. Я продолжала идти. Вдруг я услышала за своей спиной торопливые шаги.

— Вы видели! — как-то строго, почти зло сказал Андреев.

Я растерялась и ничего не ответила. Он повернулся и быстро ушел. Никогда больше мы не встречались. Но память о Леониде Николаевиче Андрееве я храню с глубокой нежностью и благодарностью за все то доброе, что он мне дал. Я благодарна ему за то, что он позволил мне заглянуть в свой глубокий и сложный душевный мир, и за то, что со мной он был так трогательно доверчив и бережен.

# Глава IV

Близились экзамены. Заниматься отрывками мы начали месяца за три до показа. Немирович-Данченко объявил нам, что экзамены будут публичные и что билеты будут продаваться, как на обычные спектакли в кассе Художественного театра. Естественно, мы очень волновались. Впервые нам предстояло выступать перед публикой в ведущих ролях, и показ отрывков был для нас такой же премьерой, как «Бранд» для Качалова и «Борис Годунов» для Москвина. Репетиции «Снегурочки», где я играла Леля, с самого начала пошли успешно. Я задумала играть его веселым, озорным деревенским парнишкой, вихрастым, с выгоревшими на солнце волосами. Таких я много видела в деревнях возле Стречкова. Мне легко давалась характерность, и уже через несколько репетиций я чувствовала себя в образе свободно, мальчишеским альтом пела песенку {55} «Земляничка-ягодка», сохраняя в ней простонародный характер речи, и придумала себе задористый танец, выделывая лапотками всякие смешные фигуры.

Легко шла работа и над французским водевилем «Слабая струна», где я играла бойкую, кокетливую шляпницу Зизи. Николай Григорьевич Александров оказался изобретательным режиссером, он придумал интересные мизансцены, ввел музыку Маныкина-Невструева, остроумные танцевальные концовки к куплетам.

Куда хуже обстояло дело с «Потонувшим колоколом». Из всех назначенных мне для экзамена ролей образ Раутенделейн был самым увлекательным, но именно тут мне и суждено было пережить настоящие творческие муки. Мария Александровна Самарова, которой был поручен «Потонувший колокол», отличная актриса на бытовые роли, не чувствовала поэзии и романтики этой пьесы. На первой же репетиции она предложила мне учиться ходить на цыпочках. Я стала горячо возражать, доказывая, что по лесным кочкам и болотам ходить на цыпочках невозможно, переломаешь себе ноги, и что леших, как известно, природа наградила даже копытцами. Мои доводы не убеждали Марию Александровну, она настаивала на своем, твердя одно: Раутенделейн — лесная девочка вроде сказочной феи, она не может ходить, как все люди.

Время шло, а роль не двигалась, репетиции проходили в спорах. Чувствуя, что никак не могу разобраться в образе, я пришла в полное отчаяние, потеряла всякую веру в себя и в конце концов решила, что я просто бездарна.

Поползли мрачные мысли о будущем, о том, что меня ждет после провала «Потонувшего колокола». В театре меня, конечно, не оставят, в этом я не сомневалась. И тут всплыли в памяти мои давние детские мечты. Я писала тогда в дневнике, что мне хочется играть в маленьком затерянном городишке, где театр освещается керосиновыми лампами, где живут бедные, несчастные люди, которым я буду нести радость и красоту, а они, благодарные мне за это, будут плакать на спектаклях от счастья и сострадания. Я даже нашла на карте этот город, где буду играть, когда стану актрисой. Назывался он Изюм (наверное, я выбрала его за сладкое название). Теперь в душевном смятении эти детские мечты показались мне снова заманчивыми. На время я успокоилась. Но на одной из репетиций не выдержала, расплакалась навзрыд и в истерике убежала с малой сцены — поступок недопустимый по тому времени в Художественном театре. На лестнице я столкнулась с Качаловым и Александровым. Оба кинулись ко мне и стали расспрашивать, что случилось. Их сочувствие вызвало у меня новый прилив отчаянья и жалости к себе. Слезы заливали мне лицо, я лепетала что-то несвязное о своей бездарности, о том, что с «Потонувшим колоколом» ничего не выходит. Они стали утешать меня, каждый по-своему. Николай Григорьевич свирепо шипел мне в ухо:

{56} — Ты недотепа. Раутенделейн — твоя прямая роль. Сделать тебе ее ничего не стоит. Завтра же останешься после репетиции водевиля, и в один час мы все наладим.

Василий Иванович, достав из кармана сложенный носовой платок и привычно поправив пенсне, стал так нежно и заботливо вытирать мне глаза и щеки, что слезы мои сразу высохли.

— Помните, Аличка, поговорку: слезы глаза выедают. Не огорчайте ваших поклонников, — прокричал он мне вслед, когда я уже неслась вниз по лестнице.

Выйдя из раздевалки в театральный двор, я по детской привычке взяла горсть снега и вытерла пылающее лицо.

На следующее утро, к моему большому удивлению, Мария Александровна не стала бранить меня, сказала только, что я просто переутомлена, поэтому и работа идет плохо, что она решила отложить репетиции на десять дней и дать мне отдых.

— Кроме того, тебе необходимо проветриться, — заявила она. — Сейчас мы с тобой поедем в Петровский парк. Подышишь воздухом, и нервы успокоятся.

Через несколько минут она уже усаживалась в сани и, не торгуясь с извозчиком, велела ему ехать в парк. Это последнее обстоятельство меня очень тронуло, так как Мария Александровна была известна своей бережливостью.

Ночью после репетиции «Слабой струны» Николай Григорьевич, как и обещал, оставил меня заниматься «Потонувшим колоколом». Повторив снова, что эта роль словно для меня написана, он указал на ремарку Гауптмана: «Раутенделейн — полуребенок, полуженщина».

— Ребенок ты и есть ребенок, — сказал он, — а женщины в тебе тоже через край. О лесной девочке забудь, играй самое себя.

С легким сердцем, как будто сбросив с себя кандалы, бежала я ночью после репетиции по Тверской, не видя ничего вокруг. В моем воображении уже прорастали первые крошечные ростки будущего образа. Когда через десять дней я пришла на репетицию к Марии Александровне и сыграла свои сцены, она обняла меня и произнесла целый монолог о том, как важно преподавателю вовремя понять причину неудачи у ученика и найти способ ее выправить.

— Даже такое простое лекарство, как поездка за город, может дать чудодейственные результаты, — заявила она.

Однако мои злоключения с Раутенделейн на этом не кончились. Когда на черновую генеральную принесли костюм, меня насмерть перепугали высокие желтые ботинки на французском каблуке номера на два больше моей ноги. И в полный ужас привел роскошный золотой парик Марии Федоровны Андреевой из того же «Потонувшего колокола». Он закрывал меня с головы до пят и был несуразно велик для моей головы. Парик этот в свое время попал даже в прессу. В каком-то журнале под фотографией Марии Федоровны — Раутенделейн была подпись: «М. Ф. Андреева — Раутенделейн, или парик М. А. Гремиславской». Но раздумывать было {57} некогда. Одевальщица щедро напихала в носки ботинок вату, и Мария Александровна, дав мне в руки цветы, повела к выходу. Закрытая волосами, ничего не слыша и, не видя, я шла, как обреченная на казнь. Открылся занавес, я выбежала на сцену и сразу же, зацепившись носком за половицу, упала навзничь. С ужасом слышала я тишину в зале и приглушенный шепот за кулисами. А в голове была одна только мысль: «Ни за что не встану, так и буду лежать, пока не умру». Как во сне, услышала я знакомые три хлопка в ладоши и голос Станиславского: «Дайте занавес». Я открыла глаза.

Николай Григорьевич поднял меня на руки, отнес за кулисы и положил в кресло. Надо мною склонилось перепуганное лицо Марии Александровны. Внезапно раздался громкий деловой голос Станиславского:

— Ну, Кооненчик, как дела? Не ушиблась? Будем продолжать?

Это сразу вывело меня из оцепенения. Константин Сергеевич распорядился, чтобы с меня сняли парик и ботинки, принесли мой учебный хитон и сандалии, распустил мои волосы, тщательно сколов их сзади шпилькой, и, увидев, что я окончательно пришла в себя, тихонько шепнул:

— Леля играла очень хорошо, молодчина. Не волнуйтесь, вы уже себя показали, сосредоточьтесь и играйте спокойно.

Я почувствовала на своей щеке ласковую теплую ладонь Станиславского. Мне сразу стало легко и радостно, я выбежала на сцену так, как будто у меня крылья за плечами выросли, и играла, испытывая подлинное наслаждение.

Наконец открытый спектакль — первая в моей жизни встреча со зрителями. Она навсегда осталась в моей памяти. Впервые испытала я особое, трудно объяснимое трепетное чувство, когда стоишь в томной кулисе в ожидании своего выхода на сцену. К этому невозможно привыкнуть. Всю мою жизнь, несмотря на то, что я играла свои спектакли по многу лет подряд — «Адриенну Лекуврер», например, в течение двадцати девяти лет, — каждый раз, когда я стояла перед выходом на сцену, у меня леденели руки от волнения.

Выход на сцену… Перед глазами неведомое, всегда другое море людей по ту сторону рампы. И радость, доходящая до восторга, когда незримая волна, перехлестнувшись из зрительного зала, подхватывает и разом бросает в магический круг творчества. Вот эту смятенную радость встречи со зрителями первый раз в жизни испытала я в ученическом отрывке, когда мой пастушок Лель, спрыгнув с забора, озорно выкрикнул первую свою реплику, лихо фигуряя перед смеющимися девушками. Спектакль наш прошел с большим успехом.

Константин Сергеевич был доволен, лицо его сияло, но даже в этот торжественный день, счастливая, обласканная его похвалой, я не избежала строгого нагоняя. Когда после спектакля, уходя домой, нагруженная свертками, я покричала Сулержицкому: «Сулер, подержите мою картонку», — Константин Сергеевич, {58} как раз вошедший в это время в раздевалку, немедленно отозвал меня в сторону и свирепо отчитал:

— Что это за Сулер? Леопольд Антонович не мальчишка, не поклонник, а ваш учитель, которого вы обязаны чтить и уважать! Уже закружилась голова?! Уже Сара Бернар??!!

Кстати сказать, прославленное имя Сары Бернар в устах Константина Сергеевича сопровождало меня на протяжении всей моей жизни в Художественном театре. Стоило какому-нибудь критику в прессе похвалить меня, Станиславский сейчас же вызывал меня к себе и, устроив головомойку, кончал свою отповедь: «Уже вообразила себя Сарой Бернар?!» Бывало, что он отчитывал за дело, но имя Сары Бернар чаще всего использовалось им профилактически, на всякий случай, чтобы я, упаси боже, не зазналась.

После сдачи отрывков мы начали усиленно готовиться к экзамену по пластике. Но однажды утром неожиданно раздался телефонный звонок, и помощник режиссера Уральский спросил, почему меня нет на экзамене по фехтованию, сказав, что все уже собрались и ждут Константина Сергеевича. У меня волосы встали дыбом. На уроке фехтования я за весь год была один раз, а потом, решив, что едва ли мне придется на сцене драться на рапирах, перестала посещать занятия — у меня просто физически не хватало времени. Вскочив на извозчика, я помчалась в театр. Экзамены шли в верхнем фойе. Когда, запыхавшись, я влетела в зал, все ученики были уже в костюмах и проволочных масках. Преподаватель фехтования Понс, чем-то похожий на состарившегося Д’Артаньяна, важно расхаживал по фойе. Вошли Константин Сергеевич и Сулержицкий. Пока они усаживались за стол, я с помощью товарищей кое-как натянула на себя маску, взяла в руки рапиру и, спрятавшись за спинами учеников, стала приглядываться, как они действуют. Я еще ничего не успела понять, когда Понс назвал мою фамилию. В полном отчаянье, помня только, что нужно делать выпады и наступать на противника, я без всяких правил кинулась с рапирой на своего партнера и стала теснить его, пока не загнала в угол. Понс пытался остановить меня, но я, не помня себя, в неистовстве бросалась на других экзаменующихся. В полной растерянности они шарахались от меня в разные стороны, и скоро в моем поле зрения остался один-единственный человек — Понс. Он пытался что-то сказать мне, но я, не слушая, яростно кинулась на него, чуть не проколов ему рапирой живот. Он ловко отбежал в сторону, и я осталась одна на поле боя.

Раздался смех Константина Сергеевича, за которым последовали три хлопка. Он позвал меня к столу. Вид у меня, наверное, был невообразимый, пот лил ручьем. За моей спиной слышался приглушенный смех товарищей. Стараясь придать своему голосу выражение величайшей строгости, Константин Сергеевич сказал, что поведение мое возмутительно, что пренебрежение такими важными для драматического актера уроками, как фехтование, недопустимо и что мне следовало бы поставить единицу. Но что находчивость и {59} темперамент, которые я проявила, — качества, также необходимые актеру, поэтому я заслуживаю снисхождения с условием, что впредь буду аккуратнейшим образом посещать занятия. Когда, с трудом освободившись от своего костюма, я вышла в коридор, Александров шепнул мне:

— Фехтование ты провалила с треском, зато экзамен на актрису выдержала.

Оставался последний экзамен — пластика. Готовились мы к нему с большим усердием. Программа концерта была серьезная: танцевальные этюды и танцы исполнялись на музыку Корелли, Рамо, Шуберта, Шопена.

Концерт наш имел огромный успех. В зрительном зале присутствовали известные балетные артисты: Гельцер, Мордкин, Балашова, Коралли и многие другие. Думаю, успех объяснялся и тем, что это был первый в Москве концерт пластических танцев после выступлений Айседоры Дункан, покорившей тогда Москву.

После экзамена Эли Ивановна собрала нас и, похвалив за отлично выполненные номера, сообщила, что на экзамене присутствовал известный американский импресарио, ему очень понравилась программа концерта и наше исполнение, и он предлагает четырем ученицам, в том числе и мне, большое турне по Америке. Воспитанная за границей, Эли Ивановна отнеслась к этому предложению по-деловому и сказала, что такая гастрольная поездка сулит нам не только успех, но и большие деньги. То же самое сказала она Константину Сергеевичу и была несказанно изумлена, когда он, вместо того чтобы обрадоваться такому лестному, как ей казалось, и для нас и для театра предложению, гневно на нее обрушился. Категорически отказавшись дать разрешение на эти гастроли, он резко заявил:

— Надо быть Айседорой Дункан, чтобы иметь право полуголой выходить на сцену и чтобы это никого не шокировало.

Несостоявшиеся американские гастроли никак не омрачили нашего настроения, все мы чувствовали себя празднично и торжественно. Через несколько дней в честь окончания экзаменов в театре была устроена вечеринка. Я пришла с опозданием и, когда вошла в верхнее фойе, там уже стоял дым коромыслом. Кто-то играл на рояле Шопена, кто-то пел цыганские романсы. Коновалов и Карцев изображали бой слона в верблюда и, фыркая, яростно кидались друг на друга. Потом Коновалов, схватив со стола зеленое сукно и повязав голову салфеткой в виде тюрбана, стал изображать мифического фокусника Мотофозо, делая руками смешные пассы. Актеры, пришедшие к нам на вечеринку, в выдумках и шутках не уступали ученикам. Грибунин, Москвин и Александров, подобрав брюки и кокетливо повязав головы носовыми платками, пикантно распевали шансонетку на невообразимо нелепый набор немецких слов:

Du kommst zu mir heraus,
Ich habe Offenbach,
{60} Zu mir spazieren Haus,
Horr Hanzen mittelschwach.

И припев:

Glin, glin, glin,
Trin, trin, trin.

Позже они пели эти куплеты на капустнике, уже в усовершенствованном виде, в костюмах бебе, с бантами в волосах. Кто-то из участников, отбивая ритм каблуком, мрачно пел басом:

Топо, топо, линолеум,
Сулержицкий, какаду.

Я любила веселые сборища и всевозможную кутерьму. Но на этот раз никак не могла войти в атмосферу общего веселья. После пережитого напряжения и всех волнений хотелось чего-то совсем другого: или слушать какую-то замечательную музыку, или уехать в лес и бродить по талым тропинкам, дышать весенним ветром, смотреть на звезды. Когда вечеринка близилась к концу и веселье начало уже гаснуть, пришел нас поздравить Василий Иванович Качалов. В руке у него были розы. Он подошел ко мне, поздравил и тихонько спросил, нет ли у меня желания подышать свежим воздухом.

Домой я вернулась на рассвете. В Козихинском переулке царила тишина, ни одного прохожего. Только заспанный дворник подметал улицу, лениво ругая черного кота. Кот был знакомый, с нашего двора. Всегда свирепый и грязный, сейчас он сидел умытый и благодушно мурлыкал.

Дверь открыла няня, она попеняла мне за то, что я полуночничаю. Я сказала ей, что когда у человека счастье, то спать нельзя, а то заспишь его и не почувствуешь. Ничего не поняв спросонья, няня махнула рукой и поплелась в свой закуток. Войдя в комнату, я прежде всего поставила розы в кувшин. Головки их поникли, и я аккуратно подрезала стебли, потом открыла шторы, распахнула оба окна. Бурно ворвался ветер, разбросал на столе какие-то листки, первые лучи солнца торжествующе осветили дикий беспорядок в комнате. Вспомнив, как часто мама укоряла меня за то, что я плохо убираю свою комнату, и чувствуя какой-то невероятный прилив сил, я тут же, немедля, решила навести порядок, а заодно и переставить мебель. Тихонько, чтобы не разбудить домашних, занялась я уборкой. Неожиданно в углу на подокон-пике я увидела горшочек с простоквашей, горку черных сухарей и на блюдце сахар с корицей, которые няня всегда оставляла мне вечером. Внезапно почувствовав зверский голод, я с таким аппетитом принялась за простоквашу и сухари, как будто не ела несколько дней. Покончив с едой, я по привычке открыла заветный ящик письменного столика, где хранились мои дневники, достала тетрадь, но в голове был такой сумбур, что я так ничего и не написала. Попробовала нарисовать черного кота, но он получился вроде поросенка, и я положила тетрадь обратно в ящик.

Было чудесное утро. Деревья, по-весеннему еще совсем голые, казались трогательными и красивыми. На пруду под первыми лучами {61} солнца бежала легкая рябь. Я взяла кресло, придвинула к окну и, забравшись в него с ногами, прикрыла глаза. В голове плыл какой-то туман, обрывками проносились воспоминания этой ночи, путаясь, набегая друг на друга. И в блаженном ощущении своего счастья я вдруг заснула, совсем позабыв о том, что во сне счастье можно заспать, и тогда его не почувствуешь.

Эта весна была, вероятно, самой счастливой весной моей юности. Передо мной открывалась новая жизнь, она представлялась мне удивительно прекрасной. Душевный подъем, который я переживала, требовал от меня каких-то необыкновенных поступков и жизненных решений. В один прекрасный день меня осенила блестящая мысль — совершить путешествие в какую-то неведомую страну. Как раз приближалось время отпуска. Актеры Художественного театра обычно уезжали за границу или на прославленные курорты — полечиться, побродить по горам, пожить у моря. Уже твердо решив, что мое путешествие должно быть самым сказочным, какое только возможно, но совершенно не зная, как это осуществить, я обратилась за советом к Румянцеву. Было известно, что он каждое лето уезжал за границу с каким-нибудь интересным маршрутом. Румянцев очень сочувственно отнесся к моему намерению и посоветовал поехать в Земмеринг, неподалеку от Вены, сказав, что он будет летом с компанией в итальянском Тироле, а на обратном пути в Москву сможет заехать за мной. На следующий же день я отправилась в знаменитую контору Кука, чтобы выяснить, сколько стоит билет третьего класса Москва — Вена — Земмеринг и обратно. Сумма, которую мне назвали, оказалась очень скромной, кроме того, выяснилось, что она может быть еще меньше, если от границы до Вены ехать четвертым классом, которым обычно ездят студенты.

Разговор о поездке с домашними оказался нелегким. Решило дело обещание Румянцева не выпускать меня из виду. Счастливая, собиралась я в дорогу. Няня, обеспокоенная тем, что у меня очень уж мало денег, нажарила мне целую гору котлет и красиво завязала в бумагу три глиняных горшочка с простоквашей. Я село в поезд. У меня было нижнее место, уютно устроившись, я спокойно улеглась и заснула. Ночью меня разбудил громкий мужской голос и неистовая ругань. Перед моей головой свисали чьи-то ноги, а сверху капала белая жидкость. Обладатель ног яростно кричал, хлипкая дама на средней полке жалостливо причитала, что никогда еще ей не приходилось ехать в обществе таких неинтеллигентных людей. Выяснилось, что виновницей всего переполоха оказалась моя простокваша, которая от толчка поезда свалилась на пассажира с верхней полки. Соскочив на пол, он демонстрировал залитый простоквашей костюм и грозил взыскать с меня Деньги за испорченные пиджак и брюки. Все ругали меня, дама пискливо всхлипывала, а я сидела тихая, как мышь, ни слова не говоря и думая о том, что такое начало путешествия плохая примета и что, очевидно, мне не будет пути. Наконец волнение в вагоне стало утихать, я вспомнила слова няни: «жизнь — юдоль {62} страданий» — и, успокоенная этим философским заключением, улеглась на свою полку.

Когда поезд подошел к Вене, шел дождь, вокзал выглядел уныло и пасмурно. Вылезая с чемоданом из вагона, я еще раз подумала: ну, конечно, пути не будет. Но в Земмеринге от моих мрачных мыслей не осталось и следа. Ярко светило солнце, красота вокруг была неописуемая. В отдалении красовался замок кронпринца, а совсем близко от дорога — роскошные отели, прекрасные парки. На минуту мне пришла в голову мысль, как хорошо было бы хоть один день провести в шикарных апартаментах отеля, а вечером под скрипки оркестра покружиться в вальсе. Но эта мысль улетела бесследно, когда я увидела горы, покрытые мохнатым лесом. Представив себе, как я буду в блаженном одиночестве бродить по крутым тропинкам, я почувствовала себя уже настоящей путешественницей и бодро зашагала по дороге.

Пройдя километров восемь, я увидела живописную деревушку у подножия огромной горы. Здесь я договорилась с хозяевами уютного домика, которые предложили мне маленькую комнатку с окном, выходившим в пышный вишневый сад, что меня особенно пленило. Они объяснили мне, что обедать я смогу в гостинице, а молоко мне будет носить соседка. Все устраивалось как нельзя лучше. Я быстро установила себе распорядок жизни. Решила, что обедать буду в гостинице раз в неделю по субботам (суббота всегда была моим любимым днем в неделе), а остальные дни буду есть простоквашу, которую можно делать в умывальном тазу, и вишни. Они уже созрели, и хозяева предложили брать их, сколько мне захочется. Вся эта деревня вообще была сплошным вишневым садом.

День в деревушке кончался рано — уже в четыре часа гора закрывала солнце. Хозяева дали мне толстую свечу, но сидеть с маленьким огоньком в комнате было скучно, и большую часть времени я проводила в горах.

Никогда еще я не знала такой душевной наполненности, такой радости жизни, как в этом одиночестве среди огромных скал, могучих деревьев и чудесного солнечного неба. И все же пути мне не было, какие-то злые силы и здесь не оставляли меня в покое. Однажды, бродя по горам, я увидела между скал узенькую тропинку, загороженную палкой с надписью, прочитать которую я не смогла. Было очень заманчиво посмотреть, куда ведет эта тропинка, и я осторожно стала пробираться в глубь леса. Скоро передо мною открылась необыкновенной красоты пропасть. Дно ее было усыпано камнями разных пород, они так искрились на солнце, что казалось, будто разверзшиеся недра выбросили на поверхность земли все свои богатства. Невозможно было оторвать глаз от этой необыкновенной красоты, и, уже не глядя под ноги, я пошла дальше. Вдруг земля осыпалась у меня под ногами, и, едва успев ухватиться рукой за сук, я повисла над пропастью. Оцепенев от ужаса, я стала неистово кричать и звать на помощь в бессознательной надежде, что какой-нибудь случайный прохожий {63} услышит меня. Эхо повторяло мой крик. Я чувствовала, что рука моя немеет, и в отчаянии кричала из последних сил, почти уже теряя сознание. Вдруг какие-то страшные клещи схватили меня. Очнулась я на поляне в лесу. Около меня стоял молодой парень в тирольской шляпе. На мало понятном мне наречии он кое-как объяснил, что пас коров неподалеку и, услышав мои крики, побежал на помощь. С трудом добралась я до дому и несколько дней не могла прийти в себя. Мой спаситель время от времени навещал меня. Он приносил с собой цитру, что было очень кстати, так как разговаривать было затруднительно, и, аккомпанируя себе, приятным голосом пел тирольские песенки. Скоро эти визиты прекратились, так как вместе со своим стадом он перебрался в другое место. Страшное происшествие было забыто, и я по-прежнему целые дни проводила в горах. Но пути мне все-таки не было. Я заболела.

Потянулись бесконечные дни и ночи. Очевидно, температура была очень высокой, я бредила. Уверенная, что не поправлюсь, я кое-как написала прощальное письмо родителям, которое неизвестно почему адресовала Лужскому с просьбой передать его после моей кончины. В темные вечера и бессонные ночи, ощущая близость смерти, я испытывала мучительную тоску по отцу и матери, но няне. Все остальное куда-то отодвинулось. Во мне пробудилось какое-то атавистическое чувство, хотелось только одного: как в детстве, крепко, изо всех сил прижаться к матери, почувствовать теплоту ее рук, ее дыхания. Здесь, в чужой стране, в заброшенной деревушке, в полном одиночестве, с мыслью о близости конца, я пережила трагическое чувство прощания с жизнью, которое потом не раз мне приходилось переживать на сцене в моих ролях.

Спасло мне жизнь, как ни странно, самое простое средство. Как-то хозяин, относившийся ко мне во время болезни с большим участием, принес бутылку рома и уговорил меня пить его с чаем, уверяя, что на собственном опыте испытал его целительное действие. И в самом деле, скоро я почувствовала себя гораздо лучше. Думая только об одном — скорей, скорей вернуться домой, — я, едва поднявшись с постели, стала умолять хозяйку отвезти меня на станцию. Но я плохо рассчитала свои силы. Дорогой в таратайке я уже почувствовала себя плохо, а вокзальный шум так ошеломил меня, что, сидя на скамейке в ожидании поезда, я почти теряла сознание. Как сквозь сон я услышала чей-то голос, который спросил меня по-немецки, не больна ли я. Я что-то ответила.

— Вы русская? — спросил тот же голос уже по-русски. — Я тоже русский.

Какой-то пожилой господин сел рядом со мной, о чем-то спрашивал, почему-то взял у меня билет, куда-то ушел, сказав, чтобы я ждала его. Потом он вернулся с носильщиком, который взял мой чемодан, и под руку повел меня к поезду. Почему-то я совсем не удивилась, когда мы вошли в купе первого класса. Слабость была {64} такая, что я ничего не понимала, не замечала, все было мне безразлично. Это состояние продолжалось до самой Москвы. Я не удивлялась тому, что чужой человек кормил меня куриным бульоном, а когда мне становилось чуть-чуть получше, читал вслух газеты. И только на московском вокзале, уже немного придя в себя, я стала лепетать какие-то слова благодарности. Этот удивительный человек довез меня до дому и сдал на руки отцу, отворившему дверь.

Трудно описать блаженное состояние, которое я испытала, очутившись среди своих близких. Родители пришли в ужас и от моего вида и от моих рассказов. Сейчас же вызвали врача, который заявил, что у меня сильное истощение, и настоятельно советовал отправить меня в Крым, полечиться фруктами, подышать морским воздухом. Денег на поездку в доме не было. Но свет не без добрых людей. Знакомая брата, служащая железной дороги, предложила мне свой бесплатный билет, сестры Вальтер дали письмо к своей приятельнице в Севастополь с просьбой устроить меня там как можно лучше и дешевле.

И вот снова путешествие. Крым. Море, которое я видела до сих пор только на картинах. Севастополь поразил меня: белый, весь залитый солнцем, и сказочное сине-зеленое море. Я провела здесь несколько незабываемых дней в доме очень живой старушки, которая оказалась дальней родственницей Пушкина.

Старинный дом, клавесин, старинная мебель, картины, книги в кожаных переплетах, по вечерам неторопливые беседы за чайным столом — все это надолго осталось в моей памяти. В часы заката мы шли на Графскую пристань. Сюда собирался весь город. С Приморского бульвара доносилась музыка, играл симфонический оркестр. Все ждали торжественного момента, когда красный шар солнца погрузится в море… Трудно было расставаться и с радушной хозяйкой и с городом, словно возникшим из каких-то моих детских фантазий. Но делать нечего, надо было ехать дальше. Старушка написала письмо в Алупку своему приятелю Мустафе, поручая меня его заботам. Спрятав письмо в специально сшитый няней мешочек для денег и паспорта, который я носила на груди, я первый раз в жизни села на пароход. Так и случилось, что я оказалась в Алупке, в самом центре старого города, на Базарной площади. Мустафа предоставил мне в своем доме маленький закуток с деревянным топчаном без матраца, но с подушкой и покрывалом.

Жизнь старого города оказалась необыкновенно интересной. Здесь сохранялись черты и обычаи традиционного восточного быта. Почти все женщины ходили в чадрах, у кофеен целыми днями на корточках сидели старики с маленькими чашками в руках. Когда по улице проезжал автомобиль, женщины убегали в дома и плотно закрывали двери и окна, а старая мать Мустафы даже пряталась под кровать, так как здесь считалось, что автомобиль движется с помощью нечистой силы.

Мустафа оказался очень интересным, образованным человеком {65} и притом, как я узнала позднее, до всего доходил сам. Стремление к знаниям было его страстью. Это послужило через несколько лет причиной его трагической гибели. Когда он начал на собственные деньги строить школу для татарских детей, старики, которые так мирно попивали кофе, убили его ножом в спину за то, что он посягнул на старинные мусульманские устои жизни.

Рано утром, в четыре-пять часов, я уходила к морю. В эту пору, кроме рыбаков, здесь никого не было. Море у берега, как живым ковром, было покрыто множеством медуз. Сверкая под лучами солнца, они казались перламутровыми. Было очень интересно наблюдать за тем, как, выходя в море, рыбацкие суденышки рассекали скопище медуз и в сверкающий ковер вливались синие полосы воды. Большую часть дня я проводила в Воронцовском парке. По вечерам иногда гуляла там с Мустафой, беседуя о разных разностях, слушая музыку, доносящуюся из гостиницы «Россия». С интересом разглядывала я в больших зеркальных окнах французской кондитерской нарядных дам и господ, которые заходили сюда выпить чашку шоколаду и съесть пирожное. Мы с Мустафой, разумеется, и думать не могли о том, чтобы зайти туда. Вообще парк и алупкинский базар были два мира, резко враждебные друг другу. В парке гуляли нарядные, веселые люди, звучали музыка, смех. А на базаре бродили мрачные старики с глазами фанатиков, робкие женщины, копошились полуголые ребятишки. Чужих здесь ненавидели. На меня тоже посматривали весьма недружелюбно, и я всегда старалась пробегать через базар как можно быстрее, чтобы не привлекать к себе внимания. Однажды, когда я проезжала здесь в коляске Мустафы, под колеса экипажа полетели камни. То, что Мустафа показывался на улице вместе со мной, воспринималось здесь как непростительное нарушение приличий.

Постепенно здоровье мое стало поправляться, и я уже с радостью думала о том, что скоро начнется сезон в театре. Как-то утром почтальон принес мне пакет. Открыв его, я с изумлением и восторгом увидела официальное извещение из театра о том, что я назначена в «Синей птице» на роль Митили. К извещению была приложена повестка, где сообщалась дата первой репетиции. Теперь я уже считала дни и часы, оставшиеся до отъезда. Чтобы попасть из Алупки в Севастополь, надо было ехать извозчиком или пароходом. Об извозчике нечего было думать — это стоило дорого, и, рассчитав время так, чтобы приехать в Москву за три дня до репетиции, трогательно распрощавшись с Мустафой, я отправилась на пристань. Однако пути мне, как и все это лето, не было. Неожиданно на море начался шторм. Трое суток провела я на пристани, пока наконец маленький пароходик смог подойти к берегу. В Москву я приехала в тот самый день, когда назначена была первая репетиция. Измученная своим незадачливым путешествием и морской болезнью, еле держась на ногах, я, не заезжая домой, помчалась в театр. Двери в нижнем фоне были заперты. Я тихонько постучала, высунулся Мчеделов и шепотом сказал:

{66} — Алиса, вы опоздали на десять минут, я не могу вас пустить.

Дверь закрылась. В полном отчаянии побрела я домой. А вечером курьер из театра принес мне отпечатанное на машинке письмо, в котором за подписью Станиславского сообщалось, что ввиду опоздания я в течение месяца не буду допущена на репетиции «Синен птицы».

Трудно описать мое душевное состояние. В театре все мне сочувствовали, утешали, но в один голос твердили, что в таких вопросах Константин Сергеевич неумолим. Только недели через две Станиславский сжалился, и я получила разрешение участвовать в работе.

Вначале репетиции «Синей птицы» и занятия с актерами вел Сулержицкий.

О Леопольде Антоновиче, о Сулере, как все в театре его звали, мне хочется сказать несколько слов. Это был удивительно одаренный, интересный и своеобразный человек. С первых же дней нашего знакомства я почувствовала к нему большую симпатию и доверие. Скоро он стал одним из тех людей в Художественном театре, которые оказывали на меня большое влияние, являясь как бы живым примером того, каким должен быть в жизни и в искусстве настоящий художник. Когда он пришел в театр, за его плечами была уже большая жизнь. Он много видел, много пережил и необыкновенно увлекательно об этом рассказывал. Человек острого ума и доброго сердца, он привлекал к себе людей. Работал он всегда запойно. Помню, как-то Сулер заболел, вид у него был измученный, питался он одним молоком, похудел, но, приходя на репетиции, работал с таким же подъемом, как обычно, так же дурачился и шутил в свободные часы.

С первых же моих шагов на сцене Сулержицкий заботливо следил за мной, и я очень ценила его замечания и советы. Незадолго перед уходом из театра у меня был длинный душевный разговор с Леопольдом Антоновичем. Говоря, что он очень верит в меня, он предостерегал от искушений, которые, как он считал, ждут меня в новой жизни.

— К сожалению, вокруг вас много людей, которые кружат вам голову. Цените добрую критику, а не комплименты. И, главное, не ищите славы, не стремитесь быть обязательно впереди. Настоящее искусство скромно, но его не спрячешь, оно пробьет и камни, и вот тогда-то приходит настоящая слава.

«Синяя птица» была очень близка Сулержицкому — как у многих талантливых людей, в самом характере его было что-то детское. Наверное, поэтому наивная и мудрая фантастика пьесы была ему сродни. В каждое занятие он вкладывал столько выдумки и изобретательности, что работать с ним было истинным наслаждением.

Роль Митили почти немая, хотя девочка на протяжении всего спектакля не сходит со сцены. Вначале я как-то даже не замечала этого. Но мало-помалу у меня стали прорываться какие-то слова, фразы, восклицания. Я видела, что Сулержицкий записывал их. {67} Постепенно моя роль росла и из немой становилась говорящей. Слова Константина Сергеевича о тол, что «Синяя птица» должна походить на фантазию ребенка, должна быть призрачна, как мечта или детский сон, пришлись мне по душе. Они вызвали у меня множество ассоциаций с собственным детством. Во мне словно пробудился мой детский мир, еще не далеко от меня ушедший: страсть к путешествиям, любовь к природе, жадный интерес ко всему фантастическому. Путешествие за синей птицей, все чудеса, которые сопровождали нас, я воспринимала как что-то естественное и органичное. И, вероятно, поэтому работа на репетициях совсем не казалась мне работой. Во всех перипетиях, которые переживали дети, отправившись на поиски синей птицы, я чувствовала себя маленькой Алисой, играющей в Христиана Смелого, высматривающего в подзорную трубу корабли богатых купцов.

Когда Константин Сергеевич в первый раз пришел смотреть нашу работу, он сказал, что я живу в роли правильно и естественно, и предложил Сулержицкому до поры до времени предоставить мне свободу. Текст, который я внесла в свою роль, Константин Сергеевич утвердил, и он был вписан в суфлерский экземпляр. После длительных занятий в фойе мы перешли на сцену, репетиции здесь вел уже Станиславский. Здесь мы встретились со всеми превращениями и чудесами, над которыми, пока мы занимались в фойе, трудился Константин Сергеевич. Актерам не легко было освоиться в мире движущихся звезд, призраков, танцующих над нашими головами, которых изображали люди в черных балахонах, часто натыкаясь на нас и чуть не сбивая с ног. Репетициям по было конца. Дело уже близилось к намеченной премьере. Уже объявлены были первые черновые генеральные. Константин Сергеевич очень нервничал. Добиваясь максимальной выразительности, он порой становился в своей требовательности несправедливым, далее жестоким.

Помню, на первой черновой генеральной произошел тяжелый инцидент с В. В. Барановской. Она играла Душу Света. Играла ее очень хорошо. Но на этой репетиции ей поздно подали костюм — очень сложный — и, не успев его приладить как следует, выпустили на сцену. Дверь, из которой она должна была выходить, оказалась слишком узкой для этого костюма, и торжественного выхода, на котором настаивал Станиславский, не получилось. При первом же выходе Барановской шлейф зацепился за ступеньку, она едва удержалась на ногах и никак не могла его отцепить. Наконец, нагнувшись и взяв его в руки, она очень неловко стала спускаться по лестнице.

Крик Станиславского: «Назад! Вы играете Душу Света, а не кухарку, которая торопится на базар и тащит в руках подол юбки». Барановская выходит снова, и снова крик: «Как вы держите жезл? Жезл — это не зонтик. Актриса обязана уметь носить костюм. Назад!»

За кулисами Москвин — Кот шепчет: «Подними жезл выше» — и, завидя слезы на глазах Веры Всеволодовны, тихонько добавляет: {68} «Не реви. Старик выгонит со сцены. Держи голову выше! Выходи королевой».

Барановская выходит. И опять строгий голос из партера: «Надо думать над ролью! Надо понимать, кого вы играете…» Барановская выходит снова и снова… Бесконечное число раз.

Таких случаев было немало. Произошел инцидент и со мной. К счастью, он был, скорее, комический и кончился благополучно. Еще задолго до генеральных я решила заняться гримом, считая, что для роли семилетней девочки мне необходимо себя омолодить. В свободные часы я стала прибегать в театр и, устроившись перед зеркалом, всячески разрисовывала себе лицо, пока не добилась, как мне казалось, нужных результатов. На генеральную я пришла за три часа до начала. Замазав брови гуммозом и тельной краской, я тщательно вывела над ними две коричневые дуги. После этого я положила светлую краску, чтобы лицо казалось нежнее, и румянами сделала себе розовые щеки. Нырнув в кроватку Митили и завернувшись в одеяло, я с трепетом ждала, когда заиграет музыка и пойдет занавес. На положенных тактах я высунула голову из-под одеяла и приготовилась произнести свои первые слова, как вдруг услышала громкий смех Станиславского, за которым последовали три хлопка. Действие замерло. Не понимая, в чем дело, замерла и я в своей кроватке. Константин Сергеевич направился к сцене.

— Кооненчик, вылезайте из кровати и подойдите к рампе, — раздался его голос.

Когда я подошла, Константин Сергеевич посмотрел на меня и опять засмеялся.

— Знаете, сколько лет вашей Митили? Не меньше пятидесяти.

По спине у меня забегали мурашки.

Вынув из кармана платок, Станиславский тщательно снял с моего лица краску и вытер мне лицо, как хороший официант вытирает стол после обеда. В полном отчаянии я пыталась ему объяснить, что мне не семь лет и что я слишком стара для Митили.

— Вы еще не понимаете, — сказал Константин Сергеевич, — когда вы живете жизнью ребенка, вы преображаетесь и ваше лицо становится детским, лицом семилетней девочки. Гримироваться для этой роли я вам категорически запрещаю.

Генеральных «Синей птицы» было очень много, ибо спектакль долго не ладился. В ряде сцен техника подавляла актеров, не было необходимого равновесия отдельных частей спектакля. Некоторые сцены, проходные, вылезали на первый план, другие, по смыслу самые важные, оставались незамеченными. В конце концов Константин Сергеевич, расстроенный всеми этими неполадками, пригласил на репетицию Владимира Ивановича. Через несколько дней после этого просмотра в театре стало известно, что премьера откладывается на следующий сезон. Немирович в беседе с нами, отдавая должное блистательным находкам Станиславского, сказал, что спектакль хаотичен, страдает длиннотами, нуждается в сокращениях и серьезной работе.

{69} Премьера «Синей птицы» состоялась уже в следующем сезоне, через полгода. С волнением вспоминаю я и сейчас эту мою первую премьеру. Теперь я уже одевалась не в общей ученической уборной, а в отдельной, вместе с молоденькой актрисой Дмитриевской. Но она в «Синей птице» не участвовала, я была одна, и полому чувствовала себя без пяти минут Сарой Бернар. Придя в уборную часа за три до спектакля, я увидела гору цветов с трогательными записками и поздравлениями. В углу стояла корзина с тоненьким деревцом белой сирени. В конверте была фотография Качалова, которую я как-то попросила его подарить мне. На ней надпись: «Маленькой, глупенькой Аличке от большого дурака». У меня защекотало в горле, но я строго напомнила себе, что я актриса, что «слезы глаза выедают» и что перед спектаклем надо выбросить все из головы, думать только о роли. Прежде всего, как учил Станиславский, надо проверить костюмы. Я кинулась к вешалке — платьице и рубашка Митили были в полном порядке. Пришла молоденькая парикмахерша Анюточка надевать парик. По моей просьбе он был белобрысый с коротенькими прямыми волосами. Я провела пуховкой по лицу, но тут же, вспомнив злосчастную историю с гримом, тщательно стерла пудру. Неожиданно раздался стук в дверь. В уборную вошел Константин Сергеевич. Я встала. Он торжественно протянул мне несколько цветков, перевязанных ленточкой, и сказал, что пришел меня поздравить и благословить. Перекрестив меня, он поставил на стол коробочку, там лежал золотой медальон. На одной его стороне было изображение летящей синей птички с письмом в клюве и выгравирована надпись по-французски: «Elle vous porte mes voeux» («Она несет вам мои пожелания»). На оборотной стороне было написано: «А. Г. К. К. С. Станиславский». И дата. Тут уж, забыв о выдержке, я, уткнувшись носом Константину Сергеевичу в живот, всхлипнула. Он поднял мою голову, потрепал по щеке, улыбнулся.

— Помните все замечания, сосредоточьтесь, и с богом.

Когда он вышел, я подошла к умывальнику ополоснуть заплаканное лицо, потом бережно приколола медальон к лифчику у самого сердца. С тех пор я никогда с ним не расставалась. В день пятилетия Камерного театра Александр Яковлевич Таиров подарил мне маленькую серебряную фигурку Сакунталы. Без этих талисманов от двух самых дорогих мне людей я никогда не выходила на сцену.

Трудно описать столпотворение, которое было за кулисами после премьеры «Синей птицы». Поздравить Константина Сергеевича и актеров пришли родные, друзья — писатели, художники, артисты. Все обнимались и целовались.

Я очень полюбила свою Митиль, гордилась тем, что вскоре она завоевала любовь театральной Москвы, и особенно радовалась тому, что многие большие люди в искусстве высоко ценили спектакль. Скрябин иногда специально приходил на первый акт посмотреть, как просыпаются дети, как они танцуют, сидя на столе, едят воображаемые пирожные и ссорятся. После «Синей птицы» {70} я получала много писем от зрителей. В одном из них меня всерьез спрашивали, сколько мне лет.

Вскоре после премьеры меня вызвал к себе Владимир Иванович и спросил, не хочу ли я отказаться от своих выходных ролей. По правилам Художественного театра я могла это сделать. Я категорически воспротивилась и просила оставить все выхода за мною. Я очень любила эти свои маленькие роли. А через несколько дней Румянцев торжественно объявил, что мне положено жалованье — двадцать пять рублей в месяц.

Сознание, что школа позади, что я — актриса, кружило мне голову. Я стала раздумывать, как бы отметить это событие. В один прекрасный день меня осенила очередная блестящая мысль — сделать себе вечернее платье со шлейфом. Ни на каких приемах и балах я в то время не бывала, появляться в нем мне было решительно негде, но мечта о том, чтобы хоть раз покружиться в вальсе в платье со шлейфом, скользящим по полу, не давала мне покоя. Весь мой гардероб до этих пор состоял из единственной юбки и двух блузок — одна на каждый день шерстяная, а другая шелковая, парадная. К ним пристегивались воротнички, которые няня крахмалила так, что они просто сверкали, и я всегда казалась себе нарядной. Но сейчас мне хотелось почувствовать себя «дамой». Раздумывая над тем, каким должен быть мои туалет, я вспомнила очень эффектное платье Нины Николаевны Литовцевой — синее суконное, туго обтягивающее фигуру; когда она поднималась по лестнице, за ней, красиво извиваясь, тянулся шлейф. Не откладывая дела в долгий ящик, я отправилась покупать сукно. На Страстной площади красовалась большая реклама: «Супруги будут жить счастливо, если купят приданое в магазине Иванова. Пассаж». В этот-то магазин я и пошла. С видом дамы, привыкшей к дорогим туалетам, я попросила приказчика показать мне синее сукно, самое тонкое и не слишком яркое. Пересмотрев под лампой несколько рулонов, я выбрала наконец то, которое показалось мне наиболее подходящим, и небрежно спросила о цене. Когда оказалось, что аршин стоит три рубля и что на платье понадобится не меньше пяти аршин, у меня екнуло сердце. Но тут же я вспомнила, что актриса должна иметь выдержку, и попросила выписать чек. Придя домой, я старательно спрятала сверток под кровать. Мысль о том, что я истратила почти все свое жалованье на себя, не давала мне покоя. Но отступать было поздно. В смятенном состоянии отправилась я на следующий день к знакомой портнихе. Попросив ее ничего не рассказывать моим домашним, которым я хочу сделать сюрприз, и подробно описав платье Нины Николаевны, я спросила, может ли она сделать мне точно такое же, в рассрочку.

С бьющимся сердцем пришла я через неделю на примерку. Встретив меня, портниха сказала:

— Аличка, тебя ждет сюрприз.

Когда мастерица стала накалывать на мне платье, я вдруг увидела в зеркале пестрого искусно вышитого павлина, распустившего {71} свой пышный хвост от моей шеи до самого живота. В глазах у меня потемнело.

— Ну как, Аличка, нравится тебе мой красавец? В Париже дамы с ума сходят по вышивке, — торжествующе воскликнула портниха.

Пробормотав какую-то благодарность, я с тоской глядела на себя в зеркало. Через несколько дней, забрав платье из мастерской и спрятав его в театральной, я с волнением стала ждать случая надеть его куда-нибудь, где дамы бывают в вечерних туалетах, но где я наверняка не встречу никого из знакомых. Вскоре случай представился. Один из товарищей брата предложил мне контрамарку на благотворительный бал в Дворянское собрание. Одевшись в театре, в своей уборной, я вышла на улицу искать извозчика. Сердце у меня сильно билось — я ехала на бал одна, без кавалера. Это было неловко. Когда я вошла в вестибюль, уже было мною народу. Мелькали фраки мужчин, вечерние туалеты дам. Я обратила внимание на то, что дамы были декольтированы, в платьях из легких, светлых шелков. Медленно поднималась я по лестнице в своем закрытом суконном платье, за мной тянулся шлейф, цепляясь за ковер. К счастью, никто не обращал на меня внимания. Поднявшись по лестнице, я вдруг очутилась перед большим зеркалом, ярко освещенным люстрой. Сердце у меня замерло. Павлин выглядел нагло. За его пышным хвостом меня не было видно. И вся моя фигура, затянутая в тяжелое сукно, показалась мне жалкой и пеленой. Схватив в руки шлейф, я опрометью бросилась в вестибюль и, накинув шубу, выбежала на улицу. Слезы катились у меня по щекам. Долго бродила я по переулкам, выжидая часа, когда домашние улягутся и я смогу пробежать в свою комнату незамеченной. Наконец пробило двенадцать. Какое облегчение почувствовала я, когда стащила с себя платье и, скатав в комок, засунула его в старый чемодан. С нежностью посмотрела я на висевшую на стене блузу. Свежевыстиранная, с накрахмаленным воротничком, она показалась мне прекрасней всех вечерних платьев на свете.

После премьеры «Синей птицы» у меня неожиданно оказалось много свободного времени. Константин Сергеевич, занятый постановкой «Ревизора», вызывал меня к себе редко. В новом репертуаре я не участвовала. Жажда новых впечатлений, общения с интересными людьми в эту пору неодолимо владели мною. Настойчивая мысль о том, что жить надо горячо и страстно, в особенности актрисе, которая обязана захватывать публику силой своих чувств, не давала мне покоя. И я с головой кинулась в шумную Жизнь артистической богемы, бурлившую кругом.

# **{72}** Глава V

Художественная Москва жила в начале века бурно. Одно за другим открывались всевозможные кабаре, начали входить в моду «артистические подвалы». Неизменно переполнен был Литературно-художественный кружок. Процветал «Алатор», где позднее пел свои песенки Вертинский. День и ночь были открыты двери Мастерской Бориса Пронина. Здесь и любое время можно было получить чашку «безумного» кофе: у Пронина все было безумное, даже самый обыкновенный кофе в маленьких чашечках. Мастерскую охотно посещали писатели, художники, актеры. Все чувствовали себя здесь как дома, тут назначались деловые и романтические свидания, тут же и работали, примостившись где-нибудь в углу за столиком. На маленькой эстраде вечерами выступали драматурги с чтением своих новых пьес, поэты с новыми, еще не опубликованными стихами. Иногда Пронин давал кому-нибудь из нас, молодежи, прямо á livre ouvert прочитать только что написанные стихи. Как-то однажды мне посчастливилось прочитать здесь с эстрады стихотворение Блока «Крылья легкие раскинув», набросанное им на клочке бумаги и только что пересланное из Петербурга. В знаменитом ресторане Билло, который славился баварским пивом и вестфальской ветчиной, любили коротать ночи поэты — Бальмонт, Балтрушайтис, Брюсов. Здесь нередко они читали публике свои стихи и вдохновенные экспромты.

В это время я видела вокруг себя много интересных людей: писателей, поэтов, музыкантов. В большинстве эти люди были много старше меня по возрасту, но я чувствовала себя с ними легко и просто. Я всюду бывала и мало-помалу втянулась в эту новую для меня жизнь.

В центре веселящейся художественной Москвы была знаменитая «Летучая мышь». Один из организаторов ее, Никита Балиев, в это время был актером Художественного театра, а Николай Лазаревич Тарасов, оказавший финансовую помощь при создании этою кабаре, был пайщиком Художественного театра. Таким образом, «Летучая мышь» оказалась в родстве с Художественным театром, и многие наши актеры, особенно молодежь, участвовали в ее программах. Константин Сергеевич разрешал эти выступления, считая, что танцы, пантомимы и вообще эстрада раскрывают темперамент, развязывают движения.

С первых же дней существования «Летучей мыши» я стала принимать горячее участие в ее вечерах. Репертуар этого театра-кабаре был очень разнообразен. Шутки, пародии, танцы и пантомимы, комедийные сценки — без них не обходилась ни одна программа. Но иногда в нее включались и вещи более серьезные. С успехом шла одноактная комическая опера Моцарта «Примадонны-соперницы». С большим вкусом была поставлена по инициативе Тарасова инсценировка стихотворений в прозе Тургенева. Сам Балиев не только вел программу, но и выступал с очень остроумными номерами.

{73} В «Летучей мыши» бывала вся Москва. Приезжие знаменитости считали своим долгом обязательно посетить Балиева. Среди гостей здесь можно было встретить Савину, и Варламова, и Нижинского, и Карсавину, и других корифеев Александринки и Мариинского балета. Постоянными гостями «Летучей мыши» бывали Книппер, Москвин, Леонидов. Вишневский. Любил посидеть здесь в свободные вечера Качалов. Многие из посетителей сами охотно выходили на сцену. Помню известного венского опереточного актера Шпильмана, венского актера Штайнбергера, артистов петербургского «Кривого зеркала» и многих других.

Я исполняла в «Летучей мыши» много веселых забавных номеров. Неизменный успех имела комедийная сценка с трансформацией, в которой я молниеносно превращалась из юной цветочницы в древнюю старуху, а мой партнер — из молодого франта в старика полицейского. Удачным был номер «Английские прачки», поставленный Эли Ивановной Книппер, где я и еще две ученицы весело распевали на мотив популярной народной песенки невообразимый набор английских слов. Горячо принимала публика номер, который Балиев объявлял так: «Сейчас выступит народный квартет балалаечников под руководством знаменитого виртуоза Михаила Климова, с участием известной солистки Али Кооненовой. В программе будут исполнены лирический вальс “Ожидание” и старинный русский романс “Эх, полным полна коробочка”». Переждав аплодисменты и смех, он продолжал: «На бис будут исполнены вальс “Ожидание” и “Эх, полным полна коробочка”».

Надо сказать, что как-то на даче в Серебряном бору, умирая от скуки, я стала учиться играть на балалайке у местного лодочника, катавшего дачников по Москве-реке, Но успела выучить только два номера, с которыми и выступила в дачном веселом концерте. Они-то и составили программу «Народного квартета балалаечников». В красных суконных фраках с белоснежными манишками Климов, я и еще два актера Малого театра после торжественного выхода усаживались на свои места и с каменными лицами заправских виртуозов бойко играет под смех зала.

В пародийном плане строились и другие номера «Летучей мыши». Выступать в них всегда было очень весело. Но одно выступление неожиданно превратилось для меня в настоящее событие.

В это время только-только вошел в моду танец апашей. Вместе с Георгием Аслановым, который был моим постоянным партнером в танцах, мы решили подготовить ею для очередной программы. Эта работа нас очень увлекала, и мы много репетировали сложные фигуры, которые были по плечу скорее акробатам, чем актерам. Асланов то с неистовой страстью схватывал меня в объятия, то свирепо швырял в сторону, то вертел в воздухе, подметая моими волосами пол. Нужна была большая ловкость и тренировка, чтобы, выполняя все эти фигуры, не повредить себе рук и ног. Мы занимались очень усердно. Костюм, который в этом номере играл большую роль, я придумала себе сама: короткая, обтянутая юбка {74} из черного сатина с разрезом сбоку, маленькая кофточка с разорванным рукавом, черный шелковый шарф вокруг талии. Распущенные волосы, роковые синяки под глазами и столь же роковые кроваво-красные губы дополняли портрет парижской апашки. Не менее выразительно выглядел и мои партнер. В кепке, надвинутой на глаза, с красным рваным шарфом, обмотанным вокруг шеи, с бледным лицом и зловеще сдвинутыми бровями, он был фатально неотразим. Незадолго до генеральной, когда мы репетировали, в темный зал неслышно вошел Рахманинов. Мы увидели его, только когда репетиция окончилась и в зале зажгли свет. Аплодируя, он подошел к нам и сказал, что мы доставили ему большое удовольствие. Очень смущенные, мы приняли эту похвалу просто как доброе внимание большого художника. Каково же было наше изумление, когда на следующий день Балиев таинственно сообщил нам, что Рахманинов вызвался дирижировать танцем апашей на премьере. Трудно передать мое волнение, когда через несколько дней на генеральной репетиции, стоя за кулисами перед выходом, ждала я первых тактов музыки. Зазвучал оркестр. Я вышла на сцену как в бреду. Музыка показалась мне неузнаваемой. Она приобрела совсем новое, трагическое звучание: то замирала в томительном пиано, то обрушивалась на нас зловещим форте, в оркестре звучали инструменты, которых раньше и слышно не было. Музыка подчиняла себе, и наши движения, намеченные на репетиции почти пародийно, невольно наполнялись новым, трагическим содержанием. Невозможно описать триумф этого номера на премьере, наше чувство восторга и благодарности великому музыканту, который взмахом своей дирижерской палочки превратил эстрадную безделушку в произведение искусства.

Я очень любила не только выступать в «Летучей мыши», но и просто бывать там. Мне нравилась самая атмосфера, свобода и непринужденность, которые царили и на сцене и в зале. На стенах висели шуточные плакаты, карикатуры на актеров, красовалась надпись: «Все входящие должны быть знакомы друг с другом».

Как-то в одни из вечеров, когда оркестр заиграл мазурку, Балиев предложил желающим выйти на сцену показать свое искусство. Качалов встал и направился к эстраде. За ним поднялся известный коршевский актер Борисов. Неожиданно оба они выбрали своей дамой меня. Не успела я подняться на эстраду, как Борисов взял мою руку, и мы понеслись в мазурке. Собственно, неслась одна я. Борисов лихо топал ногами и время от времени кружил меня так стремительно, что сердце замирало, как на гигантских шагах. Василий Иванович, стоя в стороне, мрачно следил за нами, скрестив руки на груди. Потом решительно подошел и, отстранив Борисова, помчал меня по кругу, проделывая все традиционные па мазурки с шиком заправского польского гусара. На последних тактах музыки, опустившись на одно колено, он так же традиционно галантно поцеловал мою руку, вызвав горячие аплодисменты зала. Это соревнование Качалова и Борисова имело шумный успех и даже заслужило смешной отзыв в одной из московских {75} газет: «Борисов и Качалов, избрав дамой А. Г. Коонен, состязались в исполнении мазурки. Победителем был признан второй, а его в свою очередь превзошла грацией дама».

Шумная и людная атмосфера «Летучей мыши», Мастерской или Литературного кружка не погасила моей неизменной любви к поздним прогулкам по московским улицам или поездкам за заставу. Приятно было из душного помещения выйти на крепкий морозный воздух. Часто моим спутником в этих прогулках бывал Василий Иванович. Очень занятый работой в театре, не имея возможности погулять днем, он охотно бродил по Москве поздними вечерами. Чаще всего мы доезжали до Спиридоновки, а потом шагали по «патриаршим переулкам», как называл Василий Иванович улочки вокруг. Спиридоновка была моей самой любимой улицей. Извозчики называли ее «барской». Ни одного магазина, маленькие особняки с обеих сторон, на углу церковь с большим садом, напротив дворец Морозова; за его оградой сквозь заснеженные деревья мерцали в темноте освещенные окна. Улица по тому времени казалась широкой. Параллельно ей шел Гранатный переулок, такой же тихий, тоже «барский», но поуже Спиридоновки. Под ногами весело скрипел снег, мелькали огоньки фонарей. Василий Иванович уверял меня, что эти прогулки возвращают ему молодость. Как-то он даже затеял на Патриарших прудах игру в снежки и был в восторге, засыпав меня с головы до ног снегом. Гулять с Качаловым по Москве днем было невозможно — его узнавали решительно все, вплоть до уличных мальчишек. Н. Г. Александров даже придумал анекдот о том, как собака, перебегавшая улицу, завидев Качалова, замерла на полдороге и, протянув лапу, сказала: «Здравствуй, Вася».

Но в скором времени случилось так, что прогулки с Василием Ивановичем на некоторое время прекратились. В его жизнь неожиданно вторглись очень тяжелые обстоятельства. Жена Качалова — Нина Николаевна Литовцева, игравшая в то время в Риге, внезапно тяжело заболела, понадобилась операция, и Василия Ивановича срочно вызвали телеграммой. Вскоре в театре стало известно, что жизнь Нины Николаевны вне опасности, но играть на сцене она больше не сможет. Когда Василий Иванович вернулся в Москву, на него тяжело было смотреть. Он приходил в театр только на спектакль, молча сидел за кулисами в ожидании своего выхода, и после спектакля сразу уходил домой. Мне было мучительно жаль Нину Николаевну. Очень беспокоилась я и за Василия Ивановича. Как-то я попросила Братушку зайти проведать Качалова. Вернулся он очень расстроенный, сказал, что Василий Иванович в тяжелом состоянии и просит меня зайти навестить его. Разумеется, в первый же свободный вечер я пошла к нему. Василии Иванович: сам открыл дверь. Всегда подтянутый, тщательно одетый, он быт неузнаваем: похудевший, с потухшими глазами.

В кабинете на стуле около дивана стояли бутылка с коньяком и {76} стакан, тут же на полу лежала собака. Она меланхолически посмотрела на меня и отвернулась.

— Вот, Аличка, какая у меня компания. Угощаю пса коньяком, — сказал Василий Иванович.

В комнате было мрачно, горела одна только настольная лампа, собака вздрагивала и похрапывала во сне. Я просидела недолго. Когда мы прощались, Василий Иванович как-то вдруг засуетился, просил навещать его, как только у меня будет свободное время, и совсем неожиданно, порывшись в портмоне, сунул мне в руку двугривенный для швейцара, объяснив, что тот терпеть не может, если у жильцов засиживаются гости и ему надо подниматься со своей лежанки открывать дверь.

Вместе с Братушкой я еще несколько раз бывала у Василия Ивановича, мы оба всячески старались отвлечь его от мрачных мыслей.

В доме Качалова я познакомилась с близкими друзьями Василия Ивановича: с известным московским критиком Н. Е. Эфросом, и с историком А. К. Дживелеговым. Эфрос показался мне уж очень серьезным и несколько скучноватым. Василии Иванович смеялся, когда я ему сказала, что, по-моему, Эфрос раньше всего критик, а только потом уже человек и мужчина. Алексей Карпович Дживелегов, наоборот, очень нравился мне. Блистательный человек, великий жизнелюб, поклонник всех хорошеньких женщин, он мог часами занимать общество интереснейшими «устными рассказами», внося большое оживление.

Бывала у Качаловых и молодежь. Среди молодежи одним из самых любопытных людей был Василии Васильевич Прохоров. Это была фигура очень характерная для определенной среды тех лет. Он принадлежал к династии московских фабрикантов Прохоровых и, как многие молодые люди из богатого купечества, страстно тяготел к искусству. Великий фантазер и романтик, он безумно страдал, когда друзья или знакомые, представляя его кому-нибудь и называя его фамилию, считали долгом добавить — «Прохоровская мануфактура». Он мечтал быть актером, и, хотя никаких способностей у него не было, его тяга к искусству была так трогательна, что Качалов, который терпеть не мог с кем-нибудь заниматься, иногда урывал свободные полчаса, чтобы послушать, как Прохоров читает Байрона.

Я скоро подружилась с Василием Васильевичем, но долго не могла привыкнуть к его странной манере себя держать. Он страдал какой-то болезненной застенчивостью, и это, вероятно, была одна из причин, заставлявшая его порой совершать поступки, изумлявшие своей экстравагантностью. Как-то он пригласил меня и Василия Ивановича к себе в гости. У театра нас ждала машина, дверь открыл слуга. Мы очень удивились, что хозяин не встретил нас, и Качалов пошел искать его по всему дому. Но Прохорова нигде не было. Одна из комнат была заперта, оттуда раздавались звуки скрипок и виолончелей. В недоумении бродили мы одни-одинешеньки по пустынным комнатам. Неожиданно в одной из {77} них, до того неосвещенной, загорелась люстра, и мы увидели великолепно сервированный стол на два прибора. Возле одного стоял букет орхидей. Нам не оставалось ничего другого, как, махнув рукой на отсутствующего хозяина, сесть за стол. Ужинали мы под звуки лирических мелодии таинственного оркестра, потом перешли в гостиную и наконец, потеряв надежду увидеться с хозяином, уехали домой. На следующих! день бедному Прохорову сильно досталось от Василия Ивановича. Он был очень смущен, просил прощенья, однако упорно твердил, что ему очень хотелось принять нас у себя, но он считал, что его личное присутствие для нас неинтересно и может показаться навязчивым.

В другой раз он прислал за мной автомобиль, вся кабина которого внутри была убрана розами. Чувствовала я себя в этом цветочном ящике ужасно, сидеть было неудобно, от одуряющего запаха болела голова, вдобавок ко всему прохожие в недоумении останавливались и смотрели мне вслед. Узнав обо всем этом, Прохоров опять пришел в отчаяние, но «заботиться» обо мне не перестал. В один прекрасный день он предложил мне в свободное время выезжать в его автомобиле за город, добавив, что вести машину будет шофер, так как он не смеет утомлять меня своим присутствием. Как-то, чувствуя себя действительно очень усталой, я воспользовалась его предложением. Прогулка в одиночестве доставила мне большое удовольствие. Но и тут не обошлось без смешной выдумки. Где-то в лесу шофер вдруг остановился. Не успела я спросить, в чем дело, как из-за деревьев показалась фигура Прохорова. Подойдя ко мне, он спросил, как я себя чувствую, довольна ли прогулкой, и, пожелав счастливого пути, скрылся за деревьями.

У меня каким-то чудом сохранилось кольцо — одна из последних фантазии Прохорова. Три одинаковых гладких кольца он заказал ювелиру как символ тройственного союза на вечные времена. На внутренней стороне колец были выгравированы три наши имени: Василий, Алиса, Василий, и дата. Это кольцо я совсем недавно случайно нашла у себя и живо вспомнила трогательного человека, пытавшегося всеми доступными ему способами внести в свою собственную жизнь и в жизнь своих друзей отблеск романтики.

В калейдоскопе людей, окружавших меня в то время, особое место занимал поэт Юргис Балтрушайтис. Как-то в Мастерской Пронина ко мне кинулся Бальмонт и, как всегда, восторженно-напевно воскликнул:

— Алиса, познакомьтесь, Юргис Балтрушайтис — угрюмый, как скала! Любите его стихи и опасайтесь его философии!

Стихи Балтрушайтиса я знала, но самого его увидела впервые. Вечер мы провели все вместе. Бальмонт неутомимо болтал, то стихами, то прозой, взрываясь фейерверком экспромтов. Балтрушайтис за весь вечер не вымолвил ни слова. Когда мы уходили, я тихонько спросила Бальмонта:

— Балтрушайтис когда-нибудь разговаривает?

{78} — Иногда, случается, говорит. Но это не важно. У него хорошие стихи и золотое сердце.

Балтрушайтис вошел в мою жизнь незаметно, как бы неслышными шагами. Очень скоро его присутствие стало для меня привычным. Мало-помалу он взял на себя роль моего наставника и опекуна. Он часто приходил ко мне домой, приносил только что вышедшие номера «Золотого руна» или «Весов», книги северных поэтов и писателей, которых он очень любил. Чаще всего он сидел молча. Я привыкла к этому и, не обращая на него внимания, занималась своими делами. Как все замкнутые и молчаливые люди, Балтрушайтис любил писать письма. Каждое утро курьер Николай из кафе Трамбле, где Юргис имел обыкновение пить утренний кофе, приносил мне от него письма, длинные и туманные, полные загадочных поэтических образов и разнообразных философских отступлений.

Юргис бывал у нас дома чаще других моих друзей и очень скоро завоевал симпатии домашних. Отец подолгу вел с ним беседы, после которых всегда говорил, что Юргис великий мудрец, а мама и няня были покорены тем, что он заставлял меня застегивать шубу, которую я имела привычку носить нараспашку. Типичный северянин, все делавший с какой-то милой, неуклюжей медлительностью, Балтрушайтис в то же время был очень легок на подъем и охотно откликался на все мои фантазии. В перерыве между репетицией и спектаклем мы с ним иногда ездили на вокзалы встречать дальние поезда. Чаще всего ездили на самый ближний, Брестский вокзал, к заграничному поезду, который приходил в половине шестого. Вокзальная жизнь мне всегда очень нравилась. На вокзале люди живут какой-то иной жизнью, не такой, как в привычной обстановке. Приезжая на вокзал, я каждый раз с нетерпением ждала минуты, когда из ранних сумерек вынырнут огни паровоза, засуетятся носильщики, придет в движение толпа ожидающих. Встречи, объятия, шумный говор, в голове невольно возникал целый поток мыслей, догадок о характерах людей, о их взаимоотношениях, о их судьбах, радостных или печальных.

Среди людей, близких к Художественному театру, особо выделялся Николай Лазаревич Тарасов. Его имя сейчас почти забыто, а между тем он принимал активное участие в жизни театра. Во время гастролей в Вене, когда театр испытывал большие материальные трудности, Тарасов дал необходимые для возвращения в Москву деньги, потом стал пайщиком, а в дальнейшем был одним из организаторов «Летучей мыши». В «Летучей мыши» я с ним и познакомилась. Сначала наши встречи были случайны, петом они стали более частыми, и скоро между нами установились очень добрые отношения. Молодой, красивый, прекрасно образованный, фантастически богатый, он, казалось, обладал всем, чтобы радоваться жизни и считать себя баловнем судьбы. Но при первом же нашем знакомстве я обратила внимание на то, что глаза у него всегда печальные и остаются печальными, даже когда он смеется.

Заметила и то, что он по давал подойти к себе поближе, как бы {79} оберегая свой душевный мир. Он казался мне человеком загадочным и непонятным. Как-то он сказал мне:

— Вы счастливая, Алиса. Вы увлечены искусством, своим творчеством, любите жизнь. Как бы я хотел смотреть на мир вашими глазами. А я вот все время чувствую абсурдность жизни и каждую минуту помню, что все имеет свой неизбежный конец.

Я испытывала К Николаю Лазаревичу сложное чувство: он не был похож ни на одного из людей, с которыми я встречалась в это время. Если Леонид Андреев привлекал меня своей мятущейся душой, вечно ищущей мыслью, то в Тарасове меня поражала какая-то трагическая опустошенность. Это вовсе не было холодным равнодушием богатого, скучающего барина. Я чувствовала в нем какую-то горькую обреченность и не могла не относиться к нему с большим сочувствием, радуясь, когда мне удавалось вызвать у него хоть какое-то светлое душевное волнение. Очень подкупало меня в нем то, что он искренне интересовался моей актерской жизнью, много расспрашивал меня о моей работе, иногда приходил на первый или последний акты «Синей птицы» — это были самые игровые акты Митили, — а потом обязательно сообщал мне свои впечатления.

Иногда в свободные дни мы ездили на Воробьевы горы, которые Николай Лазаревич очень любил, бродили по Нескучному саду и о многом разговаривали. Как-то, смеясь, он рассказал мне, что когда Балиев, который жил в его квартире, устраивает бурное веселье со своими друзьями, он запирается у себя в спальне с томиком Пушкина, и добавил: «Пушкин мой самый близкий друг».

Сумбурная жизнь, ворох впечатлений незаметно отвлекли меня от театра, от регулярных занятий. И время от времени какой-то червячок начинал точить меня. В моей жизни образовались как бы два полюса. Каждый раз, приходя на спектакль «Синяя птица» и включаясь в жизнь маленькой Митили, я чувствовала, что мое детство еще не ушло от меня, что оно совсем близко. А когда я попадала в поток другой жизни, вне театра, во мне пробуждались совсем другие чувства, какие-то новые силы, в которых я еще не могла разобраться. Забавно, что именно в это время я начала физически очень бурно расти, мне в течение сезона не раз выпускали юбочку и рубашку Митили.

Как-то во время прогулки Николай Лазаревич сказал:

— Мне часто кажется, что за вашей жизнерадостностью и беспечностью скрываются какие-то совсем другие мысли и чувства, глубокие и серьезные. Мне думается, что со временем вы будете играть не только веселых девушек, но и драматические роли с большими сложными переживаниями.

Слова Тарасова сильно взволновали меня. Как будто он проник в самые сокровенные уголки моей души. В театре все относились ко мне как к девочке, вероятно, никто не замечал, что я не только физически вырастаю из юбочки Митили. Тарасов был одним из первых, увидевших то новое, что созревало во всем моем существе. Мы шли по узенькой пустынной аллее Нескучного сада, перед {80} моими глазами маячил огромный старый дуо, ныл ветер, дуо скрипел, и меня внезапно осенила мысль — сейчас же, здесь, на ветру, сыграть монолог Орлеанской девы, сыграть в полную силу. Я подбежала к могучему стволу дерева и начала читать: «Молчит гроза военной непогоды…» Николай Лазаревич от неожиданности замер на месте. Внимание, с которым он слушал, было поистине вдохновляющим. Когда я кончила, у меня сердце колотилось так, как если бы я сыграла Жанну д’Арк перед тысячной аудиторией. Помолчав, Николай Лазаревич сказал:

— Жаль, что вас не слышал Станиславский. Именно здесь. Уверен, что это навело бы его на какие-нибудь замечательные мысли. И, знаете что, актеру вовсе не обязательно нужна сцена. Театр там — где есть актер и зритель.

Потом добавил:

— А я прав. Вы непременно должны попробовать себя в какой-нибудь драматической роли. И не откладывайте далеко «Орлеанскую деву».

Эту роль сыграть мне не довелось. Но не могу не вспомнить еще один день, много лет спустя, когда я снова, так же неожиданно для себя, читала монолог Орлеанской девы. Было это на открытии мемориальной доски на доме, где жила М. Н. Ермолова. После торжественной церемонии во время небольшого приема, который устроили для близких друзей дочь Марии Николаевны и Т. Л. Щепкина-Куперник, А. А. Игнатьев попросил меня от лица гостей прочесть монолог Жанны д’Арк. Это была одна из лучших ролей Ермоловой. Внезапно перед моими глазами возникли пустынная дорожка Нескучного сада, старый дуб и мой единственный зритель. Я попросила Таирова последить текст и начала читать…

Прошло два года после памятной для меня прогулки по Нескучному саду. По Москве пронеслась страшная весть — Николай Лазаревич Тарасов покончил с собой. Рано утром меня разбудил телефонный звонок. Сестра Николая Лазаревича, Ольга Лазаревна, каким-то странным, чужим голосом попросила меня сейчас же приехать на квартиру к Тарасову. Предчувствуя что-то страшное, я помчалась на Дмитровку. Дверь была открыта, и я прямо прошла в комнату Николая Лазаревича. Он лежал на тахте в костюме, тщательно одетый. Лицо было спокойное, чуть розовое, можно было подумать, что он спит, на виске запеклась одна-единственная капелька крови. На полу рядом с тахтой лежал маленький револьвер. Я не могла оторвать глаз от лица, на которое смерть еще не успела наложить свою печать. Уткнувшись мне в плечо, глухо рыдала Ольга Лазаревна. Потом вошли какие-то люди и стали открывать ящики стола; когда открыли шкаф, где висели костюмы, в комнату ворвался свежий запах английских духов, название которых Николай Лазаревич почему-то тщательно скрывал от своих друзей.

О причине смерти Тарасова, ни для кого не объяснимой, непонятной, пронеслась легенда. Она связывала гибель Николая Лазаревича с неразделенной трагической любовью к нему молодой девушки {81} из богатой купеческой семьи Грибовых. Эту фамилию я слышала от Николая Лазаревича, который как-то вскользь рассказал мне о сложившейся чрезвычайно тягостной для него ситуации. Легенда гласила, что Грибова за день до смерти Николая Лазаревича позвонила ему по телефону и сказала, что ей нужен его совет: выходить ли ей замуж за молодого человека (фамилию его я не помню), который давно добивается ее руки, Тарасов ответил, что хорошо знает этого молодого человека, считает, что он обладает большими достоинствами, посоветовал не пренебрегать его чувством и выйти за него замуж. Грибова поблагодарила и повесила трубку. На следующий день в газетах появилось траурное извещение о том, что ночью Грибова, а вслед за ней и ее жених покончили жизнь самоубийством. Николай Лазаревич, как потом рассказывал слуга, пришел домой очень поздно, принял ванну, потом заперся у себя в спальне, сказав, что будить его не надо. Через некоторое время раздался звонок, когда слуга открыл дверь, он увидел на площадке гроб и венок. Человек из похоронного бюро, спросив, здесь ли квартира Тарасова, сказал, что привез все заказанное, и протянул квитанцию. Сколько ни протестовал слуга, объясняя, что в доме никто не умирал, как ни уговаривал забрать гроб, посыльный и слышать ни о чем не хотел. Заявив, что заказ оплачен, адрес правильный, а до остального ему нет дела, он ушел.

Встревоженный слуга постучал к Николаю Лазаревичу. Ответа не было. Если верить легенде, гроб и венок прислала Тарасову близкая подруга Грибовой, считавшая Николая Лазаревича виновником ее гибели. Страшный подарок опоздал, Тарасов так и не узнал о нем.

Смерть Николая Лазаревича оставила глубокий след в моей душе.

Случай всегда играл большую роль в моей жизни — и творческой и личной. Неожиданное чтение «Орлеанской девы» и разговор с Николаем Лазаревичем в Нескучном саду, взбудоражив меня, опять круто повернули мои мысли к театру. Я все больше и больше стала думать о работе над каким-нибудь крупным драматическим женским образом, о работе, в которую я могла бы вложить все те мысли и чувства, что волновали меня в последнее время. Состояние у меня было смятенное. Говорить с Константином Сергеевичем о своих тревогах и раздумьях я не решалась и обратилась к Вахтангу Левановичу Мчеделову, с которым у меня давно были очень дружеские отношения. Прекрасный человек и очень интересный режиссер, Мчеделов всегда охотно откликался на просьбы молодежи. Я несколько раз работала с ним над импровизацией и эти занятия очень любила. К нему я обратилась с просьбой сделать со мной в учебном порядке какую-нибудь интересную, обязательно драматическую женскую роль. На следующий день Мчеделов принес мне томик Шекспира и сказал, чтобы я прочитала «Меру за меру». Это было для меня полной неожиданностью. {82} Шекспир в то время был не в моде, и я совсем не знала его. Театры увлекались пьесами Ибсена, Гауптмана, Гамсуна, Д’Аннунцио. Одним духом проглотила я «Меру за меру» и, не останавливаясь, принялась за другие пьесы: «Ричард III», «Антоний и Клеопатра» (кстати, эта пьеса произвела на меня наиболее сильное впечатление). Передо мной открывался новый мир — мир трагедии.

Перед началом работы Мчеделов говорил со мной об отношении к искусству, о долге актрисы. «Мне кажется, последнее время вы живете в каком-то бреду, нельзя приносить на сцену крохи своей души. Вы — актриса. Повторяйте это себе каждый день. Просыпаясь утром и ложась в постель, говорите: “Я — актриса”».

Эти слова Мчеделова я записала в своем дневнике крупными буквами.

К большому моему горю работа над «Мерой за меру» неожиданно оборвалась, Вахтанг Леванович должен был куда-то уехать. Я пала духом. И снова случай пришел мне на помощь. Вольнослушательница театра Вендерович взяла для показа Владимиру Ивановичу одну из коронных ролей Дузе — роль слепой Анны из «Мертвого города» Д’Аннунцио. Меня она просила сыграть в этом отрывке тоже сильную трагическую роль Бьянки-Марии. Я так увлеклась этой работой, что некоторое время не могла думать ни о чем, кроме «Мертвого города». Не замечая некоторой искусственности пьесы, я вкладывала в образ Бьянки весь пыл моей души. Репетировали мы в каких-то полуантичных костюмах: в туниках и сандалиях. Примерно через месяц Владимир Иванович назначил день показа. Мы наспех выгородили в фойе небольшую сцену, поставили две колонны и самую необходимую мебель. Владимир Иванович слушал с большим вниманием. На столе перед ним лежали бумага и карандаш, но он не сделал ни одной пометки. Когда мы кончили, он очень нас похвалил и сказал, что хочет показать этот отрывок Константину Сергеевичу. Через некоторое время нас смотрел Станиславский. Он показался мне взволнованным и даже немного растерянным. Тоже похвалив нашу работу, он в свою очередь сказал, что хочет показать нас Леонидову. Ум и эрудицию Леонида Мироновича Станиславский всегда высоко ценил. Леонидов сказал мне много приятного: хвалил за темперамент и искренность, удивлялся, как смогла я проникнуть в такой: сложный мир женских чувств. Много лет спустя мне показали выдержку из хранящегося в архиве письма Немировича к Станиславскому, в котором он упоминает о показе «Мертвого города». «Что касается Коонен, — пишет Владимир Иванович, — то я был поражен серьезностью и глубиной переживания ее роли. Из веселенькой Митили стала двадцатилетняя девушка с серьезным взглядом, устремленным в самые глубины душевной красоты. Суметь схватить в Д’Аннунцио эту красоту и суметь вложить ее в душу девушки, которая до сих пор знала только Митиль и автомобиль Тарасова, — согласитесь, что это такая победа, на которую не многие из наших способны. Да и кто? Коонен я очень похвалил».

{83} Весть о нашем успехе облетела театр. Меня поздравляли, и я чувствовала себя бесконечно счастливой. В душе моей постепенно зрела вера в то, что я могу играть не только девочек и мальчиков, но и настоящие женские чувства и, главное… любовь. Передо мной словно приоткрывалась дверь в мир тех потрясении и страстей, в котором мне суждено было потом прожить большую жизнь, жизнь Федры, Катерины, Эммы Бовари.

Случилось так, что именно в то время, когда я взволнованно переживала свое вступление в мир сильных и высоких женских чувств, в Москву приехала Элеонора Дузе. Как-то утром мне позвонила Лилина и сказала, что Константин Сергеевич взял для меня билеты на спектакли: «Дама с камелиями», «Адриенна Лекуврер» и «Гедда Габлер». Поистине это была нечаянная радость. После первого же спектакля Дузе «Дама с камелиями» я не спала всю ночь — в полном одиночестве ходила по Спиридоновке, раздумывая о том, что же такое — играть на сцене. Я вспоминала лицо Дузе, ее жесты, отдельные моменты исполнения. Она играла удивительно просто, но это была совсем не та простота, которую я знала в Художественном театре. На сцене не было никаких подробностей, стояла только самая необходимая мебель. Правда, были цветы, говорили, что Дузе любит играть с цветами. Я вспоминала ее руки, когда она, веселая и счастливая, в ожидании Армана, составляет букет, чтобы поставить его в вазу. Неожиданно входит отец Армана. Растерянная, она сидит с цветами на коленях, а когда он уходит, медленно поднимается, и цветы, о которых она уже забыла, рассыпаются по полу.

Пластическая выразительность Дузе была для меня настоящим откровением. Когда на балу у Олимпии она закрывала лицо рукой, как бы защищаясь от оскорблений, и с неповторимыми интонациями произносила несколько раз: «Арман… Арман… Арман!!» — у меня к горлу подступали слезы.

Следующий спектакль, который я смотрела, была «Гедда Габлер». И здесь выразительность игры Дузе потрясла меня. В одной из сцен Гедда с мужем сидели в старинных креслах друг против друга, он лицом к публике, она — спиной. Он произносил длинный монолог, в котором я не понимала ни одного слова, но по тому, как вздрагивала или выпрямлялась спина Дузе, как вдруг бессильно упала ее рука, я поняла все, что происходит на сцене, поняла, какую боль причиняет ей этот человек.

«Адриенну Лекуврер» я, к сожалению, почти не видела. Я была занята в «Бранде» и прибежала на спектакль в перерыве между двумя картинами, увидев только небольшую сцену в третьем акте.

Дузе почти не менялась в своих ролях. И в «Даме с камелиями» и в «Гедде Габлер» она появлялась словно совсем без грима. Так же мало изменялись ее костюмы. Казалось, будто она играет в одном и том же платье, так они были похожи — очень строгие, полуантичные, полусовременные. Многие упрекали Дузе в том, что она во всех ролях одинакова. Мне она не казалась однообразной. У меня было такое чувство, что каждый образ она проводила {84} через себя, И мне казалось, что именно в этом была главная сила ее воздействия. Я не удивилась, когда услышала рассказ о том, что Дузе на вопрос, какими приемами она пользуется на сцене, ответила: каждый творит по-своему, так же как каждый любит по-своему, искусство так же не поддается анализу, как не поддается анализу любовь.

Элеонора Дузе на всю жизнь осталась для меня идеальной актрисой. И тогда, после ее последнего спектакля, придя домой, я красным карандашом записала у себя в дневнике: «Надо играть так, как Дузе, или уходить со сцены».

# Глава VI

Вскоре после окончания гастролей Дузе Художественный театр уехал в Петербург. Эти традиционные весенние поездки всегда были для меня большим праздником. Когда я впервые попала в Петербург, шел ладожский лед, город из конца в конец продували балтийские ветры. Город показался мне каким-то крылатым, словно несущимся куда-то на широко раскинутых крыльях. Неслись дома, улицы, мосты, памятник Фальконе, вздыбленный, устремленный ввысь, летел прямо в бегущие облака. Город будоражил меня, придавал новые творческие силы. Его я могу сравнить только с одним прекрасным городом, также прочно вошедшим в мою жизнь, — с Парижем. Если Москву я любила и по сей день люблю спокойной, крепкой любовью, как родную мать, то эти два города всегда вызывали и вызывают у меня чувство какой-то поэтической влюбленности.

На этот раз перед поездкой в Петербург Константин Сергеевич неожиданно заявил, что хочет поселить меня в Английском пансионе, где всегда останавливались Станиславские. Я знала, что пансион дорогой, и мне было неловко, что Константин Сергеевич будет оплачивать мои счета. Но он сообщил об этом таким категорическим тоном, что я поняла — спорить бесполезно. Пансион был в высшей степени фешенебельный, в одном его крыле жили иностранные дипломаты, в другом — театральные знаменитости, приезжавшие в Петербург. На стенах висели дорогие картины, всюду стояли антикварные вещи, полы были устланы коврами. Пансион был известен не только «хорошим тоном», но и великолепной кухней; индейки, спаржа и пломбиры, подававшиеся там, славились на весь Петербург. Утренний завтрак приносили всем в комнаты, для обедов и ужинов Художественному театру (помимо Станиславских там жили Книппер, Леонидов и Вишневский) была отведена маленькая столовая.

Первое время, очутившись под бдительным надзором Константина Сергеевича, я чувствовала себя не в своей тарелке. Я уже говорила, что с детских лет не выносила никакой опеки.

Моя жизнь в пансионе началась с того, что Константин Сергеевич, почему-то всегда озабоченный моим здоровьем, решил показать {85} меня знаменитому профессору Бертенсону. Профессор не был похож ни на одного из врачей, с которыми мне приходилось иметь дело. С невероятной тщательностью он не только выстукивал, но и обмеривал меня, сделал мне странный комплимент, сказав, что у меня античный лоб, долго расспрашивал о моих родителях, бабушках и дедушках. После осмотра он вызвал из соседней комнаты Константина Сергеевича и сказал, что никаких болезней у меня не находит.

— Что же касается ее нервности, которая вас волнует, то чего ж вы хотите! — воскликнул он. — Это вовсе не болезненное явление. При таком смешении кровей милая барышня и не может быть паинькой. Зато вы имеете благодарный актерский материал.

Не знаю, о чем еще говорил Бертенсон со Станиславским, но после этого осмотра Константин Сергеевич стал строго следить за тем, чтобы я ничего не оставляла на тарелке, и подкладывал мне за столом самые большие и вкусные кусочки.

Здесь, в Английском пансионе, я подружилась с Марией Петровной Лилиной. Рядом с большой и сильной фигурой Станиславского Лилина казалась совсем маленькой, и забавно было, что именно она считалась в семье за старшую. Иногда в свободные вечера Мария Петровна зазывала меня к себе, и мы беседовали о разных разностях. Лилина отличалась большой женской чуткостью, сердечностью, она нередко приходила на помощь, придумывая всевозможные предлоги, когда мне хотелось на время исчезнуть из-под надзора Станиславского. В свободные вечера Константин Сергеевич иногда заходил ко мне в комнату. О чем бы ни начинался разговор, он неизменно сводил его к театру в к долгу актера.

— Жизнь актера должна быть строго подчинена театру, — говорил он. — Если актер ночи напролет играет в карты или занимается донжуанскими авантюрами, в нем постепенно умирает творчество.

В таком духе он вел длиннейшие разговоры и иногда щурился, а я знала, как и все в театре, что прищуренный глаз Станиславского не сулит ничего доброго. В дни, когда я играла «Синюю птицу», утром он неизменно справлялся, как я себя чувствую и в порядке ли у меня желудок. При этом он ссылался на Сару Бернар, которая, по его словам, придавала последнему обстоятельству большое значение.

В Петербурге у Станиславских бывали в гостях интересные люди. Здесь я встречалась с М. Г. Савиной, с Айседорой Дункан, с Гордоном Крэгом. С Савиной Константин Сергеевич был в очень дружественных отношениях. На пасху, которую Художественный театр обычно проводил в Петербурге, она обязательно приезжала к Станиславским христосоваться и неизменно привозила с собой пасхи четырех сортов: сливочную, шоколадную, фисташковую и ягодную. Одна из них сразу же перекочевывала ко мне в комнату.

{86} Константин Сергеевич очень ценил Савину как актрису, восхищался ее умением, как он говорил, плести кружева в диалоге. В комедии он сравнивал ее с самыми блестящими актерами «Комеди Франсэз». Всегда подтянутая, со вкусом одетая, Савина импонировала своей светскостью. Но ее несомненное обаяние как-то не очень действовало на меня, особенно когда я сравнивала ее с Ермоловой. Константин Сергеевич и Савина много говорили о театре, об искусстве актера. Зачастую упрямо спорили, отстаивая каждый свою точку зрения. Как-то мне довелось присутствовать при их горячем споре о том, какая речь должна быть признана правильной на театре: московская или петербургская. Савина, петербурженки до мозга костей, разумеется, настаивала на петербургской. Московская речь казалась ей гораздо вульгарнее. Константин Сергеевич оспаривал это, говорил, что петербуржцы боятся открыть рот, цедят слова сквозь зубы, что только московская речь с широкими выпуклыми гласными, близкая итальянской, выражает красоту русского языка. Неожиданно он попросил меня прочитать что-нибудь, сказав Савиной, что у меня истинно московская речь, которая при широких гласных не переходит в бытовую. Я в большом смущении прочитала по книжке какое-то стихотворение. Мария Гавриловна любезно сказала, что я очень мило читаю, но мнения своего, разумеется, не изменила.

Почти одновременно с нами на гастроли в Петербург приехала Айседора Дункан. Константин Сергеевич очень увлекался ее искусством, еще раньше, в Москве, бывал на всех ее концертах. Вместе с Марией Петровной они поехали встречать ее на вокзал. Вернувшись, в восторге от непосредственности Дункан, Лилина рассказывала, что, знакомясь с ней, та воскликнула: «Оказывается, у самого красивого на свете мужчины совсем некрасивая жена!» Вечером из Европейской гостиницы принесли записку, в которой Дункан приглашала Станиславского зайти к ней на другой день утром, разбудить ее и выпить вместе кофе. В комнате Ольги Леонардовны Книппер состоялся совет по поводу предстоящего визита. Об экстравагантности Дункан ходили легенды, ее восторженное отношение к Станиславскому тоже было хорошо известно, и Константин Сергеевич чувствовал себя абсолютно растерянным. Ольга Леонардовна и Мария Петровна старались убедить его, что в этом приглашении нет ничего необыкновенного, но успокоить Константина Сергеевича было нелегко. На следующее утро все мы с нетерпением ждали возвращения Константина Сергеевича. К общему нашему восторгу он явился такой сияющий, оживленный, как будто выиграл кубок в трудном спортивном состязании. Он рассказал, что все было очень просто, что Дункан попросила подать ей халат и застегнуть сандалии, с чем он очень ловко справился. После этого они пили кофе, Дункан много и интересно говорила об искусстве, расспрашивала Станиславского о его методе работы с актерами.

— Дункан большой художник и удивительно интересный человек, — закончил Станиславский свой рассказ.

{87} Константин Сергеевич не пропускал ни одного концерта Дункан. Когда я была свободна, он брал меня с собой. Пластическим стилен Айседоры Дункан я начала увлекаться еще раньше, на уроках Эли Ивановны Книппер, но, только увидев Дункан на сцене, почувствовала силу ее искусства. Она покоряла какой-то поистине божественной чистотой, скульптурностью, согретой высоким, светлым и радостным чувством. Ее тело не отличалось особой красотой, но в танце оно казалось прекрасным, а многие ее движения и позы невольно вызывали в памяти образы античных богинь.

Дункан была частой гостьей в нашей маленькой столовой. И Константин Сергеевич неизменно вызывал ее на разговоры об ее искусстве. Она охотно рассказывала.

— Танец такая же естественная потребность человека, как еда или питье, — говорила она. — Танец должен быть абсолютно естественным и всегда соответствующим природе данного человека. Лошадь, корова, тигр — каждый из них имеет свою пластику, и она прекрасна. Но если передать движения тигра, например, лошади, — это будет смешно. Согнутые ножки маленького ребенка прелестны, у взрослого они выглядели бы уродливо.

Страстная противница классического балета, Дункан считала, что он уродует естественную пластику человека, нивелирует его индивидуальность.

— Когда у меня будет своя школа, — говорила она, — я не буду учить детей танцевать так, как танцую я. Я буду только помогать им совершенствовать их природные данные.

Влюбленная в человеческое тело, она считала, что оно всегда прекрасно, независимо от того, соответствует ли оно классическим пропорциям.

— Почему нагое тело никого не смущает, когда оно изображено на полотне или высечено в мраморе, а в танце его надо непременно закрывать, хотя только нагое тело может выразить многие эмоции, — с недоумением восклицала Дункан.

Она рассказывала о том, что многому училась у природы, наблюдая самые простые вещи: как летают птицы, как набегают на берег морские волны, как качаются деревья под сильным ветром.

Простая и непосредственная в своем творчестве, Дункан была так же проста и в жизни. Она жила так, как будто вовсе не замечала своей громкой славы. У меня она неизменно вызывала очень нежное чувство, мне все время хотелось что-нибудь сделать для нее.

Я встречалась с Дункан в разные годы своей жизни и каждый раз при каких-то неожиданных обстоятельствах. Как-то мы вместе встречали Новый год у художника Георгия Якулова — это было начало ее романа с Есениным. Она была на вершине славы и успеха, но в ее праздничное настроение заметно вторгались беспокойство и тревога. Другой раз мы с Таировым встретились с ней в Берлине. Только что приехав, поздно вечером, с чемоданами в руках, мы поднимались по лестнице отеля Кайзерхоф. Навстречу {88} нам кубарем летел Есенин в накидке и цилиндре. А наверху, на площадке, в халате, босая, плакала Айседора Дункан. Когда мы увели ее в номер, она тихо повторяла:

— Серьежа менья не любит, не любит…

Последний раз мы встретились с Дункан в Ленинграде на ее концерте. В промерзшем зале филармонии, уже немолодая, с тяжелым, оплывшим телом, она, как обычно, в прозрачном хитоне, танцевала для красноармейцев. Программа концерта была иная, чем в прежние годы. Дункан исключила из нее светлые и радостные танцы, которые так пленяли раньше. Теперь она показывала искусство актрисы. Замечательна по пластическому рисунку была «Смерть Изольды», потрясал «Траурный марш». Но аудитория, не подготовленная к такого рода искусству, не понимала ее. Сначала в зале царила атмосфера недоумения, потом стал раздаваться смех. После концерта мы с Таировым зашли за кулисы. Дункан была в отчаянии. Кутаясь в какой-то порыжевший горностай, она рыдала, не понимая, почему аудитория не приняла ее искусство. Конечно, перед этим концертом Дункан обязательно нужно было разъясняющее слово.

Дункан страстно мечтала создать свою школу. Гордон Крэг, в ту пору, когда он был ее мужем, всячески противился этому, считая, что ее искусство неповторимо, что научить ему невозможно, что оно умрет вместе с ней. Дункан все-таки создала школу, вложив в нее все свои заработанные деньги. Она построила великолепное здание, украсила его замечательными произведениями искусства — ей хотелось, чтобы люди, посвятившие себя служению красоте, с самых ранних лет жили среди красоты. Однако из ее трудов ничего не вышло. Едва усвоив основы ее танца, ученицы по настоянию родителей уходили из школы, чтобы разбрестись по шантанам и мюзик-холлам, куда публику привлекало не искусство, а нагота хорошеньких девушек. Так было предано и продано прекрасное, целомудренное искусство Айседоры Дункан.

В Английском пансионе у Станиславских познакомилась я с людьми, характерными для старого Петербурга.

Одной из самых близких к Художественному театру семей была семья Боткиных, хорошо известная в истории русской культуры. Сергей Сергеевич Боткин, сын знаменитого доктора Боткина, чьим именем названы больницы в Москве и Ленинграде, как и его отец, был профессором Военно-медицинской академии. Блестяще образованный, большой любитель и знаток искусства, он был близким другом многих замечательных художников: Серова, Сомова, Бенуа, Добужинского. Жена Сергея Сергеевича, Александра Павловна, была дочерью знаменитого Третьякова. Москвин в шутку называл ее «дочка Третьяковской галереи». Неудивительно, что вся атмосфера в доме у Боткиных дышала искусством. Примечателен был и сам дом на Фурштадтской, с окнами, выходившими в Таврический сад. Дом был построен в стиле Петровской эпохи, и большая {89} парадная комната называлась «петровской», а гостиная, обтянутая шелковым штофом в мелких розочках, — «екатерининской». Несмотря на обилие старинных вещей и замечательных картин, дом вовсе не производил впечатления музея.

В доме Боткиных постоянно можно было встретить людей искусства. Частыми гостями были Станиславские, Книппер, Качалов и многие другие актеры Художественного театра. По традиции после заутрени разговлялись у Боткиных. Необыкновенно красиво выглядел тогда большой круглый стол с множеством цветов, которыми славился в то время Петербург. Они венком были разбросаны на скатерти.

Другим интересным домом, близким к Художественному театру, был дом О. А. Бильбасовой — тети Оли, как ее называли в Петербурге. Обладавшая острым умом, великолепно разбиравшаяся в искусстве, она была блестящей собеседницей, ее суждения ценили самые прославленные певцы, актеры, литераторы, постоянно посещавшие ее. Дом Бильбасовой славился на весь Петербург своими зваными обедами. Так, как умела принять и угостить тетя Оля, не умели даже в гордой своим хлебосольством старой Москве. Обеды Бильбасовой, в которых искусно переплетались русская и французская кухня, потрясали гостей, даже равнодушных к тайнам кулинарного искусства. Вступление в обед было неким священнодействием. Слуга подкатывал к креслу тети Оли столик, на котором стоял небольшой фарфоровый таз с водой. Не спеша она погружала в него руки и затем вытирала их белоснежным полотенцем. Столик увозили, а на его место подкатывали другой, с большой хрустальной чашей и блюдом, на котором горкой лежали листья салата, свежие огурцы, редиска, яблоки. Все это перекладывалось в чашу, потом тетя Оля сыпала туда какие-то пряности, лила таинственные жидкости из флаконов и графинчиков и аппетитно перемешивала все своими маленькими белыми руками. К бульону подавали знаменитую бильбасовскую кулебяку, похожую на игрушечный небоскреб, такая она была высокая, с разными начинками, не то в шесть, не то в семь этажей. Эта кулебяка приводила в трепет Станиславского: он запрещал актерам, вечером занятым в спектакле, обедать у Бильбасовой, утверждая, что после кулебяки выходить на сцену невозможно.

Помню, как однажды Москвин, любивший хорошо поесть, нарушил это распоряжение и, хотя вечером у него был спектакль, появился у тети Оли. Увидев его, Константин Сергеевич взволновался, отведя Ивана Михайловича в сторону, он стал уговаривать его немедленно уйти. Клятвенные заверения Москвина, что он будет умеренным за столом, несколько успокоили Станиславского, но в течение всего обеда Константин Сергеевич не сводил глаз с его тарелки.

Интересны были «среды» у Александра Бенуа. Здесь можно было встретить весь цвет художественного Петербурга. В комнатах стояли столы с закусками, никакой этикет не соблюдался, люди приходили и уходили, хозяин то появлялся, то исчезал, все чувствовали {90} себя совершенно свободно. Здесь горячо обсуждались новости художественной жизни Петербурга, зачастую возникали бурные споры. Я с большим интересом забегала на эти «среды», чтобы посмотреть на мало мне знакомых петербургских писателей, поэтов, художников.

Весенние гастроли Художественного театра были праздником для интеллигенции Петербурга. Радушно принимал театр и артистический Петербург. «Бродячая собака» неизменно устраивала большой прием, в программу которого включались специально подготовленные номера.

Оказывать внимание Художественному театру считали своим долгом и представители так называемого высшего петербургского общества. Как-то граф Гудович, неизменный посетитель всех наших спектаклей, устроил для труппы увеселительную прогулку по Неве. Скучнее этой прогулки я ничего в своей жизни не припомню, хотя хозяева были чрезвычайно любезны. После прогулки все были приглашены на прием к видному петербургскому сановнику Шубину-Поздееву. Хозяин развлекал растерянно бродивших по огромным холодным комнатам актеров, показывая им с подробными объяснениями оружие всех времен и народов, которым были завешаны стены. Было нестерпимо скучно, и я решила незаметно исчезнуть. На лестнице я столкнулась с Василием Ивановичем, который тоже собирался уходить. Выходя, мы неожиданно увидели Блока. Александр Александрович спросил:

— Что, очень скучно?

Получив утвердительный ответ, Блок, после того как Василий Иванович представил ему меня, предложил нам поехать покататься на лодке по Неве. Как я была благодарна судьбе за такую удачу.

Чуть занимавшееся утро не располагало к разговорам. Лодку слегка покачивало. Впервые видела я Блока так близко. Его лицо всегда казалось мне загадочным. Сейчас я поняла: конечно, Блок — это Петербург. И лицо и глаза — все у него петербургское. Певец Петербурга. Внезапно повеяло холодком. Блок предложил заехать на остров к знаменитому старику кулинару, который кормит отличной ухой. В маленькой комнате, не то кафе, не то ресторанчике, уже сидели две какие-то пары. Уха действительно оказалась на славу. Запивали ее легким вином.

Когда мы возвращались, настроение было уже другое. Расхрабрившись, я рассказала Блоку, как однажды читала его стихи в мастерской Бориса Пронина. Блок оживился и попросил меня напомнить ему эти стихи. К моему позору оказалось, что я не помню ни одной строчки. Блок засмеялся и сказал, что, очевидно, стихотворение не очень удалось ему, если ни автор, ни актриса не могут его вспомнить. Видя, что он в хорошем настроении, я решила этим воспользоваться и попросила его почитать что-нибудь. Передав весла Василию Ивановичу, Блок заложил руку за борт пиджака каким-то наполеоновским, как мне тогда показалось, жестом и откинул голову. Читал он в той манере, в которой в то время {91} обычно читали стихи, чуть нараспев, четко выделяя рифмы и размер. Глядя на него, я не столько вслушивалась в слова, сколько старалась понять его душевное состояние. Мне казалось, что оно не во всем совпадает с тем, о чем говорят стихотворения, которые он читал. Это почему-то волновало меня, как будто передо мной вдруг приоткрылась завеса, скрывающая внутренний мир этого удивительного человека.

В другой раз я встретилась с Блоком на вечеринке у Мусина-Пушкина, куда была приглашена молодежь Художественного театра. Войдя, я сразу увидела Блока и хотела подойти к нему, но меня опередил какой-то бойкий господин. Я застыла на месте. Лицо Блока, только что ясное и светлое, вдруг стало неузнаваемым. Неподвижные, холодные глаза (про себя я подумала — «рыбьи»), плотно сжатые губы. Я долго не могла забыть это ледяное лицо. Теперь, когда я читаю со сцены стихи Блока, я вспоминаю эти два его облика, столь непохожие — вдохновенного поэта Петербурга, озаренного отблесками зари, и того, другого, с бледным, холодным лицом.

Белые ночи воистину околдовывали меня. Часто, прибежав после спектакля в Английский пансион, выпив чаю под внимательным глазом Константина Сергеевича, пожелав всем спокойной ночи, я скромно удалялась в свою комнату, а через несколько минут кубарем скатывалась по черной лестнице и спешила в условленное место, где меня уже ждал кто-нибудь из друзей или знакомых, чтобы побродить по набережной, поехать на Стрелку или на Острова. В один из приездов в Петербург я провозгласила: «Спать в Петербурге воспрещается. Белые ночи слишком прекрасны». У меня нашлись последователи. Самыми верными были Стефан Киров — Братушка и Варя Врасская. Мы часами бродили по набережным, по Летному саду или уезжали на Острова и почему-то очень много пели. Братушка хорошо пел печальные болгарские песни. Вспоминая сейчас эти прогулки, я представляю себе, что Братушка был замечательным Ромео, как говорили все, кто видел его позднее в Болгарии в этой роли.

Но не только молодежь увлекали белые ночи. Моими спутниками в прогулках бывали и Леонид Андреев, и Гордон Крэг, и часто Качалов. Ночные прогулки на Стрелку, на Острова приносили множество новых впечатлений. Там случались интересные встречи, знакомства. Одна встреча памятна мне и по сей день. Как-то, гуляя с Качаловым на Островах, продрогнув под холодным утренним ветром, мы зашли в избушку к сторожу погреться у печки и выпить горячего чаю. На табуретке у стены сидел человек с поднятым воротником. Когда он повернул голову, Василий Иванович быстро шепнул мне:

— Давыдов.

Передо мной был бог цыганского романса. Через несколько минут мы, все трое, сидели, примостившись у печки. Догадливый сторож раздобыл бутылку шампанского. Все было удивительно: и деревенская выбеленная печь, освещенная огоньком керосиновой {92} лампы, прилепившейся к стене, и ворвавшиеся потом в окошко первые лучи солнца, и усталые, печальные глаза Давыдова, и прекрасная песня, которая звучала у него такой искренней болью и тоской, — «Пара гнедых». А затем другой замечательный романс — «Утро туманное, утро седое». Трудно было удержаться от слез. Когда Давыдов кончил петь, я, бормоча какие-то слова благодарности, уткнулась носом в шершавый воротник его пальто и расплакалась.

Петербург в годы моей юности был для меня колдовским городом, столько со мной здесь случаюсь замечательных происшествий. Неожиданно на меня нахлынуло увлечение прославленным Баттистини. Началась «эпоха Баттистини», как потом шутя говорил Качалов.

Имя Баттистини я слышала еще раньше от матери, которая очень любила итальянскую оперу. Естественно, что, приехав в Петербург и увидев афиши, извещавшие о гастролях Баттистини, я сейчас же побежала в консерваторию, где были объявлены его спектакли. Все билеты, конечно, давно уже были проданы. Но, решив не отступать, я храбро направилась к служебному входу в надежде умолить кого-нибудь помочь мне попасть на спектакль. Толстая, добродушная женщина, важно сидевшая за столом, почему-то почувствовала ко мне симпатию и на следующий день вручила мне четыре бумажки с каким-то таинственным росчерком, за которые я должна была уплатить четыре рубля. Хотя это было для меня очень большой суммой, радости моей не было границ. На спектакль я пришла задолго до начала. И на улице и при входе была уже несметная толпа народа. В большой тревоге протянула я свою бумажку, и, о чудо, меня сразу пропустили сквозь строй контролеров и шпиков, которыми была наводнена консерватория, так как ждали членов царской фамилии.

Спектакль я простояла где-то в бельэтаже, прижавшись к стене. Духота была такая, что пот лил с меня градом, но магия голоса Баттистини сразу заставила забыть обо всем. Я не могла отдать себе отчета, почему этот голос приводит меня в такое волнение, дает мне столько счастья. Когда Баттистини пел «И будешь ты царицей ми‑и‑и‑ра» (он пел это по-русски, выделяя звук «р») и на каком-то непостижимом дыхании расширял звук, так что его голос, сильный и нежный, казалось, заполнял собою весь зал до самого потолка, я испытывала невыразимое блаженство. Каждое выступление Баттистини было для меня приобщением к чуду.

Придя на следующий спектакль — давали «Таис», где вместе с Баттистини выступала знаменитая красавица Лина Кавальери, — я решила в антракте проникнуть за кулисы. Незадолго до этого, надеясь во что бы то ни стало познакомиться с Баттистини, я заказала себе визитные карточки на французском языке:

*Alice Соопеn*

*Artiste du Theatre artistique de Moscou*.

{93} Сжимая в руке карточку, я тщетно пыталась протиснуться сквозь чудовищную толпу, которая собралась у входа за кулисы. Когда наконец мне удалось пробраться на второй этаж, где, как я знала, гримировался Баттистини, я увидела, что дверь в его уборную закрывает своим телом секретарь, с трудом сдерживающий натиск поклонниц. На коленях перед ним стояла какая-то немолодая женщина, умоляя пропустить ее к маэстро. Эта сцена показалась мне настолько отвратительной, что я тут же стала пробираться к выходу.

Всю ночь я не спала — голос Баттистини звучал у меня в ушах. Подобно лермонтовской Тамаре, пыталась я бороться с этим наваждением, но тщетно. На следующий день я пошла на Малую Морскую в Гранд-отель, где остановился Баттистини, и, передав через секретаря карточку, просила узнать, не могу ли я встретиться с маэстро для небольшой беседы. К моему удивлению, секретарь отнесся к моей просьбе весьма благосклонно и просил прийти на следующий день.

Сильно волнуясь, вошла я в назначенное время в холл Гранд-отеля. Каково же было мое удивление, когда вместо секретаря, которого я ожидала, я увидела самого Баттистини, молодо сбегающего по лестнице. Очень приветливо, как будто мы с ним были уже знакомы, на хорошем французском языке он спросил, не доставлю ли я ему удовольствие прогуляться вместе с ним по набережной. Стараясь не показать своей радости, я солидно ответила, что эти часы у меня как раз свободны и что я буду рада составить ему компанию. Уже через несколько мгновений я почувствовала себя с ним легко и просто, как будто мы были давно знакомы. На Исаакиевской площади, куда мы направились, его поджидала целая толпа мальчишек. Завидев нас, они стали громко кричать: «Батистин, Батистин!»

«Это мои маленькие русские друзья», — сказал Баттистини. Оделив их конфетами, мелкими серебряными монетами, спев строчку из какой-то веселой песни, он помахал им рукой, и мы отправились дальше. Дорогой он сказал мне, что очень любит детей и животных. Время, которое он проводит в их обществе, для него лучший отдых. Неожиданно из подворотни вынырнула взлохмаченная кошка. Радостно воскликнув что-то по-итальянски, Баттистини схватил ее в охапку и некоторое время шел с ней. Внезапно остановившись, он спросил:

— Вам не скучно со мной? Вы молодая, а я старый.

Слова эти были чистейшим кокетством с его стороны. Мне было с ним так весело, что это, наверно, было видно за версту. И я болтала, не умолкая, перемешивая русские слова с французскими.

Прогулки с Баттистини вошли в мою петербургскую жизнь. К счастью, эти часы были у меня действительно свободны, Константин Сергеевич это время проводил в театре, и я была полностью предоставлена самой себе. Погода стояла ясная, солнечная. Казалось, сам город покровительствовал мне. Разумеется, я засыпала Баттистини градом вопросов. Он охотно отвечал и рассказывал {94} много интересных вещей о своей работе над голосом, о том, как готовится к спектаклю, о каждодневном режиме. Много и восторженно говорил об Италии. Баттистини в свою очередь расспрашивал меня, как я работаю, что играю. Я откровенно призналась, что я всего лишь начинающая актриса и сыграла только одну роль. Он рассмеялся и сказал: «О, у вас все еще впереди!»

Наши прогулки с Баттистини продолжались все время, пока длились его гастроли. Но вот они стали подходить к концу. Во время одной из наших последних встреч Баттистини неожиданно спросил меня, как я отнесусь к его предложению провести этим летом недели две в Италии. Увидев мой растерянный взгляд, он пояснил, что летом обычно отдыхает на берегу моря в необыкновенно живописной местности и что мне наверняка будет интересно там побывать.

— Недалеко от большого дома, где я живу, — сказал он, — есть маленький домик, я обычно приглашаю туда своих друзей. И был бы очень рад, если бы вы согласились погостить в этом прекраснейшем уголке Италии.

Я все еще не могла прийти в себя от этого неожиданного проекта, когда он добавил, что мне не придется ни о чем беспокоиться, в том числе и о билете, так как он обычно занимает в поезде два купе и одно из них может свободно отдать в мое распоряжение, Баттистини говорил об этом так просто, а раньше столько рассказывал мне о красотах Италии, о чудесных собаках, которые живут у него в имении, что я в конце концов тоже отнеслась к его предложению совсем просто.

Отбросив всякие сомнения, я стала обдумывать, как практически осуществить эту поездку. Я быстро рассчитала — для того чтобы в течение двух недель чувствовать себя независимой и не беспокоиться об обратной дороге, мне необходимо иметь с собой рублей семьдесят пять — восемьдесят. Таких денег у меня, конечно, не было. Недолго думая, я отправилась к Румянцеву и попросила его выдать мне аванс в счет летнего отпуска, сказав, что присмотрела себе осеннее пальто. Скоро деньги были у меня в кармане. До отъезда Художественного театра оставалось всего четыре дня, я была занята только в одном спектакле. Этот спектакль был «Бранд», и, к моему ужасу, шел он в тот самый вечер, на который был назначен отъезд Баттистини. Разумеется, я могла сказаться больной, но я была занята в сцене проповеди, где Качалов опирался о мою голову. Отказаться играть в этой сцене я не могла. Даже магия Баттистини оказалась тут бессильной. Тщательно рассчитав время, я решила, что, если очень поторопиться, то можно успеть на вокзал и после этой картины. Предупредив Константина Сергеевича, что я переезжаю из Английского пансиона к дяде (Станиславский был знаком с ним), я заранее уложила чемодан и принесла его в театр. Мне казалось, что спектакль тянется в два раза дольше, чем обычно. Но вот наконец опустился занавес. Сбивая всех с ног, я бросилась к себе в уборную, кое-как разгримировалась и как сумасшедшая кинулась на улицу.

{95} Петербург, всегда такой счастливый для меня, на этот раз обернулся ко мне злой гримасой. Шел проливной дождь, не видно было ни одного извозчика. В отчаянии бежала я по улицам. Наконец из какого-то переулка показалась пролетка, поднятый верх ее, очевидно, сломанный, качался, как маятник. Промокшая, я кинулась к извозчику и всю дорогу толкала его зонтиком в спину, умоляя ехать быстрее. Извозчик меланхолически нахлестывал лошадь, но у нее, очевидно, не было ни сил, ни охоты бежать. Мне казалось, что прошел целый час, пока мы подъехали к вокзалу. Здесь меня поджидала новая беда. Вокзал был окружен огромной толпой народа и цепью полицейских — оказалось, что Баттистини провожали великие княжны, важные сановники и на перрон никого не пускали. Наконец один из полицейских сжалился надо мной и пропустил меня в здание вокзала. Когда я очутилась на перроне, раздался третий звонок, гудок паровоза и поезд тронулся.

Совершенно убитая, едва передвигая ноги, я вышла на улицу. Толпа уже рассеялась, дождь лил по-прежнему, и все, что я чувствовала в эту минуту, была какая-то чугунная усталость. Я хотела взять извозчика, но вдруг увидела, что сумки в руках у меня нет, очевидно, я выронила ее в толпе. Дорога до Английского пансиона показалась мне невероятно длинной, ей конца не было. Наконец, очутившись в своей комнате, я дала велю слезам.

Последние дни гастролей театра я в тоске бродила по тем улицам, по которым мы гуляли с Баттистини. Все кругом казалось мне печальным и унылым. Мне встречались мальчишки, которых Баттистини оделял конфетами, а как-то я поймала кошку, с которой мы гуляли. Единственный человек, которого я посвятила во всю эту историю, был Качалов. Я откровенно рассказала ему и о потрясении, которое испытала на спектаклях Баттистини, и о наших прогулках, и, наконец, о моей горькой неудаче со сломанной пролеткой и убегающим поездом. Мой рассказ привел Василия Ивановича в полное смятение. Он отказывался что-либо понимать. Мое решение ехать сломя голову с полузнакомым человеком, хотя бы и с Баттистини, вызвало у него недоумение и негодование. Шагая взад и вперед по комнате, он говорил мне, что мог бы это понять только в том случае, если бы на моем месте была женщина, готовая на любые авантюры, или уж совсем наивная дурочка. Но раз я не принадлежу ни к одной из этих категорий, он никак не может понять моего легкомыслия. Я пыталась убедить его, что влюбленность в красоту искусства иной раз действует сильнее, чем просто влюбленность, и может толкнуть человека на безрассудный поступок. Наши споры продолжались до самого отъезда в Москву и кончились тем, что Василий Иванович был побежден. Повторив в тысячный раз, что я безумная, он добавил, что, вероятно, с этим ничего не поделаешь, так как в этом существо моего характера. Приехав в Москву и раздумывая над всем, что произошло, я постепенно пришла к мысли, что Петербург сыграл со мной злую шутку из самых добрых побуждений и что в Италии меня могло бы ждать разочарование. Кроме того, моя репутация в глазах Константина {96} Сергеевича, да и всего театра, несомненно, сильно пострадала бы. Но, несмотря на эти благоразумные мысли, настроение у меня было унылое. К тому же не было ни копейки денег и ни о какой поездке на время отпуска не приходилось думать. Однако неожиданное обстоятельство все перевернуло.

Как-то отец, разбирая ящик письменного стола, обнаружил два старых пожелтевших письма. Письма были на французском языке, помечены Брюсселем и подписаны именами каких-то дальних родственников, одно — Коонен, другое — Кристианн. Последнее имя сейчас же ассоциировалось у меня с именем нашего мифического предка Христиана Смелого, и фантазия моя заработала. Немедленно меня осенила мысль: как было бы интересно съездить в Бельгию и разыскать таинственных родственников. Отец поддержал меня. Набравшись храбрости, я еще раз отправилась к Румянцеву и, сказав ему, что деньги, которые я взяла в Петербурге, я уже потратила, попросила дать мне небольшую сумму, на этот раз в счет жалованья, чтобы я могла поехать куда-нибудь отдохнуть.

Когда у меня в кармане уже были деньги, неожиданно пришло письмо от Юргиса Балтрушайтиса, который несколько месяцев назад уехал в Швейцарию из-за болезни легких. Он писал, что чувствует себя плохо, что очень хотел бы со мной повидаться, и просил, если я собираюсь за границу, заехать в Цвейзимен, где он жил с семьей. В случае согласия он просил телеграфировать ему, чтобы он мог встретить меня в Берне. Неизменно заботливое, трогательное отношение ко мне Юргиса обязывало. Узнав, что моих денег хватит на то, чтобы заехать на несколько дней в Швейцарию, я запаслась у Кука билетом и отправилась в путь.

К счастью, Балтрушайтис преувеличил свою болезнь. Вид у него был превосходный. Побродив дня два по Берну и насладившись вволю чудесным шоколадом, который там подавали в огромных чашках, да еще со сбитыми сливками, я отправилась с Юргисом в Цвейзимен, где провела несколько чудесных дней, карабкалась по горам и собирала букетики подснежников, головки которых как-то совсем по-детски выглядывали из-под снега.

Вот наконец и Брюссель. Сразу же с поезда я направилась к начальнику полиции. Солидный чин пришел в восторг от того, что я приехала одна из России разыскивать родственников. Прочитав письма, он попросил меня зайти через час. Когда я пришла, меня ждала какая-то смешная высокая бричка. Молодой человек в мундире любезно предложил мне сесть в этот экипаж, сказав, что мы поедем в бюро, где займутся моим делом. В бюро седой господин, очевидно, уже осведомленный обо всем, ласково потрепал меня по щеке, сказал, что это очень похвально — приехать из далекой России с такой прекрасной целью, и пообещал, что дня через два он надеется собрать мне все необходимые сведения. Сведения я действительно получила точно через два дня, но, увы, мои романтические надежды не оправдались. Таинственные родственники много лет назад выехали из Бельгии в Голландию, а что самое печальное, оказались людьми сугубо прозаическими: один был известный нотариус, {97} другой — владелец суконной фабрики. Господин из бюро настоятельно советовал мне не пренебрегать знакомством с богатыми дядюшками и поехать в Голландию. Но интерес к родственникам у меня уже пропал. Я с легким сердцем взяла круговой билет, позволявший за ничтожную сумму объехать всю страну.

Я увидела чудесные маленькие города Бельгии, такие своеобразные, такие непохожие друг на друга. Шумный портовый Антверпен с целой флотилией кораблей, с пестрыми буйными кабаками. А через несколько часов пути тихий, строгий Брюгге с знаменитым монастырем бегинок, где служат монахини в высоких чепцах, похожих на лебединые крылья. В соборе — тишина, старинные витражи сверкают на солнце пурпуром, кармином, киноварью. На всю жизнь остался у меня в памяти перезвон колоколов Брюгге с их сложной симфонией, тихие каналы с лебедями, старушки-кружевницы, сидящие в зеленых садиках за коклюшками — здесь, в Брюгге, плетут прославленные брюссельские кружева.

В Фюрне, знаменитом своим старинным крытым рынком, тянувшимся через весь город (я с глубокой грустью узнала, что он был разрушен в годы войны), мне посчастливилось увидеть «Мистерию страстей господних». Зрелище это было поистине грандиозное. Туристы, бельгийцы из других городов и местные жители заполнили все тротуары. Люди стояли на стульях, вынесенных из домов, на бочках, ребятишки влезали на крыши. Опасаясь, чтобы меня не затолкали, я дала несколько монет женщине, выкатившей из дома огромную бочку, и устроилась рядом с ней. Процессия выглядела очень торжественно: впереди шли молоденькие девушки в длинных белых одеждах с пальмовыми ветвями в руках, изображавшие дев Иерусалима, они пели гимн, славящий Христа. За ними следовали евангельские персонажи, святые, апостолы, гарцевали на лошадях римские воины в латах, важно шествовал царь Ирод в окружении пышной свиты. На некотором расстоянии друг от друга двигались повозки, на которых в виде живых картин изображались разные этапы «страстей господних»: тайная вечеря, суд Понтия Пилата, вознесение Христа на небо. Появление Христа, шествующего на Голгофу, вызвало большое волнение в толпе. А когда Христос, окруженный стражниками, падал под тяжестью креста на мостовую, женщины заливались слезами.

Путешествуя по городам Бельгии, я открыла для себя старую фламандскую живопись, которую совсем не знала до тех пор и которую здесь можно было видеть не только в музеях, но, как в Италии, прямо на улицах, на стенах домов. По сравнению с фламандской живописью, с ее силой и экспрессией, итальянская, которой я так восхищалась раньше в Дрездене, померкла, показалась мне слишком спокойной и слишком красивой.

Использовав до конца свой круговой билет, я поселилась в Вестенде, на берегу океана. Наверное, это отец заразил меня своей любовью к северным, холодным морям. С упоением слушала я оглушающий рокот прибоя, он звучал для меня как неслыханной {98} силы оркестр. Когда начиналось сильное волнение, сулящее шторм, я вместе со всеми бежала в церковь — здесь жены и матери моряков торопливо ставили свечи перед иконами святых.

Это путешествие оказалось для меня незабываемым. И хотя много позднее я опять побывала в Бельгии — там играл Камерный театр, — своеобразное очарование этой страны я полнее ощутила в первую свою поездку, когда мне посчастливилось увидеть старую Бельгию, овеянную поэзией Мемлинга и Франса Гальса.

# Глава VII

Летели дни, месяцы. Новые мысли и чувства, пробудившиеся во мне, вызывали какое-то душевное смятение, счастливые часы сменялись минутами отчаяния. Наверное, я просто становилась взрослой. И мое счастье, которое я так берегла, что боялась уснуть, чтобы во сне не спугнуть его, тоже становилось взрослым. Оно уже не было таким безмятежным, как недавно.

Мои маленькие выходные роли я любила по-прежнему, по-прежнему любила и свою Митиль, но душа уже требовала чего-то другого. Я безумно затосковала по какой-то новой работе, которая помогла бы мне разобраться в самой себе.

В это время как снег на голову свалилась на меня роль Машеньки в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты», который возобновлялся в театре. Роль наивной и глупенькой девочки еще не так давно наверняка доставила бы мне удовольствие хотя бы просто потому, что это была новая роль. Но сейчас она никак не отвечала моим внутренним устремлениям. Получила я эту роль случайно. Заболела Врасская, игравшая Машеньку раньше, и мне предстояло войти в спектакль с нескольких репетиций. Я нервничала. Волнение мое усугублялось еще тем, что Самарова, не любившая баловать молодежь, категорически отказалась делать мне новый костюм. Врасская была много полнее меня. Но Самарову это не смутило. На генеральной репетиции она засунула мне в лиф вафельное полотенце. Мне было стыдно выходить на сцену с таким пышным бюстом, но Самарова была очень довольна и уверяла, что именно теперь моя фигура более или менее соответствует облику девушки из пьесы Островского.

Как ни странно, в театре меня хвалили за эту роль, публика отлично реагировала на некоторые мои реплики. Даже газеты отметили мое исполнение лестными отзывами. Но все это не радовало меня. По-прежнему в душе жили неудовлетворенность и тоска.

Как-то ко мне зашел Александров, которого начало беспокоить мое унылое настроение. Выслушав мои жалобы, он покряхтел, повздыхал.

— Потерпи, торопыга. Сама знаешь, у нас в театре с молодежью не торопятся. Тебе сколько лет? Успеешь еще, придет время, будешь играть и взрослых.

{99} В эту пору я хотя и урывками, но довольно часто встречалась с Василием Ивановичем Качаловым. Зная, что жизнь у него нелегкая, что огромная работа в театре отнимает много сил, я старалась не посвящать его в мои личные огорчения и тревоги. Мне хотелось, чтобы наши встречи всегда были праздником. Но однажды Василий Иванович, который, как мне казалось, только мимоходом успевал заглядывать в мой душевный мир, несказанно удивил меня, спросив, что со мной происходит. Он сказал, что последнее время замечает во мне большую перемену, что глаза у меня стали грустные и даже в углах рта (он показал мне, где именно) тоже появилось грустное выражение. Я посмеялась и ответила, что просто я стала взрослым человеком, чего никак не хотят замечать в театре; очевидно, он тоже не замечает, что я уже старею. Василий Иванович напомнил мне мое обещание всегда говорить ему правду и потребовал полной чистосердечной исповеди. Внезапно мне стало очень жалко себя, и я честно рассказала о моих неладах с Константином Сергеевичем, что меня очень мучило из-за моей привязанности к нему, о своей тоске по настоящей работе.

Василий Иванович старался утешить меня, уговаривал набраться терпения, верить в то, что счастливый день придет, я получу настоящую серьезную работу и все будет хорошо. Он даже взял с меня слово, что если его предсказание сбудется, то первую настоящую роль я должна буду посвятить ему. Что я незамедлительно и обещала.

В это время Василий Иванович репетировал «Анатэму» Леонида Андреева. В свободные минуты я забегала в зрительный зал и еще и еще раз поражалась упорству, с которым он работал, восхищалась его огромной актерской культурой. Это действовало на меня как холодный отрезвляющий душ, возвращая к мысли о том, что мне надо многому-многому учиться.

В ту пору Константин Сергеевич начал репетировать «Месяц в деревне». На роль Верочки были назначены Коренева и я. Но эта, казалось бы, хорошая весть не принесла мне особой радости. Образ Верочки казался мне голубым, ее смирение и наивность в первых актах никак не увлекали меня. Втайне у меня даже шевельнулась мысль: «Вот если бы Наталья Петровна!», но я даже самой себе не решилась бы в ней прямо признаться, прекрасно понимая, что ни как актриса, ни как женщина я до этой роли еще не доросла.

Мне казалось, что Коренева гораздо больше, чем я, подходит к Верочке, и я прямо заявила об этом Константину Сергеевичу. Он очень удивился, сказал, что впервые слышит от молодой актрисы, получившей роль, что другая актриса может сыграть ее лучше, и даже похвалил меня за это. Но тут же добавил, что в педагогических целях считает для меня необходимым работать над ролью Верочки, тем более что в этом сезоне нет другой подходящей для меня работы. Все же душа у меня к Верочке не лежала. Я, ссылаясь то на нездоровье, то на зубную боль, начала придумывать всевозможные предлоги, чтобы не бывать на репетициях, надеясь, что Константин Сергеевич в конце концов махнет на меня рукой. {100} Скоро я настолько отстала от общей работы, что уже невозможно было ввести меня в репетиции. Но Константин Сергеевич, как всегда твердый и упорный в своих решениях, время от времени начал выбывать меня к себе в Каретный ряд на отдельные занятия.

Одновременно с подготовкой «Месяца в деревне» Константин Сергеевич начал заниматься «системой». Это были первые его пробы, самые начальные искания, вероятно, я и еще несколько человек из молодежи, которых он называл, служили для него чем-то вроде подопытных кроликов. Такая роль не была для меня новостью. Незадолго до смерти Горева Станиславский, мечтавший ставить «Дон-Карлоса», часто вызывал меня и Аполлона для каких-то своих неведомых нам режиссерских исканий. В верхнем фойе на специальном помосте, затянутом черным бархатом, с черными бархатными стенами вокруг и такими же занавесями, мы с Горевым в бархатных балахонах из «Синей птицы», с черными масками на лицах по указанию Станиславского делали всевозможные движения: руками, ногами, корпусом, частично высвобождая от бархата то руку, то ногу, то лицо. Константин Сергеевич ничего не объяснял нам, и мы абсолютно ничего не понимали, но наше уважение к нему было так велико, что, задыхаясь в своих масках, мы часами беспрекословно выполняли его указания.

Упражнения, связанные с «системой», оказались куда труднее. Здесь требовалось уже не просто механическое выполнение заданий, но и наше внутреннее участие. Первое время занятия шли за столом. Константин Сергеевич диктовал, а мы старательно записывали условные обозначения различных эмоций и внутренних состояний. Длинное тире, например, обозначало сценическую апатию, крест — творческое состояние, стрелка, идущая вверх, — переход от апатии к творческому состоянию. Глаз означал возбуждение зрительного впечатления, какой-то иероглиф, напоминающий ухо, — возбуждение слухового впечатления. Стрелка, заключенная в кружок, — душевную хитрость при убеждении, стрелка, идущая направо, — убеждение кого-нибудь. Таких знаков — тире, многоточий, палочек, диезов и бемолей — было великое множество. Они сохранились у меня и по сей день в моей рабочей тетради.

Разгадав мою неохоту заниматься «Месяцем в деревне», Константин Сергеевич категорически заявил мне, что хочу я этого или не хочу, но роль Верочки играть я буду, и он ее со мной сделает. В разметку роли теперь он стал вводить «систему». Текст пестрил значками. Этот кропотливый разбор уводил меня куда-то в сторону от роли и пугал. Я чувствовала, что во мне гаснет творческое состояние. Иногда, чтобы отвлечь Константина Сергеевича от «системы», я начинала рассказывать ему, как, по-моему, должна вести себя Верочка в тот или иной момент. Когда он отзывался на эту мою маленькую хитрость, работа шла веселей. Но удавалось это далеко не всегда.

В это время Станиславский сам был очень озабочен ролью Ракитина, которую он играл в «Месяце в деревне», и не мог уделять мне особо пристального внимания. Но твердо заявил, что после {101} премьеры он займется со мной вплотную. И действительно, сразу же после первых спектаклей наши занятия возобновились. Честно стараясь освоить линию роли Верочки, обозначенную кружками, стрелками и палочками, я нередко доходила до слез. Утешением было то, что мучилась не я одна. Ольга Леонардовна, игравшая Наталью Петровну, при ее огромном сценическом опыте тоже тяжело переживала введение «системы». Как-то после одного из спектаклей она жаловалась:

— Не могу играть с Константином Сергеевичем. В нашем дуэте он смотрит на меня такими пытливыми глазами, что я едва проговариваю слова. А сегодня после реплики он вдруг тихонько прошипел мне: «Ослабьте правую ногу, ступня напряжена». Я оторопела, дернула ногой и чуть не позабыла текст.

Станиславский, понимая мучения Ольги Леонардовны, в письме к ней писал: «Молю вас быть твердой и мужественной в той артистической борьбе, которую вам надо одолеть».

Чувствуя себя невообразимо несчастной на занятиях, я как-то набралась храбрости и попросила Константина Сергеевича разрешить мне самостоятельно подготовить четвертый акт, который мы с ним еще не трогали. Мне хотелось сделать его совсем в другом плане, чем играла Коренева, показать не только оскорбленное человеческое достоинство Верочки, но и ее гневный протест. Когда я сыграла эту сцену Станиславскому, он неожиданно отнесся к моей работе одобрительно, сказав, что рисунок намечен очень интересный, но трудный для такой неопытной актрисы, как я. На следующий день он пригласил посмотреть мою работу Стаховича и Москвина. Оба они похвалили меня. Это дало мне некоторую уверенность и, видимо, как-то повлияло на Константина Сергеевича, который вдруг объявил, что недели через две у меня будет генеральная репетиция, а после этого в зависимости от моей подготовленности будет назначен день спектакля. Теперь, занимаясь со мной, он уже не настаивал на выполнении тех задач, которые ставил вначале, и вообще предоставил мне некоторую свободу.

Должна сказать, что мое выступление в роли Верочки, которая была для меня, по существу, не больше чем ученическая работа, прошло хорошо. Константин Сергеевич был очень доволен, даже пригласил посмотреть меня Н. Е. Эфроса, с мнением которого он очень считался. Но Верочка по-прежнему не увлекала меня. Кроме того, введенная с одной только репетиции на сцене, я чувствовала себя связанной в этом красивом, строго размеренном спектакле. Я никак не могла свободно войти в атмосферу этих стильных живых картин, созданных прекрасным художником Добужинским, которые про себя я называла царством спящей красавицы. Я рассказала обо всем Константину Сергеевичу и попросила его, поскольку экзамен я выдержала, в спектакль меня не назначать. Еще один раз по его настоянию мне все же пришлось сыграть Верочку во время гастролей в Петербурге. На этом мое участие в «Месяце в деревне» кончилось.

Между тем занятия «системой» продолжались. Я не могла и не {102} смела не верить Константину Сергеевичу, но выполнять то, что он хотел, было для меня истинным мучением. В отчаянии я размышляла: «Я ученица Константина Сергеевича — значит, я должна принимать все, что он требует, а я не принимаю. Значит, я должна уйти?» И тут же, пытаясь оправдать свое смятенное состояние, говорила себе: «Но ведь случается, что даже самые маленькие людишки бунтуют против бога».

Чем дальше, тем все больше и больше хотелось мне вернуться к тому чудесному ощущению сцены, к той заразительной, магической атмосфере искусства, с которыми я переступила порог Художественного театра. Играть просто, так, как я сама чувствую! И тут, как часто со мной бывало, в дело вмешался случай. Незадолго до конца сезона мне позвонил актер театра Корша Доронин и предложил летом сыграть в дачном театре в Подосинках две роли в комедиях «Вольная пташка» и «Сорванец». Предложение показалось мне соблазнительным. Поразмыслив немного, я решила отказаться от летнего отдыха и согласилась. Испугалась я только звания гастролерши, на котором настаивал Доронин, уверяя, что это необходимо для афиши. Мое выступление в Подосинках прошло очень успешно, публика принимала меня горячо, мой успех был даже отмечен в газетах. Благодарение богу, Станиславский, отдыхавший в это время в Бретани, ни о чем не подозревал, и я могла спокойно радоваться неожиданно улыбнувшейся мне удаче.

Маленький театр в Подосинках словно выплыл из моих детских мечтаний. Сцена, окруженная фанерными стенками, стояла в красивом парке, электрического освещения не было — рампа состояла из ряда керосиновых лампочек. Посещали театр главным образом дачники, публика интеллигентная, приятная. И хотя сидели все на открытом воздухе, слушали прекрасно. Много позднее, когда мы с Таировым смотрели в Лондоне, в парке, под открытым небом «Двенадцатую ночь» Шекспира, я вспомнила этот театр. Разница была только в том, что лондонские зрители пользовались куда большим комфортом, чем дачники в Подосинках: при входе получали пушистые пледы, которыми приятно было в прохладный вечер покрыть ноги, а в антрактах молоденькие официантки разносили коктейли, которые отлично согревали. Конечно, ничего подобного в Подосинках не было. Но зато было другое — была романтика. Вместо гладкой, подстриженной лондонской травы вокруг нашей сцены цвели колокольчики и ромашки. Эта несравненная прелесть русской природы таила для меня особое очарование. А мое неискушенное воображение вполне удовлетворял дощатый театр, уводя мои мысли к «Чайке», к деревянным подмосткам на берегу озера, где впервые выступала Нина Заречная.

Но мое прощальное выступление в Подосинках чуть не кончилось трагически. По окончании спектакля молодежь стала бросать на сцену цветы, один букет опрокинул керосиновую лампочку, моментально вспыхнул легкий ситцевый занавес, и через несколько мгновений пылал уже весь театр. В маленьком закутке, где мы одевались, началась паника, все кинулись к двери, загородив узкий {103} проход. Все мы погибли бы там, если бы не присутствовавший на спектакле мой дядя. Раздобыв где-то топор, он пробил фанерную стенку и через образовавшуюся дыру стал нас вытаскивать.

Хотя пьесы, которые я играла в Подосинках, были весьма непритязательны по содержанию, я сохранила добрую память об этом маленьком театре. Я чувствовала себя в нем свободно, спокойно, училась справляться с волнением на сцене, собирать себя перед выходом, владеть публикой. И теплое отношение ко мне зрителей, конечно, радовало меня.

Но вот начался новый сезон, и возобновились мои душевные тревоги. То я начинала думать об уходе из театра, то укоряла себя за эти мысли. Жизнь вдруг как-то осложнилась. Я пробовала говорить с Ольгой Леонардовной, с Марией Петровной. Обе они очень заботливо утешали меня, каждая по-своему. Ольга Леонардовна, человек легкий и веселый, старалась отвлечь меня от грустных мыслей или интересной прогулкой, или какой-нибудь веселой выдумкой. Мария Петровна всячески убеждала, что я еще девочка, что мне надо учиться и учиться. Александров твердил:

— Успеешь, все еще впереди.

В это время в театре стало известно, что принята к постановке пьеса Юшкевича «Miserere». Вызвав меня к себе, Владимир Иванович объявил мне, что я назначена на роль Марьим.

— Роль очень трудная, во многом загадочная, — предупреждал Немирович, — но я надеюсь на вашу хорошую фантазию.

Все роли в пьесе были поручены молодежи. Это был своеобразный эксперимент Владимира Ивановича в его споре с Константином Сергеевичем. Станиславский считал, что молодого актера надо выпускать в спектакле с опытными актерами, которые будут крепко держать и его и спектакль. Владимир Иванович утверждал, что хотя в самой идее молодежного спектакля содержится несомненный риск, но есть и плюс — это обаяние юности и непосредственности.

— Пусть молодежь сама карабкается и ищет свой путь, — говорил он, поглаживая бороду.

Время показало, что прав был Станиславский. В массовой сцене свадьбы Немировичу пришлось занять А. Л. Вишневского, чтобы добиться нужного ритма, который мы, молодежь, безбожно роняли.

Что же касается моей роли, то она оказалась настолько загадочной, что разобраться в ней не могла не только я сама, но и никто в театре. Чего хотела, о чем думала девушка, сидевшая весь первый акт на подоконнике и время от времени произносившая одно только слово «Зачем?», не мог мне объяснить даже Владимир Иванович, предлагавший на репетициях то один, то другой вариант подтекста. Моя няня, увидев меня на генеральной репетиции, жалостливо сказала:

— Что это ты все сидишь на подоконнике? Хоть бы теплый платок тебе дали, не дай бог простудишься. Или ушла бы ты со сцены, ведь разговора у тебя тут нет.

{105} Между прочим, я воспользовалась ее советом и попросила теплый платок. Он помог мне почувствовать себя в моем тоскливом одиночестве несколько уютнее.

Кульминацией моей роли был длинный, якобы философский монолог на кладбище. Когда я спросила Владимира Ивановича, как его надо играть, он сказал, что предоставляет мне самой подумать и пофантазировать. Помучившись некоторое время, я решила попробовать дать в образе Марьи черты некоего отрока, надеясь, что, может быть, такой рисунок роли поможет мне переключиться в тот потусторонний мир, в котором явно пребывала моя героиня. Владимир Иванович одобрил эту мысль. На генеральной он прислал мне записку: «Хороню, так и решайте. Будет еще лучше». Это меня несколько ободрило, но роль никакого удовлетворения не принесла, как по принесли удовлетворения и роли другим участникам спектакля. Публика приняла премьеру без всякого энтузиазма, критика, выругав пьесу, кисло похвалила исполнителей. Спектакль скоро бесславно сошел с репертуара. Спасти его не могла даже замечательная музыка Ильи Саца.

После неудачной премьеры «Miserere» атмосфера в театре была вялая. Но, к счастью, в это время началась работа над очередным «капустником», и это несколько подняло мой дух. Я, как все актеры Художественного театра, очень любила «капустники».

«Капустники» устраивались обычно в дни масленицы, к концу сезона, и были для всей труппы хорошей разрядкой после напряженной работы. Готовились к «капустникам», как к любой премьере, в течение двух-трех месяцев, тщательно составляя программу и отрабатывая номера. За годы моего пребывания в Художественном театре прошло три «капустника», и в каждом я принимала активное участие: танцевала, пела, даже как-то изображала цирковую наездницу. Моей специальностью почему-то считались испанские танцы.

В одной из программ я танцевала под музыку Мошковского танец, поставленный Мордкиным в строго классическом стиле, и известный балетный критик даже сделал мне комплимент, заявив, что я напоминаю ему Рославлеву. Другой танец, музыка для которого была специально написана Ильей Сацем, шел в моей собственной постановке, чем я очень гордилась. Великолепное оформление этой танцевальной новеллы сделал П. П. Кончаловский. Сцена представляла испанский кабачок с его «обычными» посетителями: тореадорами, пикадорами, контрабандистами и прелестными Кармен всех видов. Женщины, прикрыв лица веерами, бросали жгучие взгляды в сторону своих кавалеров. Я сидела за столиком, окруженная сгорающими от страсти поклонниками, пила вино и хохотала. На первых тактах музыки я внезапно вскакивала на стол. Музыка переходила в бешеный темп, и, отбивая ритм каблучками, под выкрики опьяневших мужчин я танцевала не сходя с места, бросая самые пламенные взгляды то одному, то другому поклоннику, пока один из них в неистовстве чувств не выдергивал скатерть у меня из-под ног. Этот трюк мы репетировали бесконечно. {106} Нужна была абсолютная точность, чтобы выхватить скатерть в строго установленный момент, так как иначе я могла бы оказаться на полу. Финал танца был очень эффектным. В кульминационный момент, когда у музыкантов от бешеного темпа лопались струны, в дверях кабачка появлялся могучий красавец тореадор — Болеславский. Властным движением руки он отстранял всех поклонников и, подойдя ко мне, шикарным жестом бросал мне угол своего красного плаща. Стремительно кружась, я через несколько мгновений оказывалась спеленатой сверкающей тканью. Болеславский одним движением ладони забрасывал меня к себе на плечо и торжественно уносил за кулисы под громкое одобрение публики.

Большой успех имел и только что вошедший тогда в моду танец «ойра», который я танцевала с моим постоянным партнером Георгием Аслановым. С африканским темпераментом выделывали мы зажигательные фигуры танца, напоминающие канкан, сопровождая каждые несколько тактов зазывными выкриками: «ойра!», «ойра!», которые дружно подхватывал весь зал.

Очень любила я и лирический номер, поставленный на музыку «Качелей» Легара. Я, Коренева и еще две молоденькие актрисы в костюмах Directoire, в больших красивых шляпах, раскачиваясь на качелях, подвешенных к порталу, томно пели знаменитое: «Тихо качайтесь, качели…» А молодые люди в цветных фраках и цилиндрах раскачивали нас так, что качели взлетали над первыми рядами столиков, которыми был уставлен партер, вызывая кокетливые вскрики испуга у декольтированных дам.

Самым ответственным для меня номером в одном из «капустников» оказалась «Наездница цирка». Репетиции этой роли потребовали немало труда. Сцена изображала цирк. Я должна была скакать на большой, в натуральную величину, бутафорской лошади, проделывая все цирковые эволюции, то стоя во весь рост, то запрокидываясь спиной на седло, то выделывая традиционные антраша. Берейтора изображал Станиславский. Пока я училась скакать на лошади, он бесконечно тренировался с человеком из цирка, учившим его владеть хлыстом. Во время занятий все входы в фойе были забаррикадированы щитами, чтобы никто не мешал работать. Константин Сергеевич занимался с обычным для него усердием и настойчивостью. В театре часами раздавалось неистовое щелканье бича.

Незадолго до генеральной из цирка принесли костюм наездницы. К моему ужасу, он оказался невообразимо тяжелым: под верхней расшитой блестками юбочкой было еще несколько простых юбок с пышными оборками, лиф на толстых, негнущихся костях сидел на мне, как деревянный. Номер строился пародийно, легко, а в этом «заправдашнем» костюме все мои «обольстительные» пируэты начисто теряли юмор. И Мчеделов и Сулержицкий, которые вели репетицию, были расстроены. Я пришла в полное отчаяние. Времени оставалось в обрез, и о том, чтобы делать новый костюм, нечего было думать. На мое счастье, в зрительном зале оказалась {107} Мария Петровна Лилина, которая замечательно чувствовала театральный костюм. Она быстро поднялась на сцену.

— Не расстраивайтесь, Алисочка, у меня есть идея. Едем сейчас же ко мне.

Мы вскочили на извозчика и через несколько минут были в Каретном. В мезонине у Станиславских стоял знаменитый волшебный сундук, как называли его мы, молодежь. Здесь хранились туалеты Марии Петровны, которые она не носила, потому ли что они вышли из моды или по какой-нибудь другой причине. Тут было великое множество всевозможных шарфов, искусственных цветов, шляп и прочего. Этот-то сундук и открыла Мария Петровна. Уже через минуту она примеряла на мне шикарную тюлевую парижскую пелерину, вышитую малиновыми блестками. Заколов ее на мне в виде юбки, она достала шелковый шарф, обмотала меня им вместо лифа и завязала сбоку пышным бантом. «Вот теперь это как раз то, что нужно!» — весело воскликнула Мария Петровна и с видом художника, наносящего на полотно последний штрих, воткнула мне в волосы большой шелковый красный мак. Вскочив на извозчика, мы помчались обратно в театр. Репетиция приближалась к концу, но Мария Петровна настояла, чтобы мой номер посмотрели снова. Я вскочила на своего коня, потрепала его по деревянной шее и, воскликнув «хоп!», понеслась по кругу легко и свободно, посылая в зал обольстительные профессиональные улыбки. Сулержицкий, Мчеделов и товарищи, сидевшие в зале, зааплодировали. Номер был спасен.

Участие в «капустниках», праздничная, суматошная атмосфера этих вечеров всегда доставляли мне большую радость. А в то время, о котором я пишу, это было мне особенно дорого, так как отвлекало от беспокойных мыслей.

Под звуки фанфар, возвещавших начало «капустника», актеры, изображавшие зазывал, увлекали зрителей к бесчисленным аттракционам. Тут были: панорама, изображавшая Шаляпина «до грехопадения» (в новых брюках) в Шаляпина «после грехопадения» (в брюках, прорванных на коленях); огромная змея-кобра, ужалившая Качалова, балаган купца Казеева, в котором выступали профессора черной и белой магии, и, наконец, русский трактир с садом, где хозяйничала замечательная актриса Блюменталь-Тамарина, а гостей обслуживал хозяйский сын — Грибунин. Большой успех имел акробатический этюд в исполнении… Станиславского, Немировича и Южина. Все трое, во фраках, торжественные, серьезные, выходили на сцену и, совершив парад-алле, шли за кулисы, на ходу снимая фраки. А через минуту на сцене появлялись в точности загримированные под них актеры и уверенно и очень серьезно проделывали на трапеции весьма незамысловатые акробатические фигуры. Успехом пользовался первый акт из «Прекрасной Елены». Оркестром дирижировал Владимир Иванович. Елену пела Книппер, Париса, очень точно подражая штампам опереточного тенора, пел Москвин, щеголяя тигровой шкурой, обернутой вокруг бедер.

{108} Все это было весело, остроумно, по-настоящему талантливо. Но вот праздник кончался. Со сцены уносили пестрые декорации, смешные аксессуары. Под строгим наблюдением фон Фоссинга уборщицы с особой тщательностью убирали и мыли сцену. На следующий день, в десять часов утра, в зрительный зал несся свежий запах сосновой воды, возвещавший, что сцена готова и начинается трудовой день.

Сохранившиеся у меня дневники этих лет полны записей, может быть, очень наивных, но свидетельствующих о моей большой душевной взволнованности, о моих постоянных размышлениях в связи с репетициями и занятиями «системой». Приведу отдельные строки.

«Мелкое, кропотливое царапанье ролей… Работа без огня, без вдохновения, без радости, без слез. Мне скучно, томительно. Очевидно, по складу своему я другая…

Бесконечные репетиции за столом. Все сидят скучные. Мы занимаемся подбрасыванием друг другу записочек с экспромтами, стихами, карикатурами. А ведь в первые годы репетиции были другими. Какие были замечательные репетиции “Горя от ума”! Костя (так промеж себя мы называли Константина Сергеевича) недавно сказал мне: “Ваш удел — творчество, помните это”. Но где, как его проявить?..

Я не могу следить за каждым движением своего пальца, раскладывать чуть ли не на слоги каждое слово. Творить надо с горячим сердцем, вдохновенно, так, чтобы щеки горели. И жить надо широко и горячо. Не бояться ни страданий, ни трудностей. Радоваться тому, что живешь на свете…

Недавно мы философствовали с Варей. Я ей сказала: “Мне кажется, что в театре наши актеры почему-то медленно двигаются, не ходят, а бродят, — впечатление, как будто все не выспались. И только Костя один — бог, и ходит уверенно и смело…”

Я совсем потеряла себя, запуталась, перестала себя понимать. Нет, успех меня не обманет…

Я уйду. Знаю, что будет трудно, что предстоят и борьба и страдания, но это и есть жизнь. Будут страдать мои старики. Вот это ужасно. Об этом мне, конечно, нельзя не думать. Нельзя не думать…

Что же делать? Иногда хочется бросить все, уйти и только странствовать по белому свету и радоваться чудесам вокруг…

Сколько противоречивых и разбросанных мыслей! Не могу себя собрать. Словно во мне живут мысли и чувства многих-многих людей.

Хочется жить так, чтобы сердце билось сильно. Но куда идти? Вероятно, я действительно еще ничего не могу. Конечно, мне надо многому учиться. Может быть, бросить театр на один год, поступить в народный университет, читать, думать…».

Еще записи:

{109} «Смогу ли я уйти? Этот театр был для меня храмом. Я обожала каждую вещь, которая стоит на сцене. Вот откуда сейчас моя горечь и мои волнения…

Для Кости я игрушка, которую он каждую минуту может выбросить…».

В моей учебной тетради появляются самые неожиданные вещи: длинная запись «О казачестве», которое «переживает период полного экономического упадка»; пространная запись, озаглавленная «Христос и социализм»; дальше «Достоевский и Ибсен», «Горький», «О правительстве», «Метерлинк. Статьи» и так далее.

«Иногда мне хочется на время убежать и окунуться в самую пустую жизнь: танцевать, дурить, болтать вздор. Надоели умники, надоели труженики! Скучно с ними — они забыли, что жизнь прекрасна, что жизнь — чудо!..

Вчера не выдержала, говорила с мамой. Она плачет, слышать не может разговоров о моем уходе из Художественного театра!..»

Так я и металась, бросаясь из стороны в сторону.

Как-то на «Трех сестрах», в антракте, Ольга Леонардовна позвала меня к себе в уборную и предложила после спектакля поехать с ней, Качаловым, Леонидовым и Москвиным к «Яру» послушать цыган.

— Развлечетесь, — соблазняла она меня.

Впервые в жизни я попала в знаменитый ресторан «Яр». Огромный зал не отличался ни уютом, ни вкусом. Славился он прекрасной кухней, дорогими винами и первоклассным цыганским хором.

Этот вечер у «Яра» оказался для меня знаменательным. Здесь я услышала таборную цыганку Олю Степанову, которая позднее стала прототипом моей Маши в «Живом трупе».

Оля сразу привлекла мое внимание. Она сидела на сцене, с краю, в черном атласном платье, с гладкими, на пробор расчесанными волосами, тонкие смуглые руки покойно, как-то по-восточному лежали на коленях. Она резко выделялась в хоре. Во всем ее облике было что-то значительное, почти величественное. Я вспомнила портрет Рашели, висевший у меня в комнате.

Когда Оля запела, показалось, что поет сама степь. Мягкий, чуть гортанный голос звучал легко и проникновенно. Широкие разливы звука сменялись речитативом, порой переходя почти в разговорную интонацию. В пении ее звучали и женская страстность, и грусть, и какое-то томление. И слова песен были удивительные. Слушая ее, я думала: «Вот почему так любили цыганскую песню и Пушкин и Толстой». В памяти вставали бесконечные, любимые с детства деревенские дороги, странники, не желающие себе от жизни никакой корысти, глушь лесов, поля в травах и цветах и небо, опрокинутое над головой.

Когда Оля запела «Колокольчики-бубенчики звенят», зазвучали такое широкое раздолье, такая душевная удаль, которые взволновали не только меня, но и Ольгу Леонардовну, и Качалова, и Москвина. Когда она кончила, мы все неистово кричали «бис», а публика, присоединившись к нам, устроила Оле бурную овацию. {110} Из «Яра» мы вышли взволнованные, домой возвращаться не хотелось, Москвин предложил поехать к «Жану» — в маленький загородный ресторанчик, открывавшийся в четыре часа утра. Но там оказалось не очень уютно, и мы, не заходя в зал, отправились побродить по лесу. В морозном тумане предутренний ветер нес песню: «Эх, лети, душа, отдайся вся мечте!»

После этой ночи мои мысли все чаще и чаще возвращались к Оле. Желание познакомиться с ней, узнать ее поближе привело меня однажды во Всехсвятскую рощу, где квартировали цыгане. Они снимали комнаты в старых, ветхих дачах. В одной из таких дач на втором этаже жила Оля. В большой комнате, разгороженной ситцевой занавеской, было уютно, очень чисто и как-то благостно. В углу киот с образами, мерцающий огонек лампадки. Круглый стол покрыт цветной скатертью. Над столом фотография Оли в деревянной раме без стекла. На фотографии Оля очень красива, в том черном атласном платье, в котором она пела в хоре. При входе большая лежанка — это детский угол. На матраце голые кучерявые и очень веселые ребятишки, у каждого на шее серебряный крестик на вязаном шнурке. Если кто-нибудь из них сползал на пол, Оля как-то очень ловко обеими руками подгребала его, как лопаткой, и перебрасывала обратно на матрац. Встретила меня Оля приветливо, особого удивления не выразила. И скоро я почувствовала себя с ней так хорошо и просто, как будто мы уже давно знакомы. Когда я ей рассказала о впечатлении, которое произвело на меня ее пение, она посмеялась:

— Ну что это, пою как поется, по-своему. Цыганские песни — сердечные песни. Потому, наверно, и понравилось.

Узнав, что я актриса, она подивилась, сказала, что в театре никогда не была и актрис не видела.

Время от времени я стала приходить к ней. И всегда меня встречали милые печальные глаза Оли и ласковая улыбка. Иногда мы сидели за чаем и разговаривали. Говорила она неторопливо, с большими паузами, как будто что-то раздумывая про себя. Как-то, приехав и не застав Оли, я пошла побродить по Всехсвятскому. Молодая цыганка подошла ко мне и заглянула в лицо.

— Посеребри ручку, барышня, скажу тебе твое счастье.

Я дала ей несколько медяков. Проворно спрятав их за пазуху, она взяла мою руку.

— Сейчас, барышня, не твое счастье выходит. Потом придет нездешний, молодой, тогда счастлива будешь.

Позднее я вспомнила это гадание.

Вернувшись к Оле, я спросила ее, как она относится к гадалкам. Оля улыбнулась.

— Они не гадают, они на лице понимают. Если на лице у тебя тоска, гадалка скажет: «Не по-твоему выходит». И если ты молодая, обязательно скажет: «Потом твое счастье придет». Если у тебя лицо светлое, скажет: «Сейчас ты счастлива, а потом худо будет». Ведь так всегда в жизни бывает. Хорошее и плохое — одно за другим приходит. Тут и гадать не надо, думать надо.

{111} Общение с Олей действовало на меня умиротворяюще. Особенно приятно было сидеть у нее в зимние сумерки. Иногда она тихонько мурлыкала какую-то песню. Вечером приходил ее муж, Ваня, один из лучших гитаристов хора. Статный цыган с огненными глазами и барской повадкой, элегантный, лихой. Оля с какой-то милой покорностью рассказывала, что иногда он гуляет ночью с женщинами, приходит выпивши, а если она что скажет — прибьет. Оля не жаловалась, считала это в порядке вещей.

— Ване все можно. Он мужчина. А мне — стенка. Если взгляну на кого, не дай бог, — убить может. Обычаи у нас такие — старинные…

Иногда Ваня брался за гитару, и они запевали что-нибудь вместе. Часто тут же начинался спор, как надо петь: с разливом или без разлива, с сердечным желанием или со сладкой мукой. Оля обычно начинала петь про себя, совсем тихо. А потом распевалась, и тогда уж ее не остановишь, из одной песни в другую, хороводом, как они говорили. После каждой песни и она и Ваня всегда спрашивали:

— Хорошая песня? Нравится?

Ваня говорил:

— Песня и гитара цыгану больше чем хлеб. За хорошую песню да за гитару цыган душу продаст.

Новый сезон в театре начался радостной вестью: принята к постановке пьеса Льва Николаевича Толстого «Живой труп». Скоро стало известно и предполагаемое распределение ролей: Протасов — Москвин, Маша — Гзовская, Каренин — Качалов. Это вызвало некоторое недоумение. Многие считали, что Федю должен играть Качалов. Мечтал об этом и сам Василий Иванович. Говорили и о том, что роль Маши очень подходит к моим данным, что не грех было бы меня в ней попробовать. Но О. В. Гзовская, как раз в эту пору перешедшая в Художественный театр из Малого, где она занимала ведущее положение, поставила условием, что играть Машу будет она. Разумеется, я не могла не понимать, что в такой ситуации не имею права претендовать на роль. Гзовская была уже актриса с именем, а я только еще начинала. Тем не менее мне было очень грустно, особенно после того как пьеса была прочитана на труппе и роль Маши показалась мне очень близкой. Я пыталась утешить себя тем, что буду работать над ролью «для себя», но все же какое-то горькое чувство мучило меня. Прошло некоторое время, и случай снова активно вмешался в мою жизнь. Недели за две до премьеры серьезно заболела Гзовская. Спектакль оказался под угрозой. Несколько часов длилось экстренное совещание в кабинете Владимира Ивановича. В тот же день вечером я получила повестку с вызовом к Немировичу в одиннадцать часов следующего Дня. С бьющимся сердцем поднималась я по лестнице.

У двери меня встретил Румянцев и быстро шепнул: «Поздравляю, Маша за вами». Не дав мне опомниться, он втолкнул меня {112} в дверь. Вид у меня, наверно, был больше чем растерянный, потому что Владимир Иванович, внимательно посмотрев на меня, вдруг улыбнулся:

— Вижу по вашему лицу, что Румянцев вас уже информировал. Он очень плохой психолог, я всегда говорил ему это. Поэтому-то он и не стал актером. Нельзя же так — обухом по голове.

Я понимала, что Владимир Иванович шутит, чтобы дать мне время прийти в себя.

— Так вот, давайте разговаривать, — усаживая меня в кресло, продолжал Владимир Иванович. — Решили мы с Константином Сергеевичем попробовать вас в Маше. Времени мало, роль эта нового для вас плана. Это не инженю, не наивная девочка, которых вы играли до сих пор. Актриса вы еще неопытная, а срок жесткий. В этом есть некоторая опасность, вернее, риск. Но есть у вас и большой плюс — ваши данные очень подходят для роли. С пением вы безусловно справитесь. Так вот, будем пробовать. Не страшно?

Стараясь побороть волнение, я смело сказала: «Нет».

Владимир Иванович спросил, понравилась ли мне пьеса. Я честно сказала, что мне кажутся длинными и скучными сцены с Карениными, но что сцены Феди и Маши мне очень нравятся и очень нравится роль Маши. Владимир Иванович спросил, хочу ли я заниматься с цыганской певицей Настей Поляковой, с которой работала Гзовская. Я категорически отказалась и рассказала Владимиру Ивановичу о своей дружбе с Олей Степановой, о моих поездках во Всехсвятское. Выслушав меня внимательно, Владимир Иванович тут же сказал, что на этих днях хор от «Яра» будет приглашен в Художественный театр, чтобы актеры, запятые в сцене у цыган, могли поближе увидеть певцов и танцоров. «Тогда и познакомимся с вашей Олей».

— Теперь для начала запишите себе, — продолжал Владимир Иванович, протянув мне блокнот: — Маша — образ большой и значительный. Федю она любит самоотверженно, без оглядки. Это образ большого темперамента, но больше внутреннего, сдержанного, чем открытого. Любовь Маши — страстная, глубокая и очень чистая. Никакой цыганщины нельзя допускать. — Улыбнувшись, очевидно вспомнив мои сетования на то, что в театре я играю только наивных девочек, он сказал: — И еще можете записать: Маша — не инженю, а молодая героиня.

Сердце у меня екнуло.

Крепко пожав мне руку своей маленькой железной рукой, Владимир Иванович сказал:

— Верю, что вы справитесь. В добрый час.

В одиннадцать часов на следующий день я снова была в кабинете Немировича. Ночь не спала. Текст знала наизусть. Владимир Иванович был удивлен и доволен. Он сказал, что, если я и дальше буду работать в таком темпе, то он уверен, что мы к сроку справимся.

Я пробыла у Владимира Ивановича несколько часов, текст роли {113} был размечен во всех деталях. Неожиданной для меня оказалась его разметка сцены у цыган, где у Маши почти нет текста.

— Пение должно строиться как диалог Маши и Феди, а не как номер, — объяснял он мне. И тут же попросил напеть тихонько «В час роковой». — В первых строках, — прервал он меня, — Маша говорит Феде о своей любви. Реакция Феди рождает следующие строки романса. Так они и ведут между собой разговор, им одним понятный.

Мне показалось это очень увлекательным. Следующие сцены были разобраны «по кускам». Разметка была подробная, продуманная до мелочей. Только с трактовкой одной сцены, в комнате у Феди, когда приходят родители Маши, я не была согласна. Владимир Иванович настаивал на колорите цыганского быта, на взаимоотношениях в семье. А мне казалось, что здесь важнее показать не семейную перебранку, а силу самоотверженной любви Маши, готовой на позор, на отчужденность от людей, возможно, даже на месть близких. Владимиру Ивановичу я, разумеется, не посмела возразить и решила попробовать это на репетиции. Этим же вечером я поехала к Оле. Василий Иванович Качалов вызвался проводить меня. Радуясь моей удаче, он посмеялся, что предсказал мне судьбу вернее, чем всехсвятская гадалка, и напомнил о моем обещании посвятить ему первую настоящую роль. Разумеется, я сказала, что Машу дарю ему, независимо от удачи или провала.

Оля, узнав все новости, просияла, обняла меня и долго расспрашивала о Маше. Ваня был дома, и, так как я предупредила, что времени у меня в обрез и что надо работать срочно, он тут же взялся за гитару. Помурлыкав немного про себя, Оля запела «В час роковой». Я слушала ее затаив дыхание.

— Ты должна петь так, чтобы заворожить, понимаешь, чтобы в голове у него помутилось, — внушала она мне.

Ваня тоже вступил в разговор, и они наперебой давали мне советы. Он настаивал, что строки «Сколько счастья, сколько муки ты, любовь, несешь с собой» надо петь с разливом. Оля не соглашалась:

— Это не степная песня, разлива здесь не надо. Тут сладкая мука нужна. Ее самое мутнит, и сладко ей…

Оля спела еще и еще раз, потом попробовала петь я. Ничего не получалось. Не сразу дался мне этот романс. Я приходила в отчаяние, Оля волновалась, Ване с его веселым нравом в конце концов наскучили наши творческие муки, и, прикрикнув на нас «хватит хныкать», он заиграл плясовую. Оля запела «Шелмаверсты», я подхватила. Ваня, не выпуская из рук гитары, пустился в пляс. Это вызвало восторг на лежанке. Цыганята кувыркались, визжали, награждая друг друга тумаками. Спросив меня, будет ли кто плясать «Шелмаверсты», Оля сказала:

— Когда будешь петь, на плясуна не смотри, на Федю смотри, ему пой.

{114} На следующий день в театр был приглашен хор от «Яра». Оля имела большой успех. Когда она спела «Колокольчики-бубенчики», ей устроили настоящую овацию, а Москвин со свойственной ему экспансивностью обнял ее и воскликнул:

— Так ты поешь — умирать буду, не забуду!

Когда я потом сказала Оле, что это и есть Федя, она, застенчиво смеясь, шепнула мне:

— Чудной какой! Так крепко обнял — значит, я ему до сердца дошла. — И добавила: — Тебе с ним ладно будет: собой нехорош, а душа у него обязательно хорошая.

И наконец первая репетиция на сцене, моя первая встреча с Москвиным — Федей.

Встретил меня Иван Михайлович по обыкновению шуткой:

— Ну, курносая, это тебе не «Синяя птица», здесь я тебе не Кот. Тут у нас с тобой любовь су-урьезная!

Владимир Иванович понемногу вводил меня в мизансцены. На следующий день, когда была назначена репетиция сцены у Феди, я пришла заранее, чтобы освоиться с обстановкой. Скоро поднялся на сцену и Иван Михайлович. Мы сели за стол, как полагалось для начала этой сцены. Владимира Ивановича еще не было, и я стала тихонько напевать старинный романс «Вы меня пленили, вы мне жизнь разбили», Москвин подхватил и начал вторить. Неожиданно из зрительного зала раздался голос Владимира Ивановича:

— А нуте, попробуем взять этот дуэт прологом к сцене. Вот так, как вы сейчас поете, — piano, совсем piano, душа в душу.

Когда мы кончили, он сказал:

— Это великолепная находка.

Так этот дуэт, рожденный случаем, был включен в спектакль.

Время летело с какой-то невероятной скоростью. Отдельных занятий уже не было, мне приходилось искать и работать тут же, на общих репетициях. Вечерами я ездила к Оле заниматься. Волнение, в котором я жила эти дни, трудно описать. Я была в каком-то бреду, в цыганской лихорадке, как говорил Василий Иванович, с тоской проводивший долгие часы на репетициях каренинских сцен.

Первая генеральная. Черное атласное платье с кружевными рукавами. По моей просьбе оно было в точности скопировано с фотографии Оли. Гладко зачесанные волосы с прямым пробором. Внутренние черты Маши и ее внешний облик на редкость гармонично слились в целое. Я почувствовала себя легко и уверенно. На генеральной были все мои близкие, которые волновались за меня, кажется, больше, чем я сама. Присутствовала и вся труппа. Невозможно описать мое волнение и счастье в этот памятный день, когда рождалась моя Маша. После репетиции Мария Петровна, широко распахнув дверь в мою уборную, покричала мне:

— Смотрите, Алисочка, сколько у вас пап и мам!

Следом за ней шла вереница «стариков» во главе с Константином Сергеевичем. Я едва сдержала слезы. Шествие завершал Качалов. Когда после поздравлений и объятий все уходили, я тихонько {115} вложила в руку Василия Ивановича маленькую фотографию Маши, специально заказанную. Внизу надпись: «Посвящается В. И. Качалову». На обороте — две строчки из «Часа рокового». Так с этого дня в мою актерскую жизнь вошла традиция: самые любимые роли посвящать дорогим мне людям.

Через день после премьеры меня вызвал к себе Владимир Иванович. Шагая взад и вперед по своему кабинету и привычно пощипывая усы, он сказал, как бы продолжая ход своих мыслей:

— Меня радует ваш успех, радует, что я не ошибся. Вы раскрыли в Маше очень важное — непосредственность, глубину и красоту чувства, которое живет в простой душе. Это — толстовское. Маша проста, как сама природа, и вам удалось это донести до зрителей. Вначале я побаивался, что у вас не хватит опыта. Но вот у Гзовской техника великолепная, но, что касается Маши, она не внушала мне веры. Я сразу же сказал Станиславскому: «Ольга Владимировна — блондинка. А блондинка не может почувствовать цыганку. Не та кровь».

Сделав мне несколько замечаний и прощаясь, Владимир Иванович пошутил:

— Я не буду надоедать вам наставлениями, говорить, что успех может вскружить вам голову и прочее. Думаю, что Константин Сергеевич достаточно напичкал нас такими речами. Я верю, что вы будете продолжать работать. И помните, самое важное — тщательно прочищать роль перед каждым спектаклем. Штампы, которые неизбежно нарастают на роли, — это ржавчина. Если ее не счищать, она въедается в ткань и роль погибает.

Пожав мою руку, Владимир Иванович отпустил меня, сказав на прощание:

— Радуйтесь вовсю своему успеху.

Маша сыграла огромную роль в моей творческой жизни. Это была моя первая героиня. В дальнейшем с ней перекликнулась целая вереница женских образов, которые мне довелось играть. Особенно близка к ней оказалась Катерина из «Грозы» — с той же жаждой воли в душе, как у толстовской Маши.

«Живой труп» вызвал в Москве много шуму, споры. Не все принимали Федю — Москвина. Очень нравилась Мария Петровна Ли-липа, действительно замечательно игравшая Каренину. Неожиданно для всех блеснул Стахович, по инициативе Константина Сергеевича довольно быстро заменивший его в роли князя Абрезкова. Никогда не занимавшийся актерским искусством, Стахович так непринужденно и свободно чувствовал себя в гостиной Карениной, что невольно вызывал восхищение, даже зависть актеров. Когда его спрашивали, где он учился искусству владеть диалогом, он отвечал:

— В нашем кругу умение занимать общество прививается с детства. Этому учат ребенка так же, как умению владеть ножом и вилкой, есть красиво, не чавкая.

Вскоре после премьеры «Живого трупа» произошло одно весьма немаловажное для меня событие. В один прекрасный день из Петербурга {116} на мое имя пришла официальная бумага на бланке императорского театрального общества: меня приглашали принять участие в спектакле «Живой труп» с составом Александринского театра.

«Спектакль будет дан, — сообщалось в бумаге, — с высокой благотворительной целью на сцене Мариинского театра». Приглашение было подписано М. Г. Савиной. Константин Сергеевич, которому я показала эту бумагу, не скрывая своего неудовольствия, но и не считая возможным отказать Марии Гавриловне, разрешил эту поездку. Вечером он вызвал меня к себе. Моя предстоящая гастроль явно ею беспокоила. За чаепитием Константин Сергеевич наставлял меня, как я должна вести себя в Петербурге. В ярких красках он рисовал обстановку, в которой я окажусь, придя в незнакомый театр на репетицию, предупреждал, чтобы я крепко держала рисунок роли и, упаси боже, не подпала под тон александринцев, которым, как он говорил, свойственна театральщина. Наставления Константина Сергеевича не на шутку перепугали меня, и, возвращаясь домой, я уже не столько радовалась поездке, сколько думала о возможном провале.

На следующий день вечером за мной заехал администратор из Театрального общества, чтобы отвезти меня на вокзал. Знакомый перрон Николаевского вокзала, и… администратор останавливается возле мягкого вагона. Впервые в жизни я вошла в вагон второго класса! Четырехместное купе с традиционными полосатыми чехлами сомнительной чистоты показалось мне верхом роскоши. Устраиваясь на широкой полке, я чувствовала себя почти Сарой Бернар, отправляющейся на гастроли в Лондон или Нью-Йорк.

Утром на вокзале меня встретил молодой человек из Театрального общества, отвез в Европейскую гостиницу, в шикарный, как мне показалось, номер, предупредив, что в час назначена репетиция в Мариинском театре. С волнением вступила я в это замечательное здание, которое всегда так восхищало меня. Одна-единственная репетиция, предоставленная мне, состоялась, к моему большому огорчению, не на сцене, а в кабинете директора. Меня встретили несколько актеров, запятых в цыганской сцене, потом подошел Аполлонский, игравший Федю.

Почувствовав мое смущение, он всячески старался ободрить меня, сказал, что мизансцены в спектакле почти те же, что в Художественном театре.

— Если паче чаяния вы пойдете не туда, куда надо, я отведу вас за ручку. Главное, что от вас требуется, — забудьте на этот вечер Москвина и влюбитесь в меня, тогда все пойдет так, как надо, — пошутил Аполлонский.

Когда вечером, сильно волнуясь, я вошла в отведенную мне уборную, на столе лежало несколько роз и записка: «Желаю полного успеха! До встречи у цыган! *Аполлонский*». Это милое внимание принесло некоторое успокоение, но только до той минуты, когда я заняла свое место в цыганском хоре среди незнакомых актеров. Петь в Мариинском театре! Я боялась, что от страха не смогу {117} открыть рта. Зазвучали переборы гитары, и, помимо собственной воли, я привычно запела:

В час роковой,
Когда встретил тебя…

В полном недоумении услышала я звук собственного голоса. Он несся в зал легко, свободно и казался необычно сильным. Эта метаморфоза, которой, как я поняла потом, я была обязана замечательной акустике Мариинского театра, окрылила меня. А любящий взгляд Феди — Аполлонского окончательно погасил страх, я пела с увлеченней, с восторгом. Когда я кончила, в зале раздались аплодисменты. Напряженное состояние, неуверенность исчезли. Я чувствовала себя легко и свободно. Страхи, внушенные мне Константином Сергеевичем, оказались преувеличенными. В этом спектакле александринцы разговаривали просто, хотя, возможно, это была несколько иная простота, чем та, к которой я привыкла в Художественном театре. Что же касается Аполлонского, то играть с ним было просто наслаждением. В его отношении к Маше была такая большая любовь, такое душевное благородство, что влюбиться в него в тот вечер не составило для меня никакого труда. И когда в последней сцене, выбежав, я увидела на полу распростертого Федю, я сделала то, чего никогда не делала в спектакле Художественного театра: я закричала, отчаянно, на открытом звуке, и тут же, испугавшись собственного голоса, зажала рот ладонью. Этот крик, непроизвольно вырвавшийся у меня, я потом повторила в Художественном театре. Владимир Иванович одобрил его, сказав, что он вводит в сцену смерти Феди трагическую ноту, которой не хватало спектаклю.

Прославленные александринские актеры проявили ко мне большое внимание, которое и тронуло и смутило пеня. После конца спектакля они пришли меня поздравить. Аполлонский, обняв меня, сказал, что мое участие доставило ему большую радость. Мария Гавриловна Савина поблагодарила, чем привела меня в полную растерянность, и вручила нарядный мешочек с гостинцами, совсем такой, как дают детям на елке.

Счастливая вернулась я в Москву снова в мягком полосатом купе. Едва успев поцеловать родных, я побежала в театр. Актеры бросились ко мне и наперебой расспрашивали о поездке. В то время актеры Художественного театра не выезжали на персональные гастроли. Это не было принято и, по-моему, даже не разрешалось дирекцией. Поэтому моя гастроль в Петербург явилась неким событием.

Вечером у Станиславских мне пришлось давать подробный отчет о поездке. Разумеется, я рассказала обо всем: и об актерах, и о том, что никакой театральщины в их игре не было, и о том, что Савина в роли Карениной понравилась мне гораздо меньше, чем Мария Петровна, и о трогательном прощании за кулисами, и о мешочке с гостинцами, и не удержалась, рассказала об аплодисментах после «Часа рокового». Константин Сергеевич, который во {118} время моей восторженной тирады все время щурился, неожиданно прервал меня:

— В Мариинском театре такая акустика, что даже если Грибунин запоет «Аве Мария», его примут за Шаляпина.

Через несколько дней я получила из петербургского императорского театрального общества официальную благодарность со множеством подписей. С изумлением прочла я, что я «украсила спектакль своим исполнением» и что мое участие «тем более ценно», что мне «пришлось специально для этого спектакля приехать из Москвы в Петербург». Не иначе как озорной чертенок, все еще сидевший во мне и жаждавший отплатить Константину Сергеевичу за Грибунина и «Аве Мария», надоумил меня показать Станиславскому эту бумагу. Взрыв его возмущения был подобен извержению Везувия. В длинной тираде он обрушил громы и молнии на высокопоставленных лиц, стоящих во главе искусства, которые не понимают, что подобные похвальные листы только развращают воображение молодых актрис. И, обратись к Марии Петровне, добавил:

— Вот так развивают тщеславие у начинающих актеров!

Но тут неожиданно Мария Петровна горячо и взволнованно заступилась за меня.

— Каждый актер непременно радуется успеху, и сам ты тоже не заплачешь от похвал и аплодисментов!

Много позднее, когда я уже была в Камерном театре, мне довелось сыграть Машу еще в двух спектаклях: один из них — в Малом театре со Степаном Кузнецовым в роли Феди, другой — в каком-то большом клубе с Певцовым.

В исполнении Кузнецова подкупала большая душевность и теплота, играть с ним было очень приятно. Что же касается Певцова, то, хотя я и ценила его талант, на этом спектакле удовольствия я не получила. Чем-то недовольный с самого начала, он, выходя на сцену, естественно, не был собран и играл без всякого увлечения.

К обоим этим спектаклям мне присылали из Художественного театра костюмы Маши. И меня очень трогало, что они были в образцовом порядке, свежие, отглаженные.

Вспоминается комический эпизод, связанный с «Живым трупом». Во время гастролей Художественного театра в Петербурге на одном из спектаклей присутствовала вдовствующая императрица Мария Федоровна. В антракте за кулисы пришел взволнованный Стахович и сообщил, что императрица просит кого-нибудь из ведущих актеров зайти к ней в ложу, чтобы она могла в его лице поблагодарить театр за полученное удовольствие. Было решено, что в ложу отправится Качалов. Василий Иванович долго упирался, но в конце концов скрепя сердце пошел. Войдя и увидев неподвижное лицо Марии Федоровны — по слухам, оно было покрыто какой-то эмалью, — Василий Иванович растерялся, забыв все наставления Стаховича, он крепко потряс руку императрицы и любезно спросил: «Как поживаете?» Царственная особа тоже {119} растерялась, а Стахович, потрясенный столь неприличным нарушением этикета, поспешил увести Качалова.

Через несколько дней нам неожиданно было объявлено, что по распоряжению ее императорского величества нам будут вручены «высочайшие подарки». К сожалению, золотые часы, золотые портсигары, подаренные мужчинам, и золотые броши, пожалованные дамам, оказались весьма посредственного вкуса. Носить свою брошь я не стала — я и вообще не любила ювелирных вещей, — но удачно использовала ее в качестве английской булавки, когда надо было подколоть длинную юбку.

Отзвучал шум, вызванный премьерой «Живого трупа», жизнь театра снова вошла в обычную колею. Возобновились и занятия «системой». Увы, они по-прежнему никак не вдохновляли меня. Я старалась изо всех сил вникнуть в сущность того, что требовал Константин Сергеевич, всячески старалась внушить себе, что я не имею права не верить Станиславскому. Но это не помогало мне обрести душевное равновесие. Моя увлеченность театром стала гаснуть, я чувствовала какую-то опустошенность, а в иные дни мне хотелось просто бросить сцену и бежать из театра.

Я не умела лгать Константину Сергеевичу, это еще больше осложняло положение. Некоторые его требования вносили путаницу в мои мысли, а однажды произошел случай, когда вмешательство Станиславского просто парализовало мою волю. На спектакле «Живой труп» я стояла за кулисами перед выходом на сцену в седьмой картине — самой ответственной в роли Маши. Мчеделов, который вел спектакль, в щелку двери следил за Москвиным, ожидая его реплики, чтобы выпустить меня на сцену. Я была собранна и спокойна. Вдруг совершенно неожиданно на цыпочках подошел Константин Сергеевич, игравший Абрезкова, и тихим шепотом сказал мне:

— Вы недостаточно сосредоточены, надо сосредоточиться.

Я робко возразила.

— Нет, вы недостаточно сосредоточены, — настаивал Константин Сергеевич и, показав на белый канат, свисавший с колосников, тихо добавил: — Сосредоточьте зрение на этой веревке и считайте от одного до ста.

Меня словно обухом по голове ударило. Стараясь сохранить собранность, я следила за Мчеделовым. Константин Сергеевич повторил:

— Считайте вместе со мной.

Не отрывая глаз от Вахтанга Левановича, я через плечо шепотом бросила:

— Это меня отвлечет.

Станиславский настаивал. В полном отчаянии, чувствуя, что лечу в пропасть, я с тупой безнадежностью стала механически считать:

— Раз, два, три, четыре…

{120} Мчеделов, взяв меня за плечи, открыл дверь и подтолкнул к выходу. Я вышла на сцену. В тупом беспамятстве смотрела я на Москвина — текст вылетел у меня из головы, как будто я никогда его не говорила. Иван Михайлович, ничего не понимая, сквозь зубы подсказал мне мою реплику: «Вот хорошо-то, вот дурак-то», но я не могла прийти в себя. Тогда, понимая, что дело плохо, Москвин взял меня за руку, усадил рядом с собой и, сказав несколько слов, имевших весьма отдаленное отношение к Толстому, постепенно подвел меня к моему тексту. Но, конечно, играла я сцену совсем не так, как обычно. Всю ночь я проплакала. И опять понеслись мысли: что делать, как жить дальше…

Увлеченный своими исканиями, Константин Сергеевич продолжал занятия «системой». Все чаще и чаще он вызывал меня к себе в Каретный. Но занятия шли плохо. Станиславский не мог понять, почему я, всегда так охотно откликавшаяся на любую его творческую задачу, когда дело касалось «системы», сразу же оказывала сопротивление и нервничала.

В один из дней Константин Сергеевич задал мне задачу на самовыявление. По счету «раз, два, три» я должна была упасть в обморок. Внезапно во мне поднялось какое-то дикое упрямство. Я не хотела, не могла падать в обморок по счету. Я пыталась возражать, говорила, что мне нужна какая-нибудь психологическая подготовка. Константин Сергеевич настаивал, укорял меня за мой строптивый нрав и, очевидно, твердо решил на этот раз сломить мое упрямство. И снова началось.

— Раз, два, три. Вы падаете в обморок.

В душе у меня был холод, в голове пустота. Я стояла как истукан и не падала. Еще и еще раз Константин Сергеевич повторял:

— Раз, два, три…

Я стояла и не падала. Станиславский нервничал, щурился. Наконец, понимая, что со мной происходит что-то неладное, сказал:

— Ну хорошо, к этой задаче мы вернемся позднее. Сейчас возьмем другую задачу — веселую. По счету «раз, два, три» вы кричите «кукареку».

Я опять стояла истуканом. Константин Сергеевич прервал занятия и стал говорить о том, что актер должен уметь побороть себя, свое сопротивление, должен выполнять любую задачу, предложенную режиссером. Но тут какой-то комок подступил мне к горлу, и я навзрыд расплакалась. Константин Сергеевич засуетился и, обняв меня за плечи, повел наверх, в спальню. Никогда не забуду, как наливал он в таз воду из большого кувшина, как плескал мне воду на лицо своей большой рукой. Холодная вода подействовала отрезвляюще. Когда Константин Сергеевич усадил меня на стул, я пришла в себя и, уже стыдясь своей несдержанности, попросила у него прощения. Он озабоченно стал расспрашивать меня, что со мной происходит, почему я не могу сломить своего упрямства, но я не могла ему ничего объяснить. Я и сама не понимала, что это вовсе не упрямство, а что-то совсем другое.

{121} Когда я пришла домой и взглянула на часы, я глазам своим не поверила — оказалось, что я пробыла в Каретном больше шести часов! Несмотря на свое отчаянное состояние, я была потрясена упорством, фанатизмом этого удивительного человека, который мог в течение шести часов добиваться от своей ученицы выполнения одной-единственной маленькой задачи!

В эту смутную для меня пору нежданно-негаданно вошел в мою жизнь удивительный человек, гениальный музыкант — Александр Николаевич Скрябин.

Я уже много слышала о Скрябине. Концерты его вызывали бурные споры. Юргис Балтрушайтис, который был очень дружен с ним, не раз звал меня на его выступления, но я была так поглощена спектаклями и занятиями с Константином Сергеевичем, что все не могла выбрать время. И вот как-то в свободный вечер я наконец отправилась с Балтрушайтисом в Благородное собрание.

У входа была огромная толпа. Меня сразу же поразила атмосфера, необычная для концерта: люди стояли группами, о чем-то громко и горячо спорили, чувствовался ажиотаж, как бывает на сенсационных спортивных состязаниях. В фойе и коридорах царило такое же возбуждение. Ко мне кинулась известная пианистка Неменова-Лунц, с которой я была хорошо знакома, страстная почитательница и пропагандистка Скрябина.

— Какая вы умница, что пришли. Скрябин — это чудо!

Раздался звонок, все бросились в зал, молодежь густой толпой стояла у стен в проходах. Осветилась сцена, и в напряженной тишине показалась небольшая фигурка Скрябина. В глаза бросились капризно закинутая голова и пушистые усы. Словно не замечая неистовых аплодисментов, Скрябин, подойдя к роялю, тщательно, по-хозяйски, поправил подушку на стуле и сел. Лицо его преобразилось.

Глаза смотрели прямо перед собой, мимо рояля. Руки с какой-то удивительной легкостью едва коснулись клавишей, в то же время музыка хлынула могучим потоком. Я не замечала больше пушистых усов.

Необычная, резкая для уха гармония, резкие перемены ритма — поражали. Нервный темперамент Скрябина действовал властно и требовательно. В этом маленьком человеке чувствовалась какая-то огромная покоряющая сила.

Когда Скрябин кончил играть, обрушился такой шквал аплодисментов, что казалось, готовы были рухнуть стены. Я стояла у рампы, потрясенная чудом, открывшимся мне в этой музыке. А может быть, не только в музыке?!.

Мы долго ходили с Юргисом по сонным московским улицам. У меня было такое чувство, как будто я стремительно несусь куда-то. И еще было ощущение какого-то света и радости.

Все последующие дни музыка Скрябина неотступно преследовала меня. Мои мысли все время возвращались к этому удивительному {122} человеку. Теперь я уже стала следить за концертами Скрябина, стараясь не пропускать его выступлений.

Как-то мне позвонил Балтрушайтис и сказал, что вечером Скрябин будет на «Синей птице». Даже на премьере я не волновалась так, как в этот вечер. В течение всего спектакля я не могла собрать себя. Никогда, казалось мне, я не играла так ужасно. Скрябин сидел в первом ряду, я все время чувствовала его взгляд, хотя, конечно, он специально на меня не смотрел. Домой я ушла в полном смятении, умирая от стыда за свою актерскую беспомощность. Каково же было мое удивление, когда Юргис, зайдя утром ко мне, сообщил, что Скрябину очень понравился спектакль, что он собирается смотреть его еще и еще и что ему очень понравилось, как я играю Митиль.

Через несколько дней произошло невероятное событие — я была приглашена с Балтрушайтисом в гости к Скрябину. Сразу же и театр и все обычные дела отодвинулись в сторону. Я уже не могла ни о чем думать, кроме предстоящего визита.

По дороге, на извозчике, я засыпала Юргиса вопросами об Александре Николаевиче, о его жопе, их доме, который представлялся мне каким-то особенным и таинственным. Юргис рассказал, что до своей второй женитьбы Скрябин вел богемную, безалаберную жизнь, работал где и как придется, иногда его можно было увидеть в каком-нибудь продымленном извозчичьем трактире с листами нотной бумаги на неубранном столе. Но после того как он соединил жизнь с Татьяной Федоровной, все резко изменилось. Сейчас Скрябины живут очень замкнуто, круг людей, бывающих у них, ограничен.

Я уже представила себе, что дверь нам откроет строгая горничная, потом выйдет строгая и красивая Татьяна Федоровна, и только потом нас примет сам Скрябин. Но вышло совсем по-другому. Дверь открыл Александр Николаевич. Он помог мне снять шубу, неожиданно, как-то озорно, стянул с меня меховую шапочку, растрепав мне волосы, потом повернул за плечи и в упор посмотрел в глаза. Позднее я привыкла к его взгляду в упор, но этот раз безумно смутилась.

— Вот вы какая, Митиль, — сказал Скрябин. — А я представлял вас блондинкой.

Мы вошли в кабинет, большую никак не обставленную комнату. На рояле стоял букет засохших мимоз. Скрябин уселся в широкую качалку, в которой его фигурка показалась мне уже совсем маленькой, а меня усадил в кресло напротив. И снова я почувствовала на себе его взгляд в упор. Юргис сидел в стороне и молчал. Это было вполне естественно, так как говорил все время один Скрябин. Рассказав о своих впечатлениях от «Синей птицы», он сказал, что спектакль ему очень понравился потому, что он «нетеатральный». (Как я потом узнала, слово «театральный» для него означало грубую подделку искусства под жизнь.) Он очень похвалил меня, сказал, что ему понравилось то, что я по-настоящему живу в сказке. Говоря о новейших течениях в искусстве, он неожиданно заговорил {123} о Дункан, о том, как много внесла она в искусство свежих мыслей, таких необходимых сейчас. И дальше необыкновенно увлекательно заговорил о магической власти искусства, о том, что оно способно управлять миром.

Я слушала Скрябина затаив дыхание, не столько воспринимая смысл того, что он говорил, сколько подчиняясь какой-то магнетической силе, от него исходящей.

Когда мы с Юргисом возвращались домой, я под впечатлением этого необыкновенного вечера сказала, что в моем представлении теперь живут два Скрябина: один — необычайно заражающий своей музыкой, и другой — столь же необычайно воздействующий словом. Юргис улыбнулся своей доброй моржовой улыбкой и пробормотал:

— Ничего удивительного в этом нет. Скрябин не только музыкант, но и философ, и, может быть, больше философ, чем музыкант.

Прошло немного времени, и я вошла в круг скрябинского дома. Правда, с Татьяной Федоровной я встречалась редко. Чаще всего я бывала у Скрябина в компании Балтрушайтиса и доктора Богородского, ближайшего друга и преданного ученика Скрябина. В один из вечеров, играя нам фрагменты из «Прометея», над которым он в то время работал, Александр Николаевич, вдруг оторвавшись от рояля, обратился ко мне с неожиданным вопросом: нет ли у меня желания попробовать перевести какой-нибудь небольшой отрывок из его музыки в пантомиму. Заметив мой растерянный и недоуменный взгляд, он объяснил, что давно уже мечтает о том, чтобы увидеть свою музыку выраженной в символическом жесте. Я стала что-то невнятно лепетать о своей неопытности, о недостаточной технике. Но тут в разговор вмешался Юргис и с необычайным для него оживлением начал рассказывать Скрябину об этюдах, которые я исполнила на экзаменах дункановских танцев, о моих выступлениях на «капустниках» и в «Летучей мыши», уверяя, что у меня достаточно и техники и воображения, чтобы попробовать поработать с Александром Николаевичем. Так началась моя работа со Скрябиным, которая в ту пору сыграла для меня очень большую роль.

Встречая меня в прихожей, он говорил:

— Сегодня вы не в гостях, сегодня мы работаем.

Я надевала в соседней комнате хитон и сандалии и шла в кабинет. Скрябин играл. Его музыка, становясь для меня уже привычной, все больше и больше завладевала мной. В первые дни занятий я просто пыталась искать движения, которые бы своим пластическим рисунком выразили настроение того этюда или отрывка, который играл Александр Николаевич. Но постепенно я стала расширять задачу. И иногда, слушая музыку, вызывала в своем воображении какой-то образ, а иногда возникала целая сюжетная линия. Так родились две маленькие пластические новеллы, над которыми я с увлечением работала и которые очень нравились Александру Николаевичу.

{124} Как-то, когда Скрябин играл один из своих этюдов, мне представился образ женщины, идущей за гробом. Сначала она шла суровая, строгая, замкнутая в своем горе. Постепенно фигура ее сгибалась. Взяв покрывало, лежавшее на рояле, я набросила его на голову, как бы вся уходя в свое отчаяние. Когда женщина подходила к открытой могиле, она как подкошенная падала на колени, и прямая фигура ее сжималась в маленький скорбный комочек. Посмотрев этот этюд, Скрябин сделал мне комплимент, сказав, что у меня очень выразительные руки.

Другая новелла была сложнее. Откуда-то издалека, пройдя длинный тяжелый путь, идет женщина. Сначала она идет стремительно, охваченная радостной надеждой. Потом ею овладевает усталость. Она старается побороть себя, но израненные ноги с трудом подчиняются ей. И вдруг она видит знакомый дом — цель ее пути — и в последнем порыве, собрав все силы, бросается к дверям. У самого порога ноги подгибаются, она падает на колени, стучит кулаками в запертую дверь. Ответа нет. Внезапно наверху ветер распахивает ставни, и в ужасе, видя, что дом пуст, женщина падает на спину с широко раскинутыми руками. Этот этюд мы показали Юргису, и Скрябин настойчиво повторял:

— Понимаете, она лежит распятая!

Александр Николаевич не раз пытался говорить со мной о музыке. Как-то я сказала ему, что страстно люблю музыку, но ничего в ней не понимаю. Сказала, что не люблю читать содержание произведений в программах и что самая большая для меня радость, когда музыка пробуждает во мне мои собственные мысли и чувства, может быть, совсем другие, чем те, которые вкладывал в нее композитор. Почему-то эти мои наивные слова пришлись Скрябину по душе. Он засмеялся, сказал, что я умница и что он не знает ничего несноснее грамотеев в искусстве.

Часто, когда мы работали, Александр Николаевич повертывал то один, то другой выключатель около рояля, в комната освещалась то синим, то зеленым, то красным, то фиолетовым светом. Я уже знала от него, что он много работает над цветом в музыке, утверждая, что каждая тональность имеет свой цвет.

Как-то Скрябин устроил мне экзамен. Проигрывая какие-то сложные пассажи, он спрашивал: — Какой цвет этой тональности?

Никакого цвета я не видела и решала все очень просто. Если музыка громкая и бурная, мне казалось, что она должна быть окрашена в яркие, интенсивные цвета. Музыка лирического звучания, с моей точки зрения, должна быть нежных и мягких тонов. Так я и отвечала великому экзаменатору. Примитивность моего восприятия вызвала яростное возмущение Скрябина. После одного моего, вероятно, особенно неудачного ответа он вскочил со стула, подошел ко мне и, глядя в упор, кричал:

— Это ужасно! Ужасно! Вы ничего не понимаете!

{125} Скрябин еще долго волновался, но я восприняла свой провал на экзамене довольно спокойно, так как Юргис уже рассказывал мне, что еще ни одни человек, в том числе и известные музыканты, не могли угадать тот цвет тональности, который видел Скрябин,

Много и упорно говорил Скрябин о том, что все, что он пишет, только преддверие к Мистерии. Всегда внимательно слушая его рассказы об этом грандиозном произведении, которое он готовился создать, я решительно ничего не понимала. Но когда он рисовал картины какого-то вселенского действа, в котором будет участвовать чуть ли не все человечество, я и все, кто его слушал, невольно подчинялись силе его фанатической веры. Его убежденность действовала гипнотически.

Как-то, когда я пришла к Скрябину, он сказал:

— Сегодня мы не работаем, сегодня вы в гостях.

Мы вошли в столовую. За столом кроме хозяев и Балтрушайтиса были Богородский, два каких-то иностранца и родственницы Татьяны Федоровны. Атмосфера была официальная, натянутая.

Я сразу почувствовала себя не в своей тарелке. Скрябин, явно подчиняясь какому-то капризу, неотрывно смотрел на меня взглядом в упор, не очень вежливо бросая через плечо реплики сидевшему рядом с ним иностранцу. Неожиданно в светский говор ворвался его громкий голос:

— Почему вы закрыли глаза? Вы устали?

Вопрос был обращен ко мне. Я действительно прикрыла глаза ладонью, смущенная и раздраженная его взглядом. Иностранец, разинув рот, уставился на меня, как и все гости. Я чувствовала, что кровь приливает у меня к щекам. Вдруг Александр Николаевич спокойно подошел ко мне и, взяв меня за руку, легким движением отвел мою ладонь от лица. Вспыхнувшая злость придала мне смелость. На этот раз уже я посмотрела на Скрябина в упор со всей яростью, на которую была способна. В ответ он улыбнулся своей детской улыбкой и ни с того ни с сего тихо сказал:

— А у вас зовущие глаза…

Я с трудом досидела до конца ужина и дала себе клятву никогда больше не бывать в этом доме.

Эта выходка Скрябина была не единственной. Я не раз замечала, что он любит каким-нибудь поступком или словом поставить в тупик собеседника. Юргис, которого Скрябин очень любил, часто бывал объектом шуток такого рода. Скрябин явно пользовался тем, что, зная его своенравный и капризный характер, близкие люди никогда не сердились на него.

На следующий день Скрябин позвонил мне по телефону:

— Балтрушайтис уже донес мне, что вы очень рассердились. Это правда?

Я честно сказала, что сегодня моя злость уже несколько потухла, но что вчера я его просто ненавидела. Скрябин весело засмеялся.

— Это очень хорошо. Значит, вы не абсолютно равнодушны ко мне и поэтому, конечно, простите меня. Мне просто хотелось разорвать {126} несносную официальную атмосферу за столом. — И совсем по-детски добавил: — А ведь правда, после моей вздорной выходки стало веселей? По крайней мере мой сосед перестал кричать мне в ухо умные глупости…

Слава Скрябина росла. Москва шумела. Шум этот докатился до Станиславского. И в результате состоялось его знакомство со Скрябиным. Как-то мне позвонила Мария Петровна Лилина и сказала, что Константин Сергеевич приглашает меня вечером после спектакля поехать вместе с ними в «Эрмитаж», где Станиславский устраивает ужин в честь гостящих в Москве Айседоры Дункан, Гордона Крэга и известного английского актера Бирбом Три. Сказала, что из театра будут Василий Иванович и Ольга Леонардовна.

— И, — лукаво добавила Мария Петровна, — будет Скрябин. Константин Сергеевич считает, что вам интересно и полезно провести вечер в кругу таких людей.

Вечер действительно оказался очень интересным. Вначале, правда, все было, как обычно бывает в ресторане на приемах такого рода. Но когда в положенный час погасили электричество и в кабинете зажгли в канделябрах свечи, официальная часть как бы кончилась. Сдержанный холодок, сохранявшийся во время ужина, растаял. Дункан заявила, что ей хочется танцевать, и попросила Богородского снять тарелки со служебного стола. Сбросив сандалии, она поднялась на стол и сказала, что будет сейчас провожать зиму и встречать весну. Правда, требовалась некоторая фантазия, чтобы увидеть в ее танце эту тему, но Дункан была так прелестна в каждом движении, что вызвала всеобщее восхищение. Бирбом Три помог ей спрыгнуть со стола и, сам взобравшись на ее место, с жаром стал читать какой-то монолог из Байрона. После него Василий Иванович прочитал несколько лирических стихотворений Пушкина и, наконец, все взоры устремились к Скрябину. Неожиданно, поднявшись на стул, он начал говорить. Это была одна из самых замечательных речей Скрябина, которую я слышала. Он говорил о сложном времени, которое переживает сейчас и жизнь и искусство, о мучительном кипении страстей, которое сотрясает мир. И кончил словами о том, что, когда в искусстве это кипение достигнет апогея, все придет к простой формуле: черная черта на белом фоне, в все станет просто, совсем просто.

Речь Скрябина произвела сильное впечатление. Минуту стояла тишина. Потом все горячо зааплодировали. И вдруг неожиданная разрядка. Константин Сергеевич, очень внимательно слушавший речь Скрябина, подошел к нему, пожал ему руку и… пригласил прийти в театр, чтобы он мог познакомить его с «системой», над которой он работает.

В один из вечеров, когда я была у Скрябина, заговорив со мной о Мистерии, он неожиданно сказал, что мне будет принадлежать ведущая роль. Честно говоря, его слова привели меня в смятение. И я постаралась отклонить этот разговор. Всякий раз, когда {127} Скрябин заговаривал о Мистерии, я даже смутно не могла себе представить конкретный образ этого вселенского празднества. И уж тем более не могла представить себя в ведущей роли. Я пыталась объяснить Александру Николаевичу, что я актриса драматического театра, что мое призвание в том, чтобы воплощать живые человеческие образы. Но Александр Николаевич ничего не хотел слушать, он убеждал меня, что мое призвание никак не противоречит участию в Мистерии. И тут же сказал, что в нее входит текст который он уже заказал Балтрушайтису и Бальмонту, и что сам он ночами тоже работает над стихами. Много позднее, уже после его смерти, люди, читавшие эти стихи, рассказывали мне, что это была настоящая большая поэзия.

Мне было очень трудно отказывать Скрябину, но я чувствовала необходимость решить этот вопрос со всей твердостью, так как иначе я неминуемо окажусь в плену его гениальных фантазий, воплотить которые буду не в силах. Промучившись несколько дней, я наконец пришла к Скрябину с честной исповедью, как я ему сразу же сказала. Очень нескладно, путаясь и спотыкаясь, я начала объяснять, что должна бежать от него, бежать от искушения, которое в результате может привести и меня и его к большому разочарованию. Все время, пока я говорила, Скрябин слушал, не глядя на меня. Когда я кончила, он встал и подошел к роялю. Повернул выключатель, комната осветилась голубым светом. Его небольшая фигура в этом призрачном свете показалась мне особенно хрупкой и легкой. Глаза полузакрыты. Руки едва касаются клавишей. И зазвучало его piano pianissimo, которое всегда с таким трепетом ждала скрябинская публика в концертном зале. Звук почти не слышен. Он только чувствуется. Но какая в нем покоряющая сила! На минуту мне показалось, что все это сон. Я ущипнула себя за руку. Стало больно. Значит, все реально.

Внезапно Скрябин оборвал музыку, встал и подошел ко мне. Взяв меня за руку, он посмотрел мне в глаза тепло и ласково.

— Вы исповедовались мне совсем как девочка на своей первой исповеди у священника. Очень трогательно. Я поведал вам с такой же искренностью мою большую грусть.

И, пройдясь по комнате, он снова подошел ко мне.

— Я очень верю в вашу редкую одаренность и в вашу великолепную интуицию. Вы обязательно найдете то, чего вы ищете. И может быть, когда-нибудь, когда подрастете, вы еще придете и ко мне.

Когда я уходила, Александр Николаевич вдруг, как-то спохватившись, выдернул листок из блокнота, что-то нацарапал там и дал мне, сказав, чтобы я посмотрела этот листочек дома. Конечно, я не выдержала и развернула его тут же на лестнице. Там было написано: «Кошке — игрушки, мышке — слезки. *А. Скрябин*». А внизу как-то совсем по-детски были изображены мышка и кошка.

Дружественные отношения со Скрябиным сохранились у меня в течение ряда лет. Я неизменно бывала на его концертах. С огромной {128} радостью переживала я триумф «Прометея», который вызвал целую бурю в музыкальной Москве. Но в доме у Скрябиных я бывала уже редко.

Александр Николаевич очень внимательно следил за моей актерской судьбой. В Свободном театре он несколько раз смотрел «Покрывало Пьеретты» и с восторгом говорил о спектакле. Он загорелся желанием написать пантомиму-драму, в которой я играла бы ведущую роль. Подолгу говорил о своих планах с Таировым, но, увы, Свободный театр быстро прекратил свое существование. В Камерном театре Александр Николаевич и Татьяна Федоровна были частыми посетителями «Сакунталы». Александр Николаевич смотрел этот спектакль много раз, он говорил, что чувствует в нем дыхание Индии, замечательной страны, родины пророков и мудрецов. До конца своих дней Скрябин оставался большим другом Камерного театра и говорил, что это единственный театр, в котором нет «театральности».

Даже сейчас, когда уже прошло так много лет, очень тяжело вспоминать смерть Александра Николаевича, такую страшную, неожиданную, настигшую его в самом цветении его творческих сил. Я подошла к церкви Николы на Песках, где происходило отпевание. Увидев огромную толпу народа, остановилась на улице. Прямо на меня шла траурная процессия. Яркое солнце как-то по-праздничному освещало множество цветов, качавшихся над головами людей, несущих гроб. Это шествие никак не выглядело похоронным. Люди шли необычно быстро, стремительно. И вдруг на секунду мне почудилось, что, если бы сейчас тысячью оркестров грянула скрябинская музыка, можно было бы увидеть в этой необыкновенной процессии очертания той Мистерии, о которой мечтал этот великий гений с сердцем ребенка.

# Глава VIII

Тысяча девятьсот одиннадцатый год. В Художественном театре объявлен «Гамлет». К постановке спектакля Константин Сергеевич Станиславский готовился больше двух лет.

Шекспир давно не шел в театрах, и интерес к предстоящей премьере был очень велик. Сенсация усугублялась еще и том, что к постановке был привлечен известный английский режиссер Гордон Крэг. В театральных кругах Крэг пользовался репутацией новатора, художника крайнего левого направления. Когда Константин Сергеевич объявил труппе, что Крэг будет ставить «Гамлета», это вызвало большое недоумение и даже некоторую тревогу. Слишком несовместимыми казались искания Крэга с «системой», над которой работал Константин Сергеевич. Возражая сомневающимся, Станиславский заявил, что в Художественном театре в последнее время стали чувствоваться застой, опасная самоуспокоенность и что театр не может жить нормальной жизнью, если время от времени не вливать в него свежую кровь. Говорил и о том, что {129} Крэг именно тот человек, который несомненно перебудоражит весь театр.

Я познакомилась с Крэгом еще раньше, в Петербурге. Мы часто встречались у Станиславских, но эти короткие встречи, конечно, не давали возможности узнать Крэга-художника. И вот он приехал в Москву — молодой, большой, с буйной шевелюрой, с неукротимым ирландским темпераментом. Позднее, когда я познакомилась с Бернардом Шоу, мне показалось, что в них много общего: та же эксцентричность в манере себя держать, тот же ядовитый юмор, то же скептическое отношение ко всему английскому.

Константин Сергеевич оказался прав. Присутствие Крэга сразу же всколыхнуло действительно застывшую атмосферу в театре — привычный размеренный ритм жизни был нарушен. Казалось даже, что люди стали быстрее двигаться.

Мне была дана в работу Офелия. В спектакле ее должна была играть Гзовская. Я была очень счастлива, не только потому, что мне, конечно, хотелось работать над Офелией, но и потому, что это впервые в моей актерской жизни давало возможность участвовать в работе театра над трагедиен. Особенно интересовало меня, как будет работать Крэг, и я частенько прибегала в отведенную ему маленькую комнатку возле чайного фойе. Здесь на низеньком помосте стоял огромный макет. Этот макет каждый день пополнялся деталями декораций: высокими ширмами, площадками, лестницами, которые Крэг делал собственными руками. Он сидел среди опилок, стружек, каких-то инструментов в расстегнутой рубахе с засученными рукавами и любовно выпиливал из дерева фигурки действующих лиц. При помощи длинной палки с крючком на конце он двигал их по площадке, намечая мизансцены той или другой картины. Эти фигурки были сделаны мастерски. У него в номере, в «Метрополе», тоже высилась гора опилок и стружек. Он работал и здесь, вызывая сильное недовольство администрации, которая вежливо, но очень настойчиво обращалась с жалобами в Художественный театр.

Крэг считался знатоком Шекспира, и я, конечно, с особенным вниманием следила за всем, что он делал и говорил. Относился он ко мне очень дружественно и не только разрешал присутствовать во время его работы, но вскоре даже взял в помощники. Когда через некоторое время, в перерывах между репетициями и спектаклями, ему стали предоставлять сцену, на которой уже начали устанавливать части декораций, он предложил мне помочь ему проверить мизансцены. Меня это очень увлекло. С восторгом проигрывала я одну сцену за другой, читая текст за Офелию, за Гамлета, за королеву и даже за Полония. В этой работе и завязалась у меня дружба с Крэгом.

Должна сказать, что замысел его постановки был поистине грандиозен, но, конечно, трудно выполним для актеров, не привыкших играть трагедию. Как-то я спросила Крэга, почему с его именем связывают понятие сверхмарионетки и неужели он действительно считает, что марионетки могут заменить актеров. Он ответил, {130} что если бы все актеры были такие, как Рашель, Сальвини или его мать — Эллен Терри, то, конечно, ему не пришлось бы мечтать о куклах.

Мизансцены, которые на моих глазах создавал Крэг, поражали смелостью. Одна из них до сих пор живет в моей памяти. Это сцена сумасшествия Офелии. К сожалению, в спектакле она не была осуществлена. По мысли Крэга, из глубины сцены прямо на публику должна была идти широкая лестница. Безумная Офелия появляется внезапно на верхней площадке. На ней мокрое, разорванное платье, длинным шлейфом волочатся речные водоросли. Ее с трудом можно узнать. Строгая, скованная железными правилами дворцового этикета в начале трагедии, сейчас она похожа на грубую уличную девчонку. Странным, резким голосом поет она свою песенку, рассказывал Крэг, и вдруг с внезапным порывом, словно гонимая безумным страхом, кубарем катится по лестнице вниз.

Много лет спустя, увидев в спектакле Питера Брука эту сцену (играла ее Мэри Юр), я вспомнила трактовку Гордона Крэга: исполнение современной английской актрисы минутами точно перекликалось с его замыслом. Дальнейшее поведение безумной Офелии было разработано на резких психологических контрастах.

— В минуты душевного просветления, — говорил Крэг, — она должна предстать перед зрителями в ореоле той пленительной душевной красоты, которая навсегда поразила воображение датского принца.

Толкование этой сцены давало большой материал актрисе. Работая одна над ролью, я изо всех сил старалась осуществить замысел Крэга. Когда у него выдавались свободные минуты, я проигрывала ему отдельные сцены. Он очень хвалил меня, но я, конечно, понимала, как далеко до совершенства то, что я делаю.

В жизни Крэг был необыкновенно обаятельным человеком, у него был легкий характер, с ним всегда было интересно и весело. Иногда после занятий он приглашал меня к себе пить чай с яблочными пирожными, которыми славилось кафе «Метрополь». У себя в номере, отдыхая, он любил сидеть у огромного окна на низенькой скамеечке и смотреть на площадь. Меня он усаживал в кресло напротив, и его очень забавляло то, что мы с ним оказывались одного роста. Запивая пирожные чаем и угощая меня, он, смеясь, приговаривал:

— Кушайте, кушайте. Не стесняйтесь. Платит Художественный театр.

Вместе с нашими молодыми актерами Крэг много бродил по Москве. Заходил в церкви, в часовни, подолгу рассматривал старинные постройки, восхищался башнями Кремля, Василием Блаженным, в восторге был от Ново-Девичьего монастыря. Возмущенный новыми домами в модном тогда декадентском стиле, он говорил:

{131} — Если бы меня пригласили архитектором, я бы строил дома в Москве из красного и розового кирпича, и строил бы не в высоту, а в ширину. Москва не летит ввысь, как Петербург, она коренастая и упирается в землю.

В то время как Крэг работал над своим макетом, шли бесконечные застольные репетиции (всего, если не ошибаюсь, репетиций «Гамлета» было около ста пятидесяти — цифра рекордная для того времени). «Гамлет» размечался по «системе», шел скрупулезный, детальный анализ каждого простейшего физического действия. Внимательно следя на репетициях за работой, я добросовестно вносила в тетрадь разметку сцен Офелии, но в душе была довольна, что репетирую не я, а Ольга Владимировна Гзовская. Разметка роли, сделанная Константином Сергеевичем, сохранилась у меня по сей день, но думаю, что я никогда не могла бы сыграть по ней Офелию, так же как не могла бы, вероятно, сделать ни одного шага, если бы помнила о том, сколько различных нервов и мускулов должны прийти в движение для того, чтобы сделать этот самый шаг.

Репетиции шли трудно, актеры уставали. Качалов нервничал, когда мы встречались, жаловался на то, что путается между трактовками Станиславского и Крэга и никак не может найти себя. Часто после репетиций он с тоской говорил, что вообще не может играть Гамлета, что он не трагический актер и что было бы лучше, если бы роль передали Леонидову, который страстно мечтает о Гамлете.

Как-то на одну из застольных репетиций Станиславский пригласил Крэга. После репетиции Крэг вежливо сказал:

— Все очень хорошо, за исключением одного: нет Шекспира.

Когда наконец на сцене были установлены золотые ширмы, участники спектакля были сильно встревожены, настолько не соответствовало оформление тому анализу трагедии, который давал Станиславский.

Декорации по-своему были ослепительны. Но когда в лабиринте золотых ширм пробовали ходить актеры, их фигуры казались маленькими, голоса не звучали, обыденные жесты, обыденная речь не вязались с величественной гостиной Эльсинорского замка, созданного могучим воображением Крэга.

Как-то на спектакле Качалов сказал мне, что ночью Станиславский вызывает его, Сулержицкого, Москвина и Крэга на совещание и будет менять что-то в декорациях. Зная характер Крэга, я понимала, что это не может пройти спокойно. И когда после спектакля театр опустел, тихонько проскользнула в контору, надеясь оттуда проникнуть в зрительный зал. Мне не повезло, дверь была заперта изнутри. Тогда, несмотря на жестокий мороз, я решила ждать во дворе. Совещание длилось бесконечно, я закоченела и уже собиралась бежать домой, как вдруг из конторы выскочил Крэг в одном костюме, с развевающимся кашне и помчался по {132} переулку. Следом за ним бежал Сулержицкий, держа пальто Крэга в руках, и кричал:

— Подождите, мистер Крэг, подождите!!

А через некоторое время из театра вышли Станиславский, Качалов и Москвин. По тому, как быстро они шли, как нервно разговаривали, я поняла, что случилось что-то неладное. Когда на следующий день я спросила Василия Ивановича, что произошло ночью, он мрачно ответил:

— Ломали Крэга. Сначала он сидел стиснув зубы, сдерживался, но, когда дошло до «Мышеловки», запустил чернильницей на сцену и крикнул, что просит снять с афиши его фамилию.

Я с нетерпением ждала встречи с Крэгом, но он не являлся в театр. Пыталась выспросить что-нибудь у Сулержицкого, но Леопольд Антонович только махал рукой и твердил:

— Не суетись, все обойдется, все обойдется.

Я понимала, что ведутся дипломатические переговоры. Наконец как-то я столкнулась с Крэгом в театре. Он был расстроен, зол, говорил, что в постановке от него ничего не осталось и что сохранились только три сцены, под которыми он может поставить свое имя: «Тронный зал», «Мышеловка» и финал трагедии. С мрачным юмором он добавил:

— Если Станиславский хотел сделать из Шекспира Горького, незачем было приглашать меня и ставить мои ширмы.

Начались генеральные репетиции. Теперь я уже целыми днями сидела в зрительном зале, все время невольно сопоставляя то, что происходит на сцене, с замыслом Крэга. В спектакле явно чувствовалась раздвоенность. Все время я видела два разных плана, ощущала непрерывный спор Станиславского с Крэгом. Качалов был очень убедителен и, конечно, очень обаятелен в лирических сценах. Но в таких сильных сценах, как «Мышеловка» и «Спальня королевы», в его исполнении ощущалась какая-то скованность. Василий Иванович и сам чувствовал это. Как-то на репетиции он спросил меня:

— Скажи по-честному, я очень скучный Гамлет?

Я ему напомнила слова Крэга: «Гамлет — пылающее сердце, огненный ум» — и искренне сказала, что, по-моему, в «Мышеловке» и в объяснении с королевой необходим сильный раскрытый темперамент.

Раньше Василий Иванович говорил мне, что Станиславский опасается, как бы в ударных местах роли он не впал в театральность и не утратил простоту. Очевидно, именно это предупреждение и заставило Василия Ивановича избегать больших всплесков темперамента. Но на одной из генеральных репетиций Крэг проявил неистовое упорство. В сцене «Мышеловки» он настойчиво стал требовать предельной стремительности ритма.

— Движения Гамлета, — говорил он, — должны быть подобны молниям, прорезывающим сцену. Темперамент актера должен раскрываться здесь с максимальной полнотой, на бурных взлетах ярости, отчаяния, иронии и, наконец, торжества.

{133} Василий Иванович пытался убедить Крэга, что это разрушит рисунок роли. Но Крэг не уступал. В конце концов, махнув рукой на сдержанность, Качалов дал волю движению и голосу. Гамлет зажил совершенно в другом ритме. Мужественная, сильная фигура Качалова стремительно металась в сложных переходах, рассекающих дворцовый зал. Сцена, казалось, обрела крылья. И любопытно что на спектаклях именно здесь Качалов вызывал восхищение публики.

Мне хочется сказать несколько слов о картине «Тронный зал». Эта сцена была решена Крэгом в остром гротесковом плане. Королевский двор являлся глазам зрителей таким, каким он живет в представлении Гамлета. Вся сцена как бы залита пылающим расплавленным золотом. Огромное золотое полотнище, протянутое от одной кулисы до другой, в центре возвышается пирамидой, которую венчает трон короля и королевы, одетых в торжественные золотые мантии. В этом море золота прорезаны отверстия, из которых торчат головы придворных с отвратительными жабьими лицами, кривящимися в лицемерных, угодливых улыбках. Золото — символ величия и могущества королевской власти. А на самой авансцене, резко отделенной от этого сверкания, — одинокая, скорбная фигура Гамлета, истерзанного своей душевной борьбой. В этой малоигровой сцене Василий Иванович восхищал необыкновенной выразительностью пластического рисунка.

И вот наконец премьера «Гамлета».

Зная, что Качалов придет в театр задолго до начала спектакля, я решила — первые цветы, которые он получит в этот вечер, должны быть от меня. Купив в знаменитом магазине Ноева на Петровке три необыкновенно красивые голубые розы — это была сенсационная новинка Ноева, — я полетела в театр. В то время было не принято, чтобы актрисы появлялись в мужских уборных, и я постаралась прошмыгнуть как можно незаметнее. Василий Иванович сидел у стола и раскладывал грим, когда я влетела к нему, положила розы на стол и, пожелав «ни пуха ни пера», вылетела обратно. Каков был мой ужас, когда в ту же минуту я попала в объятия к А. А. Стаховичу, который направлялся к Качалову. Он сделал мне строгий выговор по поводу моего «непозволительного поступка», и я, совершенно ошарашенная, побежала домой переодеваться.

Сидя на галерке на ступеньках, я волновалась так, что просто не понимала, что происходит на сцене. Даже одухотворенное лицо Гамлета, которым я восхищалась на репетициях, виделось мне как в тумане. И все-таки я не могла не чувствовать, что возбужденное настроение публики по прошествии нескольких картин стало угасать, обычного контакта сцены с залом на этот раз нет. В моем смятении мне казалось, что спектакль тянется бесконечно. В антрактах я продолжала сидеть на ступеньках, съежившись в комочек, стараясь не привлекать к себе внимания. Я ни разу не пошла за кулисы, прекрасно понимая, что там так же чувствуют холод зала, как и я здесь, на ступеньках.

{134} И вот последняя сцена — появление Фортинбраса. Гремят фанфары, сверкают кольчуги рыцарей. И наконец занавес. Затишье. Жидкие аплодисменты.

Стараясь незаметно скрыться в толпе, я прошмыгнула в раздевалку и, накинув шубу, выбежала на улицу. Я бежала так, как будто за мной кто-то гнался. Не хотелось никого видеть, хотелось остаться одной, что-то осмыслить и понять. Я чувствовала, что, несмотря на все противоречия в спектакле, в театре произошло большое событие, и не могла понять странного холода, которым дышал зрительный зал. Вспомнила слова Станиславского: «Иной неуспех в театре бывает важнее самого шумного успеха». Несколько дней я не ходила в театр. Василия Ивановича не видела. Я понимала, что он поглощен спектаклем, понимала и то, что, избалованный любовью публики, он, конечно, не мог не огорчаться холодной вежливостью зрительного зала.

Крэг собирался уезжать. Как и предсказал Сулержицкий, состоялось его примирение со Станиславским. Незадолго до отъезда Крэга мы встретились в Каретном. Константин Сергеевич, как всегда любезный и гостеприимный хозяин, старался шутить за столом, не касаясь опасных тем. Крэг тоже весело болтал. Еще в первый свой приезд, в Петербурге, он полушутя сказал Станиславскому:

— Что вы скажете, если я увезу мисс Коонен в Италию и сделаю для нее маленький театр, где она будет играть одна? Мне кажется, это может быть интересным экспериментом.

Константин Сергеевич принял тогда эти слова всерьез и очень заволновался. Даже предупреждал меня, чтобы я не морочила себе голову дикими проектами. А на следующий день я неожиданно получила письмо от Айседоры Дункан, в котором она писала, чтобы я остерегалась верить Крэгу: он человек увлекающийся и, кроме того, неравнодушен к молоденьким девушкам. Изумленная такой не соответствующей Крэгу характеристикой, я сразу догадалась, что письмо написано не без участия Константина Сергеевича, и отправилась в Европейскую гостиницу, к Дункан. Очень непосредственная и искренняя, она тут же подтвердила мою догадку, и мы обе посмеялись над милой и такой наивной заботливостью Станиславского, над его постоянным стремлением уберечь меня от несуществующих опасностей.

В Каретном Крэг возобновил этот разговор и с еще большим озорством стал поддразнивать Константина Сергеевича, говоря, что непременно украдет меня из Художественного театра и увезет в Италию. Глаза у Константина Сергеевича зловеще сощурились, но тут на помощь, как всегда, пришла Мария Петровна Лилина. Обратив все в шутку, она заявила Крэгу:

— Мисс Коонен любит быть окруженной людьми и умрет от одиночества и тоски в вашем монотеатре.

Крэг уехал.

«Гамлету» не суждена была долгая жизнь. Спектакль быстро сошел с репертуара, и мне так и не удалось сыграть Офелию на {135} публике. Моим единственным зрителем был Крэг. Памятью об этой работе у меня осталась фотография Крэга с надписью: «Моей идеальной Офелии — мисс Коонен».

В течение ряда лет я переписывалась с Крэгом. Он высылал мне свой журнал «The Mask» и постоянно звал в Италию. Он писал: «Я мечтаю приехать в Москву, но у меня, к сожалению, хватает денег только на то, чтобы жить в маленьком провинциальном уголке прелестной страны». И в другом письме: «Если мне удастся приехать в Москву, мы будем бегать на коньках, о многом вместе думать и мало разговаривать (как Балтрушайтис). Хотите?»

Во время гастролей Камерного театра в Париже он писал мне: «Во французских газетах я читал, что вас называют новой Рашелью, это неверно, она была ранним изданием Коонен».

Как-то Крэг приехал все же ненадолго в Москву. Смотрел в Камерном театре «Грозу» и «Египетские ночи» — спектакль, от которого он был в восторге. Познакомился с Таировым. Они много встречались, разговаривали и расстались друзьями. Позднее Крэг писал мне: «Я очень рад, что познакомился с Таировым. Его ответственность громадна, но при вашей постоянной поддержке он не может не победить. Я ожидаю от вас обоих очень больших результатов и дел».

Крэгу тяжело жилось в Италии. Он очень нуждался. Балтрушайтис как-то навестил его в Рапалло и с грустью рассказывал нам, в какой нищенской обстановке живот этот большой художник. Но ни одиночество, ни материальные трудности не могли сломить его. Со всем своим неистовым темпераментом он продолжал работать, искать, создавать тысячи проектов и планов. Его трагически сложившаяся судьба не убила в нем ни оптимизма, ни вечной жажды поисков. Всю жизнь он оставался великим искателем новых путей в искусстве.

Весной «Гамлет» был показан в Петербурге. В театре царили тревога и беспокойство: как пройдет спектакль. Качалов чувствовал себя очень усталым, беспокоился, что не дотянет сезона. Когда мы приехали в Петербург, Константин Сергеевич и Мария Петровна настояли, чтобы он немедленно показался профессору Бертенсону. Но ни обливания, ни души, ни порошки не помогали. Не прибавили ему силы и особые концентрированные бульоны, которые на каждый спектакль «Гамлета» присылала ему Мария Петровна, обеспокоенная его серой бледностью, как она говорила.

Василий Иванович с тоской говорил мне, что завидует каждому прохожему, который может идти куда хочет и не думать все время о том, что нельзя утомляться, что надо беречь себя, беречь голос и т. д.

— Даже в те дни, когда «Гамлет» не идет, я не могу чувствовать себя свободным, — жаловался Василий Иванович. — Я обязан помнить, что через день или через два я выйду на сцену датским принцем и что у меня должно быть для этого достаточно сил.

{136} В этот приезд, поговорив по душам с Марией Петровной, я решительно отказалась от Английского пансиона и сняла небольшую комнатку на Морской. После всех волнений я чувствовала потребность побыть одной, сосредоточиться, поглубже заглянуть в себя. По-прежнему я много бродила по Петербургу, теперь меня меньше тянуло к шумным компаниям. Работа над «Гамлетом» подняла целый ворох раздумий о театре и о моей собственной творческой судьбе. И снова поползли мысли о том, что надо что-то изменить, надо найти себя. Играла я в этот приезд мало и жила как-то вся в кругу своих мыслей и раздумий. Никаких реальных планов, конечно, у меня не было. Все носилось в каком-то тумане. Однажды я встретилась с Варей Врасской, она в это время работала в Александринском театре. Сидя в Летнем саду на лавочке, мы много говорили, и я поделилась с ней своими тревогами. Неожиданно Варя подала мне мысль, которая заставила меня задуматься.

— Хорошо было бы, — сказала она, — если бы ты собрала небольшую группу энтузиастов, тебе под стать, и вы попробовали бы создать маленькую студию, искали бы интересный репертуар, какие-то свои, новые пути.

Идея Вари запала мне в душу, хотя я совершенно не представляла себе, как все это может быть.

— В провинции ты играть не сможешь, — говорила Варя, — там рутина. В Москве лучший театр, конечно, — Художественный. Какой же выход? Только маленькая студия.

Иногда я забегала в Английский пансион навестить Марию Петровну и Ольгу Леонардовну и узнать новости. Константин Сергеевич казался мне озабоченным. Мария Петровна говорила, что у них часто бывает Александр Николаевич Бенуа.

— Костя неугомонный. Только уехал Крэг, появился Бенуа.

Вскоре, встретив у Боткиных Александра Николаевича, я узнала, что Станиславский пригласил его ставить вместе с ним «Мнимого больного» Мольера.

После разговора с Варей настроение у меня несколько поднялось. Серая, дождливая погода, встретившая нас в этот приезд в Петербурге, сменилась ясными солнечными днями, и, решительно отогнав от себя невеселые мысли, я всей душой отдалась своей неизменной влюбленности в этот чудесный город.

Дня за два до окончания гастролей Василий Иванович спросил меня, не собираюсь ли я задержаться в Петербурге. Он знал, что иногда после гастролей я оставалась погостить у Боткиных. Я не предполагала в этот раз задерживаться, но Василий Иванович тут же сказал мне:

— После такого нечеловеческого сезона хочется отдышаться и побродить. Хорошо было бы, если бы ты составила мне компанию.

Разумеется, я в тот же день дала телеграмму домой, что остаюсь в Петербурге еще дня на четыре.

{137} Попрощавшись с товарищами, я не успела вернуться к себе в комнату, как дверь распахнулась и влетел Качалов. Он был неузнаваем. Куда девались серая бледность, усталость. Молодой, веселый, он кружил меня по комнате, твердя только одно слово:

— Свобода! Свобода! Свобода!

И потом, с восторгом бросившись в старое, потертое кресло, которое заскрипело под его тяжестью, воскликнул:

— Ты понимаешь, нет «Гамлета»! Я человек! Самый обыкновенный человек! Я могу ходить сколько хочу, даже бегать, могу есть что хочу, могу пить шампанское, могу дураком стоять возле магазина и рассматривать глупые вещи в витрине. К черту порошки, души, обливания!

Василий Иванович был в каком-то экстазе.

— Четыре дня будем бродягами! По-твоему! Хочешь? Стрелка, Поплавок, Острова, будем гулять, кататься на лодке… Кстати, я снял номер в каком-то жутком отеле на Мойке. По-моему, там останавливаются одни только коммивояжеры. Полная гарантия не встретить ни одного знакомого!

Восторг Василия Ивановича заразил и меня. И через несколько минут мы уже ехали на извозчике по набережной. Обычно не слишком многоречивый, Василий Иванович, сидя на извозчике, без умолку болтал. Но в центре его беспорядочного монолога оказался все тот же принц Датский. Я едва удерживалась от смеха. Заметив это, Качалов пригрозил:

— Ты маленькая и глупенькая. Когда вырастешь, Шекспир тебе покажет!

Эти четыре дня оказались необыкновенно счастливыми. Мы носились по городу, и я, как часто это бывало в Петербурге, не замечала, когда кончался день и начиналась ночь, но утро мы неизменно встречали на Поплавке. Это были мои любимые часы в Петербурге.

Мы много гуляли. Сидя на лавочке на Островах, вперебивку говорили о разных разностях, о чем не удавалось поговорить зимой, в сутолоке репетиций и спектаклей. Катались на лодке, Василий Иванович греб и пел. Пел диким голосом! И удивительно: его голос, восхищавший всех, когда он говорил, становился смешным и каким-то птичьим, когда он начинал петь. А петь он любил и в спокойные, счастливые часы часто пел, всегда что-то непонятное, уверяя, что это мелодия из «Фауста» или отрывок из «Аиды». Вечером, в ресторане, вознаграждая себя за долгое воздержание, Качалов заказывал «кордон-вэр» — французское шампанское, которое очень любил. Рестораны, в которые мы заезжали, Василий Иванович выбирал самые скромные, неизвестные, почему-то все они были с иностранными вывесками: «Мунд», «Эрнест», «Дюпон», «Лайнер»… Это очень забавляло нас, казалось, будто мы путешествуем за границей.

В о отчаянном сумбуре этих дней я, привыкшая к бессонным белым ночам, чувствовала себя как рыба в воде. Но Василии Иванович на третий день наших странствий вдруг робко сказал:

{138} — Знаешь, мне хочется немножко полежать. Заедем в гостиницу. Тебе не будет скучно?

Я, конечно, немедленно согласилась, хотя и не чувствовала особого восторга от этой перспективы. В комнате Василий Иванович, деликатно извинившись, лег на диван и блаженно прикрыл глаза. Я села к столу и начала писать письмо. Но скоро мне стало скучно. В ушах звучал меланхолический вальс «Осенние грезы» — очень модный в то время. Тихонько напевая, чтобы не беспокоить Василия Ивановича, я подошла к окну, оно выходило на грязный двор. Зрелище было грустное. Неожиданно в доме напротив в окне показался молодой человек. Побарабанив пальцами по подоконнику, как бы аккомпанируя моему пению, он пленительно улыбнулся, потом написал что-то на бумажке, вложил в нее медную монетку для тяжести, скатал в шарик и бросил мне в окно. Я бросила ее обратно. Так мы стали перебрасываться этим шариком, как вдруг Василий Иванович, подкравшись сзади, энергично потянул меня за пояс. От неожиданности я чуть не полетела кувырком. Молодой человек мгновенно исчез, а Василий Иванович блестяще сымпровизировал сцену ревности, с темпераментом, достойным самой пылкой комедии Лопе де Вега. Быстро войдя в роль вероломной кокетки, я с увлечением подыгрывала ему.

Этот неожиданный розыгрыш сразу же прогнал усталость, и Василий Иванович увлек меня в очередную «кругосветку» по Петербургу.

Бродя по набережной, мы незаметно очутились возле Медного всадника. День клонился к закату, небо было ясное, ни единого облачка. Вздыбленный конь, всегда летевший куда-то ввысь, прямо в мятежные петербургские облака, сейчас словно замер, остановился неподвижно перед спокойной голубой гладью. Устроившись на широкой скамейке, мы наслаждались отдыхом и тишиной. Я прикрыла глаза. Вдруг зазвучал голос Качалова:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих поли…

Я слушала. Василий Иванович читал медленно, в каком-то раздумье. Вдруг голос его изменился, стал мужественным, крепким:

Красуйся, град Петров, и стой
Неколебимо, как Россия.

Я взглянула на Качалова. Брови сдвинуты. Упрямый подбородок. «Пушкин, — подумалось мне. — Теперь говорит Пушкин».

Утро, как и в предыдущие дни, мы встречали на Поплавке. Девушка, убиравшая кафе, была уже нашей доброй знакомой. Открыв цепочку, она приветливо пригласила нас зайти. Здесь мы могли спокойно сидеть, наслаждаясь ни с чем не сравнимой красой петербургского рассвета, когда в перламутровую ночь врываются первые робкие полосы зари. Солнце вспыхнуло, и небо осветилось заревом, а по воде побежала быстрая золотая рябь. Василий Иванович воскликнул:

{139} — В такое утро надо говорить стихами!

В последний день наших каникул, решив быть благоразумной, я предложила Василию Ивановичу днем заехать в гостиницу, отдохнуть перед отъездом. Но судьба в эти дни, казалось, категорически противилась благоразумным намерениям. У входа в гостиницу к Василию Ивановичу кинулся какой-то господин, по виду явный коммивояжер, и, бесконечно тряся его руку, попросил разрешения зайти к нему в помер, чтобы поделиться впечатлениями от «Гамлета». В полной панике от этой перспективы, Василии Иванович начал бормотать что-то невнятное, что ему, конечно, очень интересно, что он был бы в восторге, но что, к сожалению, вечером он уезжает в Москву, а сейчас должен проводить племянницу (тут он указал на меня) к тетке, в Царское Село.

И, поспешно попрощавшись с коммивояжером, решительно подозвал извозчика.

День клонился к вечеру. Василии Иванович предложил поехать к Кузнецову.

Это был знаменитый рыбный магазин с маленькими кабинетами на втором этаже. Сюда прямо из магазина подавали чудесную холодную рыбу под всевозможными соусами. Принимали тут только знакомых хозяина, большей частью людей известных. Тут было тихо и уютно.

На вокзал мы приехали спозаранку — даже поезда еще не подавали. Ушли в дальний конец перрона и неторопливо прохаживались взад и вперед. Дымя папироской, Василии Иванович благодушно философствовал, по-качаловски, чуть иронически усмехаясь собственным мыслям.

— Тебе не понять, какое это блаженство после нечеловеческой работы пожить лодырем и дармоедом.

И, посмотрев на меня, добавил:

— Ты еще маленькая, вырастешь — поймешь.

Эти озорные счастливые четыре дня в Петербурге мы потом не раз вспоминали с Василием Ивановичем, даже много лет спустя. Последний раз примерно за год до его кончины. Когда я пришла его навестить, Василий Иванович вдруг спросил:

— А помнишь четыре дня?

Они так и остались в нашей памяти под этим шифром.

В Москве я неожиданно увидела на перроне брата. Он рассказал, что мне непрерывно звонят из Малого театра М. Ф. Ленин и С. А. Головин в связи с каким-то важным и срочным делом. Не успела я дома обнять своих, как зазвонил телефон и Михаил Францевич Ленин, выразив восторг по поводу моего приезда, объявил, что немедленно едет ко мне для важного делового разговора. Разговор оказался совершенно неожиданным. Рассказав мне, что он, Головин и М. Ф. Муратов возглавляют в этом сезоне дачный театр в Малаховке, Михаил Францевич предложил мне вступить на летний сезон в труппу вместо заболевшей Рощиной-Инсаровой на {140} роли ingenue dramatique и comique. Увидев мое растерянное лицо, Ленин пояснил.

— Я понимаю ваше недоумение. Это, конечно, дипломатический трюк. Заменить Рощину актрисой такой же популярной, как она, невозможно, и мы решили пригласить на ее роли вас, молоденькую актрису, уже выдвинувшуюся и обратившую на себя внимание театральной Москвы.

Решать надо было немедленно. Спектакль, в котором мне надлежало первый раз выступить в Малаховке, был назначен через несколько дней. Когда из дальнейшего разговора я узнала, что каждую неделю, а иногда и два раза в неделю, мне придется играть новую большую роль, я перепугалась насмерть. Ленин успокаивал меня, говорил, что «шекспиров» ставить не будут и что играть мне придется главным образом в комедиях и драмах. Совершенно ошарашенная, я попросила день на размышление. Трудно описать душевное смятение, в которое поверг меня этот разговор. Я всегда верила в случай и на этот раз тоже подумала, что, может быть, сама судьба посылает мне Малаховку. Броситься очертя голову в самостоятельную работу — ведь это как раз то, о чем я все время мечтала!

Соблазн был велик. И все же решить этот вопрос сразу я не могла. После мучительных раздумий я решила поехать к Марии Петровне Лилиной и все ей рассказать.

Выслушав мой сбивчивый рассказ, Мария Петровна пришла в ужас. Долго пыталась она меня урезонить, убеждая отказаться от «этой безумной авантюры». Но получилось как-то так, что чем больше она меня отговаривала, тем сильнее крепло во мне желание, вопреки доводам рассудка, броситься в открытое море. Мария Петровна была в отчаянии.

— Не понимаю, Алисочка, это какая-то сверхъестественная смелость!

Мы говорили долго. Мария Петровна приводила всевозможные доводы, убеждая в безумии этой затеи. Но в конце концов, почувствовав мое упорное внутреннее сопротивление, безнадежно махнула рукой:

— Ну, уж если так, если отговорить вас невозможно, давайте подумаем, что можно сделать, чтобы чем-то вам помочь.

И тут же ошеломила меня вопросом:

— А вы подумали о туалетах? Ведь если вы будете играть главные роли, да еще в ходовом репертуаре, вам надо быть хорошо, а иногда и шикарно одетой.

Я растерялась. Об этом я действительно не подумала.

— Ведь обычно у актрис, играющих подобный репертуар, — продолжала Мария Петровна, — кроме собственного театрального гардероба есть еще и свои личные туалеты. А у вас, насколько я знаю, кроме ваших двух платьев, в которых вы ходите, ничего нет.

Я сидела озадаченная. Мария Петровна решительно встала и, взяв меня за руку, повела по лестнице в мезонин. Там, открыв {141} «волшебный сундук», она, подобно ловкому фокуснику, начала вытаскивать платья, шарфы, цветы, всякую мелочь.

— Это наверняка вам пригодится, — торопливо говорила Мария Петровна, связывая все имущество в огромный узел. — И главное, ни одному человеку в театре не рассказывайте об этих диких гастролях, — предупредила она меня на прощание.

Я уезжала от Лилиной бесконечно растроганная ее добротой и отзывчивостью. На следующий день я сообщила М. Ф. Ленину о своем согласии.

Оставив своих домашних в полном переполохе, взяв с собой по решению семейного совета няню, которая должна была заменить мне и портниху и вообще целую костюмерную Художественного театра, я уехала в Малаховку. Там для меня уже были приготовлены две комнатки с террасой в мезонине прекрасной дачи. Получив служебный пропуск в театр, я сейчас же побежала смотреть сцену. Театр оказался прекрасно оборудованным. В саду играла музыка, тут же был великолепный скетинг-ринг, все выглядело нарядно, празднично.

Малаховский театр имел прекрасную репутацию, здесь всегда играли известные московские актеры, спектакли обставлялись с большой тщательностью. Московская публика охотно приезжала сюда.

{142} В первый же день я познакомилась со своими новыми товарищами. Помимо М. Ф. Ленина, С. А. Головина и М. Ф. Муратова здесь были из Малого театра А. А. Левшина, Е. И. Найденова, Б. И. Никольский, из театра Корша М. М. Блюменталь-Тамарина, Ю. И. Журавлева и В. Ф. Торский, несколько актеров из театра Незлобина и из Александринки.

Скоро определился распорядок моей малаховской жизни. В половине одиннадцатого в театре начинались репетиции. После окончания их я забегала в буфет и, взяв два обеда для себя и для няни, бежала домой, где няня ждала меня с очередной примеркой костюмов. Вечером, если не было спектаклей, назначались репетиции. Ночью я занималась ролями и учила текст. А за стеной, в комнате няни, неотрывно стучала швейная машинка.

Поначалу, вступая в новую для себя жизнь, я, несмотря на доброе отношение товарищей, почувствовала большую растерянность. Непривычная атмосфера на репетиции, непривычная обстановка — все это не давало мне собраться, мешало сосредоточиться. Актерам Малого театра или Корша, из которых главным образом состояла труппа, было легко, так как роли в спектаклях в большинстве были ими играны. Мне же все надо было делать заново.

Накануне премьеры (шла комедия «Шпильки и сплетни») я почувствовала, что в голове у меня полный сумбур; неуверенность в тексте, в мизансценах приводила в панику. Мучила навязчивая мысль, что завтра я обязательно провалюсь и надо будет говорить с дирекцией и просить освободить меня от взятого обязательства. К своему выходу в спектакле я шла с каким-то тупым равнодушием.

Когда я вышла на сцену, неожиданно яркий свет ослепил меня. Я отвернулась в сторону. И что это? Опять случай? Из первого ряда на меня смотрели добрые, ласковые глаза Константина Александровича Марджанова.

Я познакомилась с Марджановым совсем недавно в Художественном театре и, почему-то сразу проникнувшись к нему доверием, рассказала о предстоящих спектаклях в Малаховке. Сейчас, увидя его, я почувствовала, что холод, сковавший меня, начал таять, и через несколько минут, уже овладев собой, уверенно вошла в строй спектакля.

Публика приняла это первое мое выступление очень тепло. После конца спектакля от моего отчаяния и тоски не осталось и следа. Ленин, Головин и Муратов настояли на том, чтобы вспрыснуть мой дебют, и вместе с Константином Александровичем увлекли меня в ресторан. А после ужина, когда все разошлись, мы с Марджановым отправились побродить по дачным дорожкам.

У Марджанова был открытый добрый характер, располагающий к откровенности. Когда он стал расспрашивать меня о моей жизни в театре, я рассказала и о своих переживаниях и о своих мечтах и чаяниях. Как я была благодарна Марджанову за то, что {143} тогда, в ту ночь, после моих откровенных признаний он не читал мне нравоучений, а, наоборот, поддержал и ободрил.

Похвалив меня за спектакль, он сказал, чтобы я ни минуты не сомневалась в правильности своего решения поработать лето в Малаховке.

— Риск и отвага в творчестве необходимы. Художник не должен засиживаться под крылом и под опекой. Пусть даже не сразу достигнет он нужных результатов, — говорил Константин Александрович.

Рассказывал он в ту ночь и о себе, о своем плане создать в Москве новый театр.

В этом театре должны идти спектакли самых разнообразных жанров: и драма, и опера, и балет. Здесь будут работать режиссеры различных направлений, но непременно ощущение новых путей в искусстве.

Разговор с Марджановым окрылил меня. Теперь я уже чувствовала себя как человек, готовый идти в бой, твердо верящий в свою правоту.

Трудно представить, как могла я выдержать тогда в Малаховке такое сумасшедшее напряжение и творческое и физическое. Я работала буквально двадцать четыре часа в сутки. За месяц и десять дней я сыграла десять ведущих ролей, среди них были и Полинька в «Доходном месте», и такие гастрольные роли, как Эрика в «Семнадцатилетних», Беата в «Бесчестье», Сильветта в «Романтиках», Сюзанна в «Царстве скуки». Сыграла даже Мелиссанду в «Принцессе Грёзе» Ростана. Эту роль мне пришлось сделать за шесть дней, выучив огромный текст в стихах Щепкиной-Куперник. И как ни странно, работая день и ночь, я не только не чувствовала никакой усталости, но, наоборот, все время жила в состоянии радостного творческого подъема. До сих пор не понимаю, как выносила эту сумасшедшую жизнь моя няня, у которой, так же как и у меня, не было времени для сна. День и ночь сидела она за швейной машинкой, и ее руки творили чудеса, превращая платья Марии Петровны в костюмы самых разнообразных стилей и эпох.

Возвращаясь мыслью к Малаховке, я всегда вспоминаю свою жизнь там как непрерывный праздник. Праздником было все: и репетиции, на которых в пылу фантазии рождались самые необыкновенные находки, и мгновенные импровизации на спектаклях, и встречи с замечательными актерами. Незабываемым для меня спектаклем было «Доходное место», где Кукушкину играла О. О. Садовская. Впервые поняла я, что такое настоящая комедия, высокая комедия, как говорили старые театралы, по силе своего воздействия не уступающая трагедии. Ольга Осиповна не позволяла себе никакой игры на публику, не стремилась смешить, самые комические ситуации она играла очень серьезно. И так же как навсегда запомнились мне руки Дузе в «Даме с камелиями» или «Гедде Габлер», так и здесь навеки запечатлелись в памяти сложенные {144} руки Кукушкиной, ее жест, лаконичный, скупой и предельно выразительный.

Такой же памятной была для меня встреча с О. А. Правдиным, который играл Сганареля в «Дон Жуане» Мольера. На первую репетицию я, как всегда, пришла с тетрадкой. Увидев это, Правдин кинулся ко мне и тростью выбил тетрадь из рук, разразившись громоподобным монологом о неприличии являться на сцену, не выучив роли. К счастью, тут оказался М. Ф. Ленин, который объяснил положение вещей. После репетиции Правдин смилостивился и, ласково потрепав меня по щеке, сказал, что на этот раз он меня прощает, но с условием, что завтра я буду знать роль назубок. Конечно, на следующий день я говорила текст без запинки, а после спектакля мы уже расстались друзьями.

Очень радостен был для меня и тот контакт, который быстро установился у меня с публикой.

Конечно, жизнь в Малаховке я не ощущала бы до конца праздником, если бы наряду с нечеловеческой работой не было, хотя и коротких, прогулок после спектакля по малаховским дорожкам и тропам. Правда, ни сирени, ни соловьев, обязательных в те времена атрибутов романтики, уже не было, стоял конец июня. Но луна светила, из сада доносилась музыка, из-за заборов дач благоухали цветы. И на эту незатейливую дачную поэзию живо откликалась моя озорная молодость, жадная к жизни.

В один из дней Михаил Францевич привез мне на репетицию газету и поздравил с блестящей статьей обо мне известного московского критика. Критик не только восхвалял меня за спектакли, но и писал, что именно здесь, в Малаховке, а не в Художественном театре раскрылось во всем объеме мое дарование. Прочитав статью, я с тревогой подумала: «А вдруг газета попадется на глаза Константину Сергеевичу?» Но тут же прогнала эту мысль, решив, что на отдыхе Станиславский, конечно, не станет читать газет. И вдруг удар грома среди ясного дня — телеграмма из Кисловодска: «Немедленно прекратить безобразные гастроли Сары Бернар. *Станиславский*».

В театре эта телеграмма вызвала настоящую панику. По договоренности я должна была играть здесь еще около месяца. Но подчиниться требованию Константина Сергеевича я, конечно, не смела, а руководство малаховского театра не решалось вступать в конфликт со Станиславским. Я была в отчаянии. Расстаться с Малаховкой, с товарищами, с публикой, которая уже стала близкой, было грустно и тяжело. Мои крестные отцы Ленин, Головин и Муратов тоже сильно горевали. И наконец в порыве добрых чувств решили дать мне бенефис для прощания с публикой, предложив сыграть Мелиссанду в «Принцессе Грёзе». Эта пьеса имела в то время успех.

Самоотверженность моих опекунов меня очень тронула. В «Принцессе Грёзе» ни один из них никогда не играл, им предстояло, отказавшись на целых пять дней от привольной жизни, засесть за работу и учить стихи.

{145} Получив роль и увидев количество текста, я сильно перепугалась. На помощь пришла одна молоденькая актриса. Она предложила мне, когда я буду учить роль, подавать реплики, таким путем текст легче усваивается. Целые ночи просиживали мы с ней на моей маленькой террасе, и на последней репетиции я поразила своих партнеров, произнося длиннейшие монологи без запинки. Играть под суфлера я так и не научилась. Михаил Францевич, не осиливший текста рыцаря Бертрана, был настолько потрясен, что, схватившись за голову, в отчаянии воскликнул:

— Алиса Георгиевна, у вас память, как у Ньютона!

Такое оригинальное сравнение могло прийти ему в голову не иначе как в приступе величайшего отчаяния.

В подготовке к этому спектаклю было много трогательного. Левшина принесла мне очаровательную маленькую диадему из жемчуга, которую она раздобыла в костюмерной Малого театра. Известный парикмахер Малого театра Н. М. Сорокин, просидев несколько ночей за работой, сделал для меня замечательный парик из длинных рыжих волос, переплетенных золотыми нитями.

И вот наконец наступил день бенефиса. Едва ли можно было предъявить серьезные требования к такому сложному спектаклю, как «Принцесса Грёза», поставленному в пять дней, и я отлично понимала — нечего и мечтать о том, что все пройдет благополучно. Так и случилось. В самый разгар любовного объяснения принцессы с рыцарем Бертраном М. Ф. Ленин вдруг начисто забыл текст. В отчаянии, чтобы как-то выйти из положения, Михаил Францевич неожиданно схватил меня в объятия, что по ходу пьесы должно было произойти много позднее, и, опустив на ложе, покрытое роскошной парчой (предмет гордости малаховской администрации), бормоча что-то невнятное, стал покрывать «безумными» поцелуями мое лицо. Выбитая из колеи этой внезапной импровизацией, я в свою очередь тоже запуталась в тексте и прерывала его поцелуи одним-единственным возгласом: — О мой Бертран! О мой Бертран!

Это продолжалось довольно долго, пока чей-то корректный голос из публики не прервал нашу сцену вежливым и весьма уместным замечанием:

— Не довольно ли?

Михаил Францевич, застигнутый врасплох этой репликой, вдруг упал передо мной на колени, как будто в приступе покаяния, а я, освободившись, наконец от его объятий, бросилась к окну и, вспомнив заключительную реплику этого объяснения, восторженно воскликнула:

— Парус! Парус! — махнув рукой на добрую половину сцены, так и оставшуюся несыгранной.

Однако на этом злополучные происшествия в спектакле не кончились. В последнем акте, когда на носилках приносят умирающего принца Рюделя (его играл Муратов), я, склонившись над ним с трогательными словами, вдруг в полной растерянности увидела прикрытую длинными кудрями принца тетрадку, по которой {146} Муратов, как бы в бессилии опустив глаза, томно читал текст, явно знакомый ему весьма приблизительно. Волей-неволей мне пришлось быть очень сдержанной в выражении своих чувств, чтобы, упаси боже, тетрадь не соскользнула на глазах у публики на пол, что поставило бы несчастного, умирающего принца совсем уже в бедственное положение.

Невзирая на все это, спектакль прошел с большим успехом. А когда по окончании несколько человек из публики двинулись к рампе с цветами, я, сразу вспомнив Константина Сергеевича, подумала: «Вот когда наверняка по моему адресу грозно прозвучало бы имя Сары Бернар».

Полной неожиданностью для меня, воспитанной в Художественном театре, были подарки, преподнесенные из публики. В одной из корзин с цветами лежал чайный сервиз, весь в трогательных незабудках. Другая корзина была задрапирована старинной шалью из голубого тюля с бархатными полевыми цветами. В письме от зрителей, которое я достала из корзины, было написано: «Прекрасной Грёзе Русского театра. Малаховские зрители». Эти подарки привели меня в полное замешательство. Зато няня была в восторге. Особенно довольна она была чайным сервизом, так как у нас в доме сервиз за давностью уже сильно пострадал.

После спектакля в небольшой товарищеской компании были устроены проводы. Гремели патетические тосты. Михаил Францевич, поднимая бокал за принцессу Грёзу, клялся, что он и Муратов, верные рыцари принцессы, готовы по первому ее зову обнажить свои мечи и шпаги. Трогательную речь произнесла Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина, которая вообще тепло относилась ко мне. Ее замечания на репетициях не раз помогали мне в работе. Много смеялись над тостом Муратова, который, поздравляя меня, высказал пожелание, чтобы мой успех не омрачился громом, который неминуемо грянет, когда Станиславский возвратится в Москву. И патетически воскликнул:

— Если волею Станиславского вы покинете Художественный театр, не огорчайтесь. В ту же минуту вы окажетесь в объятиях Южина.

Тостам и дурачествам не было конца. Выйдя из ресторана, мы пошли в поле и долго бродили по дороге. Освещенная луной, она казалась длинной-длинной, теряясь где-то в дали, таинственной и туманной. Вот так, думалось мне, и моя жизнь. Вьется светлой лентой и убегает куда-то далеко, в неизвестность.

Когда я пришла домой, было уже утро. После шумного вечера меня поразила тишина. Я вошла в свою комнату. И здесь тоже было удивительно тихо, впервые за всю мою малаховскую жизнь за стеной не стучала машинка. Я приоткрыла дверь в комнату няни. Слегка похрапывая, она спала блаженным сном. Я смотрела на нее, на ее руки, которые сейчас так покойно лежали на одеяле, подумала о том, сколько сделали для меня эти волшебные руки, и к горлу подступили слезы.

Подойдя к окну, я впервые увидела внизу раскинувшийся как {147} шатер огромный куст сирени, на зеленых листьях алмазами сверкали капельки росы. Было какое-то странное чувство оттого, что мне не надо спешить, не надо лихорадочно хвататься за тетрадку с ролью. Я сидела у окна без единой мысли в голове. Близкое будущее, о котором, казалось, мне надо было подумать, отодвинулось куда-то в сторону и плыло в тумане, настоящее наполняло душу тишиной и радостью. И вдруг мне неудержимо захотелось поговорить с кем-то близким. Я взяла бумагу и начала писать. Написала о том, какое сейчас чудесное утро, какой красивый куст сирени у меня под окном, как прекрасна утренняя тишина и какая у меня сейчас на душе радость. Написала, что чувствую себя как альпинист, который после трудного подъема покорил вершину, считавшуюся недоступной. Рассказала и о том, что на свете много добрых, хороших людей. Увидев в окно пожилую служанку моих хозяев, я тихонько позвала ее и попросила опустить письмо в ящик, когда она будет проходить мимо почты. Написав на конверте «Москва. Художественный театр. В. И. Качалову», я бросила ей письмо.

В Москву я приехала в каком-то смутном состоянии. До сбора труппы оставалось еще больше двух недель. Родители и брат настаивали на том, что мне необходимо отдохнуть, и советовали поехать в Крым. Я решила, что это прекрасная мысль, и, пробыв два дня в Москве, уехала в Балаклаву.

Перед отъездом забежала в театр. Зная, что сейчас идут технические работы по спектаклю «Пер Гюнт», который ставит Марджанов, я надеялась повидать Константина Александровича. И действительно, он был в зрительном зале. На сцене стояли огромные скалы из папье-маше. Константин Александрович показался мне усталым и расстроенным. Когда я спросила, чем он недоволен, он сказал, что огорчен оформлением «Пер Гюнта», что в эскизах Рериха все это выглядело легче и красивее. Посидев немного в театре, мы пошли пообедать в «Прагу». Там, в летнем садике, он немного отошел и стал с увлечением рассказывать мне, что его планы о создании театра, по-видимому, близки к осуществлению. Прощаясь, сказал:

— Если вам будет не по себе в театре, Алиса, не огорчайтесь. Дайте мне знать.

Мое решение поехать в Балаклаву оказалось как нельзя более удачным. Этот миленький рыбацкий поселок был не похож на шумные, нарядные курорты южного берега. Все здесь было незатейливо, но своеобразно и по-своему очень, любопытно. На набережной шла бойкая торговля свежей рыбой, ракушками, греческими губками, воздух был насыщен запахом водорослей. Я сняла комнату с балконом в стороне от самого городка. Здесь было тихо, с балкона открывался вид на генуэзскую крепость, вечером, когда {148} в домах зажигались огни, отражавшиеся в бухте, город преображался, становился красивым.

Только теперь, впервые за все это лето, я почувствовала усталость, так всегда бывает, когда после напряженной и шумной жизни вдруг попадаешь в тишину. После серьезной болезни, когда человек еще некоторое время чувствует себя нездоровым, врачи нередко определяют это его состояние словом «шлейф»: гриппозный шлейф, шлейф после воспаления легких и т. д. Мое состояние в Балаклаве наверняка можно было назвать «малаховским шлейфом». Играя роль за ролью, я не успевала пережить, не успевала до конца освоить каждый образ так, как я привыкла делать даже в маленьких выходных ролях в Художественном театре. И сейчас, в Балаклаве, все сыгранные роли нахлынули на меня потоком. Мысленно сосредоточиваясь то на одном, то на другом сыгранном образе, я проигрывала роль про себя, вспоминала реакцию публики и в своем воображении невольно добавляла что-то в уже созданный рисунок, то что-то отбрасывала, искала новые краски. Вспоминала и милые подробности своей личной жизни в Малаховке.

Время бежало быстро. Близилось возвращение домой, и мои мысли невольно повернулись к Художественному театру.

По приезде в Москву я вдруг безумно заволновалась. Мысль о том, что я должна буду встретиться с Константином Сергеевичем, приводила меня в трепет.

Первый раз за всю свою жизнь шла я на сбор труппы не с чувством радости, а в каком-то тоскливом, угнетенном состоянии. В театре царило обычное оживление, все делились друг с другом летними впечатлениями, я тоже рассказывала о Балаклаве, даже о генуэзской крепости. Никто и не подозревал о моих злополучных гастролях. Когда я поздоровалась с Марией Петровной, она шепнула мне, чтобы вечером я зашла к ней.

— Константин Сергеевич будет в театре, и мы сможем спокойно посидеть и поговорить.

Я подробно рассказала Марии Петровне о работе и о своей жизни в Малаховке. Когда я упомянула, что за месяц и десять дней сыграла десять ведущих ролей, она пришла в ужас.

— Вот об этом ни в коем случае не должен знать Константин Сергеевич!

Дав мне ряд полезных советов, Мария Петровна сказала, что со своей стороны она постарается подготовить Константина Сергеевича к свиданию со мной.

Но волею судьбы случилось так, что первый разговор о моей малаховской эпопее состоялся не со Станиславским, а с Немировичем, который, как я скоро поняла, был уже обо всем осведомлен. К моему удивлению, он принял меня ласково и неожиданно спросил, удалось ли мне отдохнуть. Когда я робко пробормотала, что отдыхала в Балаклаве и чувствую себя прекрасно, Владимир Иванович выразил сожаление, что мои летний отдых оказался таким коротким.

{149} — Это тем более жаль, что в сезоне вам предстоит большая работа, я бы сказал — неслыханно большая для молодой актрисы: Анитра в «Пер Гюнте», Лиза в «Екатерине Ивановне» и Анжелика в «Мнимом больном». Вот с этой точки зрения я и недоволен вашими летними гастролями.

Тут он остановился и пристально посмотрел на меня.

— Тратить силы на то, чтобы играть роль с четырех репетиций, не спать ночи — не безрассудно ли это? Как вы думаете?

Я молчала.

— Почему вы не посоветовались с Константином Сергеевичем или со мной?

Я сказала, что получила приглашение, когда ни его, ни Константина Сергеевича в Москве не было. А решать надо было немедленно.

— Константин Сергеевич очень разгневан, — продолжал Владимир Иванович — и, по всей вероятности, вам предстоит нелегкое объяснение. Тем более что до него уже дошли слухи о том, что на вас имеет виды Малый театр. Так ли это?

Тут Владимир Иванович снова пристально посмотрел на меня.

Я поспешила сказать, что такой разговор действительно был, но что я не придала ему значения и отнеслась просто как к шутке.

На прощание пожав мне руку, Владимир Иванович уже ласково сказал:

— Помните, вы воспитанница Художественного театра, и я и Константин Сергеевич так строго опекаем вас именно потому, что возлагаем на вас большие надежды. Вы получили сейчас три роли в одном сезоне — это говорит о том, что театр думает о вас и заботится о вашем творческом росте.

Когда я уходила, Владимир Иванович прокричал мне вслед, что вообще советует мне не тратить так бесшабашно свои силы и здоровье и вести более сосредоточенную жизнь.

Прошло еще несколько дней, прежде чем я получила наконец вызов к Станиславскому. Марии Петровны не было дома, встретил меня сам Константин Сергеевич. Не знаю, кто из нас волновался больше — я или он. Во всяком случае, я сразу почувствовала, что Константин Сергеевич смущен и даже, как ни странно, будто не решается начать со мной разговор. Неожиданно для себя, вдруг расхрабрившись, я разом выпалила:

— Я понимаю, что поступила нехорошо, не спросив вашего разрешения на Малаховку. Но вас уже не было в Москве, а мне очень хотелось попробовать себя в настоящих больших ролях. Я не думала, что это тяжкий грех. Работала я честно, роли знала хорошо — актеры Малого театра могут это подтвердить. Я каюсь в том, что не поставила вас в известность, но в том, что играла в Малаховке, не раскаиваюсь.

Эти последние слова неожиданно пришли мне в голову уже во время разговора и показались удачными. Глаза у Константина Сергеевича сощурились.

{150} — А вы подумали, в какое положение вы ставите меня, вашего воспитателя, вашего учителя? Вы пытаетесь уверить меня, что работали честно, роли знали хорошо, но это, конечно, вздор. Ни один гений не может «играть блистательно», как написал о вас этот досужий критик, с четырех репетиций. И вы поставили меня в положение либо идиота, за спиной у которого его воспитанница, молоденькая актриса, может позволять себе подобные эскапады, либо покровителя халтуры. И подумали ли вы о том, что при вашем слабом здоровье вы тратите силы и отпуск на какие-то сумасшедшие гастроли Сары Бернар и приезжаете в свой театр, где вас ждет серьезная работа, абсолютно без сил, вымотанная, с серым лицом. Посмотрите на себя в зеркало, на кого вы похожи?!

Эту последнюю, жалостную тираду Константин Сергеевич закончил тем, что выразил сочувствие моим родителям. Я сидела молча. Постепенно гнев Константина Сергеевича начал таять, я чувствовала, что его уже наверняка мучает любопытство и желание узнать подробности моей «авантюры». Конечно, я сразу же поспешила рассказать ему о том, что играла «Доходное место» с О. О. Садовской и «Дон Жуана» с Правдиным и что они оба меня очень хвалили. И даже, осмелев, добавила, что он может позвонить им, справиться о моем поведении на репетициях и о том, как я играла свои роли. Разумеется, о бенефисе, о цветах, тем более о сервизе с незабудками и о голубой шали, я не обмолвилась ни единым словом. Зато рассказала, что ко мне очень тепло отнеслась М. М. Блюменталь-Тамарина, что она внимательно следила за моей работой, и опять предложила Константину Сергеевичу позвонить и справиться обо мне. Мне казалось, что имена О. О. Садовской и М. М. Блюменталь-Тамариной должны разгладить тяжелые складки на его лбу.

Я уже подумала, что все обошлось, как вдруг Станиславский, которому, очевидно, пришло в голову, что я слишком легко отделалась, неестественно грозно заявил, что никакие мои доводы по могут оправдать этих гастролей и что мой поступок — не что иное, как предательство искусства.

Когда я уходила, Василий, провожая меня, заботливо шепнул:

— Что-то осерчали на вас Константин Сергеевич?

— Почему вы так думаете? — спросила я растерянно.

— Так уж на вашем лице явствует. Да и они тоже как будто не в себе, — пояснил Василий, закрывая за мной дверь.

Так вступила я в мой последний сезон в Художественном театре.

# Глава IX

В этом сезоне день начинался как обычно: едва проглотив завтрак, я бежала в театр, независимо от того, были у меня репетиции или нет. Но настроение у меня теперь было совсем другое, чем в прошлые годы. Творческий подъем, который был в театре во время {151} работы над «Гамлетом», постепенно угас. Все ходили какие-то кислые.

От времени до времени Константин Сергеевич занимался с нами «системой», читал свои записки. Он упорно настаивал на том, чтобы ряд упражнений мы регулярно выполняли дома.

В зале стучали молотки. Доделывались декорации «Пер Гюнта». Марджанов ходил озабоченный, хмурый. Жаловался, что декорации получились громоздкими, утратили красочность рериховских эскизов. Жаловался и на Леонидова, который, по его словам, репетировал нехотя.

Как и пообещал Владимир Иванович, мне вручили сразу три роли: Анитру в «Пер Гюнте», Лизу в «Екатерине Ивановне» и Анжелику в «Мнимом больном». Товарищи поздравляли меня, считали это неслыханной удачей. Но хотя каждая из этих ролей имела интересный актерский материал, ни одна из них не давала возможности раскрыться большим чувствам и мыслям, к чему я так жадно стремилась.

Из этих трех ролей наиболее увлекательной для меня была Анитра. Мне очень нравилась пьеса. Интересно было встретиться в работе с Марджановым. Скоро Анитра завладела моим воображением. Я представляла ее дикаркой, наивной и непосредственной, очень юной. Не знающая цены душе, которую предлагает ей Пер Гюнт, маленькая хищница отлично знает цену деньгам и драгоценностям. Танец Анитры рисовался мне таким же непосредственным, как она сама. Конечно, она никогда не училась танцевать. Движения она заимствует у природы, которая ее окружает: то подражает в танце зверю, бегущему за добычей, то дикому скачущему коню, то полету птицы, то, извиваясь и шипя, змеей ползет по скале. И каждое движение Анитры, казалось мне, должно быть проникнуто бессознательной чувственностью, которая, как известно, рано просыпается у восточных женщин. Скоро Марджанов сообщил мне, что в качестве постановщика танца Немирович пригласил А. А. Горского, главного балетмейстера Большого театра. Я знала его как приверженца классического балета и попробовала запротестовать. Но Владимир Иванович настоял на своем, сказав, что танец Анитры, связанный с музыкой Грига, очень важен в спектакле и требует опытного постановщика.

На первом же занятии Горский, как я и думала, начал показывать знакомые мне по балетам Большого театра движения с «восточным изломом», которыми в то время пленяли публику известные балерины Коралли и Девильер. Эти стилизованные движения никак не вязались с образом, который уже сложился в моей фантазии. Я сразу же попросила Марджанова и Немировича прийти посмотреть рисунок, намеченный Горским. После показа Владимир Иванович любезно поблагодарил Горского, а когда тот ушел, меланхолически поглаживая бороду, сказал:

— Никуда не годится. Давайте думать, что делать дальше.

Я попросила разрешения попробовать сделать танец самой. Марджанов горячо поддержал меня. Владимир Иванович, немного {152} подумав, согласился, дав мне десять дней сроку. Я с увлечением принялась за работу и через десять дней попросила Марджанова и Немировича посмотреть меня. К моей большой радости, они оба горячо одобрили и замысел и рисунок танца, предложив мне его доработать.

Моя трактовка образа повлекла за собой необходимость изменить и костюм Анитры, нарисованный Рерихом, очень пышный и нарядный. Готовясь к черновой генеральной, я решила сама на свой страх и риск смастерить себе одежду. Раскрасив ученический хитон синими, желтыми и белыми полосами, я стянула его на бедрах куском такой же материи, а голову обмотала марлей, выкрашенной крепким чаем. В этом импровизированном восточном костюме я и вышла на сцену. От коричневого трико, заказанного для всех восточных девушек, я категорически отказалась, играла босая, покрасив ноги и руки в темный цвет. Танец и вся сцена с Пер Гюнтом были приняты режиссурой безоговорочно, товарищи даже аплодировали, что вызывало у меня некоторую тревогу, так как по театральному поверью успех на генералке не сулит удачи на премьере.

В этой работе волею судьбы я снова встретилась с Рахманиновым, которого Владимир Иванович пригласил проконсультировать звучание оркестра. Удивительно, но ни режиссура, ни пианистка не обратили внимание на то, что я изменила ритм григовской музыки и в танце и в песенке Анитры. И сама я в пылу работы этого не заметила. Сердце у меня сильно забилось, когда после репетиции меня пригласили к режиссерскому столу.

— Милая девочка, что вы сделали с Григом? — улыбаясь, обратился ко мне Рахманинов. И тут же, перелистывая клавир, указал мне, как своевольно я распорядилась музыкой, придав ей, по существу, совершенно другое звучание, другой ритм. Смертельно боясь, что Рахманинов заставит меня переделывать что-нибудь в танце или в пении, я пыталась объяснить, что вовсе не хотела этого, а просто исходила в работе от сложившегося у меня образа. За кулисы я ушла очень взволнованная. К счастью, скоро Марджанов прислал мне записочку, что Рахманинов разрешил оставить все как есть.

Публика приняла спектакль сдержанно. Но Анитру я полюбила и играла ее с удовольствием. Эта роль принесла мне большой успех, что было для меня полной неожиданностью, настолько легко она мне далась.

Репетиции «Пер Гюнта» шли параллельно с репетициями «Екатерины Ивановны». Роль Лизы была совсем другого плана, чем Анитра. Веселый подросток, выросший в небогатом поместье в деревенской глуши, она попадает в Петербург, в циничную разнузданную среду, в которой живет ее старшая сестра. Здесь и дельцы и подонки художественной богемы. Слегка уже задетая этой атмосферой, но и протестующая против нее, она страдает от своей беспомощности, оттого, что не знает, как помочь сестре. Эта драматическая ситуация давала интересный материал.

{153} Над ролью Лизы я работала главным образом с В. В. Лужским. Очень полезные замечания делал мне в этой работе Москвин, который был моим партнером в самых ответственных сценах. С Владимиром Ивановичем я встречалась мало. Он усиленно занимался с М. Н. Германовой. Но как-то Немирович вызвал меня на репетицию. До моих сцен он в тот день так и не дошел, но я с большим интересом просидела все пять часов. Разметка роли Екатерины Ивановны, которую делал Владимир Иванович, очень заинтересовала меня. Мария Николаевна, прочитав несколько страниц, сказала:

— Здесь мне представляется белая роза.

Владимир Иванович прервал ее:

— Ни в коем случае. Розы еще нет. Здесь белая лилия, и только белая лилия. Роза будет в конце акта.

Мария Николаевна что-то долго записывала в тетрадь. Следующую сцену Владимир Иванович читал сам. Кончив, он сказал:

— Здесь чанная роза. А теперь, — говорил он, читая дальше, — чайная роза уже чуть окрашена розовым. Знаете, как это бывает, когда цветок еще блюдет свою чистоту, но розовый цвет уже пробивается у основания лепестков и вносит первый трепет и первое смятение.

Мария Николаевна еле слышно произносила текст роли. Владимир Иванович пояснил:

— Теперь перед нами уже раскрывшаяся розовая роза. Уже нет трепета, нет нервности. Здесь первое, но, запомните, все еще чистое благоухание прорвавшегося чувства.

Наконец Владимир Иванович подошел к сцене, которую он обозначил как красную розу.

— Эта роза пылает, но она еще чиста. Потом она станет темно-красной и будет темнеть и темнеть, пока не станет совсем черной. Это уже конец, это падение. Теперь она будет смята и растоптана.

Мария Николаевна то тихо читала текст, то записывала что-то в тетрадь… Так прошла вся репетиция.

«Екатерина Ивановна», как и «Пер Гюнт», не стала событием в Художественном театре.

Ежедневные репетиции и большое количество спектаклей отнимали все время. Я чувствовала себя оторванной от жизни. И только изредка вырывалась на скрябинские концерты.

Но как-то раз, проходя по улице, среди броских театральных афиш я увидела плакат, который меня заинтересовал. На грубой оберточной бумаге крупными буквами было напечатано:

«Футуристы.

Первый в России вечер речетворцев.

Давид Бурлюк прочтет лекцию о речетворцах.

Доите ли изнуренных жаб.

Маяковский.

Оркестр водосточных труб.

Египтяне и греки гладят сухих и черных кошек.

Складки жира в креслах».

{154} На следующий день я стала расспрашивать Балтрушайтиса, кто такие эти речетворцы и футуристы. К моему удивлению, изменив своей обычной сдержанности, Юргис довольно энергично заявил, что футуризм не имеет ничего общего с искусством и что крикливые, лишенные всякой мысли манифесты речетворцев имеют одну цель — дурачить публику, главным образом молодежь. Несмотря на такую уничтожающую критику, я все же решила пойти на этот вечер. Балтрушайтис категорически отказался меня сопровождать и предложил в качестве спутника своего приятеля — молодого индийского поэта.

У входа в клуб, где происходил вечер, творилось что-то невероятное. Огромная толпа, наряд полиции, крики, шум — мы еле‑еле протиснулись к входу, главным образом благодаря моему спутнику, выглядевшему в своей чалме очень импозантно. Зал был набит молодежью, казалось, заполнившей все воздушное пространство. Правда, в первых рядах сидели и почтенные люди, были даже военные.

Веселая, возбужденная атмосфера почему-то напомнила мне «капустники» в Художественном театре, с той только разницей, что вместо декольтированных дам и мужчин в смокингах и фраках здесь публика была самая разнокалиберная. Раздался очень громкий звонок, и, хотя вдоль стен и в проходах люди стояли так тесно, что буквально негде яблоку было упасть, наступила относительная {155} тишина. На сцену вышел какой-то человек и объявил, что вместо Давида Бурлюка выступит Николай Бурлюк. Говорил Бурлюк долго, уловить основную мысль этой речи-манифеста при всем старании мне не удавалось. Поняла я только, что речетворцы уничтожают знаки препинания, чтобы дать вырваться на волю словесной массе.

— Долой синтаксис! Дайте слову смысл. Слово не только сборище букв! — потрясая кулаками, возглашал Бурлюк.

Обозвав Пушкина мозолью русской жизни, он перешел к теме «Восток и Запад».

— Мы азиаты! Надо говорить об этом смело! Запад все тащит у нас, с Востока, а потом преподносит нам как свое.

Публика гудела, громко обмениваясь репликами. Сочувствующие явно преобладали над скептиками. Наконец Бурлюк кончил. Все ждали, что будет дальше. Жара в зале была невыносимая. Дышать было нечем. Мелькали носовые платки. Вдруг на сцену стремительно вылетел юноша, очень высокий и худой, в ярко-оранжевой кофте, с голой шеей. Слегка пританцовывая, он с явным удовольствием кланялся публике, которая шумно его приветствовала.

— Володя! Володя! Маяковский! — послышались голоса.

Было что-то очень обаятельное в облике этого юноши, в его тонкой фигуре, даже в этой кофте, но особенно в его густом, бархатном басе, несколько не вязавшемся со всей его внешностью. Этим великолепным басом он изрекал совершенно непонятные вещи. Единственное, что можно было понять, вернее, о чем можно было догадаться, это то, что сотворением мира человечество обязано футуристам. Молодежь настойчиво подсказывала ему объявленные в программе тезисы. Нимало не смущаясь, он продолжал рассказывать что-то об электричестве, которое изобрели футуристы Древнего Египта, и дальше еще что-то такое же абсолютно непонятное. Закончил он свое выступление чтением стихотворения «Нате!». Ткнув пальцем в какого-то солидного господина в пенсне, он неожиданно воскликнул:

— Вот вы, мужчина, у вас в усах капуста.

Все с интересом уставились на господина в пенсне, который сконфуженно заерзал в кресле. Потом, ткнув пальцем в скромную, застенчивую девушку, по виду курсистку, отчего та залилась багровым румянцем, Маяковский зычным басом объявил:

— Вы, женщина, На вас белила густо!

Вы смотрите устрицей из раковин вещей.

Когда же, указав на кого-то в первом ряду, он яростно воскликнул: «Вы складки жира в креслах», шум и гам поднялся невообразимый. Солидные обладатели мест в первом ряду колотили об пол каблуками, молодежь одобрительно орала. Все это было интересно и весело.

Воинствующий дух этого вечера мне очень понравился. Очень мне понравился и Маяковский. Я даже подумала — хороший актер. {156} Вскоре Юргис рассказал мне, как Маяковский играл в Петербурге трагедию «Владимир Маяковский». Один на сцене, двигаясь словно в каком-то танце, он то надевал, то снимал и вешал на гвоздь свое гороховое пальто, оставаясь на этот раз уже не в желтой, а в полосатой кофте. Гороховое пальто почему-то особенно раздражало Балтрушайтиса.

Тут же Юргис рассказал мне о другом известном поэте, петербуржце Игоре Северянине. Стихи его я знала, многие из них мне нравились. Было приятно, когда Юргис сказал, что Блок внимательно следит за творчеством Северянина и считает его одаренным поэтом. О Северянине ходили легенды. Балтрушайтис рассказал, что Северянин, всегда державший себя с высокомерием английского лорда, жил в какой-то запущенной комнате возле прачечной. Но и там вел себя как истый денди. У него были назначены специальные дни и часы для приема поклонниц. Букетики цветов, которые приносили ему восторженные почитательницы, он прикреплял булавками к стенам. Завядшие и пропыленные, они смешно торчали там, вызывая удивление посетителей.

А в театре в это время были объявлены репетиции «Мнимого больного». Начались они для меня, казалось, очень благополучно. Прочитав свою роль, я подумала, что она не представляет для меня особенных трудностей и вряд ли потребует сложного анализа. Когда мы, участники спектакля, в первый раз читали пьесу по ролям, я несколько раз замечала на себе ласковый взгляд Константина Сергеевича. После чтения он расхвалил меня, сказал, что я правильно чувствую тон и ритм Мольера и что играть эту пьесу надо именно так — легко, свободно и непринужденно. Дома я очень спокойно положила тетрадку в стол, наивно думая, что все идет прекрасно.

Увы, я горько ошибалась. На первой же репетиции, начав анализировать пьесу, Константин Сергеевич сразу остановил меня:

— Я не верю, что вы вошли в комнату. Когда человек переступает порог чьей-то комнаты, в тот же момент в его психике происходит едва заметное движение.

По спине у меня забегали мурашки. Константин Сергеевич предложил мне встать и «войти в комнату». Я сделала шаг и сказала:

— Ну вот, я вошла.

— Нет, я не вижу, что вы вошли, — возразил Константин Сергеевич.

Я сделала еще один шаг и стала таращить глаза по сторонам, как бы осматривая стены. Константин Сергеевич остановил меня:

— Не надо пялить глаза, вы же знаете эту комнату. Но надо почувствовать, что вы вошли в комнату.

Почему-то я стала усиленно глотать слюну и сделала еще два шага.

— Ничего не получается, — сказал Константин Сергеевич и обратился к актерам: — Давайте сейчас все встанем из-за стола и попробуем сделать упражнение: «Вы входите в комнату». Это ужасно! Актеры на сцене не умеют войти в комнату! Я не верю, {157} что вы вошли, — заявил он неожиданно Дувану-Торцову, известному провинциальному антрепренеру, около года назад вступившему актером в Художественный театр.

На некоторое время все внимание Константина Сергеевича сосредоточилось на Торцове. Раз пятнадцать толстый, добродушный Дуван входил в воображаемую комнату. Делал он это с милой покорностью и юмором. Каждый раз, когда Константин Сергеевич кричал: «Назад, не верю!», он меланхолически пожимал плечами, произносил с легким южным акцентом: «Пыжалуйста» — и снова входил в комнату.

Не буду рассказывать обо всем ходе репетиций «Мнимого больного». Но по прошествии месяца я уже не могла спокойно взять в руки тетрадку с ролью. Образ простой, веселой влюбленной девушки казался мне сложнейшей фигурой, к которой не знаешь как подойти. Утром я просыпалась с щемящей тоской от мысли, что надо идти в театр. Должна сказать, что не одна я страдала на репетициях. Мария Петровна Лилина, блестящая актриса, для которой просто была создана роль Туанетты, тщательно, с большим старанием выполнявшая все задания Константина Сергеевича, часто вызывала у него взрывы недовольства. К ней он относился еще требовательней, чем к другим актерам. На одной из репетиций он крикнул ей:

— Вульгарный тон! Надо помнить, что ты играешь Мольера! Мало занимаешься речью!

У Марии Петровны слегка дрогнул подбородок. Но она мужественно продолжала репетировать.

Не двигалась роль и у самого Константина Сергеевича. И, конечно, это усиливало его нервное состояние. Замечательный характерный актер, он мог бы сделать роль Аргана без всякого труда, но сейчас он не позволял себе искать характерность, шел только от одного психологического анализа и никак не мог овладеть образом.

Как-то вечером мне позвонил Стахович и, сказав, что после спектакля он будет заниматься с Константином Сергеевичем ролью Аргана, попросил меня прийти в театр подавать реплики за действующих лиц.

Когда я пришла, они уже работали.

— Не понимаю твоих мучений, — говорил Стахович, обращаясь к Константину Сергеевичу. — Первое, что тебе надо знать, это то, что ты обжора и здоровяк, вообразивший себя смертельно больным.

Тут он взял, очевидно, заранее приготовленную большую подушку и стал подвязывать ее к животу Константина Сергеевича.

— У тебя толстый, разъевшийся живот, — пояснял Алексей Александрович. — А вот теперь представь себе, что ты истощен, измучен, опасно болен.

Лицо Константина Сергеевича стало меняться. Он выпятил губы, в глазах появилось что-то беспомощное и в то же время плотоядное.

— Походи со своим брюхом, — подсказывал Стахович, — и пожалей {158} себя: ты больной, несчастный, еле держишься на ногах, тебе никто не сочувствует, никто тебя не жалеет.

Я подавала реплики, а Константин Сергеевич покорно выполнял то, что ему говорил Стахович. Часа через два образ Аргана уже получил живые очертания, постепенно начинал жить живой жизнью. На следующее утро Стахович, встретившись со мной в театре, сказал:

— Константин Сергеевич сейчас ужасно боится характерности. Сегодня он уже звонил мне и говорил, что все, что он вчера делал, наверно, никуда не годится, так как он шел от внешних признаков образа. Мне стоило больших трудов уговорить его, что все, что он делал вчера, легло на фундамент его анализа.

Бедный Константин Сергеевич был так утомлен работой с актерами и своей собственной ролью, что Мария Петровна как-то пожаловалась:

— Костя так измучен, что не замечает ничего вокруг себя. Утром, здороваясь с Кирой, он назвал ее Игоречком.

Репетиции продолжались. Между тем ходить на них мне становилось все более и более мучительно. И вот наконец разразилась гроза, которая оказалась для меня решающей. Однажды я пришла в театр после бессонной ночи, после навязчивых раздумий о том, что надо наконец разорвать все узлы и в работе и в своей личной жизни и бежать куда глаза глядят. И, как на грех, именно на этой репетиции Константин Сергеевич сосредоточил на мне все свое внимание. Чуть ли не на каждом слове он останавливал меня, попутно укоряя за нежелание работать серьезно по «системе», и снова и снова вспоминал Малаховку. Я слушала, стиснув зубы, в какой-то тупой тоске и совершенно формально проговаривала текст роли. После репетиции я остановила Станиславского и, плохо соображая, что делаю, пробормотала:

— Константин Сергеевич, я прошу взять у меня роль и передать другой актрисе. У меня ничего не получается, я не могу работать.

Никогда не видела я Станиславского в такой растерянности и одновременно в таком гневе. Разговор происходил в коридоре. Он отвел меня к окну и, с трудом сдерживаясь, проговорил:

— Заявлений от актеров о том, чтобы кому-либо передать роль, Художественный театр не принимает. В Художественном театре режиссура решает, может играть актер эту роль или не может. Художественный театр не Малаховка.

После этого он обрушился на меня с гневной тирадой, упрекая за лень, за нежелание серьезно работать и, наконец, за то, что я занята романами, веду беспорядочную жизнь, которая отвлекает меня от работы. И вдруг объявил:

— Я давно замечаю, что вы нездоровы. Необходимо принять срочно меры, чтобы привести в порядок вашу нервную систему.

Во время этой отповеди я испытывала странное чувство. У меня не было обиды на Константина Сергеевича, хотя упреки его на этот раз были несправедливы. Ни о лени, ни тем более о веселом {159} времяпрепровождении не могло быть и речи. В этом сезоне я почти не выходила из театра. Но думала я сейчас не об этом. Видя взволнованное лицо Константина Сергеевича, я вдруг почувствовала острые угрызения совести оттого, что раздражаю его, причиняю ему огорчения, в то время когда у него у самого не ладится роль, когда он тратит столько сил на репетициях и занятиях. С отчаянием подумала я о том, что завтра у него спектакль, а из-за этого разговора он наверняка расстроится и Марии Петровне придется вызвать врача дежурить в театре, как она иногда это делала, когда Константин Сергеевич плохо себя чувствовал. Но вместо того чтобы броситься к нему, как я сделала бы это раньше, я стояла столбом, пока Константин Сергеевич не сказал:

— Выбросьте весь вздор из головы, идите домой и отдыхайте. Завтра у вас будет врач.

Домой я пришла с твердым решением: на репетиции ходить не буду. Играть Анжелику не буду.

Всю ночь я думала о Константине Сергеевиче. Никогда не чувствовала я к нему такой привязанности, такой нежной любви, как в эту ночь, когда решала свою судьбу. И казалось странным, что именно от него я должна бежать. «Он — бог. Но почему он не хочет ничего понимать?» — писала я в дневнике. К утру мои мысли приняли другое направление: как осуществить свое решение? Внезапно меня осенила блестящая мысль: сказаться больной, лечь в постель и лежать до того дня, пока театр не окажется перед необходимостью заменить меня другой актрисой. Пришел театральный врач Гриневский. Он долго говорил о моих нервах и, оставив рецепты на порошки и микстуру, предложил мне полежать два дня. На третий день перед его приходом я нагрела термометр в горячей воде до 38 градусов. Простодушный добряк Гриневский очень встревожился. Тщательно выслушав меня, он, к моему удовольствию, обнаружил даже какие-то хрипы в легких, после чего категорически запретил мне вставать с постели. Дома все были встревожены, ходили на цыпочках. А я лежала в каком-то забытьи, без единой мысли в голове.

В театре моя болезнь вызвала переполох. Близилась премьера, и мое участие в спектакле оказывалось под угрозой. Как-то позвонила Мария Петровна, справляясь у мамы о моем здоровье, она сообщила, что Константин Сергеевич очень волнуется.

— Театр имеет свои жестокие законы, — говорила она, — и если в самый ближайший срок Алиса не поправится, Костя вынужден будет заменить ее другой актрисой.

Товарищи в театре тоже волновались и присылали мне сочувственные записочки. Как только врач разрешил навещать меня, пришел Н. Г. Александров. Явно обеспокоенный тем, что роль ускользает от меня, он кричал:

— Я не узнаю тебя! Возьми себя в руки. Подтянись. Завтра же вставай и иди на репетицию!

Узнав о моем нездоровье, приехал навестить меня и К. А. Марджанов. Мы давно уже не встречались с ним. После премьеры «Пер {160} Гюнта» он ушел из Художественного театра. Константин Александрович пришел радостный, оживленный, с увлечением рассказывал о Свободном театре. Прощаясь со мной, он неожиданно сказал:

— Если захотите, Алиса, попробовать свои силы в моем театре, для меня это была бы большая радость.

Прошло еще два‑три дня, и Гриневский сообщил Константину Сергеевичу, что, по его мнению, в ближайшее время я не смогу приступить к работе. Роль Анжелики передали В. В. Барановской. Об этом мне с большим сочувствием сообщил Стахович, специально по этому поводу приехавший ко мне. Участники «Мнимого больного» прислали цветы с записочкой: «Очень огорчены тем, что вы выбыли из нашей семьи».

Вечером заехал К. А. Марджанов. Выразив свое сочувствие, он всячески старался утешить меня.

— Не расстраивайтесь, Алиса. Я уверен, что впереди у вас и не такие роли. И помните, двери моею театра всегда открыты для вас, так же как мое режиссерское сердце.

Эти слова Константина Александровича запомнились мне. День ото дня все больше и больше я чувствовала, что пришла пора проявить мужество, сделать решительный шаг. Когда Марджанов вскоре снова приехал ко мне и сказал: «Давайте, Алиса, поговорим по-серьезному», я стала внимательно его слушать.

— В Малаховке вы оказали мне большое доверие, рассказав о своем желании вырваться из-под опеки, по-своему распоряжаться своей судьбой, — говорил Константин Александрович. — Я не знаю ваших планов, но хочу вам рассказать о своих. Я намечаю постановки: «Принцесса Мален» Метерлинка, «Перикола» Оффенбаха, «Арлезианка» Доде. Говорю вам откровенно, во всех трех ведущих ролях вижу вас. Могли бы вас увлечь эти роли?

Это конкретное предложение было для меня так неожиданно, что я растерялась. Я не читала ни «Принцессы Мален», ни «Арлезианки», что же касается «Периколы», то я просто не понимала, как могло прийти в голову Марджанову, что я возьмусь за роль с такой сложной певческой партией.

— Это не должно вас страшить, — улыбнулся Константин Александрович. — Ведь Перикола — уличная певичка, девчонка, которая с пятью-шестью музыкантами бродит по улицам. И поет она так, как поют уличные певцы где-нибудь в Италии или в Марселе, согретые солнцем и вином.

Я была в полном недоумении. Марджанов говорил со мной так, как будто я уже дала согласие перейти в Свободный театр. После этого разговора события развивались с быстротой необыкновенной. Через два дня утром Марджанов позвонил мне по телефону:

— Алиса, ура! Я получил партитуру трехактной пантомимы Шницлера «Покрывало Пьеретты» с божественной музыкой Донаньи. Замечательная трагическая роль, — восхищенно кричал он в трубку. — И в Москве, кроме вас, никто не может ее играть.

Это сообщение произвело на меня куда большее впечатление, чем «Принцесса Мален» и «Перикола». Правда, я тут же сказала, {161} что у меня нет опыта для того, чтобы играть трехактную пантомиму, но Марджанов ничего не хотел слушать. И только твердил:

— Алиса, поймите меня, я говорю с вами не как коварный соблазнитель, а как режиссер, который в вас верит и от всего сердца желает вам добра. Думайте и решайте!

Прошло несколько дней. И вот наконец запись в дневнике: «30. Март. Конец. Перешагнула. Подписала контракт».

Никогда не изгладится у меня из памяти хмурое утро с падающим мокрым снегом, когда в казенной комнатке какого-то бюро я под диктовку Марджанова подписывала первый в своей жизни контракт. В полной растерянности я вышла из этого непонятного для меня учреждения. Константин Александрович, понимая мое душевное состояние, всячески старался меня подбодрить и развеселить, но дороге что-то рассказывал, шутил, наконец, предложил поехать куда-нибудь позавтракать и поговорить по душам. Мы сидели в ресторане, где-то возле Трубной площади. Константин Александрович говорил мне хорошие, добрые слова. Но я была в прострации. Все произошло слишком стремительно. В далеких уголках сознания маячила мысль: как я расскажу об этом маме, отцу. О встрече со Станиславским я боялась даже думать.

Когда я вернулась домой, первое, что я увидела, была огромная корзина цветов с запиской: «Алиса, все будет хорошо. Не волнуйтесь. В добрый час. *Марджанов*».

Ночью, уже немного придя в себя, я стала обдумывать, как сообщить обо всем в театре, и к утру решила, что самое простое с контрактом в руках прийти к Немировичу. Подписанный контракт сам по себе отрежет для меня путь к отступлению.

Переждав день, чтобы немного успокоиться, я позвонила Немировичу и попросила меня принять. С трепетом поднималась я по лестнице в его кабинет, судорожно сжимая в руке контракт. Переступив порог, я сразу же положила его на стол. Владимир Иванович взял бумагу. Прочитал ее. Долго молчал. Пройдясь по кабинету и увидев, что я все еще стою, он придвинул мне кресло. Потом посмотрел на меня, налил из графина воду в стакан и, как-то неестественно улыбнувшись, протянул мне.

— А теперь объясните, что это значит?

— Я ушла из театра, Владимир Иванович, — пробормотала я заплетающимся от волнения языком.

— Насколько я понимаю, вы перешли в Свободный театр к Марджанову. Когда вы подписали контракт?

Я сказала, что подписала его три дня назад.

— И вы были в твердом уме?

Я кивнула.

— И Марджанов тоже?

Я опять кивнула.

Владимир Иванович говорил, что все это носит какой-то странный характер. Спросил, что заставляет меня уйти из театра, где меня вырастили и воспитали. Я честно сказала, что это решение зрело у меня давно, когда еще никакого Свободного театра не было. {162} Что я стремлюсь к работе, которая отвечала бы моим внутренним запросам, что меня не удовлетворяет то, что я делаю в Художественном театре, хотя я понимаю, что получаю здесь максимум того, что может иметь молодая актриса.

— Интересно, что же предложил вам Марджанов? — усмехнулся Владимир Иванович.

Ирония, звучавшая у него в голосе, задела меня. Я сухо сказала, что Марджанов, узнав о том, что я хочу уходить из театра, предложил мне играть в пантомиме «Покрывало Пьеретты», в «Принцессе Мален» и «Арлезианке». Но что если бы я и не получила этого приглашения, из Художественного театра я бы все равно ушла.

Владимир Иванович говорил долго. Говорил, что я совершаю бессмысленный поступок, безумный шаг, уходя сейчас, когда я только что получила три роли. Намекнул, что в будущем он и Константин Сергеевич видят меня в ролях, которые сейчас играет Ольга Леонардовна. И, наконец, сказал, что все еще можно исправить, если я дам ему право поговорить с Марджановым и аннулировать контракт. Я все время молчала. Но тут собралась с духом и выпалила:

— Владимир Иванович, я из театра ушла. Это окончательно.

После короткой паузы Немирович снял телефонную трубку.

Я поняла, что он звонит Константину Сергеевичу.

— У меня сидит Коонен с контрактом, подписанным к Марджанову в Свободный театр.

Очевидно, Станиславский ничего не понимал, потому что Владимир Иванович несколько раз повторял:

— Да, да. Сидит у меня. Да, к Марджанову. Хорошо, я заеду к вам.

Чувствуя, что вот‑вот расплачусь, я встала и попросила у Владимира Ивановича разрешения уйти. Он как-то неуклюже погладил меня по голове и снова протянул стакан с водой.

— Вам надо успокоиться. Поезжайте домой. Такие вопросы не решаются в пять минут. Вы еще очень молоды, не знаете жизни, людей. Во всяком случае, сегодня я еще не считаю ваше заявление окончательным.

Я ушла. Ни одной минуты я не думала о том, чтобы переменить свое решение, я понимала, что этот этап в моей жизни завершен и поворот назад невозможен. Но на душе было безумно тяжело.

На следующий день утром мне позвонил Владимир Иванович, спросил, как я себя чувствую, и пригласил прийти к нему побеседовать.

— Мы с Константином Сергеевичем решили, что вы, очевидно, не оправились после болезни, расстроены тем, что от вас ушла интересная роль, и ваше решение вызвано этими неудачно сложившимися обстоятельствами. Мы ставим вас в известность, что роль оставлена за вами и что, конечно, как только вы поправитесь, вы вернетесь в спектакль. Мы оба считаем своим долгом объяснить вам, что вы делаете шаг, о котором потом, когда опомнитесь, будете {163} очень жалеть, и еще раз предлагаем вам отказаться от этого дикого контракта. С Марджановым мы договоримся. Разговор этот был так мучителен, что я прервала его.

— Владимир Иванович, мое решение бесповоротно.

Это был мой последний разговор с Немировичем в Художественном театре. Много лет спустя он говорил Таирову, что его тогда просто потрясла моя твердость и решительность. Меня очень удивило, как мог такой тонкий психолог, как Владимир Иванович, не почувствовать, что моя решимость стоила мне нечеловеческих усилий.

Нет ничего тайного, что не стало бы явным. Скоро в театре стало известно о моем уходе. Молодежь восхищалась моей смелостью. И это поддерживало меня.

Как-то вечером во время спектакля, за кулисами меня остановил Василий Иванович.

— Тебе не кажется странным, что я последним узнаю о твоем побеге из театра? — спросил он.

Торопясь на выход, я сказала, что объясню все в другой раз, и мы условились на следующий день встретиться за заставой. Эта встреча оказалась совсем не такой, как я ее себе представляла. Я ждала, что Василий Иванович будет бранить меня за отсутствие здравого смысла, как он это иногда делал, и несказанно удивилась, когда он кинулся ко мне и, помогая вылезти из пролетки, взволнованно повторял:

— Ах, ты, отчаянная! Ах, ты, отчаянная!

У меня сразу отлегло от сердца. Мы пошли в лес и дотемна кружили по талым весенним дорожкам. Василий Иванович рассказывал, что не спал целую ночь, раздумывая о моем уходе, что эта новость потрясла его.

— Я долго не мог понять, в чем причина твоего ухода. Потом вспомнил, с каким восторгом ты рассказывала о спектаклях в Малаховке, с какими печальными глазами говорила, что мечтаешь о настоящей роли, вспомнил твою и мою Машу и решил, что ты большой молодец. Значит, веришь в свою мечту, веришь в свои силы! Знаешь, — остановился вдруг Василий Иванович, — у меня у самого бывает иногда желание вырваться из своей скорлупы, сесть на какой-то ковер-самолет и лететь сломя голову к черту на кулички. Завидую тебе. Ты любишь борьбу, а я вот не умею бороться.

Забросав меня вопросами, Василий Иванович потребовал откровенной исповеди — «как дошла я до жизни такой». Я рассказала ему о своих мучениях на репетициях «Мнимого больного», о тяжелом разговоре со Станиславским, который привел меня к окончательному решению уйти из театра, взяв с Качалова клятву, что он сохранит мою тайну, рассказала о трудной роли мнимой больной, которую я разыгрывала в течение двух недель, рассказала о Марджанове, о его театре и, наконец, о своем последнем свидании с Немировичем, когда я пришла к нему с контрактом в руках.

Василий Иванович вдруг остановился:

{164} — Послушай, это же сюжет для пьесы. Ей-богу! Если бы я был Чеховым, непременно написал бы о тебе пьесу. Недаром Немирович как-то назвал тебя Ниной Заречной с Патриарших прудов. Скажи сама, разве это не пьеса: молоденькая актриса, одержимая своими идеалами и мечтами, бежит из солидного столичного театра, бросая вызов дирекции, и шикарным жестом кладет на стол контракт, подписанный в какой-то несуществующий театр. Ведь у Марджанова никакого театра пока еще нет.

Я перебила его:

— Но ведь это только завязка пьесы. А что будет дальше?

Мы уселись на какую-то шаткую скамейку возле заколоченной дачи, и Василий Иванович, уже увлекшись ролью предсказателя моей судьбы, стал «сочинять пьесу». Там было все: шумный дебют в «Даме с камелиями», цветы, поклонники, аплодисменты. В последнем акте я даже играла «Гамлета», как Сара Бернар, и импресарио подсовывали мне контракты в Париж, Лондон, Нью-Йорк. Я тоже включилась в игру. И мы наперебой стали варьировать сюжет, придумывая новые детали.

Подул ветер. С веток посыпались комья мокрого снега. Спускались сумерки. Эта вздорная импровизация меня развлекла, и на душе стало легче. Когда мы возвращались в город, я спросила Василия Ивановича, как он относится к Марджанову и его театру.

— Если говорить по-честному, я не очень верю в этот Свободный театр. Опера, драма, балет — какое-то вавилонское столпотворение! Марджанов интересный режиссер, я знаю, что он хорошо к тебе относится. Но он увлекающийся человек… Если говорить о будущем, то, скорее, я просто верю в твою счастливую звезду.

Когда мы приехали в город, было уже совсем темно. Мы посидели на Патриарших прудах. Когда прощались, Василий Иванович вдруг стал серьезным:

— Ну что ж, Алиса, вот ты и взрослая. Дерзай! Мое благословение с тобой.

Встреча с Василием Ивановичем рассеяла душевное смятение, в котором я жила.

В эти дни меня очень поддержала и Ольга Леонардовна. Премьера «Мнимого больного» как раз совпала с моим уходом из театра, и я совсем не видела ни ее, ни Марии Петровны. Через два‑три дня после премьеры Ольга Леонардовна позвонила мне и предложила пойти с ней погулять. Она рассказала, что накануне у нее был большой разговор обо мне с М. П. Лилиной и Л. А. Сулержицким и что она с ними поспорила.

— Сулер, — говорила Ольга Леонардовна, — неистово возмущался, уверял, что вы непременно сломаете себе шею. Мария Петровна с ее добрым сердцем жалела вас и все твердила, что нельзя вылетать из гнезда, еще не научившись летать. А я считаю, что смелыми бог владеет. Я очень много думала о вас последнее время и не сомневаюсь, что все будет хорошо. Почему-то я верю, что пройдет время и мы еще будем вам аплодировать и будем гордиться тем, что это мы вас вырастили. Ведь все равно, где бы вы ни {165} были, вы всегда останетесь нашим ребенком, которого мы учили ходить по сцене.

Я крепко обняла Ольгу Леонардовну. А она наставляла меня:

— Держитесь крепко, Алиса. Мы будем зорко за вами следить. Ну а если, не дай бог, случится какая-нибудь незадача, приходите. Вместе погорюем, вместе подумаем.

Действительно, в дальнейшей жизни я не раз в трудные минуты прибегала к Ольге Леонардовне и всегда уходила, согретая ее душевным теплом.

Передо мной письмо Ольги Леонардовны, написанное в 1934 году к двадцатилетию Камерного театра.

«Дорогая Алиса!

Мне хочется обнять Вас и крепко поцеловать, хочется вспомнить все, что было до этого дня двадцать лет назад, Ваше взволнованное лицо, когда Вы решали перестроить Вашу жизнь, вспомнить, как я с Василием Ивановичем благословляли Вас на этот шаг и как нас ругал Константин Сергеевич за это. И радуюсь, что мы с Васей были правы, поддерживая Вас тогда в минуты смятения. Еще раз обнимаю и целую Вас.

Ваша *О. Книппер-Чехова*».

Встречи с Василием Ивановичем и Ольгой Леонардовной очень подбодрили меня. Но меня терзало то, что во время последнего разговора с Немировичем я даже не поблагодарила его за заботу и внимание ко мне в течение всей моей жизни в Художественном театре. Еще больше мучило меня то, что Константин Сергеевич узнал о моем уходе не от меня, а от Владимира Ивановича. Это должно было показаться ему просто чудовищным. И я ломала голову, как мне сказать им какие-то добрые слова, слова благодарности, без которых я просто не могла уйти из театра. Наконец мне пришла мысль написать письмо Константину Сергеевичу и Владимиру Ивановичу. Я посоветовалась с Ольгой Леонардовной. Подумав, она сказала:

— Костю вы ведь знаете. Сейчас он так настроен, что не станет читать ваше письмо. По-моему, самое разумное поговорить с Марией Петровной и попросить ее как-нибудь постараться смягчить гнев Константина Сергеевича. А что касается писем, напишите, когда все уляжется. Сейчас все равно никакие ваши слова не изменят его отношение к вашему поступку.

Следуя совету Ольги Леонардовны, я позвонила Марии Петровне. Мы встретились с ней в театре, в ее маленькой уборной. Мария Петровна была очень взволнована. Я растерялась, обняла ее и не знала, как говорить с ней, моей доброй феей, которая, подобно Берилюне из «Синей птицы», в трудные минуты жизни всегда приходила мне на помощь. Мария Петровна сама начала разговор, и я сразу же увидела, что она воспринимает мои уход как катастрофу, причины которой, по ее мнению, не мог бы понять ни один здравомыслящий человек.

{166} — Как решились вы уйти от Станиславского, от вашего учителя, от вашего отца, который отдал вам так много заботы и внимания? Который так верил в вас! Когда Немирович сообщил ему эту новость, он был потрясен. Скажу вам по секрету, он плакал. Я пыталась успокоить его, а он сказал:

— Это как если бы Игорю выкололи глаза.

Я уже привыкла к неожиданным образам, к которым иногда прибегал Константин Сергеевич. Но сейчас от этих слов, от тоски и отчаяния у меня сжалось сердце.

— Не понимаю, что может дать вам Марджанов после Станиславского, — продолжала Мария Петровна. — И подумали ли вы о том, что вы бросаете семью, где вас любят, и уходите в театр, где актеры будут чужие вам, набранные отовсюду, ничем между собой не спаянные. Неужели вы так уверены в себе, считаете, что у вас достаточно опыта, чтобы в этой разнокалиберной труппе найти себя, свой собственный путь, о котором вы мечтаете? Сейчас еще есть время все это исправить. Нельзя кидаться сломя голову неизвестно куда, нельзя с такой беспечностью калечить себе жизнь!

Увидев слезы на глазах Марии Петровны, я совсем расстроилась. Но когда она повторила, что еще не поздно и все можно изменить, я опять почувствовала какую-то железную решимость и твердо сказала:

— Как ни тяжело мне уходить из театра, но решение свое я изменить не в силах.

После этого разговора я ушла совсем разбитая, с тяжелым чувством своей вины.

Вечером к брату пришел его приятель, молодой врач-хирург. Рассказывая о всяких новостях в медицине, между прочим он упомянул об операции аппендицита, очень модной сейчас, которую врачи рекомендуют делать профилактически, чтобы в дальнейшем избежать возможного воспаления. Говорил, что операция совсем несложна. Этот случайный разговор натолкнул меня на гениальную, как мне тогда показалось, мысль — лечь на операцию. Глубокий сон под хлороформом, небытие и потом радостное возвращение к жизни, подумала я, отвлекут меня от тяжелых переживаний и «проклятых» вопросов. И еще одно. Я знала, что Константин Сергеевич испытывает панический страх при одном слове «операция». Если я лягу в больницу, у меня будет повод попросить его благословить меня. Неужели он откажет, зная, что мне грозит смертельная опасность!

Недолго думая, я поведала обо всем Марии Петровне. Сказав, что после окончания петербургских гастролей мне сразу же придется лечь на операцию, я стала умолять ее убедить Константина Сергеевича благословить меня. Вскоре она позвонила мне и сообщила, что после долгих уговоров Константин Сергеевич согласился принять меня на следующий день на несколько минут в театре у себя в уборной.

При одной мысли, что мне придется встретиться со Станиславским, я похолодела. Я тут же побежала к Е. П. Муратовой, которая {167} жила в доме рядом со мной, и попросила ее проводить меня в театр. В назначенное время Елена Павловна зашла за мной. У дверей уборной Константина Сергеевича я остановилась. У меня так колотилось сердце, что я боялась упасть. Елена Павловна шепнула:

— Соберись с духом и будь молодцом.

И, постучав в дверь, подтолкнула меня.

Когда я вошла, Константин Сергеевич стоял у окна, спиной ко мне. Обернувшись, он подошел и, быстро перекрестив меня, сказал:

— Благословляю на операцию. А что касается всего другого, переломаете себе руки и ноги и останетесь калекой.

Зажав рот рукой, чтобы громко не разрыдаться, я выскочила в коридор и уткнулась в плечо Елены Павловны, которая торопливо потащила меня в гардеробную. Мы бежали из театра переулками. Я рыдала навзрыд. Неожиданно грянул гром, разразилась гроза с отчаянным ливнем. Мы укрылись в церкви Вознесения. Здесь было пусто, тихо.

— Стань на колени, помолись, — шепнула Елена Павловна.

Я покорно опустилась на колени. Но никакие молитвы не шли мне на ум. Внезапно мелькнула мысль — здесь венчался Пушкин. Я живо представила, как шафер держит венец над его головой, а рядом стоит Натали Гончарова, в белом платье с оборками, в венчальной фате с флердоранжем. В церкви было как-то торжественно. Поблескивали золотые оклады икон, от немногих зажженных свечей пробегали тени по стенам. «Вот театр», — подумалось мне. И в воображении вдруг встали образы — Жанны д’Арк со знаменем в руках, Ифигении, в белой тунике идущей к алтарю на закланье…

Елена Павловна тихо дотронулась до моего плеча. Мы вышли на улицу. Еще шел мелкий дождик, но солнце уже пробивалось из-за туч.

— Хорошая примета, — сказала Елена Павловна. — Видишь, гроза уже позади. Все будет хорошо.

Я шла успокоенная. Все же Константин Сергеевич благословил меня…

И наконец Петербург. Последний мой Петербург с Художественным театром. Обе мои новые роли, и Анитра и Лиза, прошли здесь с большим успехом. В газетах были хвалебные отзывы обо мне. В Английский пансион я не заходила, на спектаклях всячески избегала встречаться с Константином Сергеевичем. Когда мы случайно сталкивались с ним, он проходил мимо, не глядя на меня, не отвечая на поклон. Мария Петровна заботливо справлялась о моем здоровье. Как-то она сообщила мне, что договорилась со своим родственником, знаменитым профессором-хирургом Федоровым, чтобы он осмотрел меня. Я всячески пыталась уклониться от этого, но Мария Петровна настояла. Разумеется, знаменитый профессор ничего у меня не нашел. Но тем не менее против операции {168} не возражал и даже дал мне письмо к московскому хирургу профессору Рудневу, в котором просил отнестись ко мне как к его, Федорова, пациентке.

На премьеру «Пер Гюнта» приехал Марджанов, он был полон самых радужных надежд. Рассказывал, что в Свободный театр перешли Асланов от Незлобива, Монахов из оперетты, Голубева от Корша, что заведовать литературной частью будет Балтрушайтис — это последнее известие очень меня обрадовало.

Гастроли близились к концу. И вот последний спектакль в Художественном театре. «Екатерина Ивановна». Утренник. Я шла в театр в большом волнении. Мне уже сообщили, что товарищи решили устроить скромные проводы. В театр пришли старики, молодежь, сотрудники. Уборная была полна цветов с трогательными записочками. В последнем антракте был устроен чай. Москвин и Александров внесли большую корзину роз. На ленте было написано: «И все-таки до свидания!»

Мне еще предстояло играть последний акт, все старались меня подбодрить, но я вышла на сцену в полном беспамятстве и рыдала навзрыд уже не только потому, что так полагалось по пьесе.

Беспорядочная толчея, трогательные объятия после спектакля. И, наконец, заплаканная, в сопровождении Москвина и Качалова я вышла на улицу. Моросил дождь. Вдруг на мокром тротуаре что-то блеснуло. Я нагнулась и подняла золотую пуговицу с якорем и молоточком. В голове мгновенно пробежало: «Надежда и труд» — хорошая примета. Слезы сразу высохли. Я показала пуговицу своим спутникам и запихнула ее за пазуху. Москвин смеялся:

— Ну, куда ты, курносая, кидаешься в открытое море? Пуговице обрадовалась, как двухлетний ребенок. А туда же, мятежная, ищешь бури!

Василий Иванович улыбнулся.

— С Алисой ничего не поделаешь. В ней сто детей и сто чертей. Пусть летит.

Вернувшись в Москву, я сразу же обратилась к профессору Рудневу и через несколько дней легла в его клинику на операцию. Надо сказать, что, очутившись в палате одна, я вдруг почувствовала безумный страх. Когда вечером пришли готовить меня к операции, я была уже в полной панике. Если бы палата не помещалась на третьем этаже, я наверняка выпрыгнула бы из окна и убежала домой. Ночь я провела в каких-то кошмарах. Но утром, устыдившись своей слабости, взяла себя в руки, аккуратно заплела косички и отважно влезла на операционный стол.

— Вот молодец! Не боится, — восхитился Руднев.

Я долго не засыпала под хлороформом. В полузабытьи слышала отчаянную брань Руднева, который кричал:

— Что она, алкоголичка, что ли? Давайте еще хлороформ!

Пробуждение после операции было совсем не таким, как я его себе представляла. Никакого радостного возвращения к жизни, о котором я мечтала, и в помине не было. Чувствовала я себя ужасно. {169} Мучили боли, невыносимая тошнота. Как выяснилось позже, операция прошла не слишком успешно, вызвала неприятные осложнения. И длилась она целых полтора часа.

Руднев скоро уехал за границу. В больнице начинался ремонт. Кроме меня, никого не оставалось. Каждый день я умоляла лечащего врача выписать меня. Наконец я вернулась домой с еще не затянувшейся раной. Операция все же сделала свое дело, переключила мои мысли в другое русло. Но физически я чувствовала себя очень плохо. В Москве было душно, и мне хотелось скорее уехать куда-нибудь на воздух. Решила я ехать в Крым, в Судак, где еще ни разу не была.

Когда я вылезла из поезда в Феодосии, там на мою беду не оказалось ни одного извозчика, чтобы ехать в Судак. Какая-то женщина предложила мне нанять вместе с ней не то телегу, не то арбу. Я согласилась. Дорога оказалась мучительной. Повозку отчаянно трясло. Рана моя разболелась, и когда мы наконец добрались до места, я была почти без сознания. По счастью, здесь в это время отдыхал московский врач. Он сразу же уложил меня в постель, и все время, пока я наша в Судаке, трогательно выхаживал меня. В дороге шов разошелся, рана сильно болела. Я пролежала недели две и, когда встала, была так слаба, что врач настаивал на длительном отдыхе. Я послала телеграмму Марджанову с просьбой продлить отпуск. Добрый Константин Александрович разрешил мне приехать на целый месяц позднее назначенного срока, к первому августа. Морской воздух, фрукты, виноград, внимание добрых людей сделали свое дело. Я стала быстро поправляться и через некоторое время уже совершала прогулки в горы. Мысли мои постепенно стали приходить в порядок, нервы успокаивались. Одно только мучило меня: я ушла из театра, ничего, по существу, не объяснив ни Станиславскому, ни Немировичу.

Как-то ночью, вспомнив о своем намерении все рассказать им в письмах, я устроилась у открытого окна и под пение цикад стала писать:

«Дорогой Владимир Иванович!

Во время последнего разговора у Вас в кабинете мне было трудно говорить, я очень волновалась. Писать легче. Почему я ушла из Художественного театра? У меня есть свои мечты, пока еще мне самой неясные. Мне хочется искать свой собственный путь в искусстве. Марджанов не переманивал меня в Свободный театр, как думали многие и как думаете Вы. Мое решение зрело уже давно. Трудности и лишения не пугают меня. Я ничего не боюсь. Борьба за свои идеалы — это и есть настоящая жизнь.

Мне хочется очень горячо, от всего сердца поблагодарить Вас, Дорогой Владимир Иванович, за все, что вы мне дали, за Ваше всегдашнее внимание, заботу и особенно за занятия со мною ролью Маши. Эти репетиции всегда останутся в моей памяти как большой праздник.

{170} Простите меня.

Не сердитесь на меня.

Преданная Вам *Алиса Коонен*».

«Дорогой Константин Сергеевич!

Я не прошу у Вас прощения, так как, зная Вас, понимаю, что Вы меня не простите.

Я убежала от Вас, от человека, которого безмерно люблю, как отца. Убежала от художника, которого чту, как бога. Ушла я в неизвестность. Свободный театр был только предлог. Мои мечты об искусстве, о театре иные. Пусть они эфемерны, наивны, может быть, несбыточны, но они-то и толкнули меня на уход из Художественного театра. Я очень тяжело пережила и переживаю сейчас мой разрыв с Вами, дорогой Константин Сергеевич. Но я не могла иначе, не могу иначе. Искусство, Ваши заветы я не предам никогда, ни при каких обстоятельствах, скорее умру.

Преданная Вам, безмерно Вас любящая *Алиса*».

В Москве на перроне я вдруг увидела огромный букет, двигающийся мне навстречу. Когда букет приблизился, за ним оказался К. А. Марджанов. Радостно открыв объятия, он поздравил меня с приездом. По дороге Константин Александрович сообщал множество новостей.

Когда мы прощались, Марджанов предложил мне прийти на следующий день утром на оркестровую репетицию. Похваставшись, что в театре первоклассный оркестр и блестящий дирижер Сараджев, он добавил:

— Я нашел очень интересного режиссера.

Дома мама рассказала мне, что Марджанов в мое отсутствие привез ей клавир «Покрывала Пьеретты», посоветовав просмотреть его до моего приезда, так как, конечно, я буду заниматься дома и мне понадобится ее помощь. Маме очень понравилась музыка Донаньи. Я уже не чувствовала у нее того угнетенного состояния, в котором оставила ее, уезжая в Крым.

На следующий день утром я отправилась в Свободный театр. Остановившись у дверей, подумала: «Переступаю порог в новую жизнь». В зрительном зале было темно. На сцене оркестранты настраивали инструменты. На фоне освещенной сцены я увидела около рампы мужской силуэт. Заметив меня, Марджанов быстро спустился по лесенке в зал, крепко обнял, приветствуя с первым появлением в Свободном театре, и, подведя меня к молодому человеку, стоявшему у рампы, представил его:

— Познакомьтесь, Алиса. Александр Яковлевич Таиров.

Познакомив меня с Таировым, Марджанов тут же сказал, что ему поручена постановка «Покрывала Пьеретты». Эта неожиданная новость ошеломила меня. Уйти из Художественного театра, от Станиславского, для того чтобы работать с неизвестным, совсем молодым режиссером!.. Уж лучше мне было бы уехать в провинцию! И я тут же вспомнила слова Качалова о том, что Марджанов {171} человек легкомысленный. Таиров, не замечая или делая вид, что не замечает моего замешательства, сказал несколько приветливых слов, на которые я ответила холодно, но невольно подумала, что у него хорошая улыбка, что держится он независимо и с достоинством.

Марджанов по моему лицу сразу увидел, что я взъерошилась, к, чтобы замять неловкость, попросил Сараджева начинать репетицию. Мы уселись в кожаные кресла партера. Репетиция началась.

Некоторое время я никак не могла сосредоточиться. Мысль о том, что Марджанов мог поручить такой сложный спектакль, спектакль нового жанра, который несомненно должен вызвать большой интерес театральной Москвы, молодому режиссеру, почти мальчишке, вызывала во мне и растерянность и возмущение. Я искоса поглядывала на Таирова. Он внимательно слушал оркестр, время от времени делая какие-то пометки в партитуре, которую держал в руках. «Хочет казаться солидным», — подумала я. Но мало-помалу прекрасная музыка Донаньи отвлекла меня от скептических раздумий, и воображение унесло меня в водоворот свадебного бала.

Марджанов слушал музыку очень экспансивно, то и дело обращаясь с какими-то репликами к Таирову или ко мне. Но я, чувствуя себя обиженной, не реагировала на них. Еще не стихли последние звуки оркестра, как дверь зрительного зала стремительно распахнулась и в проходе появилась молодая женщина, кокетливо одетая, с пышной прической. Подойдя к нам, она фамильярно обняла меня и, поздравив с началом работы в Свободном театре, представилась:

— Я — Ку‑ку, секретарь Константина Александровича.

Тут же, пропев Марджанову на мотив Оффенбаха: «Елена вас ждет и ревнует к Пьеретте», она потащила его к дверям. Освободившись из ее цепких рук, он отвел меня в сторону:

— Чего вы взъерошились, Алиса? Ведь все же получается очень хорошо. Сейчас нет времени… Меня ждут на репетиции «Елены». Если вечером вы накормите меня ужином, я приеду к вам, и мы обо всем потолкуем.

Оглянувшись на Таирова, который поднимался по лесенке на сцену к оркестру, он добавил:

— Не сердитесь, Алиса, и не волнуйтесь. Верьте мне, я отдаю вас в надежные руки.

Ку‑ку потащила Марджанова к выходу, и разговор наш прервался. Я была в полном смятении. Зашла в фойе. Чистенькое, свежее, только что отделанное, оно походило на гостиную в богатом доме. Откуда-то доносились звуки знакомой арии:

Увы, я дочь прекрасной Леды,
А мой отец Юпитер сам…

Я быстро оделась и вышла на улицу.

Вечером ко мне приехал Марджанов, измученный, голодный. Повалившись в кресло, охрипшим голосом он простонал:

{172} — Алиса, кормите меня, с утра крошки во рту не было.

С аппетитом поглощая блюдо за блюдом, которые ставила перед ним няня, и осыпая комплиментами ее скромную стряпню, он начал выкладывать мне все новости Свободного театра, все свои горести и радости.

Пока я была в Судаке, репертуар театра изменился коренным образом. «Принцесса Мален» была отвергнута, «Перикола» перенесена на следующий сезон, вместо нее готовится «Прекрасная Елена». В репертуар включены китайская сказка «Желтая кофта» и опера «Сорочинская ярмарка», которой должен открыться театр. От прежних планов уцелели только «Покрывало Пьеретты» и «Арлезианка». «Арлезианка» и «Сорочинская ярмарка» поручены А. А. Санину, в прошлом режиссеру Художественного театра. «Покрывало Пьеретты» и «Желтая кофта» — Таирову. Сам Марджанов работает над «Прекрасной Еленой».

Я спросила Константина Александровича, почему он пригласил в театр Санина, который известен как сторонник крайнего натурализма. Он объяснил мне, что, по его мнению, для Мусоргского и Гоголя натурализм Санина не будет помехой. И кроме того, он не нашел другого опытного режиссера.

Несколько утолив голод Марджанов наконец заговорил о том, что меня больше всего волновало.

— Ну, рассказывайте, почему вы взъерошились на репетиции? Неужели вы думаете, что я мог бы отдать вас в руки режиссера, в котором я не абсолютно уверен? Когда я приглашал вас в Свободный театр, я сказал, что беру на себя полную ответственность за вашу актерскую судьбу. То, что вы будете работать с Александром Яковлевичем Таировым, большая удача. Он интереснейший режиссер, поверьте моему опыту и чутью. О Таирове еще заговорят. Увидите.

— Но ведь он же совсем мальчишка! — с сердцем прервала я Константина Александровича.

— Кто вам сказал, что он мальчишка?! — возмутился Марджанов. — Во-первых, он, вероятно, не меньше чем лет на пять старше вас. А во-вторых, вы напрасно думаете, что он новичок в режиссуре. Я видел его постановки в Петербурге. Одна из них — «Бегство Габриеля Шиллинга» в Народном доме графини Паниной — вызвала настоящую бурю в театральных кругах. Об этом спектакле без конца говорили и писали. Я видел и интереснейшую его постановку «Дяди Вани» с музыкой Чайковского. В Риге он ставил в антрепризе Михайловского «Гамлета» со знаменитым Мамонтом Дальским. И об этом спектакле тоже были прекрасные отзывы. Наконец, он три года работал у Гайдебурова в Передвижном театре и как актер и как режиссер, играл у него с большим успехом Сарданапала Байрона, объездил с его театром пол-России. Он работал в Театре Комиссаржевской и одновременно кончал университет по юридическому факультету. Как видите, у него за плечами большая жизнь. От Комиссаржевской он ушел, не приняв режиссуры Мейерхольда. Разочаровался в театре и решил вступить {173} в коллегию адвокатов. С этим и приехал в Москву. И вот удача — мы встретились с ним на улице как раз тогда, когда я уже отчаялся найти режиссера для «Покрывала». Сначала он не соглашался, но когда я сказал, что предлагаю ему ставить пантомиму и что вы будете играть главную роль, сразу загорелся. На следующий же день мы подписали контракт… Вот вы обиделись, Алиса, что я передаю вас другому режиссеру. А вы знаете, что это за дьявольская штука — организация театра!..

Марджанов долго жаловался на тяжкий груз, который на него навалился, на свою родственницу Суходольскую, которая финансирует театр, но ничего в нем не понимает.

— У меня абсолютно нет времени; представьте себе, я набрал актеров для хора и балета, даже не просмотрев их.

Посочувствовав Константину Александровичу, я жалобно спросила, не возьмется ли он хотя бы руководить постановкой «Покрывала Пьеретты». Марджанов вскочил.

— Вам известно, почему я ушел из Художественного театра? Именно потому, что Немирович, поручив мне постановку «Пер Гюнта», сам начал руководить работой, и в результате от моего замысла ничего не осталось. Надо или верить режиссеру, или не приглашать его. Таиров рассказал мне свой план постановки, очень интересный, и я не считаю себя вправе вмешиваться.

Мы проговорили с Константином Александровичем до утра. Я бесконечно варила на спиртовке кофе. Когда за окном зачирикали воробьи, Марджанов стал прощаться. Уходя, он сообщил мне, что скоро начнутся репетиции «Покрывала Пьеретты», хотя нет еще актеров ни на роль Пьеро, ни на роль Арлекина.

На следующий день с утра я отправилась в театр. Зашла в фоне, там толпилось множество народу. Стоял невероятный шум, и я решила пройти за кулисы — посмотреть сцену и уборные. Войдя в коридор, я с изумлением почувствовала острый, какой-то звериный запах. «Что это, цирк?» — мелькнула в голове. С некоторой опаской я двинулась дальше. Внезапно открылась дверь, вышла пожилая женщина в платке и телогрейке. В руках она держала две мышеловки, такие огромные, каких я отроду не видала. С детства я панически боялась мышей и со страхом спросила:

— Что это у вас в руках?

Женщина мрачно поглядела на меня.

— Известно что. Крысоловки.

Волосы зашевелились у меня на голове.

— Откуда здесь крысы?

— Как откуда? Ремонт делали, полы подымали, вот их и потревожили. Теперь бегают, приют себе ищут…

Вдруг откуда-то послышалось угрюмое мычание.

— Кто это воет? — уже с тоской обратилась я к женщине, деловито развешивавшей в крысоловках куски сала.

— Волов пригнали с Украины. Мучают скотину, сами не знают зачем!..

{174} Домой я возвращалась растерянная, сбитая с толку. Вспомнился разговор с Марией Петровной: «Неужели вы думаете, что сможете найти свой путь в искусстве в чужом театре!» В течение нескольких дней настроение у меня было мрачное. Чтобы отвлечь себя от грустных мыслей, я решила приняться за работу и усадила маму за пианино с клавиром «Покрывала». Но тут же возникло важное препятствие: в моей тесной комнатке работать было невозможно. Вдруг вспомнив, что в Свободном театре мне положено большое жалованье, я решила: необходимо переехать в новую квартиру. Сказано — сделано. Через несколько дней мы всей семьей уже въезжали в дом Минца на моей любимой Спиридоновке. Грустно было расставаться со старым домом, с маленькой комнаткой, где было пережито так много хорошего. Но в конце концов я утешила себя тем, что Патриаршие пруды все же рядом.

К сожалению, оказалось, что и в новой квартире нет достаточно большой комнаты, необходимой для занятий. Но, подумав, я решила, что можно соединить две комнаты в одну. Все хлопоты взяли на себя брат и его приятель, и скоро у меня было отличное помещение для работы. А еще через несколько дней вместо старенького, дребезжащего пианино, которое я много лет подряд брала напрокат для мамы, было куплено новое, очень красивое пианино с изображением Франца Листа над крышкой, чем оно и привлекло мое внимание в магазине.

Наконец я получила повестку, вызывавшую меня в театр на беседу Таирова с труппой. Все житейские заботы сразу отодвинулись на второй план. Взволнованная, совсем как в ученические годы, я пошла в театр. Первое, что мне бросилось в глаза, когда я пришла, это то, что актеры, которые уже целый месяц работали в одном театре, почти не знали друг друга. Но тут же я поняла, что ничего удивительного в этом нет, так как балетные, оперные и драматические актеры на репетициях почти не встречались.

Я внимательно следила за Таировым. Говорил он горячо, уверенно, без всяких конспектов, не перелистывая блокнотов. Рассказывал об особенностях пантомимы, о том, какие большие возможности в ней заключены и как много можно сказать со сцены языком молчания.

— Все переживания актеров в нашем спектакле должны быть доведены до такого накала, когда слова становятся ненужными, — говорил Таиров. — Отсутствие речи должно быть абсолютно органично, потребности в слове не должны испытывать не только зрители, но в первую очередь и сами актеры. Пластическая выразительность зачастую воздействует гораздо сильнее слова, надо только уметь ею пользоваться. Тело актера должно быть идеальным инструментом. Оно должно послушно передавать любую эмоцию, любое психологическое состояние. Вот почему актерам помимо работы над ролями необходимо будет заниматься и рядом физических упражнений.

— Тема «Покрывала Пьеретты», — говорил дальше Таиров, — любовь и смерть. Извечная тема двух идеальных любовников, прошедшая {175} в искусстве через века. Пьеро я Пьеретта — фигуры трагические, не уступающие героям Шекспира. Поэтому в выражении чувств мы будем исключать всякую сентиментальность, ни в коем случае не будем пользоваться ассортиментом любовных украшательств, которые мы так часто видим в современных спектаклях. Наш спектакль должен быть лишен привычных штампов.

Закончив беседу, Таиров продемонстрировал макет. Первый акт — комната Пьеро. Строгие линии серых стен, серых суконных занавесей, два простых кресла, тоже серые, стол и единственное яркое пятно — красная скатерть на столе. На заднем плане — огромное окно мансарды. За окном вспыхивающие отблески карнавальных огней. Второй акт — зал в доме богатого Арлекина. Свадебный бал. Сцена разделена на два плана, которые соединяются широкими ступенями. На заднем плане будет помещен оркестр, рассказывал Таиров, на переднем — толпа гостей. Колонны темного серебра, брызги серебра на богатых парчовых костюмах гостей — все это при помощи движущегося света должно создавать впечатление вихря, будто на сцене бушует злая серебряная метель. Третий акт — снова мансарда Пьеро. Но выглядеть она должна иначе, — продолжал пояснять Таиров. — Здесь важную роль будет играть свет, которым мы постараемся создать трагическую атмосферу этого акта.

Когда Таиров кончил, актеры, главным образом молодежь, обступили его, засыпая вопросами. Должна сказать, что беседа взволновала меня. Но я тут же подумала, что уметь интересно рассказать о своем замысле — это одно, а осуществить его — совсем другое. Однако, выйдя на улицу, я все время перебирала впечатления от беседы, вспоминала детали. А дома быстро переоделась и стала заниматься гимнастикой, которую в последнее время совсем забросила.

Прошло несколько дней. Я усиленно пыталась самостоятельно работать над ролью. Ничего не получалось. Я пробовала множество движений, но тут же понимала, что они случайны, не обязательны, не те, единственные, о которых говорил Таиров. «Как иге надо работать, в каком направлении искать?»

С волнением ждала я начала репетиций. И вдруг звонок Марджанова:

— Алиса, завтра утром просмотр «Елены», а через два дня просмотр «Сорочинской ярмарки». Я вас прошу прийти на обе репетиции. — Голос у Марджанова был встревоженный, нерадостный.

На следующий день я побежала в театр. Пришла за час до начала. И сразу же окунулась в нервную, взбудораженную атмосферу. Из‑за закрытого занавеса доносился раздраженный голос Константина Александровича, из зала на сцену бегали какие-то люди. Репетиция началась с большим опозданием. Как все это было непохоже на торжественные, чинные просмотры в Художественном театре. Репетиция повергла меня в большое смятение.

План постановки, задуманный Марджановым, по-своему был интересный и смелый. Действие трех актов оперетты происходило {176} в разные эпохи, в разных странах. Первый акт — как и полагалось — Древняя Греция. Второй — Франция не помню уже какого Людовика. Третий — современный Кисловодск. От актеров требовалось большое искусство, чтобы, сохраняя все черты образа, созданного в остром, почти гротесковом рисунке, которого требовал Марджанов, переносить его в разные эпохи. Певческая труппа Свободного театра большими актерскими талантами не обладала. У Елены был хороший голос, но играть она не умела. Особенно беспомощна она была во втором акте. Всю сцену здесь занимала огромная кровать, на которой, по режиссерскому замыслу, построено было большинство мизансцен. Справиться с ними актриса была не в состоянии.

Другие актеры, выполняя рисунок Марджанова, существа его не понимали и потому были натянуты и скучны. Кордебалет танцевал с убийственной добросовестностью.

Последний акт. Калхас разгуливает по аллеям Кисловодска в форме генерала, Орест появляется в мундире лицеиста, а Парис — в костюме пилота. Все это казалось непонятным, надуманным. Спектакль производил впечатление путаное. Веселый дух Оффенбаха улетучился. Было странно, что у Марджанова, человека веселого, любящего шутку, «Прекрасная Елена» получилась скучным спектаклем.

С волнением шла я на просмотр «Сорочинской ярмарки». Первое, что меня встретило за кулисами, было знакомое мычание волов. Постановка Санина была до крайности натуралистичной. Одна только картина могла доставить удовольствие зрителям — дуэт Хиври и дьячка, которых отлично пели и играли В. В. Шевченко и Н. Ф. Монахов. Что касается сцены ярмарки, на которую Санин возлагал большие надежды, считая ее гвоздем спектакля, то здесь натурализм жестоко отомстил за себя. Несчастные волы, запряженные в арбу, нагруженную горой бутафорских арбузов, дынь и помидоров, стояли с таким понурым видом, что на них жалко было смотреть. Трагические фигуры этих волов, время от времени меланхолически поливавших сцену, полностью убивали то радостное зрелище, которое всеми способами стремился создать режиссер.

Актеры, сидевшие в зале, наперебой критиковали спектакль. Мне не хотелось присоединяться к общему хору, и я ушла. Проходя через фойе, я увидела за столиком Марджанова и Суходольскую, которая с явным раздражением что-то горячо доказывала Константину Александровичу.

Через день мне позвонил Марджанов:

— Алиса, я еду к вам. Надо поговорить.

Он влетел ко мне прямо в пальто, очевидно, забыв снять его в передней. Бегая взад и вперед по комнате, Константин Александрович с возмущением рассказал, что Суходольская категорически отказалась дать деньги на постановку «Покрывала Пьеретты».

— Она не надеется на успех «Сорочинской» и «Елены», — кричал Марджанов, — и настаивает на постановке кассового спектакля. «Покрывало», по ее мнению, спектакль для глухонемых, она {177} считает, что ни один нормальный человек не пойдет смотреть пьесу, в которой актеры не поют, не танцуют и даже не разговаривают!!.

Константин Александрович был в ярости. Наконец он пришел в себя, заметив, что не снял пальто, быстро его скинул и тяжело опустился в кресло.

— Извините меня, Алиса, что я так неприлично к вам ворвался. Суходольская довела меня до бешенства.

Вдруг Марджанов вскочил.

— Но я, Алиса, человек упрямый. Сдаваться мы не будем. Не отчаивайтесь. «Покрывало Пьеретты» я ей не отдам. В этом спектакле я уверен больше, чем в каком-нибудь другом. Работу мы начнем. И немедленно. С Таировым я договорюсь. На втором этаже есть прекрасная большая комната. Будете работать там. Весь спектакль без массовых сцен вы сможете репетировать там совершенно спокойно. Суходольская туда не заглянет. Посмотрим, кто кого!

Через несколько дней я была вызвана на репетицию. Таиров познакомил меня с молодым актером Кречетовым, только что окончившим школу С. В. Халютиной и накануне репетиции утвержденный на роль Пьеро, после того как было перепробовано множество молодых людей из разных театральных школ. Кречетов мне понравился. Пластичный, с приятным лицом, он казался очень подходящим для образа Пьеро.

Таиров пришел на репетицию с партитурой, по которой было разработано все действие пьесы.

— Движения, жест мы будем искать на этой основе в процессе работы, — пояснил Таиров. — Это задача большая и трудная. Будем искать вместе.

Говоря с нами о спектакле, он все время называл его мимической драмой. Я спросила, какая разница между мимической драмой и пантомимой.

— В пантомиме актер исходит в своем образе от маски, которая определяет условность и стилизованность его движений. В балетной пантомиме пользуются иллюстративным жестом, имеющим свою специальную азбуку. Для мимодрамы ни то ни другое не годится. Но, конечно, это не значит, что мы будем прибегать к бытовому, жизненному жесту, как в драматических спектаклях. Здесь, в мимодраме, мы будем искать жест, но в то же время конкретный, обобщенный и предельно выразительный. Жест должен быть объемным, должен иметь три измерения, как в скульптуре, — объяснял Таиров.

Первые два‑три дня Таиров работал с Кречетовым. Они репетировали первую сцену, когда Пьеро ждет Пьеретту, уже зная о том, что она невеста Арлекина. Я внимательно следила за работой. Кречетов печально и живописно встал у окна.

— Не годится, — крикнул ему Таиров. — У вас равнодушная спина. Ваша любовь на грани катастрофы. Вы не можете стоять так спокойно. Не может ваша рука свисать плетью. Тоска и отчаяние — {178} чувства не пассивные, а активные. Ни в коем случае нельзя пользоваться внешней декоративностью.

Неожиданно Таиров стукнул рукой по столу. Кречетов вздрогнул. Выпрямился. Таиров улыбнулся.

— Вот видите, вы сразу взволновались. А ведь мысль о том, что вы можете потерять Пьеретту, для вас большее потрясение, чем мой удар по столу.

Следя за работой, я пыталась проникнуть в существо того, что требовал Таиров от Кречетова. Сопоставляя его требования со своим опытом работы над пантомимой, я понимала, что те приемы, которыми я пользовалась на занятиях со Скрябиным, вряд ли смогут мне здесь помочь. Там я искала жест символический. Таиров, добиваясь от Кречетова обобщенного жеста, в то же время требовал абсолютной конкретности.

Прошло еще несколько репетиций, и Таиров обратился ко мне, предложив попробовать поискать первую сцену, когда Пьеретта появляется в комнате Пьеро.

— Давайте вспомним ситуацию, — сказал Таиров. — Вы быстро бежите по лестнице. Вбежали. Несколько тактов стоите неподвижно. Почему, сейчас объясню. Вы убежали со свадебного бала. На вас подвенечное платье и покрывало. Вы не решаетесь в свадебном наряде броситься к Пьеро и застываете на месте. Но Пьеро, — обратился он к Кречетову, — не замечает венчального покрывала. Он видит только широко открытые глаза Пьеретты, ее отчаяние и тоску.

Мы начали репетировать.

— Слушайте внимательно музыку, — говорил Таиров. — На кульминации вы застываете неподвижно. Стоите восемь тактов.

Я вдруг безумно заволновалась. В голове была путаница. Я пробежала положенное количество тактов, остановилась и помимо собственной воли, подчиняясь привычным навыкам, сделала несколько движений: откидывала руки, прижимала их к груди, запрокидывала голову.

Мягко, но решительно Таиров остановил меня.

— Это неверно, Алиса Георгиевна. Вы играете физическое страдание, а здесь сложная ситуация. Вы принесли с собой яд, пришли, чтобы умереть вместе с Пьеро. А вам безумно хочется жить, любить, близость смерти внушает вам ужас. Вбежав в комнату Пьеро, вы почувствовали себя на краю могилы. Вот это состояние — жажду жизни и ужас смерти — мы и должны почувствовать в вашей неподвижно застывшей фигуре, в вашем лице, в ваших глазах.

Я прекрасно понимала, что требует от меня Таиров, но не знала, как это выполнить. А признать свою беспомощность, показаться неопытной девчонкой было выше моих сил. И я стала путано доказывать, что ужас и отчаяние — чувства активные, требующие движения, жеста. К моему удивлению, Таиров ничего не возразил и стал репетировать дальше. Все внимание он сосредоточил теперь на Кречетове, предоставив меня самой себе. Это сбивало меня с толку. Я нервничала. В голове пробежала беспокойная {179} мысль: «Может быть, он поставил на мне крест и не хочет со мной работать?»

Следующие репетиции были для меня мучительны. Я пробовала вносить свои предложения. Таиров внимательно меня выслушивал и каждый раз говорил:

— Пробуйте, ищите. Посмотрим.

Его уступчивость окончательно сбивала меня с толку. Наконец как-то Таиров, явно сжалившись надо мной, сказал:

— Вы просто не попадаете в круг того трагического кипения чувств, в котором развертывается действие. Вы живете чувствами драмы, а не трагедии. Не волнуйтесь, все придет. — И перешел к сцене, где Пьеретта протягивает яд Пьеро.

Я протянула руку с пузырьком. Таиров остановил меня:

— Такой жест возможен в драме, где существуют еще и слова. Здесь у вас слов нет. Чувство, которое владеет вами в эту минуту, может раскрыть только ваша рука. В вашей кисти, в ваших пальцах, которые сжимают яд, мы должны ощутить холод смерти. Заметьте, какой у вас здесь длительный кусок музыки…

Это движение никак не давалось мне. Я уже чувствовала ненависть к своей руке, которая казалась мне бездарной и тупой. Чтобы скрыть замешательство, я снова попробовала внести какое-то свое предложение, которое Таиров тут же мягко, но решительно отвел. Когда репетиция кончилась, Александр Яковлевич неожиданно заботливо спросил меня, не слишком ли много мы работаем, он замечает, что я похудела и побледнела, не надо ли сделать небольшой перерыв.

Я буркнула, что никакого перерыва не нужно, что, наоборот, надо работать больше, так как пока у нас ничего не получается. Попрощавшись, я торопливо бросилась к дверям. Вышла на улицу. Было уже поздно. К моему удивлению, меня догнал Таиров и предложил проводить до дому. Я сухо поблагодарила его и, подозвав проезжавшего мимо извозчика, сказала, что прекрасно доеду одна. Каково же было мое удивление, когда, сев в пролетку, я увидела Таирова рядом с собой. Он вежливо сказал, что, так как время позднее, он считает своим долгом меня проводить, хотя и видит, что мне этого явно не хочется. Перебрасываясь незначительными репликами, мы доехали до Спиридоновки. Прощаясь, Таиров рассмеялся:

— Говорят, Станиславский считал, что у вас своевольный, упрямый характер. Я этого не нахожу. Вы все же позволили мне проводить себя, хотя вам этого ужасно не хотелось. Правда?

Растерявшись, я ничего не ответила и молча открыла дверь в подъезд, оставив Таирова наедине с извозчиком. Эту ночь я провела беспокойно. С тревогой думала о том, как не сходятся мои поиски с тем, что требует Таиров. Всплывали в памяти отдельные его слова, советы. «Что за человек этот Таиров? — спрашивала я себя. — Ни на кого не похож, точно с луны свалился. Он так много знает, так настойчив в своих требованиях…» И вдруг мелькнула мысль: «А что если попробовать вникнуть в то, что подсказывает {180} Таиров, на чем он настаивает?» Промучившись целую ночь, я утром чуть свет позвонила Марджанову.

— Алиса, вы меня подняли с постели, что случилось? — спросил Марджанов хриплым со сна голосом.

Я начала сбивчиво рассказывать, что у меня ничего не получается с Пьереттой, что я не могу найти к ней подхода и что Таиров, кажется, махнул на меня рукой.

В ответ послышался какой-то недоумевающий вопль:

— Вы с ума сошли, Алиса! Я только вчера разговаривал с Таировым. Он пел дифирамбы по вашему адресу. Рассказывал, что вы необыкновенно пластичны, что у вас легкая возбудимость, прекрасный темперамент. Чего вам еще надо? Вы привыкли, что вам все легко дается, но ведь это совсем новая для вас работа. Потерпите. Все придет.

Вконец растерянная, я положила трубку. Почему же Таиров расхваливал меня Марджанову, а мне не сказал ни одного доброго слова, говорил только о том, что по удавалось?..

Через несколько дней, когда я пришла на репетицию, Таиров предложил оставить работу над первым актом и заняться последним.

— Трагическая ситуация, — сказал он, — здесь достигает вершины, и вам легче будет найти ее пластическое выражение.

Он начал размечать сцену после ухода Арлекина. Арлекин, настигнув Пьеретту в мансарде Пьеро, запирает ее с мертвым возлюбленным. В ужасе Пьеретта хочет бежать, ломится в дверь. Дверь не поддается. Она кидается к окну, вскакивает на подоконник, хватаясь за рамы, бьется как птица. Дальше начинается сцена безумия Пьеретты. Ей представляется, что Пьеро спит, она тихонько идет к нему, стараясь не разбудить, нежно гладит его лицо, касается щекой его щеки. Музыка меняется. Пьеретта пытается поднять с кресла Пьеро, хочет танцевать с ним, делает круг, но безжизненное тело падает к ее ногам. В ужасе, как затравленная, она забивается в угол, потом мечется по комнате. И наконец, в последнем всплеске отчаяния бросается к Пьеро и умирает.

Начали репетировать.

Я бросилась к двери, пытаясь ее открыть. Сделала несколько движений.

— Не надо мелких жестов, — прервал меня Таиров. — Старайтесь выразить ваш ужас в движении сильном, широком, лаконичном. Помните, чем лаконичнее жест, тем он выразительнее.

Я снова бросилась к двери.

— Налегайте на дверь. Прильните к ней всем телом, — подсказывал Таиров. — Дверь не поддается. Так. Поднимите голову. Оглянитесь на Пьеро. Ужас. Застыла. Держите четыре такта. Слышите перемену ритма? Бросайтесь к окну. Вскакивайте на подоконник. Это ваша последняя надежда. Кульминация в музыке. Слышите? Это ваш внутренний крик. Почувствуйте его: за вашей спиной мертвый Пьеро. Хватайтесь за раму. Отчаянным движением. {181} Старайтесь притянуть ее к себе. Руки натянуты, как струны. Так. Хорошо. Великолепно откинули спину. Прекрасно! Подчиняясь воле Таирова и ритму музыки, я вдруг почувствовала то творческое волнение, тот подъем, когда легко преодолеваешь поставленную задачу. Когда я обняла Пьеро и, приподняв с кресла, пробовала сделать с ним круг вальса, Таиров вдруг крикнул:

— Браво, Алиса Георгиевна! Теперь все пойдет на лад…

После этого памятного вечера репетиции «Покрывала Пьеретты» стали для меня радостью, счастьем. Теперь я уже свободно входила в круг трагического ощущения спектакля. Вероятно, именно в эти дни я впервые поняла силу молчания, которым потом так часто пользовалась в спектаклях Камерного театра.

Репетируя со мной и Кречетовым, Таиров все время пробовал актеров на роль Арлекина. Но безуспешно. На репетиции к нам иногда заглядывал Подгаецкий, заведующий музыкальной частью Свободного театра. Я заметила, что Таиров внимательно приглядывается к нему. И вдруг на одной из репетиций, придя вместе с Подгаецким, он представил его мне и Кречетову как исполнителя роли Арлекина.

Чутье Таирова, позволившее ему угадать в человеке, никогда не появлявшемся на подмостках, возможность сыграть серьезную и ответственную роль, принесло спектаклю большую удачу. Оказалось, что Подгаецкий (он взял себе сценический псевдоним Чабров) занимался гимнастикой, тело его было отлично тренировано, а музыкальность и чувство ритма — безупречны. Но главное, что принесло ему удачу в этой роли, был его воистину сатанинский темперамент. Теперь, когда появился третий исполнитель, работа пошла полным ходом.

Между тем жизнь Свободного театра шла своим чередом. Наконец, после нескольких отсрочек, была объявлена премьера «Сорочинской ярмарки». Москва запестрела афишами, возвещавшими открытие нового театра.

Все это время я редко встречалась с Марджановым. Он был очень занят. Изредка забегая к нам на репетицию, он говорил, что очень беспокоится и за «Сорочинскую» и за «Елену», и твердил Таирову:

— Выручайте, вся надежда на вас, — совершенно забыв, что денег на «Пьеретту» не отпущено и что вообще мы работаем «по секрету».

На открытие театра я шла с большим волнением. Зал был переполнен. Я туда не зашла: неуверенная в успехе «Сорочинской», я не хотела встречаться с художественниками и со знакомыми, многие из которых, я знала, были в числе приглашенных. Весь спектакль я металась между кулисами и кабинетом Марджанова. Константин Александрович, очень нервничал, и я больше волновалась за него, чем за спектакль. После первого антракта, выйдя из зала, он тихонько сказал мне:

— В публике много злопыхателей.

{182} Премьера была принята сдержанно. Пресса на следующий день констатировала неуспех спектакля, выделяя только Монахова — дьячка. О большой заслуге Марджанова, принявшего к постановке это замечательное произведение Мусоргского, никто и словом не обмолвился, что меня глубоко возмутило. Эта премьера повергла меня в большое уныние.

Когда первые два акта «Пьеретты» вчерне были готовы, Таиров попросил Марджанова и Балтрушайтиса прийти посмотреть их. Показ произвел на них обоих очень хорошее впечатление. Константин Александрович был взволнован и растроган, тут же его осенила мысль устроить публичный просмотр, пригласить известных музыкантов, писателей, актеров, художников, музыкальных и театральных критиков.

— В первый ряд посажу Суходольскую! — воскликнул Константин Александрович. — Пусть посмотрит, что такое немые актеры!

Просмотр был назначен днем, в фойе, в рабочих костюмах, без грима. Ни на одном из просмотров в Художественном театре я не волновалась так, как в тот день, когда мы, как на грех, при ярком солнечном свете должны были разыгрывать на скользком паркетном полу трагическую повесть любви Пьеро и Пьеретты. Публика была избранная.

Суходольская, как и обещал Марджанов, восседала в первом ряду в шляпе со страусовыми перьями.

Стоя за дверью в ожидании выхода, я волновалась до дурноты, руки у меня были ледяные. Ко мне подошел Таиров и, взяв мою руку, тихонько шепнул:

— Ни пуха ни пера.

Его горячая рука приятно согрела мою руку. И вдруг в голове пробежала мысль: «Ну что ж, падать — так с большого коня». Я почувствовала ту знакомую отчаянность, которая не раз выручала меня в трудные минуты жизни.

Этот просмотр как-то особенно запомнился мне, может быть, из-за необычности обстановки: не было ни сцены, ни костюмов, ни света, но было полное ощущение театра. Играли мы с большим подъемом. После просмотра собравшиеся долго аплодировали.

Первыми в нашу артистическую комнату вошли Марджанов под руку с Суходольской. Марджанов сиял. Суходольская, всегда напыщенная и важная, растроганно утирала слезы. Она обняла меня и горячо поздравила Таирова. Тут же, к нашему несказанному восторгу, она объявила, что завтра будет отдай приказ в срочном порядке делать декорации и костюмы для «Покрывала Пьеретты». Зрители, пришедшие нас поздравить, тоже наговорили нам множество добрых слов. А Бальмонт в восторге заявил, что отныне он бросает стихи и будет писать только пантомимы. Победа была полной.

В октябре Марджанов выпустил «Прекрасную Елену». На театр обрушился поток ругательных статей. Казалось, критики не понимали, что, хотя в спектакле действительно были просчеты и ошибки, {183} Марджанов — крупный режиссер, имеющий право и на эксперимент.

В театре царила растерянность. Две неудачные премьеры — одна за другой — обескуражили актеров. Константин Александрович торопил Таирова с «Покрывалом Пьеретты». И мы работали, используя каждый день и час. После сдачи «Прекрасной Елены» мы наконец вышли на сцену. Начались репетиции свадебного бала. Я поражалась энергии и искусству, с которым строил Таиров сложнейшие массовые сцены. Он работал как скульптор, как архитектор. Работал с огромным запалом, добиваясь от актеров предельной выразительности в движении и точности ритма. Его непосредственный живой темперамент заражал актеров, все мы работали с энтузиазмом, не давая себе ни отдыха, ни передышки. Мои друзья, не застававшие меня дома, поверить не могли, что я провожу на репетициях дни и ночи. А между тем это было именно так.

Приходя домой после репетиции, я падала в постель и, блаженно вытянув ноги, перебирала в памяти все впечатления. Все чаще и чаще думала я о том, что Таиров, конечно, режиссер особенный, ни на кого не похожий. Новый. Невиданный и неслыханный. «Действительно, как с луны свалился!» — решила я про себя.

Генеральная репетиция и премьера «Покрывала Пьеретты» до сих пор живут в моей памяти. Интерес к спектаклю был огромный. За несколько дней до генеральной Марджанов, приехав ко мне, жаловался, что он уже две ночи сидит над списком тех, кого надо приглашать, и у него пухнет голова, так как для всех не хватает мест.

Утром в день генеральной мне принесли домой корзину цветов с запиской: «Верю в ваш большой успех. Ни пера ни пуха. Александр Таиров». Это были первые цветы, которые я получила в тот день. А когда я приехала на спектакль и вошла за кулисы, цветов было столько, что они не помещались в уборной и коридор был похож на оранжерею. На гримировальном столе грудой лежали записки, смешные подарки и красовалась огромная бархатная коробка с шоколадом от Эйнема. К яркой, цветастой крышке была задорно приколота записка «Вся “Синяя птица”!!!» Я бережно собрала записки, письма, телеграммы, но читать их не стала, чтобы не отвлекаться от спектакля, только на следующий день после премьеры, уже придя в себя от всех волнений, я стала их разбирать. Большинство приветствий было из Художественного театра, этот поток тепла от товарищей растрогал меня до слез. Очень взволновало меня чудесное письмо от Николая Григорьевича Александрова с грустной подписью: «Твой бывший воспитатель». Трогательные поздравления были от М. П. Лилиной, Л. М. Леонидова, С. В. Халютиной, М. А. Раевской, М. Ф. Андреевой, от моей старой учительницы пения Татариновой, когда-то причинившей мне столько неприятностей.

«Крепко целую милую, дорогую Алису. Дай бог, чтобы светил вам ярко огонек, к которому стремитесь, и чтобы не страшны были ни борьба, ни утомление», — писала Ольга Леонардовна.

{184} «Благословляю. Верю. Целую. Душа с тобою. *Василий*», — писал Качалов.

Но особенно волнующим для меня было то, что на генеральную репетицию неожиданно пришел Станиславский. Перед началом ко мне в уборную, запыхавшись, вбежал Марджанов:

— Алиса, в театре Станиславский. Я решил вас предупредить заранее, чтобы вы, если увидите его со сцены, не дай бог, не упали в обморок.

Должна сознаться, в эту минуту у меня помутилось в голове. Но тут, на мое счастье, вошел Таиров и отвлек меня последними напутствиями.

И генеральная и премьера «Покрывала Пьеретты» были очень горячо приняты публикой. Конечно, мне не терпелось узнать, какое впечатление произвела моя работа на Станиславского. И сразу же я позвонила Марии Петровне. На мое счастье, Константина Сергеевича не было дома, в мы могли разговаривать спокойно.

— Костя смотрел вас с большим вниманием, — рассказывала Мария Петровна. — Вы же знаете, как он всегда непосредственно реагирует. В сцене сумасшествия он переживал все вместе с вами. И, между нами говоря, мне кажется, что он был горд вашим успехом, хотя и не сказал ни слова. Когда мы пришли домой, я его спросила: а правда ведь, Алиса большой молодец? Он помолчал, потом буркнул: если ей хотелось играть пантомиму, она могла это делать, не уходя из Художественного театра. Я ей никогда не мешал и не запрещал. Наоборот, поощрял ее выступления и в «Летучей мышц» и на «капустниках». Я возразила, что «Покрывало Пьеретты» — большая трехактная пьеса, трагедия, которую ни в «Летучей мыши», ни на «капустнике» играть нельзя. И, представьте себе, что он мне ответил: она могла бы подготовить этот спектакль с тем же режиссером и с теми же актерами и играть его хотя бы в Охотничьем клубе.

И Мария Петровна рассмеялась:

— Вы же знаете, какой Костя фантазер!

Я рассказала ей, как обрадовали меня приветы и поздравления из Художественного театра.

— Это благословение из отчего дома на вашу новую жизнь, — ответила мне Мария Петровна.

«Пьеретта» несколько поправила материальные дела Свободного театра. Марджанов стал торопить Таирова, чтобы он скорее приступил к работе над «Желтой кофтой».

Таиров целыми днями сидел с художником Араповым, вечерами работал дома. У меня дни оказались свободными, я могла немного отдышаться, встретиться с друзьями, которых совсем забросила.

Заходил ко мне в это время и Таиров. Как-то, когда он сидел у меня, заглянул «на огонек» Качалов. Разговор вертелся, конечно, вокруг Свободного и Художественного театров. Неожиданно Василий Иванович спросил Таирова:

{185} — Алиса не очень упрямилась на репетициях? Она ведь любит все делать по-своему.

Таиров улыбнулся.

— По-моему, у Алисы Георгиевны превосходный характер. Она стремится проявлять самостоятельность и инициативу, это верно, но я очень ценю это качество у актеров. Нет ничего ужаснее, по-моему, когда актера приходится водить за руку.

На следующее утро Василий Иванович позвонил мне по телефону и с места в карьер ошарашил вопросом:

— А что, Таиров уже объяснился тебе в любви или еще не успел?

Искренне изумившись, я рассмеялась и решительно ответила, что Таиров занят работой, что подобные мысли ему, конечно, и в голову не приходят. И неожиданно для себя повторила слова Марджанова:

— Ты думаешь, что он мальчишка?! Он человек серьезный, семейный, за спиной у него большая жизнь.

Василий Иванович усмехнулся:

— А ты все еще маленькая и глупенькая.

Как-то я попала в гости к Таирову, он пригласил меня обедать. Жил он неподалеку от театра. Квартира была маленькая, скромно обставленная. В комнате Александра Яковлевича на мольберте стояла большая фотография В. Ф. Комиссаржевской, которую, как я уже знала, он очень любил. Жена Таирова мне понравилась. Ласковые, умные глаза, стриженая головка — под мальчика. По виду типичная курсистка, она кончила Бестужевские курсы по физико-математическому факультету. Из разговора выяснилось, что она очень любит театр и прекрасно разбирается в искусстве. Улыбаясь, она казалась похожей на Таирова. «Как брат и сестра», — подумалось мне. Когда я потом сказала об этом Таирову, он рассмеялся:

— Мы ведь действительно брат и сестра, только двоюродные. В детстве вместе росли. А в восемнадцать лет решили жениться.

Встретила меня Ольга Яковлевна очень радушно, угостила вкусным обедом. Познакомилась я и с маленькой дочкой Таирова.

Начались репетиции «Желтой кофты». Эта старинная китайская сказка была поставлена в манере классического китайского театра. Широкие ступени соединяли сцену и зрительный зал. В начале и в конце каждого акта по этим ступеням к зрителям спускался конферансье, пояснявший все, что происходит на сцене. Эту роль отлично играл Монахов. Посреди сцены сидел бутафор, который по ходу пьесы вытаскивал из своего ящика необходимые предметы: клал на пол палку, которая изображала дверь, приставлял лестницу, по которой обезглавленные злым богдыханом герои поднимались на небо, сдувал с блюда конфетти, что должно было изображать снежную бурю, и т. д. и т. д. Я играла девушку Мой Фа‑лой — Цветочек сливы, которая помогает своему возлюбленному, сыну богдыхана У Ху‑читу, победить врагов и злых духов и таким образом заслужить желтую кофту — символ королевского происхождения. Роль моя была небольшая, но образ был очень обаятельный, {186} и я репетировала с большим удовольствием. Актеры вообще с наслаждением играли в этом спектакле, отдыхая в атмосфере прелестной, наивной сказки. Очень красиво выглядело оформление, поражали богатством красок костюмы, выполненные знаменитым в то время костюмером Воробьевым. Все было настоящее — дорогие шелка, ручные вышивки. Постановка «Желтой кофты» стоила бешеных денег.

Хотя и «Желтая кофта» и «Покрывало Пьеретты» шли с аншлагом, это не могло поправить финансовые дела театра.

Через месяц после «Желтой кофты» состоялась премьера «Арлезианки», поставленной Саниным. Но, к сожалению, успеха этот спектакль не имел и сборов не делал.

Поползли слухи о том, что Суходольская собирается закрывать театр. Совершенно неделовой человек, Марджанов не замечал, что он окружен темными дельцами, что имущество театра расхищается. Целые дни он проводил на бесконечных заседаниях, говорить с ним было невозможно, это было очень трудное для него время. Задолго до назначенного конца сезона Свободный театр был закрыт.

Двадцатого апреля состоялся последний спектакль — «Сорочинская ярмарка». После спектакля публика дружно вызывала Марджанова, горячо приветствовала его и труппа. Наконец, великолепный занавес Свободного театра задвинулся в последний раз. В Трехгорном ресторане был устроен прощальный ужин. Но ни пышные тосты, ни бодрые пожелания не могли рассеять тяжелого настроения присутствующих.

Хочется рассказать и о последнем спектакле «Покрывала Пьеретты». С грустным чувством шла я в театр. Я прощалась с образом, который уже стал любимым и дорогим. Публика, знавшая, что спектакль идет в последний раз, принимала его особенно горячо. В зале было много друзей и знакомых. Когда закрылся занавес, нас без конца вызывали, бросали на сцену цветы. Было и радостно и грустно. Но вот из моей уборной ушли друзья и поклонники, стало так тоскливо, что я расплакалась. Неожиданно раздался стук в дверь, вошли Марджанов и Таиров. Марджанов приподнял мою голову, в глазах у него я увидела привычный лукавый огонек.

— Не надо плакать, Алиса, вы же молодец, смелый и сильный человек. Помните наш разговор в Малаховке? Как вы мечтали вырваться из-под опеки и броситься в открытое море!.. Я уверен в том, что вы прекрасно справитесь с любыми бурями и штормами, с любыми превратностями судьбы. Верю, что впереди у вас большая жизнь. И то, что я передал вас Таирову, я сделал правильно, хотя вы и устроили мне тогда сцену ревности.

Неожиданно, взяв мою руку и соединив с рукой Таирова, он сказал:

— Вот Александр Яковлевич мечтает о том, чтобы создать студию или маленький театр. Мне не суждено было стать вашим режиссером. Ну что ж, буду вашим крестным отцом.

{187} Действительно, Марджанов оставался нашим другом и другом Камерного театра до конца своих дней. Вместе с нами переживал он все наши беды и неудачи, а каждая наша радость была и его радостью.

Закрытие Свободного театра встревожило всех моих друзей и в первую очередь, конечно, моих «пап» и «мам» из Художественного театра. Они очень беспокоились за мою дальнейшую судьбу. Первыми пришли ко мне мои милые соседки по дому Е. П. Муратова и Л. А. Косминская. Я сразу поняла, что они пришли не просто так, а с намерением узнать мои дальнейшие планы и, быть может, попытаться склонить меня к тому, чтобы я вернулась в Художественный театр. Разумеется, если Станиславский согласится на это. Я сразу отклонила этот разговор, но, конечно, забота моих старших друзей меня очень тронула.

Дня через два после этого визита ко мне позвонил Качалов и спросил:

— Алиса, у тебя нет желания поговорить со мной и посоветоваться?

Я рассмеялась.

— Поговорить с тобой я всегда рада. Но вряд ли то, что ты мне посоветуешь, совпадает с тем, о чем я сама думаю.

Василий Иванович все же заехал ко мне. Но делового разговора не получилось, я весело болтала всякий вздор, отклоняя его попытки поговорить серьезно. Когда он наконец прервал мою болтовню и стал настойчиво спрашивать, что я думаю о своем будущем, я напомнила ему его собственные слова, которые он сказал мне перед уходом из Художественного театра. Он сказал тогда, что верит не в Свободный театр, а, скорее, в мою счастливую звезду. Прощаясь, я пошутила:

— Я всегда верила в силу желания. И сейчас верю — сила желания обязательно победит.

После закрытия Свободного театра группа молодежи, объединившаяся вокруг Таирова во время работы над «Покрывалом Пьеретты» и «Желтой кофтой», решила не расходиться. Мы часто собирались или у меня, или у Таирова и без конца говорили о том, как организовать свой маленький театр. Как-то после одного из таких разговоров я, Таиров и еще несколько молодых актеров пошли побродить по Тверскому бульвару. И здесь речь, конечно, шла о театре. Я заметила, что Таиров все время поглядывает на особняки вдоль бульвара. Вдруг он остановился.

— Вот здесь, в этом доме, — воскликнул он, показывая на один из особняков, — можно было бы сделать прекрасный театр!

Эта мысль показалась мне просто гениальной! С этого дня наши прогулки по Тверскому бульвару участились. Гуляя, мы с увлечением обсуждали: какой из особняков больше подходит для театра. Как-то Таиров обратил наше внимание на красивый дом, окна которого были ярко освещены. Сверкающие хрустальные люстры создавали впечатление, что за окнами тянется большой нарядный зал. Мы остановились и как зачарованные смотрели в окна.

{188} — Завтра же пойду разговаривать с владельцем дома, — решительно заявил Таиров.

Мы знали, что в старинных барских особняках всегда есть зал, где давались балы, концерты или домашние спектакли, и, загипнотизированные своей мечтой, считали совершенно естественным, что любой домовладелец, конечно, загорится идеей превратить свой дом в театр, стоит только подать ему эту мысль. На следующий же день Таиров отправился к владельцу красавца особняка. Вернулся Александр Яковлевич очень быстро. Он рассказал, что хозяин принял его очень вежливо, но страшно удивился, когда Таиров принялся выкладывать ему свои соображения о том, что особняк, которым он владеет, просто создан для театра. Таиров очень забавно рассказывал о том, как был изумлен хозяин этим как снег на голову свалившимся предложением и как, стараясь сохранить любезный тон, выпроваживал его, повторяя:

— К сожалению, ваша идея, молодой человек, не из удачных…

Обозвав хозяина тупоголовым консерватором, Таиров на другой день отправился попытать счастья в особняк рядом. Здесь ему совсем не повезло. Его даже не впустили в дом. Хозяин, выйдя в переднюю, осведомился, по какому делу он пришел, и, когда Таиров кратко изложил ему свое предложение, с опаской оглядев его, сказал:

— А вы, батенька, в своем уме?

Но неудачи нас не обескуражили. Я предложила перейти на другую сторону Тверского бульвара, втайне надеясь таким образом обмануть судьбу. Мое внимание еще раньше привлекал здесь один особняк с красивой розной дверью черного дерева. Дом казался пустым и таинственным. По вечерам в окнах не было света. Таиров, оглядев этот дом, согласился со мной, что в нем «что-то есть». И, подойдя к двери, решительно позвонил. Всей компанией мы пошли на бульвар и стали ждать. Таиров долго не возвращался. Наконец черная дверь отворилась. Показался Таиров. Мы бросились к нему. Глаза у него сияли.

— Только бы не сглазить, кажется, что-то получается! — воскликнул он.

Мы уселись на скамейку, и он начал рассказывать. Таинственный особняк принадлежит трем братьям Паршиным. В прошлом это был дом Вырубовых, как знаменитый памятник архитектуры он даже описан в «Старой Москве».

— Четыре зала, идущие анфиладой, не годятся для того, чтобы сделать театр, — рассказывал Таиров. — Ломать их грешно. Но есть возможность пристроить к ним небольшой зрительный зал и сцену. Само здание просто создано для театра, — восхищался Александр Яковлевич, описывая белые мраморные стены и замечательную живопись на потолках. — И подумать только, что сейчас в этом доме размещаются воинское присутствие и бухгалтерские курсы!.. Когда я нарисовал владельцам дома картину будущего театра, — сообщил Таиров, — глаза у них загорелись. Правда, на их вопрос о том, какие доходы даст им театр, я не смог ответить точно. Но, {189} кажется, мне удалось убедить их в том, что вообще театр — дело выгодное. Кстати, они сразу пожаловались мне на то, что этот дом не дает им ничего, кроме убытков. Явно произвели на них впечатление и мои слова о том, что создание нового театра в Москве несомненно принесет им громкую известность.

Много позднее, вспоминая эту эпопею, Таиров шутил, что в душе братьев Паршиных, руководивших бухгалтерскими курсами, очевидно, все же теплился огонек романтики. Во всяком случае, к его предложению они отнеслись вполне серьезно. Когда Таиров, как было условлено, через несколько дней зашел к ним, он был несказанно изумлен их распорядительностью и энергией; они уже успели обмерить свой дом и горячо обсуждали, какие понадобятся переделки, как лучше пристроить сцену и т. д. и т. д. Архитектор, которому Паршины поручили сделать проект, представил его очень быстро. Зрительный зал был спроектирован небольшой, всего на четыреста мест. Сцена, по настоянию Таирова, такого же размера, как в Художественном театре.

— Коробка сцены не должна ограничивать нашего репертуара, — говорил Таиров архитектору. — Она должна быть такой, чтобы мы могли свободно ставить на ней и Шекспира, и античную драму, и любое произведение большого масштаба с массовыми сценами.

Молодой юрист, друг Таирова, возглавил все деловые переговоры. Было решено, что театр будет организован как «товарищество на вере». Что это такое, никто из нас не понимал. Понятно было одно: деньги вносят пайщики, по пять тысяч. Юрист просидел с братьями Паршиными несколько дней, после чего был подписан договор. Паршины брали на себя обязательство перестроить особняк под театр, а театр обязался платить им по тридцать шесть тысяч рублей аренды в год. Никому из нас даже в голову не пришло, из каких доходов сможет такой маленький театр выплачивать эту сумму. Главное, мы уже видели в своем воображении театр! Мечта становилась реальностью.

Когда все бумаги были подписаны, можно было приступать к формированию труппы. Скоро к нашей молодежной группе примкнули Н. Асланов, А. Чабров, Р. Кречетов и Е. Уварова из Свободного театра, В. Подгорный из «Кривого зеркала». Халютина, к которой обратился Александр Яковлевич, рекомендовала несколько талантливых выпускников из своей школы. Вошла в нашу труппу еще два актера — И. И. Аркадии, который вместе с Таировым служил у П. П. Гайдебурова, и отличная провинциальная актриса Е. А. Степная, с которой Александр Яковлевич начинал свою карьеру в Киеве.

Таиров усиленно занимался поисками репертуара. Он проводил Долгие часы с Балтрушайтисом, который присоединился к нам в качестве заведующего литературной частью, с Брюсовым и Бальмонтом. В конце концов после многих раздумий решено было для открытия театра поставить драму древнего индийского поэта Калидасы «Сакунтала», великолепно переведенную Бальмонтом.

{190} Теперь дело было только за пайщиками. Но об этом мы как-то мало думали. Почему-то были уверены, что деньги появятся. В общем так и получилось. Скоро в кассе театра было уже двадцать тысяч, и мы чувствовали себя богачами. Таиров, возглавлявший театр, пользовался большим авторитетом не только у нас, молодежи, но и у людей солидных — таких, как Балтрушайтис, Брюсов, Асланов. Постепенно я забыла, что считала его мальчишкой, и уже относилась к нему как к старшему.

Между тем приближалось лето. После ликвидации Свободного театра нам выплатили деньги за летний отпуск. Получив значительную сумму, на что я никак не рассчитывала, я тут же решила осуществить свою давнюю мечту — поехать в Париж, а перед началом сезона провести недели две в Бретани, у моря. Воодушевленная этой перспективой, я поведала о своем плане Таирову. Он нашел мою идею блестящей. Сам он был занят подготовкой «Сакунталы» и целыми днями вместе с художником Павлом Кузнецовым, который должен был оформлять спектакль, бегал по букинистам или сидел в музеях, отыскивая необходимые материалы. Но ничего ни о театре, ни об искусстве Индии в московских музеях и библиотеках не было. Александр Яковлевич приходил в отчаяние. Наконец кто-то посоветовал ему поехать в Лондон, в Британский музей. Мысль эта показалась Таирову заманчивой, тем более что в Лондоне жила его тетка Зинаида Венгерова, известная переводчица, которая могла ему помочь. Недолго думая, он решил ехать.

Когда я с билетом в кармане уже готовилась к отъезду, Таиров вдруг сказал мне, что ему пришла в голову мысль по дороге в Лондон остановиться на несколько дней в Париже, и предложил ехать вместе.

Во время своих летних путешествий я всегда предпочитала ездить одна, чтобы чувствовать себя свободной и независимой. Но предложение Таирова не встретило у меня протеста: в дороге можно было поговорить о делах театра, о «Сакунтале». В Москве на это не хватало времени.

# Глава X

Обычно, отправляясь летом на отдых, я сразу выбрасывала из головы московские заботы и предавалась радости путешествия. На этот раз все было иначе. Стоя у окна, я почти не видела пробегавших мимо верстовых столбов, берез, елок… Все мои мысли о театре, о своей будущей судьбе — и в поезде оставались со мной. Мы стояли с Александром Яковлевичем в коридоре, и я без конца расспрашивала его о репертуаре, о делах театра. Таиров посвятил меня в некоторые обстоятельства, о которых я не знала раньше. Рассказал, что кроме «Сакунталы» для открытия сезона будут готовиться еще две пьесы — «Ирландский герой» Синга и «Жизнь есть сон» Кальдерона, на постановку которых он пригласил режиссера Зонова, работавшего в Театре Комиссаржевской. Стоя {191} у окна, мы без конца говорили о театре. Но вот поезд переехал границу, и Таиров вдруг объявил:

— Не будем больше думать о делах, давайте чувствовать себя просто путешественниками.

Он сообщил мне, что в Париже нас будет встречать его большой друг Кима Маршак, с которым он учился в киевской гимназии. Окончив медицинский факультет в Париже, Маршак там и обосновался и уже успел завоевать репутацию очень талантливого хирурга.

— Кима вас никак не стеснит, человек он простой, веселый, обаятельный.

На перроне мы сразу же попали в объятия Маршака. И я действительно с первой же минуты почувствовала себя с ним так, как если бы мы были давным-давно знакомы. Он усадил нас в свой маленький автомобиль, которым очень ловко управлял, и, вырвавшись из толчеи вокзальной площади, мы влились в поток машин, заполнявших улицы Парижа.

Маршак ни на минуту не переставал болтать, он расспрашивал Таирова о Москве, хотел знать все подробности о нашем будущем театре. Я с волнением глядела по сторонам.

Париж! Давняя мечта стала явью. И было удивительное чувство: в этом прекрасном городе ничто меня не поражало, ничто не бросалось в глаза. Париж поразил меня тем, что ничем не поразил. Так же как Кима с первой минуты показался старым знакомым, так и Париж показался мне издавна близким, милым и встречал нас, как радушный хозяин старых друзей. Мимо пробегали красивые витрины, расставленные на тротуарах столики кафе с сидящей публикой, постукивали каблучки идущих женщин. Бросилось в глаза то, что все они были элегантно, но скромно одеты, их костюмы и летние платья никак не были похожи на «парижские туалеты» богатых московских дам. Когда я сказала об этом Маршаку, он рассмеялся.

— Это только в представлении русских парижанки — необыкновенно шикарные женщины и все до одной пожирательницы мужских сердец. На самом деле они добродетельны, прекрасные жены и великолепные хозяйки, хорошо знающие цену каждому сантиму.

Маршак привез нас в скромный отель. Вылезая из машины, он спросил Таирова:

— Вам заказывать одну комнату или две смежные?

— А ты стал совсем французом, — рассмеялся Александр Яковлевич, — иди, договаривайся о двух отдельных комнатах.

С преувеличенно серьезным видом Маршак обратился ко мне:

— Комнаты могут быть на одном этаже? Или по вашим московским правилам обязательно на разных?

Так начался наш первый день в Париже. Условившись о том, что мы будем обедать вместе, Маршак уехал в свой госпиталь, а мы с Таировым, наскоро позавтракав, отправились бродить по городу.

В Париже мы предполагали прожить десять дней. Прекрасно понимая, что в такой короткий срок познакомиться с городом по-настоящему {192} невозможно, мы решили, не расходуя драгоценного времени на осмотр достопримечательностей, окунуться в живую гущу уличной жизни, присмотреться к людям, почувствовать те особенные черты и тот особый ритм Парижа, которого не увидишь нигде в мире. Кима оказался превосходным гидом. Он знакомил нас со старым Парижем, с его чудесными узенькими улочками, с дешевыми кабачками, театриками и кабаре Монмартра, где пели прекрасные шансонье. Каждая их песенка была маленькой новеллой, рассказывающей о любви или воспевающей Париж.

Конечно, нам хотелось посмотреть театры. Но сезон кончился, и большинство из них было закрыто. Удалось нам побывать только в Гранд-Опера на последнем перед закрытием сезона спектакле. Шла опера «Кавалер роз». Ни спектакль, ни певцы не произвели на нас решительно никакого впечатления.

Невозможно было отказать себе в удовольствии посмотреть знаменитую королеву канкана, любимицу Парижа Мистенгет, выступления которой были объявлены в «Ревю». Большой талант актрисы, ее заразительный, чисто французский темперамент вызывали истинное восхищение. Много позднее нам с Таировым удалось увидеть Мистенгет еще раз, когда ей было уже за семьдесят. Несмотря на возраст, танцевала она с тем же блеском, что и раньше, ноги ее были так же красивы. На этот раз восхищение вызывала не только актриса, но и публика, переполнявшая зал. Встав при ее появлении, люди смотрели весь ее номер стоя, выражая этим любовь и гордость «своей Мистенгет», неизменно радующей и восхищающей Париж.

В воскресенье Маршак, большой любитель лошадей, повез нас на скачки. Разыгрывался Гран-при. Здесь мы увидели уже другой, блистательных! Париж. Дамы в шляпах с широкими полями, украшенными цветами и лентами, мужчины в белых канотье — все это под ослепительными лучами солнца выглядело празднично и театрально.

Днем Таиров проводил много времени в музеях, собирая материалы к «Сакунтале», а я без устали бродила по Большим бульварам, забиралась в узенькие улочки старого города. Маленькие домики казались здесь какими-то особенными, словно предназначенными не для жизни, а для театральной декорации. К концу дня в тупичках часто появлялись шарманщики, вокруг них немедленно собирались прохожие и под звуки шарманки разучивали новую песенку, текст и поты которой можно было купить тут же за несколько су. Здесь и я выучила песенку с милыми, наивными словами: «Маленькие феи Франции, очаровательные девушки предместий, ваша гордая походка, шик и элегантность свивают вокруг вас пленительную сеть любви, и я предаюсь мечтам дни и ночи».

Шагая по Парижу, я испытывала особенное чувство свободы. Здесь мне было удивительно легко, ни минуты я не чувствовала себя иностранкой, и это было ужасно приятно. Все мне было по душе: милая доброжелательность французов, их юмор и удивительное {193} умение находить радость в любом пустяке — в букетике фиалок, в легкой шутке.

Таиров, к сожалению, не мог жить в Париже так беззаботно, как я. То и дело он получал телеграммы из Москвы — дела театра и здесь не давали ему покоя.

Когда срок нашего пребывания в Париже кончился, Александр Яковлевич предложил проводить меня в Бретань, в Сен-Люнер, где я предполагала прожить недели две‑три у моря. Об этом маленьком курортном местечке я много слышала от Станиславских и Качалова, которые не раз здесь отдыхали. Когда мы вышли из вагона парижского поезда, я сразу дала шоферу адрес отеля «Мои бижу», где они обычно останавливались. Хозяйка очень любезно нас встретила и сразу задала тот же вопрос, что и Маршак в Париже: желательна ли нам одна комната или две смежные. И снова пришлось объяснить — две отдельные комнаты.

Бретань очень напоминала Бельгию. То же холодное море, то же бледное, но слепящее солнце, такой же широко раскинувшийся светлый пляж. Стояли чудесные дни. Таиров оказался страстным любителем моря и часами не вылезал из воды. Я купалась мало, предпочитала бродить по пляжу, шагая по самой кромке прибоя и радуясь, когда волны то заливали ноги, то обдавали градом брызг.

Через пять дней Таиров уехал в Лондон. Оставшись одна, я вдруг почувствовала какую-то странную пустоту, и, когда хозяйка при встрече сочувственно сказала мне: «Мадемуазель, наверно, скучает по своему другу», — я не стала ее разубеждать. Чтобы развлечься, я решила заняться упражнениями йогов (в то время ими увлекалась вся Москва). Со мной была книжка, которую мне дал на дорогу Балтрушайтис. Я выбрала оттуда несколько упражнений, которые старательно пыталась освоить. Но сосредоточиться так, как требовало это сложное учение, никак не могла. И в конце концов, захлопнув книжку, решила попутешествовать. Сев на пароходик, я поехала в Сан-Мало, старинный портовый городок, в котором прожила два чудесных дня.

Наконец пришла телеграмма от Таирова, и на следующий день явился он сам, оживленный, веселый, очень довольный поездкой. Он привез с собой множество материалов, книги, целую тетрадь зарисовок для «Сакунталы»: колесницы, кувшины, старинную индийскую утварь, орнаменты.

— Все это в помощь Павлу Кузнецову, — говорил Таиров.

После обеда, на пляже под шум моря Александр Яковлевич с увлечением рассказывал мне о будущем спектакле. Я видела пролог, где ведущий читает молитву, знойную пустыню и несущуюся колесницу с царем Душиантой, видела встречу Сакунталы с Душиантой и другую сцену, когда девушка играет в догонялки с пчелой. Театр сразу же по-хозяйски ворвался в мою жизнь, оттеснив все остальное.

Дни летели незаметно, и срок нашего отдыха близился к концу. Через десять дней мы должны были уже быть в Москве к началу {194} репетиций. Но неожиданно пришла телеграмма от Зонова: «Для разрешения неотложных вопросов необходим ваш срочный приезд». Очень огорченный, Таиров начал спешно укладывать в чемодан привезенные из Лондона сокровища. Я раздумывала, что мне делать: возвращаться вместе с Александром Яковлевичем в Москву или задержаться на несколько дней. Было одно обстоятельство, которое очень соблазняло меня остаться. В соседнюю деревушку через два дня должен был приехать бродячий цирк. Мы оба очень хотели его посмотреть. В Москве меня никто не ждал, домашние знали, что я должна приехать позднее, у меня была полная возможность задержаться на несколько дней. Прочитав еще раз программу циркового представления, я пошла за советом к Таирову.

Пропустить такое сенсационное зрелище казалось мне просто непростительным.

«Обезьяны Джульетта и Мак показывают семейную ссору.

Египетская танцовщица Лия Ней исполняет танец живота с ядовитой змеей.

Собака Мажиго — профессор математики.

Любимец публики Джон Хозе — непревзойденный король цепей и замков». И еще ряд замечательных аттракционов.

Александр Яковлевич хотя и огорчился перспективой ехать в одиночестве, но возражать не стал. Он сам очень любил цирк и прекрасно понимал меня. А кроме того, считал, что подышать морем несколько лишних дней для меня будет очень полезно. На следующий день я проводила Таирова на вокзал. Когда поезд тронулся, он крикнул мне:

— Через шесть дней буду встречать вас в Москве!

Увы, волею судьбы наша встреча состоялась гораздо позднее. Прошло два дня, и вдруг ночью меня разбудил неистовый звон церковного колокола. Решив, что где-то пожар, я кинулась к окну. По улице медленно ехал на велосипеде человек, крича в самодельную трубу: «Объявлена война! Объявлена война!» Последнее время в пансионе во время завтраков и обедов то и дело заходили разговоры о возможности войны. Но никто не относился к этому серьезно, все разговоры кончались одной и той же фразой: «Ну какая же может быть война при современной технике!» Гулкий звон колокола ночью и выкрики глашатая ошеломили меня. Быстро одевшись, я побежала на улицу. Из всех домов выбегали люди. Человеческий поток стремительно двигался к церкви. На маленькой площади зловещим пламенем горели два факела. Стиснутая толпой, я скоро очутилась в церкви у самою амвона. Местный кюре, принадлежавший к ордену иезуитов, говорил проповедь. Собственно, он не говорил ее, а по-актерски разыгрывал: воздевая руки к небу и закатывая глаза, он просил благословения всевышнего, извиваясь и скрежеща зубами, изображал, как будут мучиться в аду те, кто вздумает уклониться от выполнения своего долга перед родиной. Мне казалось, что я присутствую на каком-то странном театральном представлении. Глядя на кюре, я на минуту {195} вспомнила знаменитого итальянского трагика Грассо, который, обнаружив роковой медальон на шее возлюбленной, с таким неистовым темпераментом катался по полу, что едва не упал в зрительный зал. Но на людей, собравшихся в церкви, проповедь производила сильнейшее впечатление. Женщины исступленно молились, мужчины стояли торжественные, строгие. Отсветы факелов, пробивавшихся сквозь цветные витражи, освещали молящихся каким-то фантастическим светом. Когда проповедь кончилась, люди расходились в сосредоточенном молчании. В церкви осталось только несколько женщин. Сдержанно всхлипывая, они шептали молитвы.

Вернувшись в пансион, я села писать письма домашним и Таирову, надеясь утром их отправить. Но утром меня ждала ошеломляющая новость: железнодорожное сообщение с Парижем прервано, линия занята воинскими эшелонами. В голове была одна только мысль: во что бы то ни стало добраться до Парижа. Положение было отчаянное. Денег у меня могло хватить всего на пять-шесть дней жизни в пансионе. А когда еще мне удастся выбраться домой, в Россию, одному богу известно! Что делать?! Каждый день я бегала на вокзал, расспрашивая, не пойдет ли какой-нибудь поезд на Париж. Поезда шли, но ни один не останавливался на нашей станции. Это были воинские эшелоны. А дни уходили, деньги таяли. Я была в отчаянии. Наконец, как-то утром я узнала, что из Сен-Люнера отправляют новобранцев. Быстро уложив чемодан, я побежала на станцию. Как раз подходил поезд. Я кинулась к перрону. Вход был закрыт цепочкой. К счастью, в это время подошла группа новобранцев и мне удалось проскользнуть вместе с ними. Когда поезд остановился, я кинулась к молодому офицеру, стоявшему на площадке одного из вагонов, и стала слезно умолять впустить меня, объясняя, что я иностранка, русская, и что мне необходимо попасть в Париж, чтобы выбраться на родину. Молодой человек явно сочувствовал мне, но пустить не решался. Продолжая убеждать его, я не отходила от вагона, а когда поезд тронулся, на ходу вскочила на подножку. Моя хитрость удалась. Растерявшемуся офицеру не оставалось ничего другого, как схватить меня за руку и втащить на площадку, чтобы я не попала под колеса.

Мое появление в битком набитом вагоне вызвало бурный восторг солдат. Узнав, что я русская, они галантно освободили мне место на скамейке, кто-то предложил выпить по кружке пива за мое благополучное возвращение в Россию. Так, распевая с солдатами боевые песни, я въехала в Париж.

На вокзале поезд встречал важный железнодорожный начальник. Увидев меня, он несказанно изумился, но, узнав, каким образом я попала в воинский эшелон, расчувствовался и патетически воскликнул:

— Бедная барышня! В такие дни оказаться вдали от родины!.. И что вы будете делать с вашим чемоданом? В городе демонстрации, транспорт не работает… А чемодан, наверно, тяжелый…

{196} — Я оставлю его здесь и уверена, что вы о нем позаботитесь, — так же патетически, в тон ему, воскликнула я.

Мои слова произвели впечатление. Старик улыбнулся.

— О, мадемуазель, будьте спокойны, когда чемодан вам понадобится, вы найдете его в полной сохранности.

И, написав на клочке бумаги помер служебной комнаты, где я смогу получить свой чемодан, он вручил мне бумажку. Отделавшись от чемодана, я сразу почувствовала облегчение и в порыве благодарности обняла старика.

Когда я вышла на вокзальную площадь, я не узнала Парижа, хотя уехала отсюда всего три недели назад. Город был затоплен бесконечным потоком демонстрантов. Я остановилась в полной растерянности. Какой-то молодой человек протянул мне руку, и я очутилась в шеренге. Разговаривая, мы пошли рядом. Он оказался чехом. Узнав, что я русская, очень посочувствовал:

— Я-то пойду воевать, а вот вам будет здесь грустно.

Мы шли бесконечно долго. Между тем уже надвигались сумерки, и я вдруг почувствовала невероятную усталость. Ноги еле двигались. Молодой человек заметил это и посоветовал мне подумать о ночлеге. В одном из переулков мелькнула вывеска отеля. Выйдя вместе со мной из шеренги, мой новый знакомый купил в киоске какую-то брошюрку и, написав на ней свою фамилию, сунул ее мне:

— Это вам на память, ведь сегодня исторический день.

Я поблагодарила его и, собрав последние силы, побрела к отелю. Только в холле я вспомнила, что у меня в сумочке всего несколько сантимов. Меня встретила хозяйка.

— Мадемуазель нужна комната? — спросила она с некоторым удивлением.

Я утвердительно кивнула головой, но тут же, едва ворочая языком от усталости, рассказала о своем отчаянном положении и о том, что заплатить за номер даже за одни сутки мне нечем. Женщина улыбнулась.

— Сейчас, мадемуазель, наступают тяжелые дни для всех нас — и для французов и для русских. И мы должны помогать друг другу. Вы можете спокойно прожить здесь день-другой. Гостиница все равно пуста.

Горничная проводила меня в номер. Как только она вышла, я повалилась на кровать, подумав, что большего блаженства на свете быть не может. Неожиданно раздался стук в дверь. Вошла хозяйка.

— Бедная мадемуазель, как вы устали! — воскликнула она. — И, наверно, целый день ничего не ели. Я пришла пригласить вас поужинать вместе с нами.

Я пыталась отказаться, но милая женщина настояла на своем. И через несколько минут, спустившись вниз, мы очутились в уютной маленькой столовой, где меня очень любезно встретили муж хозяйки и два их мальчика. От запаха еды у меня закружилась голова. И мне стоило большого труда есть медленно, не показывая {197} виду, что я, кажется, могла бы в одну минуту проглотить все, что стояло на столе.

Утром, открыв глаза, я долго не могла прийти в себя. В голове была одна только мысль — война. Это заслонило все остальное. Я быстро оделась и вышла на улицу. В переулке было тихо. По привычке подумала: «Надо позавтракать». Напротив была маленькая «шоколатри». Как-то совершенно забыв, что у меня нет денег, я вошла. В комнате не было ни одного посетителя. Молоденькая официантка подошла ко мне:

— Мадемуазель хочет выпить чашку шоколаду?

Я невольно улыбнулась своей оплошности.

— Очень хочу выпить шоколад и съесть бриош, — сказала я, — но у меня всего-навсего несколько сантимов.

И, объяснив, что я иностранка, русская, застряла в Париже без единой монеты, я направилась к выходу. Подошла хозяйка. Узнав о моем печальном положении, она пригласила меня сесть за столик и, обратившись к официантке, сказала:

— Вместо того чтобы болтать, вы лучше бы угостили мадемуазель шоколадом.

Человеческое внимание и доброта оказывают удивительное действие. И я вдруг почувствовала, что я не одинока, что на свете много добрых людей. Выпив шоколад и съев два бриоша, я горячо поблагодарила хозяйку и вышла на улицу. В смятении бродила я по городу. Где Таиров? Успел ли он доехать? Вдруг он застрял в Германии… Что переживают мои домашние, не зная, где я, что со мной… Война!.. Это значит, что жизнь остановилась? Театра не будет?.. И когда может окончиться война? И как я буду жить в Париже без денег? Я знала, что Маршак с семьей уехал на лето в Нормандию. Значит, помощи отсюда ждать нельзя.

Прошло несколько мучительных дней. Я беспомощно слонялась по Парижу, ожидая какого-то чуда. Хозяйка отеля по-прежнему была ласкова со мной, почти насильно уводила к себе то обедать, то ужинать. Когда я отказывалась, успокаивала:

— Кончится война, вы приедете в Париж, тогда сосчитаемся. — И всегда добавляла: — Лишний человек за столом не в тягость.

Война была для меня таким огромным потрясением, что я совершенно растерялась. Мне не пришла в голову даже самая простая мысль — пойти в русское посольство, где можно было бы что-то выяснить, посоветоваться… Только через несколько дней я вдруг подумала об этом. Узнав адрес посольства, я побежала туда. Великолепные чугунные ворота оказались заперты. Я позвонила. Высунулась голова сторожа.

— Вы к кому? — спросил он не слишком любезно,

Я смутилась.

— Мне нужно к начальнику.

— К какому начальнику? Здесь посол, а не начальник, к нему не пускают!

И сторож захлопнул ворота перед самым моим носом. Но я упрямо продолжала бродить возле посольства в надежде, что, может {198} быть, подойдет кто-нибудь из русских. И действительно, через несколько минут к воротам подошли две дамы и господин, явно русские. Я кинулась было к ним, но сторож учтиво открыл ворота, и они быстро вошли во двор, не обратив на меня никакого внимания. Я была в отчаянии. И вдруг, о чудо, в окне стеклянной галереи, соединявшей два крыла здания, я увидела В. Н. Аргутинского-Долгорукого, большого друга Боткиных и постоянного посетителя Художественного театра, с которым я была хорошо знакома. Истошным голосом я закричала:

— Владимир Николаевич!

Обе дамы и господин изумленно остановились. Владимир Николаевич высунулся в окно и, увидев меня, так же неистово закричал:

— Аличка? Коонен? Какими судьбами?! Входите, входите, я сейчас к вам спущусь…

Я гордо прошла мимо сторожа, который сердито проворчал мне вслед:

— Чего же сразу не сказали, что к их сиятельству?! А то твердите: «К начальнику». Разве поймешь!

Через несколько минут я сидела в кабинете Владимира Николаевича, подробно рассказывая ему обо всех своих злоключениях.

— Как же вы здесь живете? У вас есть друзья, знакомые? — озадаченно расспрашивал Аргутинский.

Я сказала, что у меня здесь никого нет, что живу я в долг, пользуясь любезностью хозяйки отеля.

Владимир Николаевич улыбнулся.

— Любезность хозяйки не может длиться до бесконечности. А вам, возможно, придется прожить здесь еще некоторое время. Ну, это мы устроим. Вы — наша актриса, москвичка, посольство обязано вам помочь. Что касается возвращения в Россию, то могу вас порадовать. Как раз сейчас разрабатывается маршрут, который, по всей вероятности, даст возможность добраться до Петербурга. Занимается этим блестящий организатор и большая умница Николай Михайлович Кишкин. Вы его, наверно, хорошо знаете, известный врач, лечит многих актеров Художественного театра. Если вас не испугает трудный и рискованный путь, который он намечает, я попрошу его включить вас в первый рейс. Только не думайте, что это будет завтра-послезавтра. Дело это нелегкое, оно потребует очень продуманной организации и… — с улыбкой добавил Аргутинский, — солидной суммы денег. Но пусть это вас не беспокоит, я договорюсь с посольством.

Вдруг Владимир Николаевич вскочил со стула.

— Подумайте, какая удача, что мы встретились сегодня. Я ведь работаю здесь добровольцем, бываю не каждый день, а завтра уезжаю недели на две из Парижа. Но утром займусь вашим делом. Через день вы придете к моему секретарю: во-первых, он вручит вам некоторую сумму, которая даст вам возможность, не очень себя стесняя, прожить в Париже до отъезда, во-вторых, сообщит вам телефон и адрес Кишкина. Вам необходимо с ним встретиться.

{199} Прощаясь, Владимир Николаевич пожелал мне поскорей добраться домой.

Через день секретарь Аргутинского вручил мне пакет с деньгами и письмо Владимира Николаевича, где он писал, что, уезжая, успел договориться с Кишкиным и тот включил меня в список отъезжающих русских на первый рейс. Тут же был адрес Кишкина.

Прежде всего я побежала в отель и, рассказав хозяйке все новости, предложила заплатить свой долг. Она рассмеялась.

— Еще неизвестно, сколько времени вам придется здесь прожить. Поберегите деньги. Кончится война, тогда сосчитаемся.

Через несколько дней я встретилась с Кишкиным. Он был очень приветлив и сказал, что сообщит мне о дне сбора отъезжающих.

Много раз потом бывала я в Париже, но никогда не казался он мне таким прекрасным, как в эти первые дни войны. Он был добрым и строгим, патетичным и простым. Казалось, в эти дни раскрылись все лучшие черты французов — их мужество, их глубокий патриотизм. Ритм жизни города изменился. Каждые четверть часа выходили специальные выпуски газет с сообщениями о ходе военных действий. Мальчишки-газетчики выкрикивали сенсационные заголовки. Прохожие кидались покупать листки. В магазинах и кафе девушки все свободное время сидели за шитьем. Они шили белье для солдат. По вечерам город не освещался. Все ходили с разноцветными бумажными фонариками, которые, покачиваясь, как бы танцевали на палках.

Так шел день за днем, наконец я получила записку от Кишкина: уезжающие должны были собраться у него на следующий день. Я пришла с небольшим опозданием, все уже были в сборе. Кишкин рассказал маршрут.

— Нам предстоит ехать сначала в Лондон, оттуда в Ньюкасл, — чертил Николай Михайлович на бумаге карту предстоящего путешествия. — Там мы сядем… впрочем, я сам не знаю, на что мы сядем, — засмеялся он, — то ли на баржу, то ли на пароходик. Мне с большим трудом удалось арендовать у одного морского волка его суденышко. Предупреждаю, вряд ли оно будет особенно комфортабельным. Зато говорят, что он знает Северное море, как свою деревню, и обещает провести нас благополучно через минные поля. Не скрою от вас, путь этот рискованный, непроверенный, — продолжал Кишкин, — мы будем первооткрывателями. Возможны всякие неожиданности, и я призываю вас при всех обстоятельствах сохранять спокойствие, не нервничать.

Отъезд из Парижа был назначен через два дня.

Переезд через Па‑де‑Кале оказался малоприятным. Была сильная качка. Надежно устроив нас в креслах, Кишкин расхаживал по палубе и время от времени совал нам всем в рот лимонные леденцы, которыми предусмотрительно запасся в Париже. В Лондоне мы пробыли целые сутки. После Парижа Лондон казался удивительно спокойным, непохоже было, что идет война. Только в Гайд-парке маршировали новобранцы — шли учения. Газеты {200} выходили как обычно, никаких специальных выпусков не было. Сообщения с фронта ограничивались одной и той же короткой фразой: «Наши войска делают свое дело». Зато в Ньюкасле нас сразу же оглушил портовый шум и гам, атмосфера здесь была до крайности взбудораженной. Кишкин познакомил нас с хозяином судна, на котором нам предстояло плыть. Хотя Николай Михайлович и уверял, что у него солидная репутация, никакого доверия он не внушал и был похож скорее на кинематографического гангстера, чем на капитана корабля. Скоро мы увидели и судно, на котором должны были плыть. Это было какое-то старинное сооружение вроде огромной баржи с пристроенной сверху кабиной. Вид этого убогого суденышка, так же как и его хозяин, не внушали радужных надежд. А между тем прекрасное солнечное утро сменилось пасмурным днем, по небу поползли низкие, тяжелые облака.

Едва мы отчалили от берега, море как с цепи сорвалось. Нашу жалкую баржу швыряло из стороны в сторону. Очень скоро мне стало плохо, устроившись около борта, я лежала пластом. Николай Михайлович заботливо менял мне мокрую тряпку на лбу, но это не помогало. Ночью хозяин баржи довольно бесцеремонно отправил нас всех в трюм, объяснив, что мы обходим минные заграждения. В трюме две дамы из нашей группы впали в истерику: стонали, молились, одна даже пыталась рвать на себе волосы. Поддерживали во мне дух двое норвежцев, плывших вместе с нами. Они оживленно разговаривали, иногда что-то тихонько напевали. К счастью, с первыми проблесками утра море утихло. Я понемногу стала приходить в себя. Вышла на палубу. Ночной кошмар сменился сказочным видом фиордов и белоснежных корабельных мачт, ослепительно сверкавших под лучами солнца. Мы подплывали к Бергену. Сбылось одно из моих заветных желаний. С ученических лет мечтала я о путешествии в Норвегию.

Из Бергена мы поехали в Христианию. Там по плану Кишкина остановились на три дня, чтобы отдохнуть после трудного перехода и привести себя в порядок. Никогда больше мне не довелось быть в Норвегии, но на всю жизнь остались в моей памяти снежные вершины гор такой белизны, какой не увидишь нигде на свете, изумрудно-зеленая трава у подножия и яркие пятна красных черепичных крыш. Кишкин повез нас на выставку, где экспонировалось все, что создавала страна, — от иголок до модели королевского дворца, похожего, скорее, на большую бревенчатую избу. Мы много бродили по городу. Посидели в пивной, куда, по слухам, иногда заходил выпить кружку пива сам король. Были на веселом деревенском празднике, где девушки и парни танцевали с таким азартом, что трудно было усидеть на месте. Оказалось, что северный темперамент никак не уступает южному, а в чем-то, может быть, даже и горячей и сильней.

Переезд через Балтийское море оказался незадачливым. Мы попали в густой молочный туман, пароход стоял на месте около двух суток. Провизия кончилась, дамам выдавали по поскольку сухарей {201} в День, мужчины не получали ничего, но стойко терпели голод. Затем Стокгольм — последняя остановка за границей. Обильный завтрак, показавшийся после вынужденного поста роскошным пиршеством. И вот наконец Петербург. Когда на почте я писала телеграммы домой и Таирову, у меня дрожали руки. Я еще не верила, не могла поверить, что скоро буду в Москве, буду дома. На вокзале в Москве меня встречали брат и Таиров. Они стремительно бежали к вагону, и красные розы в руках Александра Яковлевича посыпали лепестками мокрый от дождя перрон. Я еще не успела открыть рот, чтобы спросить Таирова, что с театром, как он, запыхавшись, прокричал:

— Театр есть, Алиса Георгиевна, театр будет!

Мы условились, что встретимся через два‑три часа. И брат повез меня домой. Дорогой он рассказал, что дома все более или менее благополучно, но что вообще в Москве атмосфера унылая, тягостная. Трудно описать мою радость, когда я очутилась дома, обняла своих стариков и няню. Сидя за милым пыхтящим самоваром и с аппетитом откусывая распаренные на конфорке московские бублики, я чувствовала себя снова маленькой Аличкой, с той только разницей, что теперь не отец рассказывал мне о холодных северных морях, а рассказывала я, отец слушал, растроганно смахивая слезу.

Когда я прибежала в театр, Таиров уже ждал меня на улице.

— Я боялся, что вы заблудитесь, не попадете в тот единственный закуток, где сейчас можно работать, — говорил Александр Яковлевич, ведя меня за руку через наваленные на полу доски, опилки и всякий мусор.

В театре был полный разгром, стучали молотки. Я удивилась, как можно работать в такой обстановке. Таиров рассмеялся.

— Стук молотков кажется мне сейчас прекрасной симфонией. Когда в первый раз после приезда я пришел в театр, меня ужаснула тишина. Рабочие разъехались по деревням, и стройка была прекращена. Я уже думал, что все кончено.

Мы вошли в небольшую комнатку. Среди общего разгрома, который был в театре, она показалась мне очень уютной.

— Сегодня в честь вашего приезда я устроил себе праздник, отменил все занятия, — сказал Александр Яковлевич, придвигая мне смешное старенькое кресло, явно попавшее сюда из фамильной мебели братьев Паршиных. — Ваш приезд — это чудо! Никто из тех, кто застрял во Франции, еще не вернулся в Москву…

Погода была ужасная, шел не то снег, не то дождь, выходить на улицу не хотелось, и мы просидели в закутке до поздней ночи. Несмотря на то, что мы не виделись не так уж долго, казалось, что прошел целый год, столько было пережито нами обоими за эти месяцы, так много хотелось и нужно было друг другу рассказать.

— Вы представить себе не можете мое состояние, когда на границе я узнал, что объявлена война, что я попал в последний Поезд и что сообщение между Парижем и Москвой прервано. Я готов {202} был выскочить из окна и неведомым путем лететь обратно к вам, в Сен-Люнер, в Париж… Я проклинал цирк, аттракционы, обезьян, собаку-математика, проклинал себя за легкомыслие, за то, что оставил вас одну.

Мы сидели и говорили, говорили без конца. Из театра вышли поздно ночью. Моросил дождь. На улицах было пустынно. Стоял густой туман. Но на душе было светло и радостно. Так хорошо мне бывало только в детстве в большие праздники — на пасху, рождество, на троицын день. Улицы, дома казались такими милыми, родными. Я смотрела на заплаканные стекла фонарей, огоньки мигали трогательно робко, еле‑еле. В мокром тумане еще долго бродили мы по Спиридоновке, взад и вперед, шагая в ногу. Только я все время попадала в лужи, а Таиров не попадал, смеялся и называл меня малышом.

Через день была назначена беседа Александра Яковлевича с труппой. С большим волнением прибежала я в театр. Подойдя к раздевалке, вдруг услышала мужской голос:

— Алло. Откеда? Говорит курьер-секретарь Милешин. Александр Яковлевич будут сегодня очень долго заняты. У них ответственный разговор с труппой. Позвоните вечером, если они не будут заняты на репетициях, они подойдут.

Голос замолк, я вошла в раздевалку. Там меня очень учтиво встретил почтенного вида человек, это он, очевидно, и говорил по телефону. Поздоровавшись, он любезно спросил:

— Вы новая артистка?

Я кивнула головой. Он вежливо помог мне снять пальто, встряхнул его и, вешая на крючок, сказал:

— Ваше пальто будет находиться с этой стороны, с другой стена еще не просохла, пачкает.

Позднее Александр Яковлевич рассказал мне, что этот «курьер-секретарь» прелюбопытнейшая личность. Пламенный энтузиаст театра, служащий гардеробщиком. На нем лежат самые разнообразные функции: он ведет телефонные разговоры, поражая всех изысканностью выражений, выполняет бесчисленные поручения в театре.

Беседа Александра Яковлевича происходила в одном из залов фойе, который по этому случаю был приведен в порядок, был вымыт пол и расставлены стулья. Большую радость доставила мне встреча с товарищами, особенно с теми, с которыми мы вместе работали в Свободном театре. Здесь были Уваров, Ненашева, Асланов, Чабров, Кречетов и, конечно, молодежь, те, с кем мы год назад сидели на Тверском бульваре, выбирая особняк для своего театра. К сожалению, восемь человек из них были призваны в армию. Новые актеры, приглашенные Таировым, производили очень приятное впечатление: Фрелих, Шахалов, Ценин, Степная, Владимир Подгорный, с которым я была знакома и раньше, молоденькая Позоева, выпускница школы Халютиной, позднее ставшая одной из ведущих актрис театра. Пришел и Балтрушайтис. Мы с ним еще не виделись, но он уже знал от Кишкина о моих скитаниях. {203} С распростертыми объятиями встретил меня Зонов, с которым я познакомилась много раньше в Петербурге в «Бродячей собаке». Дружески обняв меня, он воскликнул:

— Таиров — удивительный человек! Сам работает как зверь, не зная ни отдыха ни срока, и меня запряг сразу в две пьесы, так что я света белого не вижу! А репетировать негде, работаем то у меня дома, то в каком-нибудь углу в театре. Не представляю, как вытяну спектакли!

Внезапно раздался звонок, сначала издали, потом все ближе и, наконец, в дверях торжественно появился все тот же Милешин, потрясая колокольчиком. Прозвонив сколько следовало, чтобы все в должной мере ощутили значительность момента, он почтительно отошел в сторону, уступая дорогу Таирову, композитору Полю и художнику Павлу Кузнецову.

— Сегодня наша первая встреча в театре, — здороваясь с собравшимися, сказал Александр Яковлевич. — Поздравляю вас и верю, что работать мы будем горячо и дружно, невзирая на все трудности.

Начал Александр Яковлевич свою беседу с того, каким должен быть наш театр, Камерный театр. И тут же коротко пояснил, почему он будет называться Камерным.

— Ничто новое не находит сразу доступа к восприятию рядового зрителя. Мы хотим работать вые зависимости от обывателя, крепко засевшего сейчас в театральных залах, хотим иметь небольшую аудиторию своих зрителей, таких же ищущих, неудовлетворенных, как и мы. Поэтому мы и называем наш театр Камерным. Но, конечно, эта вывеска ни одной минуты не будет нас связывать. Ни к камерному репертуару, ни к камерным методам постановок мы не стремимся. Напротив, по самому своему существу камерность чужда нашим замыслам и нашим исканиям.

— Итак, каким же будет наш театр? Я не собираюсь сейчас объявлять какую-нибудь точную платформу, — продолжал Александр Яковлевич. — Наша платформа заключается в том, чтобы искать новые пути в театре, экспериментировать. Нашей программой будет борьба. Борьба с теми язвами, которые сейчас искалечили театр и завели его в тупик. В первую очередь борьба с мещанской идеологией и пошлостью, с натурализмом, который расцвел махровым цветом.

— В Петербурге, в театре Яворской, — рассказывал Таиров, — в какой-то мелодраме — роскошный ужин, который устраивает героиня в своих апартаментах. Его привозили в театр из дорогого ресторана. Актеры на глазах у зрителей глотали устриц, на стол подавались куропатки, пылающие в вине, а после ужина в зал неслось благоухание сигар. Публика кинулась на эту приманку. И спектакль шел с аншлагами.

— Предстоит нам борьба, — говорил Александр Яковлевич, — и с условным театром. Он тоже объявил войну натурализму, но не может оказать ему должного противодействия, так как отрицает живую эмоцию актера и превращает его в мертвую маску.

{204} — Надо вернуть театру театр, вернуть ему его первородное начало, его могущество. Надо раскрепостить актера, раскрыть все средства его сценической выразительности — эмоцию, жест, голос! Актер должен стать подлинным хозяином сцены!

Таиров предупреждал, что это, конечно, не просто.

— Борьба с дилетантизмом в актерском искусстве требует длительной работы, — говорил Александр Яковлевич. — Но следует обольщаться надеждой, что мы сможем достигнуть всего этого быстро.

— Выбор такой пьесы, как «Сакунтала», для открытия театра никак не случаен, — продолжал Александр Яковлевич. — Это наш протест против той пошлости и мещанства, которые царят сейчас на сценах театров. Это гениальная пьеса, созданная за полторы тысячи лет до нашей эры, проникнутая чистотой, глубокой мудростью, подлинным гуманизмом, дает великолепный материал для настоящего спектакля. По своему стилю «Сакунтала» — мистерия, легенда, это обязывает искать особые пути для ее решения. Все в этом спектакле будет необычно, и прежде всего образы самих героев. Вместо модной сейчас на сценах театров «женщины-вамп» — целомудренная девушка-отшельница, живущая в общении с природой, с животными, птицами. Вместо привычных для публики театральных костюмов — полуобнаженные тела актеров, раскрашенные в разные цвета — от лимонного и персикового до черного, в зависимости от положения героев. На сцене не будет никаких бытовых предметов, будет свободная игровая площадка. В глубине — задники, цвет которых будет меняться в соответствии с эмоциональным тонусом каждого действия. И я и художник будем стремиться к тому, чтобы ничто не отвлекало внимания от актера, ничто ему не мешало. Перед актерами будет стоять трудная задача — передать чистоту и первородность эмоции. Здесь должно помочь и обнаженное тело. Но надо сказать, что в этом есть и своя трудность. Как правило, актеры не умеют владеть телом. Поэтому я предлагаю участникам спектакля, не теряя времени, начать заниматься пластической и спортивной гимнастикой. К сожалению, в театре сейчас нет для этого необходимых условий. Но, может быть, что-нибудь мы еще придумаем.

— Какая должна быть пластика в «Сакунтале»? Те из вас, кто бывал на концертах Айседоры Дункан, наверно, помнят ее движение, простые, непосредственные, но всегда предельно выразительные. Я бы сказал, что в ее пластике есть некая земная притяженность, которая как бы утяжеляет жест, делает его объемным. Вот этого нам и надо добиться.

В заключение Александр Яковлевич сказал:

— Условия, в которых мы сейчас начинаем свою работу, в высшей степени неблагоприятны. Времени мало, помещение не готово. Вряд ли мы сможем показать нашу работу в законченном виде. Предупреждаю, конечно, мы попадем под обстрел критики, и потому, что сами мы в силу сложных обстоятельств не сумеем показать наш спектакль в достаточно совершенной форме, и потому, {205} что для многих вообще будут неприемлемы наши художественные принципы. С открытием театра мы сильно опаздываем. Поэтому работать придется с большим напряжением, выпустить премьеру нужно как можно скорее. Не скрою от вас, это единственная надежда на то, что в театре появятся какие-нибудь деньги. — И посмеялся. — Пока король гол.

Работа закипела. В это трудное время энергия, темперамент Таирова и поражали и восхищали меня. Когда каждый день еще возникал вопрос, быть театру или не быть, он, проводя по три репетиции ежедневно, работая с композитором и художником, находил время на то, чтобы следить за стройкой, старался внушить рабочим, что они также участвуют в создании театра, как и творческий коллектив.

Театр был завален строительным мусором, но один из залов фойе был предоставлен Павлу Кузнецову для работы над декорациями: огромные задники — зеленый, розовый, голубой, маленькие лани, невиданные цветы, вздыбленные голубые кони, которые должны были обрамлять сцену. Все это Кузнецов расписывал сам. И замечательное искусство художника явило чудо: на спектакле задники казались как бы призрачным движущимся светом, фактуры не чувствовалось, а кустарники, цветы, деревья с какими-то удивительными, сказочными ветвями поражали необыкновенной трепетной красотой.

Репетиции шли днем, вечером и в ночные часы. Достаточно места в театре не было, поэтому репетировали отдельные сцены в свободных углах театра, у меня дома, на квартире у Таирова. Собрать весь спектакль целиком было невозможно до самых последних дней перед премьерой. Учитывая, что, выйдя на сцену, актеры обычно теряют то, что найдено в комнате, Таиров очень тщательно отрабатывал каждый эпизод.

Среди женских образов мировой классики, которые мне привелось позднее играть, образ Сакунталы стоит особняком. Необычно само действенное выражение его. Приемная дочь великого отшельника Сакунтала выросла в пустыне, живет в общении с природой. Маленькую больную лань, которую она выхаживает, ветку жасмина она называет сестрами. Сакунтала проста, как сама природа. Ее любовь к царю Душианте — это какое-то непреодолимое влечение, для нее самой непонятное. Подруги говорят, что она больна лихорадкой. Найти конкретное выражение этому чувству, донести До зрителей первородность страсти, ее чистоту было нелегкой задачей. Здесь нельзя было пользоваться привычными актерскими приемами. И собственные жизненные ассоциации тоже не могли помочь. Надо было открыть в себе такие тайники, которые у нас, людей современных, глубоко скрыты. И это далось мне не сразу. Зато пластикой Сакунталы я овладела быстро. Здесь помогали и занятия с Э. И. Рабенек и импровизация со Скрябиным. Тело не стесняло меня, я привыкла чувствовать его легко и свободно. Очень интересной для меня была работа над мимическими сценами, которые Александр Яковлевич щедро вводил в спектакль: игра {206} в догонялки с пчелой, первое появление Сакунталы, когда она выходит с тяжелым кувшином на плече и поливает цветы, трепетное отчаяние, когда царь Душианта под влиянием злых чар не узнает и отвергает ее.

Самой трудной для актеров была задача, сохраняя реальное содержание образов, не разрушать в то же время условной ткани пьесы, в которой проза все время чередуется с белым стихом. Александр Яковлевич предупреждал нас, что стихотворный ритм ни в коем случае не должен заслонять естественное чувство. Он настойчиво требовал, чтобы все в спектакле было насыщено живым темпераментом и полнокровной эмоцией.

Близилась премьера. И наконец на улицах появились афиши: «12 декабря 1914 года — открытие Московского Камерного театра». Эти афиши, окончательно утверждавшие в нашем сознании реальность совершившегося чуда — существования театра, — действовали на нас гипнотически. Мы то и дело выбегали на улицу, чтобы еще и еще раз убедиться, что это не сон, что афиши висят и наш театр существует. Любочке Ненашевой пришла в голову блестящая мысль: пропагандировать театр. Группой в три-четыре человека мы подходили к одной из афиш и громко, чтобы привлечь внимание прохожих, расхваливали Камерный театр, пьесу, постановку, актеров. Эта выдумка достигала цели: многие останавливались, {207} вступали с нами в разговор, расспрашивая, что это за театр и что за пьеса «Сакунтала». Само собой разумеется, мы не скупились на самые лестные отзывы. Таиров смеялся над этой наивной затеей, но признавал, что в ней есть здоровое зерно.

На сцену мы вышли только за семь дней до премьеры. Увы, здесь нас ждало много огорчений. Хотя Паршины официально отремонтировали театр, он был еще совершенно не готов — со стен текли ручьи, на сцене было невообразимо сыро и холодно. Но самым большим злом оказалась акустика. Звук ломался, текст доходил, только когда его произносили тихо, почти шепотом. Александр Яковлевич был очень требователен к сценической речи, он постоянно напоминал нам слова Коклена: «Дикция — вежливость актера». Мы уже привыкли внимательно и бережно относиться к речи. Сюрпризы акустики приводили нас в отчаянно. В сильных местах голоса гудели, как в пустом готическом соборе. Но унывать было некогда. Мы репетировали с утра до глубокой ночи, а в свободные минуты, забираясь на стремянки, замазывали страшные черные пятна, выступавшие на только что выбеленных стенах. Перед самым открытием Таиров с трудом добился, чтобы театр топили день и ночь, пригрозив, что в случае, если актеры заболеют от холода и сырости, Паршиным придется отвечать за срыв спектаклей.

И вот наконец день премьеры. Публика собралась избранная, как на самые прославленные премьеры Москвы. Приехала даже Мария Николаевна Ермолова, редко появлявшаяся в театрах. Были почти все ведущие актеры Малого и Художественного театров. Пришли Гельцер, Нежданова, Собинов. Чувствовалось, что художественная интеллигенция Москвы хочет поддержать молодой театр, начинающий свою жизнь в таких тяжелых условиях.

Против всех наших ожиданий спектакль был принят очень горячо. Когда занавес опустился в последний раз, ко мне в уборную пришла целая толпа друзей и знакомых. Я была потрясена, когда увидела Марию Николаевну Ермолову. Она обняла меня, поздравила, сказала, что плакала в сцене, где Душианта отвергает Сакунталу, и горячо благодарила Таирова за то, что сейчас, когда репертуар в театрах становится все более пошлым и приземленным, он поставил пьесу, исполненную чистых и высоких чувств. На следующий день я получила от Марии Николаевны пакет, в котором была ее фотография с надписью: «Милой звездочке Алисе Георгиевне. В добрый путь. *Мария Ермолова*». Очень понравился спектакль Марии Павловне Чеховой. Через несколько Дней она прислала мне четыре тома писем Антона Павловича, которые хранятся у меня и сейчас, с надписью: «Спасибо за Сакунталу!» Сохранилось у меня и письмо Бутовой, мнением которой я очень дорожила. «Если будут раздаваться “разумные” голоса, находящие недостатки в спектакле, не забудьте о “безумных”, кто уносит от вас очарование и радость в душе. Может быть, навсегда. Ваша *Бутова*». Собинов, тоже пришедший ко мне в уборную, сказал, {208} что ему захотелось спеть Душианту. Очень горячо принял спектакль Скрябин: «Каким чудом, какими волшебными средствами сумели вы передать дыхание Индии?!» — спрашивал он у Александра Яковлевича.

Отпраздновать премьеру в ресторане, как полагалось по театральным традициям, мы не могли — денег у нас не было. Но расходиться не хотелось, мы собрались после спектакля в фойе и долго сидели, делясь впечатлениями вечера, мечтами о будущем. Что бы ни издало нас впереди, чудо свершилось — особняк с резной черной дверью превратился в театр, и мы сыграли свой первый спектакль.

Когда забрезжил рассвет, мы вышли на улицу и долго бродили по бульвару в ожидании первого выпуска газет. Наконец открылся киоск. Мы сразу же увидели «Русские ведомости» и заголовок «Московский Камерный театр. “Сакунтала”». Статья была более чем благожелательна. Этого мы не ожидали. Другие статьи, последовавшие за этой, также были очень благосклонны. Даже те рецензенты, которые не хвалили нас, яда по нашему адресу не расточали.

После премьеры мы были уверены, что главные трудности позади. Но очень скоро оказалось, что это чистейшая иллюзия. Паршины, скрепя сердце натопившие театр к премьере, потом стали экономить, холод на сцене и в зале был невообразимый. Дамы нередко в первом же антракте покидали зал, заявляя, что они боятся получить воспаление легких. Сборы падали. К чести актеров надо сказать, что никто не жаловался, не впадал в уныние. Работа шла полным ходом.

В течение месяца были показаны премьеры еще двух спектаклей: «Ирландский герой» и «Жизнь есть сон».

«Ирландский герой», где очень хорошо играли Ценин и Степная, подвергся бешеному обстрелу критики. Так как по ходу действия герой пьесы убивает отца, спектакль дружно был объявлен аморальным. Интересные, глубокие мысли, вложенные автором в пьесу, не были поняты.

Не повезло театру и со спектаклем «Жизнь есть сон». Он решительно не пришелся по вкусу ни публике, ни критике. Одна только удача была в нем несомненной — исполнение Шахаловым центральной роли Сихезмундо. У Корша Шахалов играл небольшие характерные роли, и для всех было полной неожиданностью, когда Таиров дал ему роль трагического героя.

Александр Яковлевич обладал редким и очень важным для режиссера качеством — он умел увидеть в актере возможности, о которых зачастую и сам актер не подозревал. Так открыл он Чаброва — Арлекина. Так увидел в превосходном комическом актере Аркадине возможности, позволившие ему сыграть трагическую роль Ирода в «Саломее». В актере Художественного театра, бывшем на выходных ролях, Николае Церетелли — угадал Фамиру Кифареда в трагедии Анненского и Ипполита в «Федре».

{209} Шахалов играл Сихезмундо великолепно. Даже критики, бранившие спектакль, единодушно хвалили его темперамент и голос, а одна из газет объявила, что родился второй Шаляпин. К сожалению, наша радость от этой удачи скоро была омрачена. Сыграв несколько спектаклей, Шахалов пришел к Александру Яковлевичу и очень смущенно начал рассказывать, что он получил приглашение вступить в труппу Художественного театра. А так как будущее Камерного театра зыбко и неопределенно, он просит простить ему его измену. Таиров ответил, что удерживать его не будет. Уход Шахалова был чувствительным ударом для Камерного театра. В труппе не было актера, который мог бы его заменить, и спектакль выбыл из репертуара.

Таиров спешно репетировал следующие постановки: «Веер» Гольдони и пантомиму «Духов день в Толедо», написанную по заказу театра поэтом Михаилом Кузминым.

Для оформления «Веера» Александр Яковлевич пригласил двух замечательных художников — Михаила Ларионова и Наталью Гончарову, которые очень скоро стали нашими большими друзьями. Имя Натальи Гончаровой незадолго до этого прогремело за границей: ее декорации к «Золотому петушку» Стравинского вызвали сенсацию в Париже. Стихия театра была близка им обоим, и они работали с увлечением. Как художники они прекрасно дополняли друг друга. Ларионов определял их содружество словами:

— Я строю, а Наташа раскрашивает.

Декорации Ларионова и Гончаровой были очаровательны по живописи, остроумные по построению, давали прекрасные игровые возможности и режиссеру и актерам. Белые домики, окружавшие тесный итальянский дворик, с балкончиками, висящими на разной высоте, столики остерии, пол, затянутый черным, блестящим, как бы лакированным холстом, по которому постукивали разноцветные каблучки героев комедии, — все это создавало живое, радостное зрелище.

Спектакль Таиров строил на принципе импровизации. Многие мимические сцены и даже текст рождались прямо на репетициях. Спектакль искрился забавными выдумками, трюками: у аптекаря, который на своем балконе мешал что-то в ступке, порошок сыпался на роскошную шляпу напыщенного барона; у старого графа, читавшего в мансарде у окна сентиментальный роман, падали очки, мальчишка во дворе ловко подхватывал их и бросал обратно графу, который, ни на минуту не теряя чувства собственного достоинства, ловил их своей шляпой. Кречетов, игравший слугу из соседней остерии, бегая от одного домика к другому с подносом, уставленным чашками с кофе, так ловко жонглировал им, что ни одна капля не проливалась, даже когда он перескакивал через спину неуклюжего Креспино, загородившего ему дорогу. У этого спектакля были свои поклонники, своя публика. Он очень нравился Дживелегову, Александру Бенуа, которые смотрели его по нескольку раз, а в один из вечеров Бенуа даже привел Станиславского, неожиданно отозвавшегося о спектакле весьма благосклонно. {210} Критики дружно ругали спектакль за трюки и выдумки. Но это нисколько не смущало Таирова. Всю жизнь любивший цирк, он позднее неизменно вводил элементы его в наши веселые музыкальные спектакли. Любопытно, что в «Принцессе Брамбилле» те же «клоунские трюки», рассыпанные по всей карнавальной стихии спектакля, были приняты прессой восторженно.

Если в «Сакунтале» были намечены первые, еще не очень четко выраженные черты, определявшие наши будущие спектакли трагедийного плана, то в «Веере» звучали задор и озорство, которые определили потом линию веселых, буффонадных спектаклей.

С первого дня своего приезда в Москву я почти не выходила из театра, не видела своих друзей, не знала, что творится вокруг. Я была так поглощена работой, что совершенно отошла от московской жизни. После премьеры «Веера», воспользовавшись маленькой передышкой, я как-то условилась встретиться с Качаловым в «Летучей мыши», где не была уже около года. Шла я туда с волнением, столько веселых часов, столько радостных маленьких успехов было там пережито. Но едва я вошла в зал, как меня охватило странное и какое-то грустное чувство. Казалось, я не туда попала. Куда исчезли та непринужденность, тот озорной веселый дух, которыми всегда отличалась «Летучая мышь». Все было как обычно: звучала музыка, на сцене шли какие-то номера, но как это было чинно и невесело. Скоро мне стало скучно, и я пожаловалась Василию Ивановичу. Он усмехнулся.

— Сейчас в Москве везде скучно. То ли война, то ли черт его знает что!

Встречаясь со знакомыми, я все время слышала ту же фразу: «В Москве скучно». Все ходили какие-то подавленные. Молодежь стала редким гостем в театрах, многие были в армии. Инстинктивно боясь, чтобы и меня не заразила общая подавленность, я решительно кинулась в работу.

Таиров в это время был очень занят в театре. Мы встречались редко, урывками, чаще всего поздно вечером или ночью, бродили по Спиридоновке или сидели на Патриарших прудах. А иногда заходили к другу Александра Яковлевича, известному в театральных кругах юристу Рафе Рубинштейну, который жил на той же Спиридоновке. У него была уютная маленькая квартира, в которой хозяйничала степенная приветливая Поля. Она встречала нас ласково, деловито ставила на стол скромный ужин и чай с замечательным грушевым и персиковым вареньем. Радовала глаз белоснежная накрахмаленная скатерть, персики и груши на фарфоровых блюдцах казались глазированными. Эти короткие часы спокойствия и домашнего уюта вливались неожиданным контрастом в наш тревожный, бестолковый и трудный быт.

Пантомима «Духов день в Толедо», как говорят в театре, не получилась. Кузмин, которому Таиров поручил написать сценарий, выразил желание написать и музыку к нему. Александр Яковлевич согласился на это, правда, скрепя сердце. Опасения его оправдались. Прекрасный поэт, Кузмин оказался слабым композитором. {211} Музыка была написана бледно, невыразительно. Но положение в театре в это время было таково, что нужно было как можно скорее выпустить новый спектакль. Волей-неволей пришлось оставить музыку в том виде, в каком она была представлена.

Я играла ведущую роль — танцовщицы цирка. Здесь было все: и пламенная любовь, и яростная ревность, и трагический танец «Трех роз» на площади перед статуей мадонны. Но сюжет и замысел требовали темперамента и стремительного ритма, а музыка была аморфной и вялой. Работая, я всеми силами старалась оправдать драматическую ситуацию. И приходила в отчаяние от невозможности выразить всю гамму чувств в том ритме, в том накале, как мне хотелось. Беда спектакля заключалась в отсутствии единства сюжета, музыки и режиссерского решения. К нашему удивлению, публика принимала спектакль хорошо, горячо аплодировала танцу «Трех роз». Но это нас не радовало: мы прекрасно видели и понимали все недостатки спектакля.

Конец сезона был для нас очень трудным. Из репертуара выбыли «Ирландский герой» и «Жизнь есть сон», так как ушел Шаха-лов и уехала к себе на Украину Степная. Материальные дела Камерного театра были в очень тяжелом положении. Но оптимизм нас все же не покидал.

К этому времени вокруг театра образовался тесный круг друзей: поэты Брюсов, Бальмонт, писатель Федор Сологуб, художники Гончарова, Ларионов, Лентулов, Кузнецов, Судейкин.

Художников привлекала возможность работы в молодом театре, так как здесь они могли пробовать то, что им не было бы позволено на маститых сценах. И, конечно, они искренне хотели нам помочь.

Когда выяснилось почти безнадежное материальное положение театра, на помощь неожиданно пришел Валерий Брюсов. Будучи одним из директоров Литературно-художественного кружка, он предложил Таирову ходатайствовать перед кружком о предоставления Камерному театру субсидии. И, о чудо, очень скоро мы узнали, что ходатайство удовлетворено. В кассе театра оказалось пятнадцать тысяч! Мы чувствовали себя миллионерами. Таиров заявил:

— Можно начинать подготовку к будущему сезону.

Но, как часто бывает в жизни, тут-то и посыпались новые беды. Паршины подали в суд за неуплату аренды. Это вызвало возмущение в труппе, так как именно Паршиных все мы считали виновниками нашего финансового кризиса. Накануне того дня, когда должно было разбираться дело, кому-то пришла в голову мысль идти всей труппой защищать театр. Когда мы толпой ввалились в зал суда, это произвело впечатление. Важно восседавшие за столом судьи сначала растерялись, а потом, явно развеселившись, едва сдерживали смех. Выступать от труппы мы поручили самой солидной из наших актрис Ненашевой. Очень внушительно она рассказала, в каком ужасном виде сдали Паршины театр, рассказала, что холод и сырость отпугивают публику, и именно это является причиной плохих сборов.

{212} — Паршины сами виноваты в том, что в театре нет денег, и не имеют никаких оснований требовать арендную плату! — патетически закончила Любочка Ненашева свою речь.

Это выступление и присутствие всей труппы на суде (к тому же мы вели себя необыкновенно чинно и корректно) явно произвели впечатление. В результате дело было решено в нашу пользу.

Не успели мы отпраздновать свою победу над Паршиными, как свалилась новая беда — консистория наложила запрет на театр на основании того, что он находится на пять аршин ближе к рядом стоящей церкви, чем полагается по правилам. Началась нудная тяжба, потребовавшая много времени и сил. Брюсов, Балтрушайтис и другие наши друзья мобилизовали все свои связи, чтобы выручить театр. Но прошло еще много времени, пока удалось умилостивить духовные власти и добиться снятия запрещения.

Пока шла суматоха с консисторией, Таиров работал с художником Судейкиным над постановкой «Женитьбы Фигаро» и с Лентуловым над «Виндзорскими проказницами».

Наступало лето. В Москве было душно, пыльно, очень хотелось уехать куда-нибудь отдохнуть, но денег не было. Материальные дела нашей семьи оказались в катастрофическом положении. Пианино с изображением Листа было продано. Мои единственные туфли, костюм и пальто пришли в довольно плачевное состояние. Надо было подумать о заработке. И тут известный кинорежиссер Касьянов предложил мне сыграть ведущую роль в картине «Девушка из подвала». Я с радостью согласилась. Помимо заработка мне было интересно попробовать себя в кинематографе. Но сценарий картины не отличался оригинальностью, это была типичная мелодрама. Девушку, работающую в прачечной, соблазняет молодой богатый барин. Она попадает в среду развращенной золотой молодежи и становится модной кокоткой, тяжело переживая свое падение. Прочтя сценарий, я заколебалась, стоит ли браться за эту роль, и пошла за советом к Таирову.

— Соглашайтесь, — сказал Александр Яковлевич. — Сюжет банальный, но Касьянов культурный человек, думаю, он сумеет снять штампы и пошлость сценария. А что касается героини, то я уверен, что у вас получится дама с камелиями, и вы будете вызывать слезы у зрителей.

Мой дебют в кино неожиданно имел большой успех. Меня наперебой стали приглашать сниматься, уговаривали бросить театр, сулили карьеру кинозвезды. Но я стойко отвергла все соблазны, отказалась даже от приглашения Мейерхольда сниматься в «Дориане Грее» Уайльда. Я согласилась сниматься еще только в одной картине — «Дикарке», которую ставил Гардин. Работать с ним было очень приятно, съемки проходили главным образом на натуре, в Петровско-Разумовском, погода стояла прекрасная, и после тревожного, полного волнений театрального сезона эта работа казалась отдыхом.

Иногда в Разумовское приезжал Александр Яковлевич посидеть на воздухе, отдохнуть, он был целиком занят подготовкой нового {213} сезона. Как-то вечером, приехав в город, я забежала в театр. Александр Яковлевич сидел в своем закутке, который теперь шикарно назывался его кабинетом, перед подрамником макета и что-то строил. Я подошла к нему и увидела контуры какой-то необычной декорации. По вертикали были расставлены палочки и куски картона, скрепленные между собой проволокой. Внизу — на разной высоте — коробочки всех размеров. Я спросила Александра Яковлевича, что он строит и для какой пьесы. Он улыбнулся.

— Ни для какой. Просто так. Наброски. Когда в гимназические годы я рисовал декорации, Кима Маршак неизменно говорил: «Бред твоей фантазии, покрытый мраком неизвестности». Возможно, что и сейчас это так. Но мне все время хочется строить, отойти от живописи.

Александр Яковлевич встал.

— Для меня ясно — с живописью надо решительно кончать, но противопоставить ей что-то точное и определенное я еще не могу. Только едва-едва нащупываю то, что нужно. Сейчас мы топчемся на одном месте. Мы в плену у живописи. Правда, это не очень меня расстраивает — в общем, это закономерно: вне преемственности ничего не рождается. А тут еще случилось так, что к нам пришвартовалась целая ватага замечательных художников. Работают они не за страх, а за совесть, как настоящие друзья. По существу, выручают нас. Но выбираться из плена тем не менее нужно. Кое‑что новое удастся вводить в декорацию и сейчас. Ларионов, Гончарова, Лентулов идут на довольно существенный отход от живописи. «Бубновый валет» — озорной. А вот с Судейкиным — потруднее. «Мир искусства» — марка солидная,

Александр Яковлевич пошагал по комнате и неожиданно обратился ко мне:

— А вот мне интересно, скажите, какое у вас впечатление от моей постройки?

Я уселась в кресло перед макетом и стала внимательно его рассматривать.

— Эта декорация может изображать террасу какого-то старинного замка с расходящимися в разных направлениях коридорами, узкими и таинственными, — рассказывала я Александру Яковлевичу.

Потом мне представилось, что эта установка может быть площадью какого-нибудь большого средневекового города в любой стране, а коридоры — узкими улочками.

— Прекрасно! — воскликнул Александр Яковлевич. — Очень хорошо, что вы — актриса — видите здесь игровые возможности.

И неожиданно спросил:

— А вам хотелось бы походить в такой декорации, пофантазировать, что-нибудь сыграть?

Внимательно вглядываясь в макет, я мысленно представила себе героиню неведомой пьесы, коварную, соблазнительную и инфернальную, играющую сцену, построенную на некой неожиданной ситуации.

{214} — Здесь, по-моему, можно сыграть Гюго или Шиллера, — сказала я.

Пока я рассказывала свои впечатления, Александр Яковлевич быстро шагал взад и вперед по закутку. Неожиданно обернувшись ко мне, Таиров настойчиво, даже как-то грозно спросил:

— Театр будет???

Ни минуты не задумываясь, я изо всей силы стукнула кулаком по столу и твердо сказала:

— Будет!!!

Таиров рассмеялся, быстро накрыл макет какой-то тряпкой, и мы вышли из театра.

После холодного закутка приятно было ощутить теплый летний воздух. Разговор затих сам собой. Ночь была чудесная, светлая. Пройдя по Тверскому бульвару на Спиридоновку, мы вышли к Патриаршим прудам и сели на мою любимую лавочку.

Над головой сияли звезды, пахло липой… И скоро все взволнованные раздумья о пути театра, о новых формах отошли в сторону, уступив место самому простому и самому прекрасному человеческому чувству, о котором во всем мире люди поют песни и поэты слагают стихи.

«Только влюбленный имеет право на звание человека».

# Глава XI

В своей книге «Записки режиссера» Таиров писал: «И если есть некое чудо в том, как возник Камерный театр, то еще менее поддается нормальному объяснению, как мог он жить и с нечеловеческой интенсивностью вести свою работу в той убийственной атмосфере постоянной неуверенности в каждом грядущем часе, которая окружала его в течение более чем трех лет».

Действительно, это было чудо. Жизнь наша шла в страшном напряжении. Творческие радости, находки на репетициях, укреплявшие веру в свой театр, — эти счастливые минуты чередовались с заседаниями, мучительными разговорами с пайщиками и Паршиными, предъявлявшими к театру бесконечные требования. Декорации и костюмы стоили денег, кредиторы не давали покоя, а в кассе не было ни гроша. Скоро создалось такое положение, когда, казалось, дальше театр жить уже не может. После одного из спектаклей Александр Яковлевич назначил экстренное собрание труппы. Он объявил, что в театре нет денег, что платить актерам нечем, и предложил нам самим решить: закрывать театр или продолжать работу, отказавшись от жалованья. Сказав, чтобы его позвали, когда мы придем к тому или другому решению, Александр Яковлевич вышел. Не успела закрыться за ним дверь, как со всех сторон раздались взволнованные голоса:

— О чем совещаться? Театр должен жить!

Мысль о том, что театра может не быть, казалась нам невозможной. В эту минуту все мы были готовы на любые лишения. Стоял {215} невообразимый шум, сквозь который вдруг прорвался звонкий голос:

— Да здравствует Камерный театр!

Несколько актеров побежали за Таировым. Когда Александр Яковлевич вошел, его встретили дружными криками: «Да здравствует Камерный театр!» Окружив Таирова тесным кольцом, актеры аплодировали, жали ему руки. Многие женщины не могли удержать слез. Эта ночь запомнилась мне как прекрасный, светлый праздник.

Работа закипела. Огромное большинство труппы было совершенно не обеспечено, но на репетициях не было видно ни одного унылого лица, все работали горячо, самоотверженно, весело.

Как раз в эту пору в театр пришел Мариус Мариусович Петипа. Представившись Александру Яковлевичу, он сказал:

— Пришел наниматься к вам в театр. Смотрел ваши спектакли, очарован вашей смелостью и молодостью вашего начинания.

И, рассказав, как надоело ему положение гастролера в провинции, как он устал от рутины, пошутил:

— Сейчас я как раз при деньгах и могу себе позволить роскошь поработать для души.

Так состоялась наша встреча с замечательным русским актером Мариусом Мариусовичем Петипа, рыцарем театра, как называл его Таиров. Ему было в то время под семьдесят. Он проработал с нами два сезона, блистательно играл Фигаро, потом Сирано де Бержерака.

В роли Сирано я видела нескольких актеров, некоторые из них играли превосходно, но Петипа был вне всяких сравнений. Может быть, он играл эту роль так блистательно потому, что и сам был великим романтиком. Непосредственность, легкость, поэтическая возвышенность были свойственны ему так же, как Сирано. Замечательно играл Петипа сцену смерти.

Я часто приходила за кулисы или в зрительный зал на последний акт. Он полулежал в кресле, лицо его было вдохновенно прекрасно, смерть ощущалась как-то странно, только в коленях, которые постепенно слабели и, наконец, становились неподвижными, как бы деревянными. Эта сцена производила очень сильное впечатление.

Восхищала увлеченность, с которой работал Мариус Мариусович. Когда Таиров, вручая ему роль Сирано, сказал, что у нас спектакль пойдет в новом переводе и ему придется переучивать весь текст заново, это его нисколько не смутило. Заявив, что память у него великолепная, Петипа в короткий срок переучил весь огромный текст Щепкиной-Куперник. Подвиг, который в полной мере могут оценить только актеры.

Петипа принадлежал к той замечательной плеяде старых мастеров сцены, которые постоянно работали над своей техникой. Он приходил в театр задолго до начала репетиций и в фойе в полном одиночестве занимался голосом, читал стихи, проделывал какую-то свою собственную гимнастику.

{216} Никогда не забуду, как на генеральной репетиции «Женитьбы Фигаро» кто-то из молодых актеров, пораженный стройностью его ног, затянутых в трико, спросил, где он заказывает ватоны, которые обычно надевали актеры в «костюмных» пьесах. Мариус Мариусович пришел в ярость:

— Вы, вероятно, думаете что у меня ноги сухие и жилистые, как у старого петуха?!

И после репетиции, созвав молодых людей к себе в уборную, продемонстрировал упругие, крепкие ноги, которым мог бы позавидовать двадцатилетний юноша.

В «Женитьбе Фигаро» я играла Сюзанну. Петипа был очень приятным партнером, играть с ним было легко и весело. Забавляли его старомодная галантность и изысканное внимание, которое он проявлял ко мне на репетициях. Его романтическое отношение к женщине проявлялось иногда самым неожиданным образом. Так, на генеральной репетиции «Женитьбы Фигаро» перед своим выходом на сцену он неожиданно конфиденциально спросил меня:

— Вы разрешите мне поцеловать вас?

Поймав мой недоумевающий взгляд, пояснил.

— Это даст мне необходимый запал и соответствующее настроение. Грим ваш я не испорчу, я буду очень осторожен!

Могла ли я отказать Мариусу Мариусовичу! И каждый спектакль «Фигаро» он перед выходом неизменно запечатлевал безупречный классический поцелуй на моей щеке, а затем, нежно пожав мне руку, элегантный, молодой, с подкупающей, чисто французской веселостью, вылетал на сцену.

Петипа часто спрашивали, в чем секрет его молодости.

— Я всегда влюблен, — отвечал он. — Всегда влюблен в театр, всегда влюблен в женщину!

«Женитьба Фигаро» не стала этапным спектаклем для Камерного театра. Таиров здесь еще во многом шел ощупью. И только немногие различали в спектакле новые черты, из которых впоследствии формировалась эстетическая программа Камерного театра. Сценическую площадку в «Фигаро» Александр Яковлевич строил по принципам ярмарочного балагана: с традиционным просцениумом и павильонами по бокам. Эта простая установка должна была дать прекрасные возможности для построения мизансцен. Но Таирову не удалось довести свой замысел до конца. Судейкин, блестящий живописец, увлекшись, нагромоздил на сценической площадке сложнейшую декорацию с боскетами, ширмами, занавесями. Это блистательное живописное зрелище поражало глаз праздничной яркостью и красотой, но в вакханалии красок, увы, тонули актеры.

Когда декорации в первый раз были поставлены на сцене, Александр Яковлевич схватился за голову и закричал Судейкину:

— Сергей, ты одним махом убил и меня и актеров!

Однако менять что-либо было уже поздно. Единственное, что сохранил Таиров из первоначального макета, была большая широкая {217} лестница, на которой он строил пантомиму и танец мавров и испанок.

Работая над «Женитьбой Фигаро» и «Сирано де Бержераком», Александр Яковлевич в то же время не оставлял мысли о спектакле большого масштаба, трагедийного плана. Но он постоянно сталкивался с тем, что актерский материал, находившийся в его распоряжении, был очень слаб. Труппа состояла главным образом из молодежи, не имевшей никакого профессионального опыта. После ухода Шахалова, Степной, Подгорного и Ценина, который уехал в Одессу «отъедаться», как он покаялся Александру Яковлевичу, встала неотложная необходимость укрепить труппу опытными актерами. Из провинции были приглашены Н. И. Комаровская и Н. Н. Волохова. В труппу вошел интересный молодой актер Владимир Соколов, позднее ставший одним из ведущих актеров Камерного театра. Пришел Николай Церетелли.

Это имя сейчас как-то ушло в тень, а между тем в годы, когда Церетелли играл в Камерном театре, он был одним из любимейших актеров Москвы. Такие его роли, как Фамира Кифаред, король Арлекин, Морис Саксонский в «Адриенне Лекуврер», Мараскин в «Жирофле-Жирофля», Ибен в «Любовь под вязами», вспоминают до сих пор те, кто видел его на сцене. Церетелли пришел к нам потому, что Камерный театр был ему творчески и душевно близок. Он был моим неизменным партнером в течение многих лет. Мы были большими друзьями, я любила его не только как партнера, с которым мне легко было играть, но очень ценила его как товарища, ценила его большое внимание и заботу.

Церетелли обладал прекрасными внешними данными: красивое лицо, гибкое, пластичное тело, большой голос своеобразного тембра — то мягкий, певучий, то с каким-то резким, металлическим звучанием. Он был сыном бухарского принца, внуком эмира бухарского, а свою фамилию получил от отчима. В облике Церетелли очень чувствовался восток. В одних ролях он этим мастерски пользовался, в других — искусно преодолевал.

В ту же пору вступил в нашу семью замечательный композитор и музыкант Анри Фортер. Ему принадлежала музыка к «Фигаро», «Фамире Кифаред», «Брамбилле» и ряду других наших спектаклей того времени. Вступив в театр, он сразу же стал одним из самых пламенных приверженцев режиссуры Таирова. Все задачи, которые ставил перед ним Александр Яковлевич, легко и органично входили в сферу его творчества.

К сожалению, наше творческое содружество с Фортером оборвалось очень рано. Примерно в двадцатом году его жена, француженка, выросшая в Париже, настояла на их возвращении в Париж. Фортер переживал это трагически. Уезжая, он плакал и говорил, что Россия и Камерный театр стали его второй родиной. Мы встретились с ним через несколько лет во время гастролей Камерного театра в Париже. Это была печальная встреча. Фортер с горечью рассказывал, что в родном городе он никак не может пробиться и сильно бедствует, говорил, что свое пребывание и {218} работу в Камерном театре вспоминает как самую прекрасную пору жизни. Так в житейской суете и неразберихе затерялось прекрасное дарование большого художника.

После Сюзанны в «Фигаро» и Джанины в «Веере», которых я играла с удовольствием, но без настоящего творческого удовлетворения, я очень обрадовалась, когда Александр Яковлевич включил в репертуар пьесу норвежского драматурга Тора Годберга «Два мира» с сильной драматической женской ролью. Пьеса эта отнюдь не была шедевром. Но Александр Яковлевич, как это часто бывало и в более поздние годы, видел в ней возможность создать интересный спектакль.

Привлекла эта пьеса еще тем, что в ней было всего четыре действующих лица, и роли великолепно расходились у нас в труппе. Я играла молоденькую уличную певичку, которую полузамерзшей находит в горах большой ученый, пожилой человек, живущий отшельником в своем замке среди скал и ледников. Привыкшая к шумным кабачкам, к вольной жизни, Сагниль чувствует себя неуютно и одиноко в странной обстановке, в которой она очутилась. Между тем для ученого она скоро становится центром всей его жизни. Он мечтает ввести ее в свой возвышенный мир, создать из нее какого-то особо прекрасного человека. Кончается все это для него полным крахом. Сагниль убегает в город. Бросив свой замок, старик уходит ее искать. Он находит Сагниль в баре большого ресторана в шумной компании кутящих мужчин, крикливо одетую, развязную, чужую. Суля ей все свои богатства, он умоляет ее вернуться, и в конце концов Сагниль соглашается.

Александр Яковлевич замечательно построил последний акт, сильно его переделав и местами даже написав новый текст. У автора развязка была мелодраматическая. Александр Яковлевич довел ее до трагического звучания. На фоне грохочущего обвала, который то затихал, что обрушивался с новой силой — кто великолепно было сделано в музыке Фортера, — Александр Яковлевич выстроил поединок двух людей, раздавленных жизнью. С одной стороны, старик, сломленный и крахом своих идей и поздно проснувшейся страстью. С другой стороны, Сагниль, одержимая одной только мыслью — стать свободной и отомстить. Оба они на грани ожесточенного отчаяния. Мизансцены, которые здесь строил Таиров, резкие смены ритмов подчеркивали силу этой трагической схватки.

Сильное впечатление производил финал спектакля. Пораженный ненавистью Сагниль, старик вдруг обретает силы. Пауза. Они стоят друг перед другом, и каждый понимает, что другой не уступит. В его руке сверкнул кинжал. Снова пауза. Он ждет, что теперь Сагниль упадет на колени, будет просить пощады. Но девушка стоит выпрямившись как струна. И вдруг свободно, глубоко вздохнув, чуть улыбаясь, она медленно идет к нему, подставляя грудь под удар… Сраженная, я падала на спину, раскинув руки.

Публика горячо приняла спектакль. Меня радовал этот успех. Сагниль, по существу, была второй моей драматической ролью {219} (после Маши в «Живом трупе»). Она много дала мне как актрисе, так как требовала большого эмоционального накала.

Сезон закончился очень рано — в конце февраля. Последним спектаклем шел «Духов день в Толедо». Несмотря на уже крепкую внутреннюю закалку, очевидно, все же перипетии последних месяцев не прошли для меня бесследно. Разгримировываясь в своей уборной, я вдруг почувствовала себя плохо, потеряла сознание и упала. Александр Яковлевич перепугался, привез врача, который нашел у меня сильное истощение и порекомендовал длительный отдых и хорошее питание.

С помощью друзей Таирову удалось отправить меня на месяц в Крым, в Алупку. Я поселилась в скромном пансионе и, несколько озадаченная случившимся, твердо решила сделать все, чтобы вернуться в театр здоровой.

За несколько дней до возвращения в Москву ко мне постучала горничная и, просунув голову в дверь, сказала:

— Приехал какой-то господин из Москвы, очень интересный. Спрашивает вас. Он не велел вас будить, но я…

Она не успела докончить фразы. Накинув халат, я стремглав бежала по лестнице вниз. В маленькой гостиной, привычно заложив руки за спину, стоял Таиров, разглядывая плохонькие копии картин Айвазовского, украшавшие стены всех крымских пансионов. Услышав шаги, он обернулся и кинулся ко мне. Скоро мы с Александром Яковлевичем уже сидели на каменистом алупкинском пляже. Самая большая радость в жизни — нечаянная, которая сваливается неожиданно, как снег на голову. Я глазам своим не верила, что рядом со мной Таиров, так невероятно было то, что в разгар работы ему удалось вырваться из Москвы. Я смотрела на смеющиеся, счастливые глаза Александра Яковлевича и болтала какой-то несусветный вздор.

А Таиров то смотрел на меня, то внимательно вглядывался куда-то в далекий горизонт.

Александр Яковлевич страстно любил море. Морская стихия была под стать его характеру. Как-то он сказал:

— Если бы с самых малых лет я не был отравлен театром, то наверняка стал бы моряком. Носился бы на кораблях в неведомые края.

В Алупке мы провели несколько очень счастливых дней. Я много ездила по белу свету, но нигде не видела такой сказочной весны, как в Крыму, такого буйного цветения природы. В тот год была ранняя пасха, и, готовясь к празднику, Алупка была особенно нарядной. В парке гремела музыка, цветочные магазины были завалены фиалками, незабудками, гиацинтами всех оттенков. Их крепкое, нежное благоухание наполняло все закоулки Воронцовского парка. А на пляже, в полном контрасте с белоснежными цветущими деревьями, сердито ворчало холодное море, выбрасывая на берег комья легкой пены. Солнца было так много, что Александр Яковлевич шутил:

— Давай наберем его полные карманы и увезем в Москву.

{220} Мы, кажется, и в самом деле набрали с собой полные карманы солнца, но Москва встретила нас так неприветливо, что оно тут же погасло.

В театре — тысячи неприятностей. Дома ужасное материальное положение. За квартиру не плачено три месяца, и долги, долги… Заработки брата, дававшего уроки, были ничтожны. Я всячески искала выход из создавшегося положения, не зная, как помочь семье. Однажды пришел управляющий домовладельца и вежливо предложил внести плату за квартиру, хотя бы за один месяц. Стараясь сохранить достоинство, я ответила, что мы так и сделаем в самое ближайшее время, как только я получу жалованье. Но сердце у меня екнуло — этот визит, явно грозивший нам выселением, привел меня в панику. И вдруг звонок по телефону из конторы известной кинофирмы Ханжонкова. Приятный баритон сообщал, что меня приглашают сниматься в трех фильмах: «Эльге» Гауптмана, «Черной шали» Пушкина и «Ваньке-Ключнике». Все съемки будут идти в Ярославле. Режиссер — Воротников. Это неожиданное предложение привело меня в такой восторг, что я готова была расцеловать неведомого баритона. Скоро я уехала из Москвы.

Все театральные тревоги отодвинулись в сторону, и я погрузилась в атмосферу старого волжского города. Широкое раздолье реки, тишина, замечательная набережная с массивными скамейками, словно рассчитанными на внушительный вес тех, кто приходит сюда посидеть и полюбоваться Волгой, мой шикарный номер в знаменитой старинной гостинице Кокуева, разделенный на две половины ситцевой занавеской, — все это давало новые впечатления. Позднее они очень помогли мне в работе над Катериной в «Грозе» и Кручининой в «Без вины виноватые».

Воротников оказался культурным, вдумчивым режиссером, работать с ним было приятно. «Эльгу» он строил как романтическую трагедию. В «Черной шали» стремился выявить поэтическую ткань пушкинского стихотворения. Просмотр обоих фильмов в Ярославле прошел очень удачно со множеством горячих слов в мой адрес. Сценарий «Ваньки-Ключника» был довольно примитивен. Но образ молодой княгини представлял для меня интерес прежде всего потому, что это была совершенно новая для меня фактура. Я с удовольствием играла наивно-трогательные любовные сцены. Приятно было качаться на широких качелях, которые медленно и плавно раскачивали дворовые девушки. Вообще забавно было почувствовать себя в атмосфере покоя и благолепия старорусского уклада.

Я была очень довольна своей жизнью. Но за несколько дней до окончания съемок случилась беда. В помещении, где хранились пленки, вспыхнул пожар, и через несколько минут целый город, специально построенный для «Ключника», был объят пламенем. Пожар бушевал всю ночь. «Эльга» и «Черная шаль», еще не вышедшие на экран, погибли. Я сильно горевала. «Ваньку-Ключника» кое-как удалось доснять, перенеся съемки на природу, отчего, кстати сказать, фильм сильно пострадал.

{221} Съемки в Ярославле несколько поправили мои материальные дела. Мы заплатили неотложные долги, расплатились за квартиру, но на то, чтобы хоть немного обновить мой гардероб, о чем я втайне мечтала, денег не хватило. Когда я надевала свое сильно поношенное пальто, давным-давно вышедшее из моды, и шляпу, за давностью потерявшую всякий фасон, я невольно морщилась. Шуба моя тоже пришла в полную негодность. Но тут я придумала очень удачный, как мне казалось, выход: в холодные зимние дни я небрежно накидывала поверх осеннего пальто яркий клетчатый плед, когда-то кем-то подаренный брату. В ответ на удивленные взгляды знакомых, встречавшихся на улице, я гордо поясняла, что это последний крик моды парижской богемы. И получала истинное удовольствие, когда мне делали комплименты, говоря что мой наряд выглядит очень живописно. Но родители и брат были встревожены. Раздумывая, каким способом добыть денег мне на шубу, брат пришел к неожиданному решению — попытать счастья в карточной игре. Кто-то из друзей поведал ему, что новички за карточным столом, как правило, выигрывают. Брат, всю жизнь ненавидевший карты, выучился играть в преферанс и начал каждый день ходить в Купеческий клуб. И вот весной, когда я уже сменила свое осеннее пальто и плед на летний костюм, он торжественно вручил мне пачку денег, а затем смеясь рассказал, каким неожиданным способом ему удалось их заработать. Он был очень счастлив, мысленно видя меня в новой шубе. А я больше, чем новой шубе, радовалась, что брату не придется больше просиживать целые вечера в прокуренном клубном зале.

Жизнь в театре, как и в предыдущие два года, была похожа на скачки с препятствиями. За каждым взятым барьером выступал еще один, из конца им не было. Но все же театр существовал, спектакли шли, вокруг нас постепенно сплотилась своя публика, свой круг друзей.

Таиров жил весь в своих творческих замыслах, совершенно не считаясь с окружающей его реальностью. Как-то у меня дома он устроил репертуарное совещание. Были Бальмонт, Брюсов, Балтрушайтис, Сергей Городецкий. После длительных разговоров и ряда предложений Городецкий вдруг сказал:

— А знаете что, Александр Яковлевич, перечитайте-ка нашего Иннокентия Анненского, талантливейший поэт!

С легкой руки Городецкого Таиров включил в репертуар театра «Фамиру Кифаред».

Образ спектакля, который рисовался Александру Яковлевичу, требовал особого оформления. Прекрасные художники, с которыми он работал над первыми нашими постановками, сейчас не отвечали задачам, поставленным им перед собой.

— Нужна обобщенная форма, — говорил Таиров, — нужен новый художник, хорошо чувствующий объем.

Как-то Александр Яковлевич был в гостях у Гончаровой и Ларионова. На следующий день, очень оживленный, веселый, он сообщил мне:

{222} — Я провел ночь с замечательной женщиной!

Этой женщиной оказалась художница Александра Александровна Экстер, с которой он познакомился в тот вечер. Александр Яковлевич долго и горячо рассказывал мне о ней, он говорил, что почувствовал в ней художника, близкого его творческим поискам.

— Когда мы вышли на улицу, Экстер затащила меня к себе пить чай, — рассказывал Таиров, — а когда забрезжил рассвет, союз для нашей совместной работы над «Фамирой» был уже заключен.

Через несколько дней и я познакомилась с Александрой Александровной. Встреча произошла у Натальи Гончаровой. Эти две замечательные художницы, с которыми мне потом много приходилось встречаться и работать, были абсолютно контрастны и в то же время в чем-то очень схожи. Среди левых художников, как я узнала потом, обеих их называли амазонками за тот воинствующий дух, который они неизменно проявляли во всяких дискуссиях и спорах об искусстве. Наталью Гончарову я уже знала довольно близко, иногда забегала к ней в мастерскую в Трехпрудном переулке. Мастерская никак не была обставлена. Только на стенах висело несколько красивых старых икон. Томные лики богородиц были схожи с лицом Натальи Сергеевны. Внешность Гончаровой никак не вязалась с образом амазонки. Она привлекала женственностью, мягкостью, обаянием чисто русской красоты. Гладко расчесанные волосы, тонкое лицо с большими черными глазами, в которых всегда трепетало какое-то горение. Но когда на дискуссиях или даже просто в дружеском разговоре дело касалось каких-нибудь принципиальных позиций в искусстве, она сразу преображалась. И тут действительно в ней просыпался воинствующий дух. Даже голос ее, обычно мягкий, глуховатый, становился резким.

Александра Александровна Экстер была полной противоположностью Гончаровой. По своему складу она была западницой, подолгу жила за границей — в Италии, в Париже, где училась живописи, была ученицей Леже, дружила с Пикассо. Ее муж был известный киевский адвокат, жили они на широкую ногу. Правда, друзья Экстер — Давид Бурлюк и другие футуристы, часто у нее гостившие, вносили резкий диссонанс в светский тон их дома, но хозяин, уступая богемным привычкам жены, в ее жизнь не вмешивался и ничему не препятствовал.

Мы с Таировым стали часто бывать у Экстер, иногда просиживали ночи напролет. Она была необычайно гостеприимна. В ее доме, так же как в ней самой, бросалось в глаза любопытное сочетание европейской культуры и украинского быта. На стенах, среди рисунков Пикассо, Леже и Брака, можно было увидеть украинские вышивки, пол был застлан плетеным украинским ковром, к столу подавались глиняные горшочки с грибами, баклажанной икрой, яркие майоликовые блюда с фаршированными помидорами. Все эти закуски, так же как несравненные вареники, готовила знаменитая Аннушка, преданнейшая спутница всей жизни Александры {223} Александровны, восхищавшая своим кулинарным искусством ее друзей и всю кубофутуристическую братию.

Я с большой охотой бывала у Экстер. Там можно было встретиться с левыми художниками, которые меня очень интересовали. Тут я впервые увидела близко Давида Бурлюка — фигуру чрезвычайно любопытную. Большой, шумный, с неестественно маленькими для его крупной, мешковатой фигуры руками, которыми он постоянно жестикулировал, он неизменно сосредоточивал на себе внимание всех сидящих за столом. Когда он начинал говорить на какую-то тему, особенно для него дорогую и важную, например о Велемире Хлебникове, никто уже не мог вставить ни слова. Он очень любил народное искусство, примитивы. Вся семья Бурлюка увлекалась искусством первобытных народов, его братья у себя в запущенном поместье «Чернянка», в Таврии, даже занимались раскопками. Он очень интересно обо всем этом рассказывал. Давид Бурлюк увлекался и бытовым примитивом, особенно вывесками всевозможных парикмахерских, портняжных мастерских, маленьких лавчонок. Он разыскивал их в южных захолустных городках и собрал любопытную коллекцию. Мне рассказывали тогда, что подобную же коллекцию собрал и Марк Шагал, очень друживший с Экстер и с Бурлюками. Знатоки живописи утверждали, что во многих его картинах чувствуется влияние этих шедевров самодеятельного искусства.

Меня очень занимали разговоры и споры за столом у Экстер. Я плохо разбиралась во множестве живописных течений того времени, не видела разницы между кубизмом, футуризмом, лучизмом, «Бубновым валетом», «Ослиным хвостом» и т. д. и т. д. Все эти обозначения оставались для меня пустым звуком. Но было интересно слушать разговоры о «разложении тела на плоскости», о Хлебникове, об оживлении дремлющего в слове смысла. И так как Александр Яковлевич великолепно разбирался во всех этих вещах, то, когда мы уходили от Экстер, я по дороге осаждала его вопросами. И он подробно рассказывал мне о футуризме, который считал значительным историческим явлением.

— Конечно, — говорил Александр Яковлевич, — это явление переходное, сейчас уже постепенно себя исчерпывающее, но оно оказало большое влияние на развитие всего современного искусства.

К сожалению, через некоторое время обстоятельства жизни Экстер изменились. Она связала свою судьбу с актером, человеком не без таланта, но по своему интеллекту много ниже ее. Думается, что именно под его влиянием она уехала за границу, в Париж. Поселилась она в предместье, в маленьком домике. Мы с Таировым несколько раз навещали ее во время наших поездок за границу. Жизнь ее после отъезда из России не была счастливой. Правда, выставка, которую Экстер устроила сразу же по приезде в Париж, имела большой успех, но тоска по друзьям, по Москве, по Киеву очень мучила ее. Привыкнуть к иноземному укладу жизни она не смогла. Во время наших гастролей в Париже {224} Александра Александровна не пропускала ни одного спектакля. Восхищаясь театром, достижениями Таирова, она с волнением вспоминала о своей работе с нами и говорила, что очень тоскует по настоящей творческой жизни. Но в то же время каждый раз, когда Александр Яковлевич заводил разговор о том, что ей следует вернуться в Москву, она этот разговор отклоняла, говоря, что, сломав однажды свою жизнь, ей слишком трудно было бы снова ее перестраивать.

Очень тяжелой была наша последняя встреча с Александрой Александровной в ее маленьком домике под Парижем, утопавшем в кустах мелких вьющихся роз. Дверь нам открыла Аннушка. Она встретила нас со слезами радости. Александра Александровна показалась нам очень изменившейся. Мы уже знали о том, что она хворает, и все же отпечаток болезни во всем ее облике произвел тяжелое впечатление. Когда мы сели к столу, все было так же, как в Москве: тот же дух гостеприимства, радушия, уюта. Аннушка каким-то чудом умудрилась вывезти в Париж все свои горшочки и блюда. И, подавая неизменные вареники, с гордостью рассказывала, скольких мадамов и мадемуазелей она научила готовить их, забавно уверяя нас, что на базаре все отлично понимают по-украински. Мы пробыли у Экстер до позднего вечера. Но радость встречи была омрачена все время пробивавшимся у нее в разговоре чувством тоски по друзьям, по родине. Аннушка, улучив минутку, шепнула нам, что Александра Александровна много хворает. А между тем творческая энергия Экстер била ключом. Когда мы поднялись по какой-то шаткой лесенке не то в мезонин, не то просто на чердак ее домика, мы увидели груду полотен, два театральных макета. Один из них, сделанный для «Гамлета», был исключительно интересен. В это время Экстер готовила по заказу какого-то издательства книгу-альбом с рисунками театральных макетов и костюмов. Эта книга потом вышла с предисловием Таирова, которое он написал по просьбе Экстер. Александра Александровна рассказывала, сколько трудов стоило ей устроить свою выставку, несмотря на помощь друзей. И печально добавила:

— Чтобы пробиться сейчас в Париже, в центре величайших достижений в живописи, городе прославленных имен, помимо таланта нужны здоровье, молодость и деньги.

Она повела нас в небольшой закуток, где стояла потрясающей красоты керамическая посуда, главным образом чашки и небольшие блюда, поражающие глаз прекрасно преображенными в кубистическую форму украинскими мотивами.

— Вот это мое богатство, — улыбаясь сказала Экстер, — товар, дающий мне деньги на жизнь.

Очень тяжело было расставаться с Александрой Александровной, с которой нас связывала большая человеческая и творческая дружба. Особенно тяжело было потому, что где-то билось тревожное предчувствие, что видимся мы в последний раз. Так оно и случилось.

{225} До нас все чаще и чаще доходили слухи о том, что Паршины собираются передать театр в другие руки. Таиров в это время с увлечением работал над пьесой «Фамира Кифаред».

Считается, что «Фамирой Кифаред» завершился первый период жизни Камерного театра. И это действительно так. Но значение спектакля в другом — он был не только завершением пройденного этапа, но в то же время и броском в будущее. Именно этим спектаклем началась трагедийная линия репертуара Камерного театра, кроме того, в «Фамире Кифаред» впервые на сцене была поставлена конструкция, позднее прочно вошедшая в практику театров.

В своей первой беседе о «Фамире Кифаред», которая произвела на всех большое впечатление, Таиров рассказал об образе спектакля, подробно остановился на его оформлении, на тех огромных возможностях, которые дает актерам конструктивное построение декораций. Рассказывал о «сценической атмосфере»,

— На сцене должно быть абсолютное гармоническое единство эмоции, ритма и всей структуры формы, — говорил он.

Касаясь самого жанра трагедии, Таиров говорил, что нельзя относиться к ней как к зрелищу мрачному и безысходному. Снова и снова Александр Яковлевич повторял, что пришло время сбросить с театра толстую кору рассудочности и психологизма, вернуть ему его самостоятельную значимость, вернуть свободу, независимость и тем помочь актеру во всю ширь раскрыть свои творческие возможности.

Хочу напомнить малоизвестную ныне пьесу Анненского. Тема ее — гибель дерзновенного музыканта, бросившего вызов богам. Сын фракийского царя, прославленный игрой на кифаре, вызывает на состязание муз и терпит поражение. Разгневанные дерзостью смертного, музы лишают его зрения и музыкального дара, а боги осуждают на вечные странствия.

Разрабатывая внутреннее содержание каждого образа пьесы, Таиров одновременно упорно искал речь, движения, которые определяли бы характер и форму трагедии. Особенно настойчиво занимался он речью. Какая должна быть речь в трагедии? Бытовая явно не годилась, декламацию Александр Яковлевич категорически отвергал.

— Речь в трагедии должна быть очень простой, строго подчинена эмоции, но с непременным соблюдением ритма стиха, — объяснял Александр Яковлевич.

Особой трудностью для актеров явилось то, что стихи Анненского, звучные и красивые, в ряде моментов отличались некоторой заумностью, и это мешало выражению чувства. Особенно трудно приходилось Церетелли, игравшему Фамиру. Таиров советовал: в тех местах, где текст особенно сложен, не подчеркивать его, а усиливать общую эмоциональную и пластическую выразительность данного момента. Это дало прекрасный результат. Замечательно звучали стансы Фамиры. Таиров очень долго искал форму — как показать здесь взлет вдохновения художника, живущего в мире поэзии и музыки, художника, в своем творчестве общающегося {226} с богами. Александр Яковлевич начал местами переводить стансы в полупение и речитатив. Это получилось психологически абсолютно органично. Показывая Церетелли стансы, Таиров сам замечательно их исполнял, актеры даже аплодировали ему. Когда я впервые услышала стансы в сопровождении оркестра — музыку к спектаклю написал Фортер, — я заплакала, как когда-то в ранней юности плакала, слушая Баттистини, как с трудом удерживаю слезы и сейчас на концертах Рихтера, Ойстраха, Стерна.

Оформление Экстер, которое на премьере произвело впечатление разорвавшейся бомбы, как ни странно, было безоговорочно принято и взыскательными знатоками и сварливой буржуазной критикой. Думаю, что это неожиданное приятие конструкций явилось результатом счастливого слияния абсолютно нового для зрителей решения декоративного оформления со сценической атмосферой — с музыкой, с характером актерской игры.

Простая игровая площадка первых наших постановок стала здесь точно разработанной основой спектакля, пространство сцены впервые было ритмически организованным. В «Фамире» два начала: буйное, вакхическое — дионисийское и возвышенное, гармоничное — аполлоновское. Эти два начала и определили ритмическое построение конструкции. Любопытно, что нагромождение кубов на сцене точно ассоциировалось у зрителей с нагромождением скал среди какой-то дикой природы. А конусообразные формы ассоциировались с пирамидальными тополями или с кипарисами. Конструкция, как и обещал Таиров, дала прекрасные игровые возможности актерам. Пляски менад и сатиров, построенные в синкопическом ритме, производили большое впечатление на зрителей смелостью и красотой движений. Такое же сильное и глубокое впечатление производила медленная, плавная поступь слепого Фамиры, его царственные движения, подчеркнутые спокойными, широкими лестничными ступенями.

Мимические сцены, пляски вакханок и сатиров занимали в спектакле большое место. Александр Яковлевич поставил перед участниками этих сцен трудную задачу — выявить в своем исполнении первобытное, архаическое начало древнего мифа, первозданную варварскую стихию вакхического, почти животного темперамента. Это долго не получалось у актеров и особенно у актрис. Вместо цельного чувства, идущего от чистой и необузданной физической силы, вакхические игры окрашивались каким-то современным сексом.

Александр Яковлевич уже приходил в отчаяние. И, наконец, на одной из репетиций в фойе предложил:

— Надо погасить в себе сознание и поддаться одному только инстинкту. Давайте попробуем сейчас сделать опыт. Пусть каждая из вас, — обратился он к актрисам, — вообразит себя пьяной.

Помощник режиссера расстелил на полу большой ковер. Александр Яковлевич предложил нам всем лечь на ковер и до предела ослабить мышцы.

{227} — Когда человек пьян, — говорил он, — его тело слабеет, становится мягким, безвольным, сознание гаснет. Ослабьте мышцы до предела, вам трудно поднять руку или ногу, голова в тумане. А теперь по знаку кидайтесь вперед на воображаемый объект с яростным желанием растерзать его. Но физическое состояние опьянения и тяжести тела не теряйте.

И тут произошло чудо. Когда по знаку Таирова все мы (я по собственному почину тоже принимала участие в этой репетиции) кинулись на воображаемого врага, в характере наших движений, как потом сказал нам Таиров, появилось то дикое, варварское начало, которое он так искал. Я эту репетицию запомнила на всю жизнь, она много дала мне в дальнейшей моей работе над образами Саломеи и Федры.

Работая с Экстер над конструкцией «Фамиры Кифаред», Таиров много думал над тем, как должен быть освещен этот спектакль. Он говорил, что самое построение пьесы, ее необычность, воздушная легкость стиха требуют особого освещения. Таиров всегда придавал большое значение свету на сцене, считая его полноправным действующим лицом спектакля. Еще во время нашего совместного путешествия в Париж кто-то рассказывал Таирову о празднествах в Хеллерау, заметив, что успеху этих празднеств способствовало специальное освещение некоего Зальцмана. Вспомнив этот разговор, Александр Яковлевич решил во что бы то ни стало разыскать Зальцмана. Совершенно забыв о том, что в театре нет денег и что это освещение может потребовать больших затрат, Таиров послал Зальцману пространную телеграмму с приглашением приехать в Москву и принять участие в постановке «Фамиры Кифаред». Скоро Зальцман появился у нас в театре.

В грубой охотничьей куртке, сильно загорелый, он выглядел героем какого-то приключенческого романа, что никак не вязалось с его застенчивостью и большой скромностью. Когда Таиров, объяснив ему свой план постановки и показав макет, сказал, что не хочет давать в спектакле обычного театрального освещения, а хочет дать свет более прозрачный, нейтральный, Зальцман оживился:

— Я понимаю, что вы хотите, — сказал он Александру Яковлевичу, — здесь можно дать рассеянный свет, такой, как настоящий, который нас окружает. Это дает впечатление чистоты воздуха и расширит пространство сцены.

Когда Таиров выразил тревогу, не слишком ли дорого обойдется театру это освещение, Зальцман улыбнулся.

— Мне потребуется всего лишь несколько электрических лампочек да холст для задника и небольших экранов, которые я обработаю специальным способом.

Свет Зальцмана оказался абсолютно органично связанным с художественным решением спектакля. Он заполнял все сценическое пространство. В освещении не участвовали ни рампа, ни софиты, ни прожекторы — свет был прозрачным, то легким, радостным, то пасмурным.

{228} Нас, актеров, освещение Зальцмана поначалу озадачило. Когда впервые на репетиции сцену залил зальцмановский свет, оказалось, что обычный театральный грим выглядит в нем совершенно неприемлемым. Актеры казались накрашенными, как в захудалом балагане. Тогда Таирову пришла в голову мысль, сделать грим графическим. Подчеркивались только глаза и брови, тон лица оставался естественный, свой. Так как тела актеров были сильно обнажены, возникла еще одна мысль — подчеркнуть рельеф мышц тонкими растушеванными линиями. Это дало замечательный эффект. Рисованных линий из зала, конечно, не было видно, но тела укрупнились, казались особенно сильными.

Работа над спектаклем шла с подъемом. Но в это время недовольство пайщиков и Паршиных, давно уже не дававшее нам жить спокойно, стало проявляться особенно бурно. На заседании правления театра Таирову заявили:

— Довольно ставить Шекспира и Кальдерона. Люди приходят в театр развлечься. Надо считаться со вкусами публики. Они хотят видеть на сцене или современные драмы, которые щекочут нервы, или веселые комедии.

Когда все гадали об исходе борьбы Таирова с правлением, на выручку пришел — случай. В один прекрасный день бывший заведующий костюмерной Свободного театра Воробьев, встретив Александра Яковлевича, предложил, чтобы Таиров купил у него по дешевке костюмы «Покрывала Пьеретты», которые, по его словам, художник Арапов так усердно забрызгал серебром, что провинциальные антрепренеры отказываются их покупать, ибо их нельзя уже использовать в обычных пьесах.

Таиров был в восторге от этого предложения. Оно давало возможность включить «Покрывало» в репертуар Камерного театра, что само по себе явилось большой удачей. С другой стороны, Александр Яковлевич понимал, что этот спектакль, имевший прекрасную репутацию, несомненно будет делать сборы. На какое-то время это умилостивит Паршиных и даст возможность спокойно продолжать работу над «Фамирой».

Публика встретила «Покрывало Пьеретты» восторженно. Спектакль шел с аншлагами и, таким образом, в критический момент выручил театр. Возможно, если бы не вернулось к жизни «Покрывало Пьеретты», Камерный театр не дожил бы до премьеры «Фамиры Кифаред».

«Покрывало Пьеретты», бывшее как бы зачатьем нашего театра, оказалось вообще необыкновенно счастливым спектаклем. Его любили мы, исполнители, любил Таиров. Его любили зрители. Он прошел около тысячи раз. Имел большой успех в ряде городов нашей страны и за рубежом. Интересно, что, вопреки мнению скептиков, считавших, будто пантомима не может быть понятна широким зрителям, он неизменно встречал горячий прием у самой неискушенной публики.

Премьера «Фамиры Кифаред» состоялась через месяц после «Покрывала Пьеретты», 2 ноября 1916 года. Очень хорошо помню этот {229} спектакль. Напряженная тишина в зрительном зале, никаких внешних знаков одобрения. Мы не понимали: есть успех или нет. После конца публика не спешила уходить, горячо обменивалась впечатлениями. Поклонники и друзья театра говорили Таирову и актерам много хороших, даже восторженных слов, но впечатление рядового зрителя оставалось загадкой. Каково же было наше удивление, когда на следующий день появились единодушные хвалебные отзывы в прессе. Даже Николаи Эфрос, постоянный приверженец Художественного театра, писал об этом спектакле как о полной победе. Постепенно расшевелилась и публика. Уже через несколько дней атмосфера в зале сильно потеплела, во время действия то и дело раздавались аплодисменты.

Через несколько дней после премьеры «Фамиры Кифаред» был показан новый спектакль — «Ужин шуток» Сен-Бенелли в постановке Петипа. Спектакль был принят благосклонно. Но как раз в ночь после этой премьеры 9 декабря 1916 года Паршины подписали договор о передаче театра известному антрепренеру М. М. Шлуглейту.

12 декабря мы отмечали третью годовщину Камерного театра. Все было, как и в прежние два года. Собрание труппы. Оркестр исполнил отрывки из музыки к нашим спектаклям. Но слово, с которым выступил Александр Яковлевич, на этот раз было очень кратким. Он поблагодарил актеров и работников театра за самоотверженный труд и представил нового директора Камерного театра М. М. Шлуглейта. С этой поры наша жизнь шла на каких-то странных противоречиях. С одной стороны, мы понимали и чувствовали, что театр признан, что, утвердив свое лицо, он уже вошел в семью московских театров. С другой стороны, мы понимали, что не нынче завтра нас могут выбросить на улицу. Но это было так невероятно и так непостижимо, что мы не могли в это поверить.

Шлуглейт внешне производил впечатление приятное. Он был корректен, любезен, разговаривал очень мягко, никогда не повышая голоса, встречаясь со мной, он выражал восхищение той или другой моей ролью, расточал комплименты в адрес Таирова. Нельзя было поверить, что он может совершить что-нибудь враждебное в отношении Камерного театра. Правда, очень мягкий и обходительный в жизни, в деловых разговорах с Таировым Шлуглейт проявлял твердость и настойчивость. По его мнению, курс, взятый Таировым в Камерном театре, и все новации в искусстве шли вразрез со вкусами публики.

— Вы против обывателей, но ведь именно они покупают билеты. Молодежь, энтузиасты нового искусства не имеют денег. Они пробираются зайцами. На их восторгах не осуществишь ни одной постановки. А вы к тому же еще обращаетесь к «большому» репертуару, который соответственно требует и больших затрат. Кроме того, надо учитывать настроение публики, третий год идет война, люди устали. А вы предлагаете им классику, да еще в новых формах, в которых обыкновенному человеку трудно разобраться.

{230} Как театральный человек, понимающий режиссерские возможности Таирова, Шлуглейт всячески старался не отпускать его от себя, но, мало зная Александра Яковлевича, всячески пытался убедить его пойти на уступки.

На одном из заседаний Таиров напомнил пайщикам, что, открывая Камерный театр, он сообщил им, что это будет театр экспериментальный, театр, ищущий новых путей. Один из пайщиков бросил реплику:

— «Летучая мышь» тоже открывалась как экспериментальный театр, но она сделала Балиева богатым человеком!

Александр Яковлевич посоветовал этому пайщику вложить свои деньги в кабаре «Черная сова».

Между тем в театре были превосходные сборы. И Шлуглейт, объявив Таирову, что сезон будет продолжен еще на два месяца, предложил ему сделать две новые постановки, которые не потребуют больших затрат. Александр Яковлевич согласился, так как это оттягивало развязку и давало возможность еще какое-то время играть наши спектакли, привлекая к Камерному театру все более широкие круги московских зрителей.

Так до конца сезона Александр Яковлевич осуществил еще две постановки: «Голубой ковер» довольно популярной тогда поэтессы Любови Столицы и комедию «Соломенная шляпка» Лабиша.

Для «Голубого ковра» Таиров пригласил художника Миганаджана.

— Нарисуйте мне один только задник, голубой восточный ковер. Сцена будет пустая, с самыми необходимыми для действия аксессуарами, — предложил Таиров Миганаджану.

Так на фоне прекрасно написанного ковра мы играли наивную, трогательную мелодраму, рассказывающую о любви молоденькой нищенки Мневер, ставшей женой старика хана, к бедному гяуру и кончающуюся тем, что ревнивый владыка убивает обоих влюбленных, а сам, не в силах победить своей любви, принимает яд. Спектакль понравился публике и шел с аншлагами. Нравилась песенка Мневер, мотив которой я сама выдумала и пела на него какие-то совершенно немыслимые, якобы татарские слова. Эту песенку напевали зрители, выходя из театра после конца спектакля. Аплодисментами встречала публика танец Мневер на голубом ковре, похожем на ясное небо. Великолепен был Церетелли в роли хана. Он был так естествен в образе восточного владыки, что мы шутили, уверяя его, будто он играет собственного деда — эмира бухарского.

«Соломенная шляпка» тоже была осуществлена совсем простыми средствами. Эта незатейливая комедия, очень облагороженная в постановке Таирова, со вкусом оформленная художником Федотовым, была разыграна в стиле веселого французского водевиля. Е. А. Уварова великолепно играла смешную глупенькую невесту.

Сезон близился к концу. И странно, мы совершенно не задумывались над тем, что с нами будет дальше. Ни одной минуты мы не {231} верили, что надпись «Московский Камерный театр» будет навсегда снята с фасада особняка на Тверском бульваре. Но все же этот день наступил. 12 февраля 1917 года было объявлено закрытие сезона. Шел сборный спектакль: сцена прощания Сакунталы, две сцены из «Фамиры» и первый акт «Пьеретты».

Этот прощальный вечер неожиданно вылился в настоящее торжество Камерного театра. В переполненном зрительном зале творилось нечто невообразимое. Проходы были забиты молодежью. В зале люди театра, писатели, художники. Бесконечные вызовы в антрактах. Чувствовалось, что зал взволнован так же, как и мы, и так же, как мы, не верит, что мы играем в последний раз. По сцене в рабочей куртке, взмыленный, носился Таиров, помогая рабочим (у нас их было всего двое) в сложных перестановках, сам выпускал нас на сцену, покрикивая вслед: «Играйте сегодня замечательно!»

И глядя на него, тоже нельзя было поверить, что в этот вечер разыгрывается трагический финал Камерного театра.

Бесконечные вызовы после конца спектакля. Взволнованное обращение Бальмонта к публике, которое он закончил словами: «Позор обществу, которое допускает закрытие Камерного театра!»

Через два дня в театре состоялось заседание, на котором дирекция торжественно обратилась к Таирову с запоздавшими словами благодарности. И на этом жизнь Камерного театра, казалось, была окончена. На следующий день во всех газетах появились пространные «некрологи», в которых перечислялись заслуги Камерного театра и говорилось много хвалебных слов о режиссуре Таирова. Между тем в особняке на Тверском бульваре кипела работа. В первую очередь была снята надпись «Московский Камерный театр». Выбрасывались во двор декорации. Зрительный зал оклеивался обоями с букетами красных роз. Великолепную живопись Экстер в вестибюле энергично замазывали белилами. Были выброшены и погибли прекрасный занавес Экстер и удивительной красоты занавес Натальи Гончаровой, который она расписывала для спектакля «Веер» от руки. А через неделю у входа в театр уже красовалась афиша, извещавшая об открытии нового театра спектаклем «Леда» Анатолия Каменского, в котором героиня блистала не только туалетами, но и полным отсутствием таковых.

Актеры, приглашенные Таировым на последний сезон, тепло простились с нами и разъехались. В результате осталась почти та же группа, которая начинала Камерный театр. Из новых актеров с нами остались Церетелли и Соколов.

За эти годы мы повзрослели, нам уже не приходило в голову, сидя на Тверском бульваре, размышлять, какой из богатых особняков больше подходит для театра. Но никто не думал расходиться.

В один из дней неожиданно ко мне зашел мой старый учитель Н. Г. Александров. Волнуясь, он долго говорил о том, что такой театр, как Камерный, идущий новыми, непроторенными путями, может существовать, только если появится меценат, вроде Саввы Морозова, который в критический момент помог Художественному {232} театру, человек, которого будет интересовать не прибыль, а идеи театра.

— Но сейчас, Аличка, и ты, и Таиров, и все твои товарищи должны понимать, что война многое изменила в психике людей. Богачи стали еще осторожнее давать деньги, и найти сейчас бескорыстного ценителя искусства едва ли возможно.

И как после закрытия Свободного театра, Николай Григорьевич осторожно заговорил о том, чтобы я подумала о возвращении под крыло Художественного театра. Я была очень растрогана заботой и вниманием, которые все годы после ухода из Художественного театра я чувствовала со стороны своих первых воспитателей. Но, крепко обняв Николая Григорьевича, я тихонько шепнула ему: «Камерный театр жив и будет жить!» Чем немало удивила своего доброго учителя. Я сказала, чтобы он передал это «старикам» Художественного театра, которые тревожатся о моей судьбе.

Моя вера, всегда помогавшая мне самой, в эти дни воодушевляла и Таирова и товарищей. Только дома мой оптимизм никак не мог развеять тяжелую мрачную атмосферу. Семья моя была в большом горе, особенно мать, которая, как истинный художник, уже успела полюбить наш театр.

И вот в один воистину прекрасный день рано утром раздался телефонный звонок. Некоторое время я ничего не понимала. Аппарат трещал, шипел, но вдруг сквозь дикий хрип я услышала голос Александра Яковлевича.

— Алиса?! Кричите ура! Сообщаю новый адрес Камерного театра. Записы‑в‑а‑й‑те! Москва, Большая Никитская, дом 19, во вто‑о‑о‑ром дворе.

Телефон снова дико захрипел, и разговор оборвался.

# Глава XII

Помещение, в которое мы переехали, принадлежало Российскому театральному обществу. Приютили нас здесь при содействии А. А. Яблочкиной и А. И. Южина, которые сердечно и дружески относились к Камерному театру. В этом помещении днем работала актерская биржа, а с четырех часов зал и маленькая сцена предоставлялись нам.

Переселение наше произошло в самый разгар Февральской революции. Театральный муравейник был взбудоражен. Каждый день приносил тысячи новых постановлений, проектов. Как из рога изобилия, сыпались новости и слухи. Скоро мы узнали, что комиссаром всех московских театров был назначен Александр Иванович Южин, а управляющим Большого театра Леонид Витальевич Собинов. Горячо отнеслась актерская братия к решению один день в месяц играть бесплатно, отдавая свой заработок в пользу бывших политзаключенных. За кулисами театров шли бесконечные споры о том, можно ли играть великим постом или нельзя. Москва пестрела афишами благотворительных концертов, лекций {233} в пользу раненых воинов, семей погибших на фронте, бывших политзаключенных и т. д.

Как-то я попала в Благородное собрание, где должен был выступать Керенский. Зал был переполнен, меня так сдавили, что я уже хотела бежать, не дождавшись начала, но пробраться к выходу оказалось невозможно. В толпе преобладали дамы, шикарно одетые, в лихорадочном возбуждении ожидавшие начала митинга. И выступление Керенского и атмосфера в зале производили впечатление какого-то истерического театрального представления. Керенский показался мне похожим на актера-неврастеника (амплуа, еще не вышедшее из моды), который самозабвенно играл роль вождя, увлекающего за собой толпу. Дамы, слушая его, хватались за голову, рыдали, срывали с рук кольца и браслеты и бросали их на сцену. Я ничего не понимала в этих выкриках, и все мое внимание почему-то постепенно сосредоточилось на одной мысли — что будет делать Керенский со всеми драгоценностями, которые бросают к его ногам.

В этой суматошной взбаламученной жизни не было никакой возможности всерьез приступить к работе. А тут еще Таирова призвали на военную службу. Он лег в госпиталь на «испытание», и жизнь в театре совсем остановилась.

Стояли жаркие дни. Моя приятельница Лиля Шик уговорила меня поехать на десять дней на Волгу, в Плес. После митингов, демонстраций, самых неожиданных пертурбаций и всяческих волнений Плес показался уголком старой домостроевской Руси среди необыкновенно живописной природы. Нас совершенно потрясло зрелище, которое мы увидели на пристани: в огромной клетке, запертой на замок, молча, потупив голову, стояли молодой человек и девушка. Девушка плакала. Вокруг толпились люди. Они тупо глядели на заточенных и время от времени в полном молчании плевали им в лицо. Выяснилось, что двое заключенных залезли в окно чьей-то дачи и унесли мужские ботинки. Перед тем как везти в тюрьму, их выставили «на позор». Мы долго оставались под впечатлением этой страшной картины, словно увиденной в дурном сне. Было удивительно, что такая расправа происходит в городке, находящемся совсем недалеко от Москвы. В воскресенье, проходя по главной улице, мы были поражены другим странным зрелищем: под ярким солнцем торжественно выступала старуха в белом атласном платье со шлейфом, в нарядной шляпе, с кружевным зонтиком, под руку с очень молодым человеком, по возрасту годившимся ей во внуки. За ними семенили приживалки. Нам рассказали, что это очень богатая барыня, а молодой человек — ее муж. Дом ее окружен высоким забором, за пределы которого ему запрещено выходить. Образ этой старухи крепко засел у меня в памяти. Я рассказала о ней Таирову. Когда через несколько лет Александр Яковлевич начал работать над «Грозой», он, вспомнив мой рассказ, одел сумасшедшую барыню в белое атласное платье со шлейфом и шляпу с вуалью.

Вместо десяти дней мы пробыли в Плесе восемь — пришла телеграмма {234} от Александра Яковлевича: «Врачи признали негодным военной службе собрание труппы через неделю». Быстро уложив чемоданы, мы отправились в Москву.

Когда собралась вся труппа, неожиданно оказалось, что нас очень мало. Но как только стало известно, что Камерный театр готовится к открытию сезона, стали приходить актеры. Пришел Борис Фердинандов, интересный актер и художник. Пришел поэт Борис Глубоковский, большой, красивый, — глубоким бархатным басом и внешними данными он напоминал Маяковского. Пришел попробовать себя в качестве актера Борис Эрдман, впоследствии известный театральный художник. Пришел Юрий Милютин, в то время совсем молодой и очень худенький. В «Саломее» он играл одного из рабов, и Таиров шутил, что он отличный актер на роли угнетенных. Сейчас, когда я вспоминаю свои недавние встречи с импозантным композитором Юрием Милютиным, я с нежностью представляю себе худенького юношу на репетициях «Саломеи». Полуобнаженный, дрожа от холода, он с энтузиазмом переживал все трагические события, происходившие при дворе царя Ирода.

Сразу же был объявлен набор в школу и начались занятия с молодежью. Эта школа была очень далека от того Гэктемаса, который был организован при театре в дальнейшем, но и она много дала театру. Из нее впоследствии вышли хорошие актеры: Миклашевская, Батаева, Бояджиева, Марьина, Румнев, Дорменко и другие.

Для открытия сезона готовились два спектакля: «Саломея» Оскара Уайльда и «Король Арлекин» Лотара. Обе эти пьесы в то время считались революционными. «Саломея» до Февральской революции была запрещена духовной цензурой. И когда это запрещение было снято, к пьесе сразу же обратился ряд театров в провинции, в Москве она была поставлена в Малом театре и в Камерном.

Помещение, в котором нам предстояло играть, оказалось никак не приспособленным для театра. Сцена не имела ни колосников, ни боковых карманов, ни даже кулис. Надо было проявить немалую изобретательность, чтобы ставить здесь спектакли. Крошечная комната, разгороженная занавеской, служила и мужской и женской актерской уборной. Стремянка вела на антресоли. Это было очень остроумное изобретение Таирова. Днем здесь поочередно дежурили Церетелли и Фортер, ведавшие финансовыми и административно-хозяйственными делами, а во время спектакля помещался небольшой оркестр. Технический персонал состоял из одного рабочего и уборщицы. Костюмерной заведовала наша актриса Корнилова, она же была реквизитором. Каждый день в четыре часа, когда биржа кончала работу, мы приходили, открывали окна, чтобы проветрить прокуренный зал, расставляли стулья для публики и обставляли сцену. Первое время мы все работали, не получая денег. С начала сезона, когда в кассу стали поступать скромные средства, они шли на оплату оркестра, технического персонала {235} и на содержание созданного своими силами буфета, который нас очень поддерживал.

Несмотря на трудный быт, на нашей маленькой сцене шла кипучая творческая жизнь. Недостатки сценического устройства вызвали к жизни многие новаторские решения, определившие характер наших постановок того времени. Некоторые из этих находок в дальнейшем прочно вошли в практику театра.

22 октября 1917 года спектакль «Саломея» возвестил о втором рождении Камерного театра. Этот спектакль сыграл большую роль в истории нашего театра, так же как и в моей творческой жизни. Александр Яковлевич считал, что большое сценическое произведение не может родиться сразу, без предварительных эскизов, без трамплина. Таким своеобразным трамплином для будущей «Федры» стала «Саломея».

Пьеса Уайльда излагает библейский сюжет о трагической любви царевны Саломеи, падчерицы царя Ирода, к пророку Иоканаану, предсказавшему пришествие на землю Христа. Отвергнутая Иоканааном, проклинающим ее и весь распутный двор царя Ирода, Саломея в порыве жестокой неутоленной страсти требует у Ирода голову Иоканаана в награду за танец, который она будет для него танцевать.

Таирова увлекала в этой пьесе ее бунтарская стихия, кипение сильных, необузданных страстей. Яростная убежденность Иоканаана, исступленные споры Ирода с фарисеями и саддукеями, наконец, неистовая, языческая любовь Саломеи к пророку — вот то, на чем строил спектакль Таиров, опрокидывая напряженностью эмоциональной стихии вычурность уайльдовского стиля.

Оформляла спектакль А. А. Экстер. Дни и ночи просиживали они с Таировым у макета. Организация сценического пространства на нашей маленькой сцене оказалась сложной задачей. В результате был найден очень любопытный прием. Площадка сцены была разработана просто и целесообразно. От рампы поднимались несколько ступеней, основное действие шло на возвышении. Сцена разделялась на две половины: правая сторона, огороженная тремя или четырьмя массивными колоннами, являлась как бы террасой дворца, здесь размещались Ирод, Иродиада, послы Рима и весь царский двор. На небольшом возвышении сзади стояли фарисеи и саддукеи, узкая винтовая лестница замыкала эту площадку. Левая сторона сцены как бы заключала в себе тот замкнутый мир, в котором живет Саломея, печальная, одинокая при кровавом дворе тетрарха, трепетно тянущаяся к чему-то другому, доброму и светлому.

Декорация строилась из прямых кусков материи разной величины и формы, разной окраски, по-разному освещенных. Они то появлялись, то исчезали, ограничивая или расширяя сценическое пространство. Их движения определяли эмоциональный тонус действия. Когда поражал себя мечом в грудь влюбленный в Саломею Сириец, светлая серебряная полоса, на фоне которой шла эта сцена, внезапно взвивалась кверху, исчезало единственное светлое {236} пятно, и фигура мертвого юноши погружалась во мрак. Так же изменялась атмосфера действия во время спора Ирода с иудеями, когда при меркнущем свете движущиеся формы как бы замыкали пространство, подчеркивая мрачную, тупую одержимость фанатиков.

В моей творческой жизни Саломея явилась большим событием. Этот образ открыл мне двери в мир большой трагедии, в мир обнаженных до предела чувств.

До Камерного театра «Саломею» уже ставили Макс Рейнгардт в Берлине и Н. Н. Евреинов у нас. Постановка Евреинова была стилизованной, условной, он шел от знаменитых рисунков Бердслея к этой пьесе. Саломея трактовалась извращенной, изломанной женщиной. Как рассказывали, примерно в таком же плане решал этот образ и Макс Рейнгардт. Таиров видел образ Саломеи в сложнейших внутренних противоречиях. Дочь Иродиады, унаследовавшая от нее безудержный эротизм, она одновременно таит в себе целомудрие и девичью чистоту. Внутреннее противоборство этих стихий и должно было определять образ. В нежную девичью влюбленность, которую сразу же пробуждает в ней пророк, бурей врывается исступленная языческая страсть, погружая ее в бездну восторга, отчаяния и ужаса. Отвергнутая Иоканааном, царевна кричит как в бреду:

— Не вино, ни плоды не могут утолить желания моего…

В ее монологах, обращенных к Иоканаану, перемежаются гневные упреки, эротический экстаз, мольба, нежность.

— Почему ты не посмотрел на меня, Иоканаан, если бы ты посмотрел, ты полюбил бы меня, я знаю, ты полюбил бы меня. Потому что тайна любви сильнее тайны смерти!

Кульминацией образа в пьесе является танец семи покрывал, в награду за который Саломея требует у тетрарха голову отвергшего ее Иоканаана. Этот танец часто исполняли модные эстрадные звезды. Он строился как танец эротический, как танец соблазна.

В нашем спектакле решение было иное. Саломея танцует перед тетрархом не для того, чтобы соблазнить его, а с одной безумной мыслью: получить в награду голову пророка. В танце скрещивались две линии: неотвратимая, жестокая любовь к Иоканаану и ненависть к Ироду, преследующему Саломею своей похотью. Начало танца шло в очень замедленном ритме, словно в каком-то раздумье. Я выходила закутанная в длинное прозрачное покрывало, так что видны были только обнаженные пальцы ног. Выходила очень медленно, как бы задумываясь о своей судьбе, а может быть, предчувствуя близкую смерть. Вдруг, решительно откинув первое покрывало, которое падало на ступени лестницы, я начинала танец. Каждый покров, который снимала Саломея, нес свое эмоциональное содержание. Одно покрывало я снимала с трепетной нежностью, как бы обращаясь к Иоканаану, молитвенно распластываясь на земле, другое сбрасывала в порыве любви и страсти, третье — бросая свою ненависть тетрарху. Когда я протягивала {237} руку, чтобы снять последнюю повязку на груди, на сцене гас свет и в темноте слышался только хриплый шепот Ирода:

— А‑а‑а, это великолепно! Это великолепно!..

И когда давали свет, я уже сидела у водоема, закутанная в свободное одеяние из грубой серебряной парчи.

Дальше начиналась самая трудная часть роли. Вычурность текста здесь ощущалась особенно сильно, ее надо было преодолеть. Александр Яковлевич очень помог здесь и мне и Аркадину, игравшему Ирода. Внутреннее состояние Саломеи и Ирода в этих сценах он определял как воспаленный бред. Этим состоянием оправдывается и особый ритм их монологов и поэтическая цветистость текста. Как в броду, кричит Ирод: «Где мой перстень?» — словно забыв, что уже отдал его палачу вместе с приказом отрубить голову Иоканаану. Как в бреду, держа в руках отрубленную голову пророка, обращается к нему Саломея со словами любви, нежности, страсти, внутренне сама уже готовая к смерти. Ее торжествующий, неистовый, животный возглас: «Я поцеловала твой рот, Иоканаан, я поцеловала твой рот!» — звучал как последний, предсмертный крик. И когда воины с тяжелыми щитами с четырех сторон надвигаются на нее, чтобы раздавить ее по приказу Ирода, она, по существу, уже приняла смерть.

Спектакль этот принес большую удачу театру, сразу поднял его репутацию в глазах театральной Москвы. Волей обстоятельств вступив в соревнование с Малым театром, мы это соревнование, по общему признанию, выиграли.

В спектакле прекрасно играли почти все актеры. Великолепен был Аркадии — Ирод. Для всех, кто знал этого прекрасного комедийного актера, его выступление в роли, требующей трагической силы, показалось просто чудом. Потрясал зал сильный металлический голос Церетелли — Иоканаана. Очень обаятелен был в роли Сирийца молодой актер Королев. Импозантен в своей первой маленькой роли римлянина Тигеллина был Глубоковский. Прекрасно играла Иродиаду Ненашева.

Оформление «Саломеи» было одной из лучших работ Экстер по экспрессии, темпераменту, по чувству формы. Об этом много говорили и писали. Уводя от натуралистических подробностей, оно подчеркивало накаленную атмосферу спектакля, его обобщенность и динамичность. Было много интересных находок и в костюмах «Саломеи». В этом спектакле бедность театра рождала творческую изобретательность. Все костюмы делались из простого холста. Александр Яковлевич «открыл» его еще в «Сакунтале», заметив, что холст великолепно принимает краску и при соответствующем освещении производит впечатление драгоценного материала. В «Саломее» эта находка была блестяще использована. Ирод, Иродиада, весь двор были одеты в холст, и их костюмы производили впечатление богатства и великолепия. В костюме Саломеи тоже удалось избежать трафарета, «галантереи», как говорил Таиров. Основой костюма для танца, например, была короткая юбка из черных деревянных бус, нанизанных на грубую, завязанную узлами {238} веревку. Эта архаически выглядевшая деталь сразу уводила от штампованной красивости эстрадного костюма, принятого для танца семи покрывал. Очень интересно были решены парики, сделанные из бархатной синели. Уложенная в четкие скульптурные формы, она поражала необыкновенным блеском и красотой, а из зала казалась настоящими волосами. Любопытная деталь: парик Иоканаана был ярко-малинового цвета, как бы подчеркивая пламенную исступленность его характера. И хотя, обращаясь к пророку, Саломея говорила: «Нет ничего чернее волос твоих», это не вызывало ни недоумения, ни смешков в зале. Пламенеющие волосы Иоканаана воспринимались, как этого и хотел Таиров, в качестве своего рода метафоры. Очень интересен был парик Саломеи: черный, блестящий, с тонкими прядями, змейками спускавшимися вдоль лица. Он был и необыкновенно красив и придавал лицу Саломеи какую-то скорбную выразительность.

«Саломею» мы играли очень много. Этот спектакль неизменно собирал полный зал в нашем маленьком театре на Никитской, с успехом шел в других городах и за рубежом. Особенный успех имела «Саломея» во время нашей первой поездки за границу, в Германии, когда мы изъездили всю страну, играя не только в Берлине, но и во всех университетских городах. Настоящую сенсацию вызвала «Саломея» в Аргентине. Этим спектаклем мы открывали наши гастроли в Буэнос-Айресе в 1930 году, он прошел там более двадцати раз подряд со сверханшлагами. Любопытно, что театр, приехавший в страну, враждебно настроенную по отношению к Советскому Союзу и даже не имевшую с ним никаких дипломатических отношений, «Саломеей» сразу же покорил публику. Уже на третьем спектакле студенты на галерее восторженно кричали: «Да здравствует советское искусство!»

Вслед за «Саломеей» на нашей маленькой сцене на Никитской были осуществлены еще три постановки: «Король Арлекин» Лотара, пантомима Дебюсси «Ящик с игрушками» и «Обмен» Клоделя.

«Король Арлекин» в ряде моментов перекликался с идеями и чувствами времени. В очень интересном рисунке, демонстрируя виртуозную пластику, играл Церетелли лицедея, ниспровергающего трон короля. Оформлял спектакль Фердинандов. Это была его первая работа как художника. Конструкция оказалась очень любопытной, хотя технически недостаточно совершенной.

Пантомима «Ящик с игрушками» жила в нашем репертуаре довольно долго, много шла в утренники. Я очень любила этот спектакль. После трагических переживании Саломеи роль веселой, озорной куклы давала мне отличную душевную разрядку. Она перекликалась с Митиль из «Синей птицы» и переносила меня в дни моего детства. Очень весело было играть утренники. Дети бурно выражали восторг, когда, взобравшись на большой барабан, кукла кокетливо танцевала перед пламенно влюбленными в нее Арлекином и Солдатиком, вызывая в каждом из них то надежду, то ревность. Восторженно аплодировали ребята дуэли двух соперников, {239} с большим юмором поставленной Таировым. Радостно принимали трогательную идиллию, когда Солдатик и Кукла, уже пожилые муж и жена, живут в деревне, окруженные дочками и внучками, маленькими куклятами.

Когда в Москву приехал из Петрограда Мейерхольд, театра у него не было, и Таиров предложил ему и Евреинову создать общий «левый» театр, в котором каждый из них работал бы совершенно самостоятельно. Разговоры об этом шли долго и ни к чему не привели. Но один спектакль Таиров и Мейерхольд сделали совместно. Это был «Обмен» Клоделя. Спектакль оказался неудачным. Когда я смотрела генеральную, мне показалось, что оба режиссера и замечательный художник Якулов заблудились в этой постановке. Поражало полное отсутствие координации между отдельными элементами спектакля. «Обмен» скоро выбыл из репертуара.

Октябрьская революция бурей ворвалась в нашу жизнь. Первые октябрьские дни я вспоминаю с особым волнением как время широкого, свободного дыхания и большого душевного подъема. Жизнь обретала новый ритм, новые, четкие черты.

Было холодно, голодно, в театре и дома не топили, в нашей квартире на Спиридоновке в ванне замерзала вода. Но все это нисколько не смущало. Утром, натянув трико, я делала гимнастику и отлично согревалась. После спектакля мы часто устраивали пиры в моей комнате. На маленькой «пчелке», которую прекрасно топил Александр Яковлевич, почему-то падевая для этого кожаные перчатки, что меня очень смешило, пекли картофельные лепешки, а когда кому-нибудь удавалось достать немного пшенной крупы, няня делала нам пшенник, подслащенный сахарином. Поэт Вадим Шершеневич, непременный участник этих пиршеств, изобрел коктейль, который имел большой успех. Это была какая-то смесь денатурата и пива, имевшая свойство шипеть, как шампанское. Эта смесь имела еще одно важное качество — она согревала. В маленьком пузырьке у Шершеневича хранилась таинственная жидкость с терпким запахом. Он уверял, что это настойка лаванды. Ее он добавлял в коктейль по нескольку капель «для дам». Были веселые дни, когда в театре выдавали воблу — ее добросовестно делили поровну, по полторы штуки каждому. Обычно этим занимался Ценин.

На спектаклях приходилось проявлять изобретательность, чтобы по закоченеть от холода. Особенно трудно было полуобнаженным актерам в «Саломее». Во время длинной сцены спора Ирода с иудеями, я, сидя, у водоема, замерзала настолько, что потом с трудом начинала танец, который шел сразу же после этой сцены. Таирова это очень беспокоило, и в один прекрасный день ему пришла в голову мысль установить внутри водоема «пчелку». Нагнувшись над ней, я могла немного обогреть лицо, руки и грудь. Но блаженство это длилось недолго. Дежурный пожарник очень скоро обнаружил «пчелку» и изъял ее. Тогда Таиров и Церетелли придумали другое средство. Александр Яковлевич раздобыл где-то толстую {240} свечу, которую Церетелли держал зажженной внутри водоема. Я наклоняла голову, и пламя свечи обогревало мне лицо. Это было особенно важно, так как от холода губы делались как деревянные. Так, изобретая то одно, то другое, мы крепко держали спектакль, не роняя тонуса. И самое удивительное было то, что мы не простужались, не болели.

В первые дни революции нас очень беспокоило, дойдет ли наше искусство до нового, неподготовленного зрителя. Не тревога оказалась напрасной. Новый зритель горячо воспринимал все, что происходило на сцене. Тогда еще не было современного, впрямую созвучного революции репертуара — советские пьесы появились на свет позднее. Но большие человеческие чувства находили в это время у нового зрителя такой отклик, о котором раньше можно было только мечтать. Наш маленький зал на Никитской был всегда переполнен. Публика приходила самая разнообразная, мелькали кожанки, военные шинели.

Помимо спектаклей мы много выступали в шефских концертах. Эти концерты принимались очень горячо, и мы, несмотря на трудности с транспортом, выезжали всегда с большой охотой. Гримировались и одевались мы дома, а потом, накинув шубы, подолгу выстаивали на остановке, ожидая нужного трамвая. Вокруг нас сейчас же собиралась группа молодежи, а иногда и не только молодежи. Завязывался разговор, в результате мы ехали на концерт уже не одни, а с целой компанией. Эта близость и простота в общении со зрителем были прекрасной особенностью театральной жизни той поры.

Мне хочется рассказать об одном шефском концерте, на котором я встретилась с Ермоловой. К этому времени наши отношения с Марией Николаевной уже приняли дружеский характер. После «Сакунталы» она стала бывать на всех наших премьерах и очень сердечно относилась к Камерному театру, что не могло не вызвать с нашей стороны нежного и благодарного чувства. Установились традиции: в сочельник небольшой группой актеров мы приходили поздравить Марию Николаевну — она жила по соседству с Камерным театром, на Тверском бульваре — и приносили ей маленькую елочку. Перед тем как войти, мы зажигали свечи на елке, а потом уверяли Ермолову, что так и принесли ее и что на пороге ни одна свеча не погасла. Мария Николаевна воспринимала это по-детски радостно и неизменно восклицала: «Неужели действительно ни одна свеча не погасла?»

Встреча с Ермоловой в холодном клубе навсегда осталась в моей памяти. Я увидела ее в вестибюле, растерянную, с шубой в руках. Обстановка была для нее непривычной: актеров никто не встречал. Я бросилась к Марии Николаевне, взяла у нее шубу, помогла снять ботики и проводила за кулисы. Наконец появился конферансье и почтительно предложил Ермоловой начать концерт. Я не отрывала глаз от Марии Николаевны. Стоя за кулисами, она страшно волновалась. Забившись в уголок, шепотом повторяла текст и, перед тем как выйти на сцену, мелко и часто крестилась. {241} Читала она какие-то незамысловатые стихи из «Чтеца-декламатора», читала по старинке, чуть скандируя. В длинном черном платье с белым платком на плечах она казалась строгой и величественной, только нервные кисти рук, теребившие бахрому платка, выдавали ее волнение. Во всем облике Ермоловой, в том возвышенном, почти религиозном пафосе, который она вкладывала в простые, немудрящие слова, было что-то, что глубоко волновало. И мне показалось, что в этой вдохновенной отдаче себя какому-то высокому чувству и таилась сила воздействия Ермоловой на публику

Весной наш театр получил из Смоленска приглашение на летние гастроли. Ценин по поручению Таирова поехал на разведку. Вернувшись, он в полном упоении рассказывал, что город очень красивый, утопает в зелени, в Лопатинском саду играет оркестр, а в кафе подают кофе по-варшавски, с корицей, миндальные пирожные и даже плюшки. Одним словом — курорт. Перспектива провести лето в таких условиях показалась нам всем очень заманчивой.

Мы повезли в Смоленск «Саломею», «Голубой ковер», «Ящик с игрушками» и «Короля Арлекина». Для двухмесячных гастролей в небольшом городе этого оказалось мало. И Таиров решил сделать прямо на месте еще два‑три спектакля, считая, что такая импровизированная работа очень полезна. Церетелли предложил поставить «Профессора Сторицына» и «Павла I», которые он когда-то играл в любительских кружках, я — «Принцессу Грёзу», кто-то — «Сказку про волка». Ставили мы эти спектакли своими силами, костюмы брали напрокат в городской костюмерной, приспосабливая их для спектаклей. Несмотря на то, что делались эти новые постановки очень эскизно, они никак не выглядели халтурными. В них была свежесть, публика отмечала в них хорошее исполнение и отменный вкус.

Думая о том, какой еще пьесой можно пополнить наш смоленский репертуар, я вспомнила «Адриенну Лекуврер» Скриба, один акт которой видела в исполнении Дузе, когда она приезжала в Москву. В городской библиотеке мы нашли эту пьесу, она была в старинном переводе, что сообщало ей особую прелость и обаяние. Пьеса увлекла и Таирова и актеров. Она была включена в смоленский репертуар. Работали мы все свободное время — днем и ночью. И через две недели уже играли премьеру. Мы переделывали костюмы, взятые в городской костюмерной, старались убрать вульгарность, которой часто грешат костюмы из прокатных мастерских. Восточный костюм Адриенны мне пришлось сочинять самой — в костюмерной ничего подходящего не оказалось. К легким шароварам, взятым напрокат, я надевала шелковый бухарский халат Церетелли, а голову он повязывал мне невиданно тонкой кисеей, расшитой по краям червонным золотом. Этот огромный кусок кисеи длиной чуть ли не сорок метров дед Церетелли наматывал себе на голову в виде тюрбана.

Конечно, спектакль не был доработан, образы были только намечены, не раскрыты до конца. Но внутренняя основа спектакля была {242} определена Таировым очень точно, так же как характеристики действующих лиц, и нам, актерам, было легко работать. В результате спектакль прозвучал взволнованно и благородно. Публика приняла его восторженно, и тут же в Смоленске Таиров включил «Адриенну» в репертуар Камерного театра в качестве ближайшей постановки.

Не успели мы вернуться из Смоленска в Москву, как Александр Яковлевич получил телеграмму от Экстер из Киева: «Есть возможность получить театр для гастролей. Немедленно выезжайте». Таиров был болен, лежал с высокой температурой, но перспектива гастролей в Киеве казалась настолько заманчивой, что он вызвал медсестру и сам, без врача распорядился сделать себе внутривенное вливание уротропина, чтобы сбить температуру. Едва держась на ногах, он уехал в Киев. Прошло несколько дней — никаких известий от Таирова не было. Оказалось, что сообщение с Киевом прервалось. Я страшно волновалась, в театре настроение было растерянное, тревожное. И как раз в эти дни я вдруг получила бумагу, в которой значилось, что я мобилизована в Театр имени Комиссаржевской на роль принцессы Мейран в пьесе Василия Каменского «Стенька Разин». Премьера спектакля была приурочена к первой годовщине Великой Октябрьской революции.

Я почти ежедневно играла, и эта новая работа в чужом театре ставила под удар наши собственные спектакли. В театре поднялась паника. Церетелли поехал хлопотать за меня. Но это не помогло. Через день у нашего дома остановился мотоцикл. Веселый молодой человек, влетев в переднюю, сообщил, что ему поручено доставить меня в Театр имени Комиссаржевской на репетицию «Стеньки Разина». Я отроду не садилась на мотоцикл и вообще относилась к этому виду транспорта в высшей степени отрицательно. Но молодой человек стал энергично уверять, что доставит меня в целости и сохранности. Не успела я занять место за его спиной, как мотоцикл, хрипло зарычав, дернулся вперед с такой силой, что я чуть не упала. Я дико закричала и, схватив молодого человека за воротник, соскочила на мостовую. Категорически заявив, что пойду в театр пешком, я просила его предупредить режиссеров, что приду на репетицию с опозданием.

Когда я вошла в театр, ни о какой репетиции еще не было и речи. В зале и на сцене царило вавилонское столпотворение. Народу было видимо-невидимо. Пьесы никто не читал, даже режиссеры Зонов и Сахновский. Актеры, мобилизованные для участия в этом спектакле из Художественного, Незлобинского и других театров, недоуменно спрашивали друг друга, для чего их собрали. Вдруг откуда-то появился очень веселый Вася Каменский, потрясая над головой толстой рукописью. Это сразу вызвало оживление, и обрадованные режиссеры усадили его читать пьесу. Так началась работа над спектаклем «Стенька Разин».

18 октября, как раз в день моего рождения, появился Таиров, усталый, измученный, но безмерно счастливый тем, что ему удалось выбраться из Киева. Вручив мне букет роз и пачку пиленого {243} сахара — в то время это было неслыханной роскошью, — он достал из чемодана контракт на гастроли, показавшийся мне абсолютно фантастическим: Киев — Харьков — Одесса — Вена — Будапешт. Увидев мои изумленные глаза, Александр Яковлевич устало улыбнулся и сказал:

— Я тоже думаю, что это бред.

Так оно и оказалось, на гастроли мы, конечно, не поехали.

Премьера «Разина» прошла, как и предполагалось, в первую годовщину Октября в Введенском народном доме. Несмотря на успех и очень красивые декорации Павла Кузнецова, спектакль прожил недолго. Труппа, собранная из разных театров, очень скоро после премьеры распалась. Художественный театр затребовал Знаменского, игравшего Разина, Таиров затребовал меня, так же поступили руководители других театров. И спектакль, прошедший всего несколько раз, сошел со сцены.

Скоро по Москве разнесся слух, что приезжает нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский, в ведении которого находятся театры. Новость эта вызвала большую радость — в театральных кругах имя Луначарского было хорошо известно. Решено было сразу же по приезде Анатолия Васильевича устроить ему встречу. Каждый театр должен был приготовить какое-нибудь веселое выступление. Чествование состоялось в бывшем ресторане «Элит». Театры проявили большую изобретательность, было много интересных номеров. Я выступала в костюме принцессы Мейран с шуточным текстом, специально написанным Васей Каменским. Стихи были на выдуманном русско-персидском языке, что вызвало бурное веселье в зале. Атмосфера вечера была непринужденной и очень теплой. Было шумно, весело. Анатолий Васильевич очаровал всех своей необыкновенной простотой, блестящим остроумием, обаянием. Перспектива работать под руководством Луначарского вселяла самые радужные надежды.

Приветствуя театральную Москву, Анатолий Васильевич сказал, что в ближайшие дни он начнет знакомиться с театрами, и предложил художественным руководителям каждому показать ему тот спектакль, в котором наиболее полно выражается творческое лицо театра.

Таиров решил показать «Саломею». Через несколько дней был назначен просмотр. Шел он днем, без публики. В помещении, как и всюду в то время, было нетоплено, Анатолий Васильевич и несколько человек вместе с ним вошли в зал, не раздеваясь. Но когда открылся занавес и Луначарский увидел на сцене полуобнаженных актеров, он встал и сбросил свою меховую доху. Это нас очень тронуло, спектакль шел с большим подъемом. После спектакля Луначарский долго беседовал с Таировым, подробно расспрашивал его о дальнейших планах, о репертуаре. Они оказались давнишними знакомыми. В университете в Петербурге Александр Яковлевич состоял в кружке марксизма, где читал лекции Луначарский, {244} и Анатолий Васильевич сразу вспомнил студента, который частенько задерживал его после лекций, осаждая вопросами. Таиров рассказал о своих планах возрождения трагедии, о том, что считает очень важным сейчас вернуть на сцену «двух китов», на которых всегда держался русский театр, — с одной стороны, трагедию и героическую драму, с другой — веселую комедию, жанры, вытесненные современным бытовым репертуаром. Анатолий Васильевич горячо одобрил эту позицию и обещал свою помощь.

Через несколько дней пришло извещение из Наркомпроса: Камерному театру возвращалось его помещение на Тверском бульваре, 23.

Трудно описать наше ликование по этому поводу. Вскоре мы узнали, что нам не только возвращается помещение, но что Анатолий Васильевич распорядился выделить средства для перестройки театра на восемьсот мест. А через некоторое время после этого театру неожиданно было присвоено звание академического. Когда Таиров, поблагодарив Луначарского, сказал, что мы еще не заслужили этого звания, Анатолий Васильевич улыбнулся.

— Когда-нибудь, я не сомневаюсь, вы станете академиками, а сейчас это звание придаст вам некоторую солидность, которая будет вам в помощь.

Бумага о присвоении Камерному театру звания академического бережно хранилась в архиве театра, но Александр Яковлевич упорно считал, что мы по молодости лет этого звания не заслужили, и академиками мы себя не считали, так что скоро забылось и само звание.

Луначарский сыграл большую роль в истории Камерного театра, всячески содействуя тому, чтобы дать возможность Таирову широко развернуть творческую работу. Театр стал жить нормальной жизнью, технический персонал был увеличен, мы стали получать жалованье.

Анатолий Васильевич верил в будущее нашего театра, много писал о нем и говорил в своих докладах. Но, горячо относясь к театру, он был и нашим строгим критиком. И эта критика очень помогала. Не могу не вспомнить, как обрушился Анатолий Васильевич на первый вариант спектакля «Гроза» Островского, сделанный Таировым в 1924 году. По просьбе Александра Яковлевича Луначарский приехал посмотреть репетицию еще до генеральной. Таиров был неудовлетворен работой, очень волновался, говорил, что спектакль не получается, что то, к чему он стремился, не нашло выражения на сцене. Но, будучи художником упрямым и смелым, он решил проверить спектакль на публике, с тем чтобы потом продолжать работать дальше. Тема домостроя звучала в спектакле ярко и убедительно, но тема Катерины не получилась. Излишняя абстрактность оформления обедняла ощущение природы, волжского раздолья. Анатолий Васильевич принял безоговорочно только последний акт, который, но замыслу Таирова, перекликался с плачем Ярославны, но горячо обрушился на спектакль в целом. {245} Идя после просмотра в кабинет Александра Яковлевича, он уже по дороге сердито ворчал:

— Ох, и буду же я вас ругать!..

Через два года Таиров показал третий вариант «Грозы», Анатолий Васильевич, придя за кулисы, весело объявил:

— Сегодня я именинник. Признайтесь, Александр Яковлевич, в вашем успехе есть и моя доля участия. Здорово я вас тогда взмылил!

Очень скоро после знакомства с Анатолием Васильевичем у нас установились с ним простые, добрые отношения. Он часто заезжал к нам на Спиридоновку то с каким-нибудь деловым разговором к Александру Яковлевичу, который активно участвовал в общественной жизни, то просто так, «на огонек». Встречи с ним всегда были для меня большой радостью. Интереснейший собеседник, он мгновенно вовлекал в круг разнообразнейших и самых животрепещущих вопросов в искусстве и в жизни. Однажды, когда я полушутя сказала, что меня поражает, как это он все на свете знает и может ответить на любой вопрос, Анатолий Васильевич рассмеялся.

— А вот и нет. Я вот не знаю, почему, когда вы появляетесь в «Пьеретте» и я вижу ваше лицо, мне хочется плакать. А я ведь мужчина крепкий… Есть многое на свете, друг Горацио, что и не снилось нашим мудрецам!

Как-то Луначарский привез к нам Наташу Сац, тогда совсем еще молоденькую, вихрастую, и представил:

— Знакомьтесь, будущий директор детскою театра.

Это показалось неожиданным. Наташа выглядела совсем девочкой. Она чинно сидела в уголке на стуле, не вмешиваясь в разговор, и пытливыми глазами рассматривала театральные эскизы на стенах. Анатолий Васильевич не ошибся. Вихрастая девушка оказалась отличным организатором и талантливым руководителем детского театра.

Иногда Луначарский заезжал за Таировым, и они вместе ехали на какой-нибудь диспут. Диспуты были характерным явлением того времени, они устраивались на самые разные темы и по самым разным поводам, неизменно привлекая множество народу. Атмосфера на диспутах всегда была до предела накаленной. Помню, как-то Луначарский и Таиров поехали вместе на диспут, чтобы дать бой Керженцеву, ярому стороннику пролеткультовских позиций. Обстановка в зале была необычайно возбужденной, молодежь, зажатая, как сельди в бочке, на подоконнике огромного окна, в порыве восторга после поражения Керженцева так отчаянно аплодировала, что продавила стекло, и два человека очутились в сугробе во дворе.

Я очень ценила легкий характер Луначарского, его жизнерадостность, общительность, ценила его способность мгновенно ориентироваться в любой обстановке.

На торжественном спектакле в честь пятилетия нашего театра — после большого перерыва была возобновлена «Сакунтала» — вдруг {246} погас свет. Сцена погрузилась в темноту. За кулисами поднялась паника. Выяснилось, что на электростанции серьезная авария и рассчитывать на то, что она будет скоро ликвидирована, не приходится. В публике, переполнявшей зрительный зал, началось сдержанное волнение. Тогда Таирову пришла в голову мысль доигрывать спектакль при свечах и факелах. Разумеется, это вызвало решительный протест со стороны пожарной охраны. В отчаянии Александр Яковлевич обратился за помощью к Анатолию Васильевичу, который присутствовал в зале. Луначарский моментально пришел за кулисы и после длительных уговоров решительно заявил пожарнику, что берет всю ответственность на себя. Мы продолжали спектакль при факелах и свечах, это было необыкновенно красиво и вызвало бурный восторг в зрительном зале. После спектакля в театре была веселая вечеринка. На столах стояли канделябры с зажженными свечами. Это создавало какую-то особенную атмосферу. Анатолий Васильевич был в великолепном настроении и шутил, что ему довелось быть участником новой интерпретации «Сакунталы». Наконец, объявив, что освещение настраивает его на мистический лад, он взял мою руку и стал гадать. С самым серьезным видом он рассказывал мне мое прошлое, настоящее и предсказал много замечательных вещей в будущем. Должна сказать, что, еще будучи в Художественном театре, я интересовалась хиромантией — в то время это было очень модно. Я даже взяла два урока у знаменитого хироманта Волкова-Давыдова. Меня очень удивило, что Анатолий Васильевич гадает по всем правилам, я тут же ему это сказала. Анатолий Васильевич очень смеялся и говорил, что необычайно рад тому, что его скромный талант предсказателя получил такое авторитетное признание.

{247} Вспоминаю нашу последнюю встречу. Это было на приеме в Наркоминделе. Луначарский недавно вернулся из-за границы. Я знала, что он болен, и все же, когда увидела его, сердце у меня сжалось: так он изменился. Несмотря на плохое самочувствие, он заботливо расспрашивал меня и Таирова о нашей жизни. А потом, отведя меня в сторону, спросил, как здоровье Александра Яковлевича. Его участие очень тронуло меня. На следующий день я послала ему несколько веточек белой сирени с дружеской запиской. Анатолий Васильевич сейчас же позвонил; мне и сказал, что мои цветы повергли его в большое смущение.

— Это я должен был бы посылать вам цветы на спектакли, а я ни разу этого не сделал, не догадался, — как-то грустно пошутил он.

Я сказала, что эти веточки просто знак моего сердечного к нему отношения, и пожелала ему поскорее поправиться.

Больше я не видела Луначарского. Таиров еще не раз встречался с ним и с грустью рассказывал, как плохо он выглядит и что даже его постоянный оптимизм ему изменяет.

В своей жизни я встречала много интересных людей — Анатолий Васильевич Луначарский остался в моей памяти как один из самых замечательных.

Весной 1919 года Камерный театр поехал на гастроли в Петроград. Я не была там со времени своих приездов с Художественным театром и ждала, что на меня нахлынут призраки моей юной беззаботной жизни. Но обстановка была настолько иной, что и самый город, все такой же прекрасный, показался мне другим. Суровый быт наложил на него печать какой-то строгой сосредоточенности. Это было первое знакомство Камерного театра с петроградской публикой. Я радовалась, что наши спектакли принимались горячо и взволнованно, что у кассы выстраивались длинные очереди. Этот наш первый приезд положил начало большой дружбы Камерного театра с Ленинградом, которая продолжалась до конца жизни театра.

Окрыленные успехом, возвращались мы в Москву. Но через несколько дней по приезде я тяжело заболела. Это вызвало большое волнение в театре — начало сезона было не за горами, а моя болезнь срывала все планы. Прошел целый месяц, пока опасность миновала. Доктор советовал Таирову увезти меня на свежий воздух и обеспечить нормальным питанием. На помощь пришел старый друг Александра Яковлевича, с которым он вместе учился в киевской гимназии. Узнав о нашей беде, он предложил устроить меня недалеко от Москвы в небольшой деревушке, в пустом доме, где мне будет обеспечен прекрасный воздух, неограниченное количество молока, черный хлеб, а по договоренности с заведующей можно будет получать и творог.

Врачу эта перспектива показалась вполне удовлетворяющей всем его требованиям, а я готова была на все, лишь бы поскорее поправиться и приступить к работе. Репетиции «Адриенны Лекуврер» должны были начаться через две недели.

{248} На какой-то смешной таратайке (железнодорожного сообщения с фермой не было) Александр Яковлевич и врач доставили меня на место. Сначала я чувствовала себя неуютно и одиноко в пустом двухэтажном доме, но постепенно привыкла, освоилась и с головой ушла в работу. Здесь, в деревенском окружении, под мычание коров, крики петуха и кудахтанье кур рождался образ вдохновенной французской актрисы, овеянный поэзией Расина и Корнеля, один из самых хрупких и нежных трагических образов, которые мне довелось сыграть.

Разговоры «о жизни» с тетей Лушей, которая приносила мне топленое молоко с румяными пенками, веселая болтовня с ребятишками, прибегавшими из лесу с полными кринками земляники, чередовались в моем уединении с глубокими раздумьями о трагической судьбе Адриенны. Мое одиночество время от времени нарушалось приездом Александра Яковлевича и врача. Однажды Александр Яковлевич привез мне маленькую книжечку, которую нашел у букиниста, — изданные в Париже письма Адриенны Лекуврер с биографическим очерком и ее портретом. Эта книжечка в красном с золотом переплете оказалась для меня драгоценной — она влила живую жизнь в уже складывавшийся в моем творческом воображении образ. Я узнала много интересных подробностей о жизни Адриенны, о ее любви к Морису Саксонскому, о ее трагической гибели. Потрясали обстоятельства, предшествовавшие ее смерти, хладнокровие, с которым был продуман принцессой Бульонской жестокий план отравления, внезапный мучительный конец, и как завершающая кода этой трагической истории — отказ церковных властей в погребении. Когда я читала строки о том, как Морис Саксонский тайно, ночью увозил ее тело из Парижа в деревню, к кормилице, надеясь там в саду похоронить ее, я не могла сдержать слез.

В другой раз Александр Яковлевич привез мне пьесы Корнеля и Расина, фрагменты из которых входят в роль Адриенны. Я мало была знакома с французской классикой и, прочитав «Федру» в подлиннике, была потрясена музыкой расиновского стиха. Я невольно вспомнила, как кто-то рассказывал мне о трагической гибели поэта Андре Шенье и его друга: когда их везли на гильотину, они декламировали монологи Федры вместо молитвы.

Иногда Александр Яковлевич оставался до утра. И тогда вечерами мы занимались ролью. Мне еще было запрещено двигаться, но внутренне я уже представляла себе пластику Адриенны, ее мягкие, округлые жесты, определявшиеся широкой юбкой с фижмами, такой, как у маленькой фарфоровой маркизы, которая стояла на комоде у мамы.

Постепенно здоровье мое восстанавливалось. Помню счастливый день, когда врач разрешил мне спуститься по лестнице вниз. После того как целый месяц я могла только с балкона смотреть на верхушки деревьев, было необыкновенно радостно почувствовать под ногами высокую нескошенную траву с одуванчиками, кашками, куриной слепотой.

{249} И еще был здесь один радостный день — 7 июля в день своего рождения Александр Яковлевич, приехав ко мне, привез несколько листков, отпечатанных на машинке.

— Я получил сегодня замечательный подарок, — сказал он и тух же начал читать мне вслух сценарий, сделанный по роману Гофмана «Принцесса Брамбилла».

Я не очень поняла восторг, с которым он говорил об этом сценарии — мне он показался просто коротеньким пересказом сюжета, — и спросила:

— А где же пьеса?

Александр Яковлевич весело ответил:

— Пьесу сделаем сами.

Так этот тихий уголок Подмосковья оказался местом рождения одного из прославленных спектаклей Таирова — «Принцессы Брамбиллы» — и одной из самых любимых моих ролей — Адриенны Лекуврер.

Наконец я переступила порог нашего здания на Тверском бульваре, на которое за время моей болезни уже вернулась надпись «Московский государственный Камерный театр». Репетиции «Адриенны» были в полном разгаре. Александр Яковлевич занимался сценой вечера у принцессы Бульонской. Ирина Строганская, игравшая принцессу, красивая женщина с безукоризненными манерами, великолепно изображала знатную даму — гордую, высокомерную. Внезапно Александр Яковлевич прервал репетицию.

— Вы играете действительно благородную женщину. Но ведь принцесса — гнусная тварь, интриганка и убийца. Благородство и возвышенный тон, пленительные улыбки — все это рассчитанная игра, игра по тщательно разработанным правилам. Она комедиантка, такая же как все дамы и господа в ее салоне. Ситуация дает возможность увидеть здесь действующих лиц с изнанки. И выходит, что вельможи и высокомерные дамы — самые настоящие комедианты, а актеры Адриенна и Мишонне — единственные люди без маски. Поэтому не надо бояться преувеличения, гротеска, надо, чтобы зрители увидели принцессу как бы в увеличительном зеркале.

Очень интересный рисунок нашел Фердинандов, который играл принца Бульонского. Глупый, напыщенный, самодовольный, свято верящий в то, что он великий ученый, он, разглагольствуя о своих открытиях, все время скользил по полу, словно танцуя полонез. Это придавало образу неожиданность и экстравагантность.

Юдину, игравшему аббата Шуазеля, Александр Яковлевич подсказывал:

— Представьте себе поведение лакея с салфеткой на руке, с угодливой улыбкой: «Чего изволите?» — и переведите это на льстивого и жеманного придворного аббата времен Людовика XV, конфидента принцессы, поверенного всех ее интимных тайн.

Высокий, худой Юдин очень точно схватил подсказанный рисунок. Его почтительно склоненная фигура, похотливые взгляды и томные вздохи, которые он с притворной робостью обращал к {250} принцессе, создавали образ, выражавший эпоху с ее тайными интригами, галантными приключениями, убийствами.

Обращаясь к молодым дамам в салоне принцессы, Александр Яковлевич объяснял, что разговоры этих дам должны походить на птичье щебетанье, которое сопровождается манерными движениями веера или кисти руки, изящными наклонами корпуса и кокетливым легким смехом, звучащим, как из музыкального ящика.

Сидя в зрительном зале, я уже мысленно представляла себе появление Адриенны и Мишонне в этом изысканном светском кругу. Меня очень беспокоило, что, придя на сцену после большого перерыва, я растеряю все, что успела сделать в деревне. Но тревога оказалась напрасной. Образ уже жил во мне. В мизансцены, разработанные Таировым, я вошла легко, так же как в ситуации спектакля.

Оформление Фердинандова, в своей основе совсем простое, как было намечено еще в Смоленске, оказалось очень удобным. Сцена делилась на два плана, от просцениума три-четыре ступеньки вели на верхнюю площадку. С боков она окаймлялась высокими ширмами. Эти ширмы в каждом акте изменялись в форме и цвете соответственно эмоциональному тонусу действия. Эти ширмы были золотые в салоне принцессы, торжественно синие в ночной сцене в ее охотничьем домике, траурные при свете зажженных канделябров в сцене смерти Адриенны. Интересна была мебель, носившая подлинные очертания стиля той эпохи — особый орнамент подчеркивал ее изысканность. Костюмам вельмож и дам была придана заостренность, подчеркивавшая гротесковый характер персонажей. В мужских камзолах, например, были подложены специальные валики на бедрах, отчего полы камзолов казались летящими, как бы танцующими.

Выполнить костюмы в ту пору было нелегко. Эпоха «Адриенны Лекуврер» требовала шелка, бархата, дорогих тканей и, главное, хороших мастериц, которых у нас в театре не было. На помощь пришла известная в Москве портниха, приятельница Экстер, А. И. Виницкая. Великолепная художница, она уже во время постановки «Фамиры Кифаред» оказала театру бесценную услугу, взяв на себя по просьбе Экстер трудную задачу осуществить костюмы вакханок и сатиров. Увидев эскизы Фердинандова к «Адриенне Лекуврер», она загорелась желанием одеть спектакль. Костюмы нуждались в тщательной обработке деталей — этого требовал стиль эпохи. Виницкая щедро открыла сундуки, где у нее хранились обрезки тканей, оставшихся от туалетов ее бывших богатых заказчиц. Эти лоскуты она великолепно использовала на всевозможные рюши, розетки, цветы, ленты и т. д., украсившие костюмы Адриенны, принцессы и знатных дам. Виницкая сумела увлечь своих бывших мастериц необычной для них задачей, они трудились ночами не покладая рук и блистательно выполнили все костюмы. Одна из мастериц, которая шила красный бархатный халат Адриенны для последнего акта, очень тронула меня, рассказав, что не спала несколько ночей, придумывая, как объединить {251} линию Ватто с античными линиями, как того требовал эскиз. Большому искусству этих тружениц и заботам самой Виницкой я была обязана тем, что из четырех костюмов Адриенны — три служили мне бессменно все двадцать девять лет жизни этого спектакля.

Несколько слов о том, как складывался образ Адриенны. В нем скрещивались две темы: безграничная преданность Адриенны театру и большая человеческая, женская любовь. Пьеса построена таким образом, что театр все время врывается в жизнь Адриенны, окрашивая все ее чувства, все поступки. В первый раз Адриенна появляется в актерском фойе «Комеди Франсэз» в костюме Роксаны с книжкой Корнеля в руках, повторяя слова роли перед выходом:

Ужель напрасно все, судьба мне изменила,
Я для соперницы дорогу проложила…

В сцене с Морисом Саксонским она читает ему трогательную басню Лафонтена «Два голубя», словами этой басни нежно укоряя его за стремление к воинским подвигам, ради которых он часто оставляет ее одну. На вечере у принцессы Бульонской страстным монологом Федры, который она читает по просьбе гостей, Адриенна бросает гневное обвинение в лицо знатной соперницы. И, наконец, в последнем акте, прижав к губам отравленные цветы, стихами Психеи с нежностью и мольбой говорит Морису о своей любви. А мгновение спустя, в агонии, в порыве вспыхнувшей ревности с силой и страстью произносит монолог Гермионы:

Ступай и повторяй другой все клятвы страсти,
Ты мне их расточал, когда меня любил.
Перед лицом богов ты бедной изменил.
Ты не услышишь здесь ни жалобы, ни стопа.
Ступай, но помни, мстить умеет Гермиона!..

Глубокой скорбью звучат прощальные слова Адриенны, обращенные к театру: «Театр, мое сердце не будет больше биться от волнения успеха. О, как я любила театр… Искусство!.. И ничего от меня не останется, ничего, кроме воспоминаний…» Такой же большой скорбью звучал здесь траурный марш Анатолия Александрова, как бы завершая трагическую тему гибели великой актрисы, беззащитной перед человеческим коварством и жестокостью.

Образ Адриенны Лекуврер был бесконечно близок мне. Меня увлекала возможность открыть зрителям тайну творчества, показать душевный мир актрисы, где рядом с ее реальной жизнью живут образы, созданные воображением. Показать таинственную взаимосвязь жизни и искусства, столь тесную, что уже невозможно понять, где кончается одно и начинается другое, было трудной и увлекательной задачей. Если это удалось мне, то, вероятно, потому, что и для меня с самых ранних лет театр был второй жизнью.

Открытая генеральная «Адриенны» вызвала большой интерес в театральных кругах. Зал был переполнен. Много приветствий и поздравлений. Сонет Бальмонта. Трогательные стихи Качалова. {252} Были поздравления и неожиданные. Очень удивил меня Н. Е. Эфрос. Большой друг Художественного театра, он сердился на меня за уход от Станиславского и весьма сдержанно относился к моим работам в Камерном театре. Теперь он горячо поздравил меня и сказал, что рад и счастлив видеть то, как блестяще удалось мне в этой роли объединить традиции Станиславского с новаторством Таирова.

Успех спектакля оказался беспримерным. Я играла Адриенну без дублерш дочти двадцать девять лет. «Адриенна» была показана по всей стране от Мурманска до Одессы, от Ленинграда до Владивостока, ей аплодировали зрители Рима, Брюсселя, Берлина, Буэнос-Айреса, Парижа. Во Франции, на родине Адриенны, этот спектакль был оценен особенно высоко. В Москве на 750‑м представлении «Адриенны» выступил Жан-Ришар Блок. Он сказал: «Ваш театр хорошо известен и любим во Франции. Все артисты и люди, понимающие и любящие искусство, знают Александра Таирова — художника-новатора, указывающего новые пути театру… Таиров и Коонен сотворили с этой пьесой чудеса… Мы им дали довольно посредственную мелодраму, а они из нее сделали потрясающую трагедию. Мы им предложили Скриба, а они вернули нам Шекспира».

В Париже, когда мы приехали туда с гастролями, я в первый же свободный вечер вместе с Александром Яковлевичем пошла в «Комеди Франсэз» и в антракте зашла в актерское фойе. С глубоким волнением остановилась я перед портретом Адриенны, в короткие мгновения передо мной пронеслась вся трагическая жизнь великой актрисы, жизнь, о которой мне посчастливилось поведать многим и многим тысячам зрителей.

Последним моим спектаклем, после которого навсегда опустился занавес Камерного театра, была «Адриенна Лекуврер».

В нашей с Таировым жизни произошла неожиданная перемена. Александр Яковлевич уже довольно долго жил холостяком в маленькой квартире в доме Нирензее. Этот дом в Гнездниковском переулке, выстроенный незадолго до революции, вызвал в Москве сенсацию. Во-первых, по тем временам он был небоскребом с рестораном на крыше, во вторых, состоял из небольших отдельных квартир, как говорили тогда, квартир для холостяков. Когда Таиров переехал в этот дом, Александра Александровна Экстер взяла на себя устройство его квартиры и со свойственным ей вкусом и изобретательностью обставила ее: нашла красивое покрывало на тахту, своими руками сделала подушки из разноцветных лоскутов, придумала приятное освещение. Квартира по тому времени считалась со всеми удобствами, в ванной была маленькая газовая плитка, на которой можно было быстро приготовить чай. Друзья Таирова и я очень любили эту квартиру, мы часто собирались здесь на чаепития. И вдруг, как гром среди ясного неба, извещение о том, что этот дом реквизируется, а всем жильцам предлагается освободить помещение. В то время найти отдельную квартиру или хотя бы комнату в Москве было чрезвычайно трудно. Несмотря {253} на всю энергию Александра Яковлевича, разрешить «жилищный вопрос» никак не удавалось. Подумав, я решила, что единственный выход — предложить Таирову переехать к нам, о чем тут же весьма категорически сообщила ему, а потом, набравшись храбрости, объявила об этом дома. Родители были ошеломлены. Несколько растерянными чувствовали себя и мы с Александром Яковлевичем. Мы вообще не собирались устраивать жизнь по-семейному, в одной квартире. Я всегда отрицательно относилась к тесному житейскому контакту с близким человеком. Мне казалось, что гораздо лучше, когда у каждого своя жизнь, независимая и свободная. Александр Яковлевич уважал эти мои взгляды. Но обстоятельства решили за нас. Так случилось, что мы стали жить под одной крышей.

Некоторое время я никак не могла привыкнуть к тому, что надо говорить не «у меня», а «у нас», приглашать в гости не «ко мне», а «к нам». И это очень забавляло меня. Внешне в нашей жизни мало что изменилось. Александр Яковлевич, как и раньше, целые дни пропадал в театре, я почти каждый вечер играла. Только посиделки с друзьями после спектаклей стали теперь более частыми и более многолюдными. Большой такт Александра Яковлевича в конце концов покорил моих родителей. Правда, мама огорчалась до слез, что наш союз не был освящен подвенечной фатой и белым платьем. Отец отнесся к этому спокойно и очень скоро подружился с Александром Яковлевичем.

Год 1919‑й оказался счастливым для нашего театра. Вскоре поели «Адриенны» состоялась премьера «Принцессы Брамбиллы» — «Каприччио Камерного театра по Гофману» назвал этот спектакль Таиров. Эта постановка органично влилась в бурный поток театральных исканий той поры. Фантастическая романтика Гофмана как-то удивительно сочеталась со всей атмосферой, царившей в то время в искусстве.

Материал Гофмана Таиров использовал как повод для создания спектакля, в котором самым неожиданным образом переплетались элементы трагедии, драмы, арлекинады, оперетты, цирка.

— Идея спектакля — погоня за мечтой, которая в результате оказывается реальностью, — говорил Таиров.

На фоне римского карнавала разыгрывалась драма двух любовников, влюбленных в мечту, — актера Джилио Фава и швеи Гиацинты. В стремительном ритме тарантеллы и сальтареллы, ритме, который Таиров положил в основу спектакля, шла бешеная погоня за призраками. Герои меняли лики и личины, чтобы, пройдя через все перипетии, отречься от бесплодных фантазий и заново полюбить милую, прекрасную реальность. Стремительно проносились бесчисленные персонажи карнавала. В ироническом контрасте вымысел смешивался с действительностью. Танцы, интермедии, забавные пантомимы, дуэли, трагикомические похороны, шуточные процессии пронизывали основное действие. Феерическая смена красок, головокружительная сложность конструкции замечательного художника Якулова, карнавальные костюмы, маски — {254} все это сочеталось с удивительной изобретательностью мизансцен Таирова. Карнавальная стихия оправдывала любые превращения. Простенькая швея становилась принцессой, актрисой, актер Джилио — принцем. Александр Яковлевич бесконечно импровизировал, сочиняя тут же на репетиции не только мизансцены, но и целые ситуации, менял текст, вводил новые реплики, сочинял пантомимы. Любопытно, что в этом спектакле, который шел два часа двадцать пять минут, пятьдесят минут занимали пантомимы.

Замечательно была сделана пантомима, которую показывает на площади ярмарочный театр. Она имела особенный сюжет. Поклонники Коломбины убивают своего удачливого соперника Арлекина, которого виртуозно изображал Румнев, в то время наш ученик, режут его тело на куски и разбрасывают по сцене. Коломбина, безутешно рыдая, собирает эти куски и бережно складывает их на огромном ящике. Неожиданно появляется добрая фея и дает ей волшебную палочку, взмахнув которой Коломбина оживляет возлюбленного. Технически это было сделано виртуозно. Особенно момент, когда сложенные Коломбиной куски тела Арлекина вдруг срастались, он соскакивал с ящика живой, веселый, и счастливые любовники кружились в танце под восторженные аплодисменты зала. Другой великолепный момент спектакля — шуточные похороны актера Джилио. Джилио прикидывается мертвым. Шестеро друзей под траурный марш торжественно проносят по авансцене его тело, распростертое на широко растянутом красном плаще. Несмотря на иронический оттенок музыки, это шествие врывалось в карнавал трагическим диссонансом. Трагизм момента подчеркивало специальное освещение. Выключались все прожекторы, софиты, рампа, свет шел только снизу из нескольких открытых люков. Это создавало удивительный аффект — по сцене плыли огромные тени, смешиваясь с реальными персонажами карнавала. Все это производило впечатление трагической фантасмагории. Большое впечатление производил финал спектакля. Карнавал продолжается. В стремительном ритме, как бы подхваченные общей радостью, его участники танцуют, кувыркаются, жонглируют горящими факелами, пересекают сцену на ходулях. Наша молодежь великолепно изображала карликов, великанов, верблюдов, страусов — все это неслось в бешеном ритме, демонстрируя блистательное актерское мастерство, исполнительскую культуру и молодость, которыми всегда гордился Камерный театр.

Многие актеры играли в этом спектакле первоклассно: Б. Фердинандов — Джилио, П. Цирский — Челионати, И. Аркадии — Бескапи, А. Миклашевская — Брамбилла (потом эту роль отлично играла молоденькая выпускница нашей школы А. Батаева).

«Принцесса Брамбилла» стала огромным успехом Таирова. Здесь щедро проявились его умение работать с актерами, строить сложнейшие пластические композиции, его любовь к детали, неожиданной, но подчиненной общему замыслу. Таиров имел в этом спектакле великолепных помощников — художника Якулова и композитора Фортера. То, что Якулов сделал в «Принцессе Брамбилле», {255} было поистине блистательно. Он обладал редким качеством — умением сочетать конструкцию с живописью. Здесь это проявилось в полной мере. Макет, который они создали с Таировым, своим построением давал великолепные возможности для создания интереснейших мизансцен, а тонкая, благородная живопись Якулова явила совершенно необычную картину карнавала. В бешеном водовороте движений удивление и восторг вызывала не яркость красок, а целая гамма тончайших нюансов, благодаря чему вся картина карнавала казалась овеянной романтической поэзией и мечтой.

Сезон «Адриенны» и «Брамбиллы» оказался на редкость счастливым для нас. Сейчас кажется удивительным, что в 1919 году, полном лишений и трудностей, родились один из самых трогательных и лиричных и один из самых зажигательных и озорных спектаклей Камерного театра, на годы вперед сформировавшие его художественную программу.

# Глава XIII

В самые страдные дои репетиций «Принцессы Брамбиллы» Таиров получил предложение из Оперного театра Московского Совета (бывший театр Зимина) поставить оперу «Демон». И я и все наши друзья пытались убедить Александра Яковлевича, что он не сможет одновременно осилить две такие постановки. Но наши доводы ни к чему не привели. Соблазн был слишком велик. «Демон» был первый спектакль, который Таиров увидел в своей жизни, еще мальчишкой, едва переступив порог школы.

— С этого вечера, — говорил Александр Яковлевич, — все и началось. Вольный сын эфира навечно увлек меня в мир театра.

В свободные часы я забегала на репетиции к Зимину. Невозможно передать, что творилось в театре. В зрительном зале сидели актеры, не занятые в спектакле, музыканты, даже администрация. Все с огромным интересом следили за тем, что делается на сцене. Затхлая, рутинная атмосфера дореволюционной оперы взлетала на воздух. Вековые традиции трещали по швам. Работу Александр Яковлевич начал с хора. Интересно было наблюдать, как артисты хора, явившиеся на первую репетицию в шубах, шалях, валенках, галошах и равнодушно толпившиеся на сцене, после нескольких бесед Таирова стали оставлять шубы в гардеробе, приходили на сцену прибранные, приосанившиеся. С жадным вниманием ловили они каждое замечание, каждый подсказ Александра Яковлевича. Он много рассказывал им о том, какую важную роль играет в опере хор, и скоро сумел внушить, что каждый из них несет такую же ответственность в спектакле, как исполнители главных партий. В зрительном зале сидел гример, которому Александр Яковлевич попутно объяснял, какой грим должен быть у каждого из артистов хора. Такое внимание было абсолютно непривычным для хористов и вызывало у них волнение и благодарность. {256} Увлекало их и то, что Александр Яковлевич требовал не только безукоризненного музыкального исполнения, но и исполнения актерского.

— Нельзя стоять на сцене истуканами! — покрикивал он из партера. — Помните, что вы не только певцы, но и актеры. У вас должно быть живое отношение ко всему, что происходит на сцене. И ни одного движения вне музыки! Все должно быть подчинено ритму!

Когда после многих репетиций хор, привыкший выпевать свои партии, стоя неподвижно и сложив руки на животе, стал двигаться по сцене, подчиняя каждый свой шаг музыке, это произвело в театре огромное впечатление.

Солисты — Попова (Тамара), Каракаш (Демон), Юдин (Синодал) также работали с большим увлечением, никак не сетуя на то, что требования, которые предъявлял Таиров, чаще всего шли вразрез с их певческими и актерскими навыками.

Лентулов, оформлявший спектакль, в своих воспоминаниях пишет: «Незадолго до премьеры “Демона” в художественном совете театра было заседание, на котором присутствовали Станиславский, Немирович, Таиров, Комиссаржевский и целый ряд других деятелей искусства. Я в своей речи заявил, что для того, чтобы сдвинуть этот театр с мертвой точки, необходимо бросить в него бомбу. Постановка “Демона” и оказалась той бомбой, которую я предлагал бросить».

Действительно, «Демон» решительно порывал с вампукой, которая все еще царила тогда на оперной сцене: внимание зала сосредоточивалось на отдельных великолепных исполнителях, а окружающую их обстановку зрители старались не замечать. Смелая конструкция Лентулова, неожиданные мизансцены, ощущение подлинного востока в пластике, в гримах актеров, высокая поэзия, которой был овеян спектакль, — все это поражало воображение.

Лентулов пишет: «В день премьеры мы с Александром Яковлевичем сильно волновались. Ждали скандала. И даже сговорились о том, что в случае провала удерем в Петроград. Но совершенно неожиданно спектакль имел грандиозный успех. После первого же акта исполнителям и нам с Александром Яковлевичем были устроены грандиозные овации. С. И. Зимин говорил, что не помнит таких оваций за двадцать пять лет, даже на спектаклях при участии Шаляпина».

Макет «Демона» и эскизы костюмов экспонировались в 1925 году в Париже и получили золотую медаль.

После трудного сезона надо было поехать куда-нибудь отдохнуть. Александр Яковлевич задумал писать книгу, в которой хотел подвести итоги первых лет работы театра. А я мечтала о том, чтобы пожить в полном безделье где-нибудь подальше от города, побродить в свое удовольствие по лесным тропам, погреться на солнце. Брат Александра Яковлевича, который собирался в командировку в Пермь и по своей должности имел отдельный вагон, предложил нам поехать с ним и его женой, нашей молоденькой {257} актрисой Юдиной, обещая устроить нас где-нибудь в деревне под Пермью.

Поселились мы в Верхней Курье. В нашем распоряжении была просторная изба, в которой кроме нас жила хозяйка, одинокая милая женщина, типичная сибирячка, взявшая на себя все заботы по хозяйству. Александр Яковлевич сразу же принялся за работу. А я с восторгом бродила по лесам и часами сидела на берегу, глядя, как медленно-медленно плывут по Каме плоты, груженные лесом. Вечерами на плотах — огоньки, доносится песня. Казалось, под трепетными, глубокими водами реки таятся неведомые силы. Могучи были леса кругом. В солнечный день там густо пахло смолой и какими-то душистыми травами.

Незадолго до отъезда мы решили совершить путешествие в Кауровку, неподалеку от Верхней Курьи, где в деревне в семье нашей актрисы Луканиной гостила целая компания молодых актеров. Поезд подошел к Кауровке поздно вечером. На станции нас встретил брат Луканиной. Путь в деревню оказался длинным. Дорога шла через темный ночной лес. Он весь горел светляками. Это было как чудо, ничего подобного я никогда в жизни не видела. На обрывистые скалы, шарахаясь от шума наших шагов, стремительно взбегали козы и с высоты удивленно разглядывали нас.

— Где-нибудь невдалеке наестся стадо коз, — объяснил наш вожатый.

За одним из поворотов дороги пылал гигантский костер. Только к рассвету мы вышли из лесу. На поляне в ночном пасся табун лошадей, кони были свободные, не стреноженные, одни бешено носились, другие лежали, блаженно растянувшись, на траве. Как непохожи были эти сильные, могучие животные на наших покорных домашних лошадей. Дальше дорога шла через бурную речку, в глубокой лощине ее воды несли камни и бревна. Вместо моста были проложены две доски без перил. Я очень испугалась (я вообще боюсь высоты: меня всегда тянет прыгнуть вниз), но брат Луканиной, не дав мне опомниться, поднял меня на руки, и не успела я оглянуться, как уже была на другом берегу. Александр Яковлевич с какой-то корявой палкой храбро шагал по шатким доскам.

В доме у Луканиной нас встретили с распростертыми объятиями. В веселой компании наших актеров мы чудесно прожили около двух недель.

Лето пролетело быстро, оно покрыло наши лица здоровым загаром, наполнило легкие крепким смолистым воздухом. Александр Яковлевич закончил свою книгу «Записки режиссера». И в Москву мы вернулись с хорошим зарядом энергии.

Жизнь в Москве кипела. В это время, как грибы, возникали театрики, танцевальные студии, всякого рода театральные начинания, каждое со своей собственной творческой программой. Шли горячие споры, диспуты, на которых высказывались разнообразные точки зрения на сценическое искусство. Некоторые из начинаний той поры не выдерживали проверки временем и отмирали {258} сами собой. То, что оказывалось органичным для молодого развивающегося искусства, оставалось жить.

Театральное новаторство принимало подчас самые неожиданные формы. На сцене маленького театрика Фореггера, например, актеры изображали части машины, которая носилась по сцене в каком-то сложном «психологическом» танце. В спектакле прекрасного режиссера Канцеля, не помню, как он назывался, все действующие лица почему-то двигались на роликах. Это было непонятно, но весело.

Наш актер Борис Фердинандов, человек исключительно одаренный, показывал экспериментальные этюды, которые в дальнейшем вылились в Опытно-героический театр. Оставаясь актером Камерного театра, он поставил на сцене бывшего Благородного собрания «Царя Эдипа». В этом спектакле было много интересного, прекрасное оформление, в котором удачно использовались белые колонны зала. Но самый принцип решения спектакля, провозглашенный Фердинандовым как основа его театра и состоявший в том, что текст должен быть точно организован и зафиксирован, как мелодия в музыкальном произведении, сковывал актеров. В результате очень красивый зрелищно, спектакль не волновал и не захватывал зрителей.

В это же время наш актер Чабров, окрыленный своим успехом в «Покрывале Пьеретты», тоже решил организовать собственный театр. Никаких новаторских идей у него не было. Ему просто хотелось сыграть роль Анджело в трагедии Гюго, и с несколькими {259} актерами он поставил «Анджело, тиран Падуанский». Но из этой затеи ничего не получилось, после нескольких спектаклей театр закрылся за отсутствием публики. Чабров тяжело пережил эту неудачу. Вскоре он уехал за границу.

В эту пору мы организовали в нашем театре клуб под названием «Эксцентрион». Он помещался во флигеле, примыкавшем к зданию театра, в большой комнате, в которой была небольшая эстрада. Клуб этот возник на базе Общества друзей Камерного театра, организованного еще в нашем маленьком помещении на Никитской. На скромные членские взносы этого общества периодически устраивались веселые вечера типа «капустников».

На маленькой сцене «Эксцентриона» давалась самая разнообразная программа: одноактные пьесы, скетчи, пантомимы, пародии, танцы и т. д. С большим успехом шли — трагикомедия «Вечер у Париса», ведущие роли в которой играли Церетелли, Соколов и я, фехтовальная пантомима «После бала», поставленная Понсом, пародийная сценка «Американский бар», в которой впервые выступил Сергей Эфрон, муж Марины Цветаевой, только что пришедший к нам в театр. Смешные номера показывала «Кукольная мастерская», созданная при нашем театре Соколовым. Я и Церетелли выступали с танцами и пантомимами. Танцевальные номера часто ставили Голейзовский и Лукин, самые «левые» в то время балетмейстеры. Неизменно выступал Румнев, ставший к этому времени уже профессиональным танцовщиком. Великолепные номера показывали наши студенты, которые занимались в школе акробатикой, фехтованием и жонглированием. Художник Якулов тут же в зале рисовал карикатуры на гостей, украшавшие потом стены «Эксцентриона». В клубе всегда было весело и оживленно, приезжали поэты, художники, наши старшие товарищи по театру. Частыми гостями были Нежданова, Голованов, Собинов, Качалов, Гельцер, Южин, уверявший, что эти вечера вливают в него молодость. Антонина Васильевна Нежданова пела русские песни, по нашей просьбе она всегда исполняла «Потеряла я колечко, потеряла я любовь». Собинов выступал с итальянскими песнями, иногда пародировал итальянщину.

Наряду с вечерами в «Эксцентрионе» в театре устраивались «понедельники». Это уже были серьезные вечера. На них выступали поэты, писатели с докладами или со своими новыми произведениями, играли Гольденвейзер, Эгон Петри, позднее Сергей Прокофьев. Иногда устраивались и веселые «понедельники», на которых показывали старые фильмы, некогда потрясавшие сердца, героями их чаще всего бывали герцоги, графы, бароны.

Жили мы в эти годы неугомонно, взволнованно. Большая серьезная работа чередовалась с веселыми выдумками, романтическими приключениями, ночными посиделками.

Сторонники разных театральных направлений отчаянно сражались друг с другом на диспутах. Ожесточенные споры, не на жизнь, а на смерть, шли между Таировым и Мейерхольдом. Они привлекали множество народа, атмосфера на них была столь накаленной, {261} что и после конца диспута на улице таировцы и мейерхольдовцы доходили чуть ли не до рукопашной.

Неотъемлемой частью нашей театральной жизни были выезды на концерты. По особо торжественным поводам устраивались концерты в Большом театре. На одном из них произошла знаменательная для меня встреча с Константином Сергеевичем Станиславским.

После моего ухода из Художественного театра мы почти не встречались с ним, если же случайно сталкивались где-нибудь, я неуклюже кланялась, а он делал вид, что не замечает меня. На этот раз я и Церетелли должны были танцевать «Серенаду» Дриго, я — в вечернем платье, он — во фраке. Мы очень волновались. Одно дело — танцевать где-нибудь в клубе и совсем другое — на прославленной сцене Большого театра. Еще больше заволновалась я, узнав, что в концерте выступает Константин Сергеевич — он должен был читать монолог Скупого. Не послушать Станиславского было невозможно, и я спряталась за кулисы, откуда хорошо было видно сцену. Когда Константин Сергеевич вышел, я по его лицу поняла, что он страшно волнуется. Я знала, что он не любит концертной обстановки, терпеть не может выступать без грима, без театрального костюма, и, забыв свой собственный страх, волновалась уже за него. Когда он кончил читать и под аплодисменты зала торопливо, как бы стараясь скорее скрыться, пошел за кулисы, я в темноте неожиданно бросилась к нему, обняла его, неловко уткнулась носом в его жестко накрахмаленную фрачную сорочку. Константин Сергеевич, еще не остывший после выступления, растерялся, наверное, тоже неожиданно для себя, погладил меня по голове и, пробормотав: «Ой, кажется, я помял вам прическу», поцеловал меня в голову.

Я почувствовала себя безумно счастливой. В антракте перед началом второго отделения, в котором мы должны были выступать, я зашла в уборную, где гримировался Церетелли, он с удивлением спросил меня:

— Чему вы радуетесь, Алиса? Что случилось?

— Меня поцеловал очень любимый человек, которого я не видела девять лет, — ответила я.

Огорошенный, Церетелли недоуменно пожал плечами и повел меня к выходу.

Так в этот вечер состоялось мое примирение с Константином Сергеевичем. Теперь, когда мы встречались, он всегда был ласков со мной и никогда не поминал мне моей измены. А на десятилетнем юбилее Камерного театра, когда от Художественного театра нас пришли приветствовать в гримах и костюмах исполнители «Вишневого сада», во главе их торжественно шел Гаев — Станиславский.

Шумная, неугомонная жизнь за стенами театра не мешала большой творческой работе. Мы репетировали трагедию Поля Клоделя «Благовещение». Драматургически эта пьеса была гораздо сильнее и масштабнее, чем «Обмен». Интересна сама фактура {262} этой трагедии: средневековье, тяжеловесный крестьянский уклад, в котором существование людей определяется властью земли, религиозными догмами, суевериями. Но и в этой атмосфере живут, борются сильные человеческие чувства, живые страсти.

В деревенской семье две сестры: Виолен и Мара. Автор дает два образа в трепете и волнении только что зародившейся первой любви. Любят они одного и того же человека. Виолен любит светло, радостно, с открытым сердцем. Мара — натура сильная и замкнутая — таит свое чувство, с ревностью следя за сестрой и Жаком, ее женихом. Неожиданно в деревне появляется Пьер де Краон, строитель храмов. Он приехал сюда, чтобы вымолить прощение у Виолен за свой грех — год назад в порыве непреодолимого влечения он едва не совершил над ней насилие. Рассказывая о своей любви и своих страданиях, он открывает Виолен страшную тайну. Он болен проказой и эту болезнь считает возмездием за свою вину перед ней. Виолен, потрясенная его исповедью, в порыве жалости целует его, как бы уделяя этим крупицу своего счастья обреченному человеку. Проходит немного времени, и девушка замечает на своей груди «серебряный цветок проказы». Самозабвенно веря в силу любви Жака, она рассказывает ему о своей болезни. Но жених в ужасе отвергает ее. Виолен удаляется в пустыню. Ослепшая, избегая людей, стуком колотушки она предупреждает их о своем приближении. Жак женится на Маре. Они счастливы. Рождается ребенок, как две капли воды похожий на Жака, и только глаза его — большие черные — глаза матери. Жак и Мара уже не помнят, что их счастье куплено ценой жестокой трагедии другого человека. И вдруг беда — ребенок умирает. Мара в отчаянии кидается к сестре. Она верит, что молитва мученика может творить чудеса. Тщетно уверяет ее Виолен, что никому не дано воскрешать… умерших. Мара на коленях умоляет ее, и Виолен, потрясенная горем сестры, берет ребенка на руки. Чудо совершается. Победоносная сила любви вливает жизнь в холодное тельце ребенка. Но когда Мара берет сына из рук сестры, она замирает потрясенная: теперь у него глаза голубые, глаза Виолен.

Александра Яковлевича нисколько не интересовала мистическая тема, столь важная для католика Клоделя. Он видел в этой пьесе материал для своих собственных построений, хотел создать мистерию любви, которая, пройдя через страшные испытания, утверждает возможность невозможного, возможность творить чудеса. Пытаясь преодолеть мистическую подоплеку трагедии, Таиров проделал большую работу: изменил многие сцены, подчеркивая те моменты, где автор отстаивает способность человека силой своего духа подниматься в те сферы, которые церковь считает привилегией святых. К сожалению, замысел Таирова осуществился не в полной мере. Те сцены, в которых он побеждал автора, звучали очень сильно и волнующе, в других, когда брал верх Клодель, давали себя знать мистические настроения пьесы.

Бывают на пути театра такие спектакли, которые, не принося внешнего успеха, имеют большое значение для решения внутритеатральных {263} творческих задач. И «Благовещение» сыграло очень важную роль в развитии трагедийной линии репертуара нашего театра. Яркие и сильные образы Клоделя дали прекрасный материал Позоевой, мне, Фердинандову, Церетелли.

Роль Виолен — одна из очень любимых моих ролей. Новой была для меня фактура образа, в котором со светлым лирическим началом соединялась великая сила духа. Веселая, жизнерадостная девушка в первой части пьесы, Виолен постепенно входит в круг трагедии — ослепшая, потерявшая все радости жизни, лишенная живого общения с людьми, обреченная на полное одиночество. Трагедия Виолен проявляется скромно, не выплескиваясь внешне, потрясая тем, что она тиха и сосредоточена. Она погружает воображение в какой-то особый мир, донести который до публики было большой и интересной задачей. Был для меня и еще один увлекательный момент в этой роли, очень личный. Она ассоциировалась для меня с Орлеанской девой, любимой героиней моей юности. Может быть потому, что действие пьесы происходит в то время, когда совершает свои чудеса Жанна д’Арк. И последняя сцена «Благовещения» — воскрешение ребенка — шла под далеких! звон колоколов Реймского собора, где венчался на царство дофин, которому Жанна своим подвигом подарила корону.

С «Благовещением» связан приход в театр замечательного художника-архитектора Александра Александровича Веснина. Как-то сразу, с первых же дней, он оказался творчески очень близким Таирову. Оформление «Благовещения», сделанное Весниным, можно считать одним из самых впечатляющих в первый период истории Камерного театра. Оно замечательно передавало тяжеловесный фон трагедии — каменистая земля, тяжелый крестьянский труд, суровость церкви. Эту последнюю тему подчеркивали огромные деревянные статуи святых, обрамлявшие портал. Блестящий архитектор, Веснин был и великолепным живописцем. Его краски, сочные, свежие, говорили о силе жизни, о силе земных страстей. Очень интересны были костюмы: они точно передавали ощущение средневековья, в них не было мягких линий, они падали тяжелыми складками, придавая фигурам актеров скульптурную четкость и монументальность.

Александр Яковлевич продолжал в «Благовещении» свои поиски в области света. В этом плане замечательно был сделан финал — момент воскрешения ребенка. Свет шел широкими волнами снизу вверх, подобно движущейся радуге. И это движение света вместе с звучанием оркестра и хора за сценой производило огромное впечатление. Звуковая и световая стихия, сливаясь воедино, выступали в спектакле действующим лицом.

Веснин скоро стал своим человеком в театре. Похожий на большого, всклокоченного медведя, он привлекал к себе огромной непосредственностью, добродушием и поразительной скромностью. Его ученики, часто забегавшие в театр, звали его по его настоянию Шурой. И это не удивляло. Казалось, что так и надо. Я сразу очень полюбила Веснина, но особенно подружилась с ним позднее, {264} во время репетиций «Федры». Искусство Веснина было добрым, он не любил гримасы, пародии, усмешки, его увлекали цельные чувства, цельные характеры. Может быть, это и сближало Веснина с Таировым.

В дальнейшем в Камерном театре линию Веснина продолжили его ученики, тоже замечательные театральные художники, братья Георгий и Владимир Стенберги, которые вместе с Весниным создали целую эпоху в театральном оформлении.

Одновременно с «Благовещением» Таиров вел подготовительные работы к постановке «Ромео и Джульетты», работал с Экстер над оформлением и с поэтом Шершеневичем, которому был заказан новый перевод.

— Прежде всего надо освободиться от густой толщи комментариев, забыть о пиетете перед Шекспиром, — говорил Таиров. — Это то зло, которое самое гениальное произведение может превратить в мертвую музейную ценность.

Александр Яковлевич трактовал «Ромео и Джульетту» как трагический скетч, в котором двое пылких любовников преодолевают на своем пути бесчисленные препятствия. Он возвращал спектакль к истокам шекспировской трагедии — к новелле Банделло «Ромео и Юлия».

Ромео и Джульетта по его замыслу меньше всего должны были походить на трогательных голубков, гибнущих жертвой роковой судьбы.

— Они — люди Возрождения, — говорил Таиров, — полные страсти, жаждущей утоления, носители извечной стихии любви, безудержной и катастрофической. Джульетта — это вовсе не грациозная Гретхен, она настоящая итальянка, девушка с пылким сердцем и сильным темпераментом. Не случайно она мечтает о том мгновении, когда любовь настолько осмелеет, что «будет страсть лишь скромностью считать». Таков же и Ромео. Оба они готовы разрушить все барьеры, которые стоят на их пути.

Таиров требовал, чтобы все актеры, не только герои, но и родители влюбленных, и патер Лоренцо, которого он трактовал как хитрого старика, из-за благочестивой маски которого выглядывает лукавое лицо Арлекина, действовали на сцене с пылкостью итальянцев.

С учетом стремительности действия и итальянского темперамента строила Экстер и макет. Действие должно было разворачиваться на семи разновысоких площадках, имевших вид перекинутых мостов.

На репетициях все хорошо ладилось, актеры прекрасно справлялись с поставленными задачами. Таиров был очень доволен. Но вот на сцене установили конструкцию — и Александр Яковлевич с Экстер растерялись: оформление нельзя было узнать. Мосты выглядели не воздушными, как было в макете, а тяжелыми, громоздкими, легкость исчезла. Конструкция заняла все сценическое пространство. Кроме того, Экстер ввела в декорацию цветные ткани различных фактур для выгородки интимных сцен. И это еще больше {265} усугубляло общее ощущение загроможденности. Экстер была в отчаянии. Она много жила в Италии, очень любила ее в сейчас упрекала себя за излишества, за то, что хотела вместить в декорации слишком много.

Началось трудная борьба с уже готовым оформлением. Надо было подчинить его общему замыслу спектакля. Работа шла в двух направлениях. С одной стороны, видоизменялись и ломались отдельные детали оформления, с другой — Александр Яковлевич менял ряд мизансцен, которые невозможно было осуществить в этой установке. Больше всего пострадали интимные сцены. Массовым — повезло, они сохранились почти в неприкосновенности. Сцена боя, развернутая на семи площадках, выглядела великолепно. Сверкали клинки, в яростных движениях взметались плащи сражающихся. Зрелищно очень красива была и сцена бала — мосты становились здесь аллеями парка, по которым прогуливались гости. К большой радости моей и Церетелли, сохранилась в разработанном рисунке сцена на балконе. Мы работали над ней очень много, так как Александр Яковлевич считал, что именно здесь можно наиболее полно выявить то стихийное начало любви, которое веками вдохновляло великих поэтов. Он упорно добивался, чтобы неодолимое влечение любовников друг к другу преломлялось в этой сцене в высокую поэзию и звучало как музыка.

Премьера «Ромео и Джульетты» была принята публикой очень горячо, но сразу же вызвала множество споров, дебатов, нападок в прессе. Александр Яковлевич упорно отстаивал свою концепцию. Он писал: «Теперь, когда в основном работа по “Ромео и Джульетте” уже закончена и проверена нами на зрителе, душа и художественное восприятие которого не засорено никакими шекспировскими штампами и навыками и который и слушает и воспринимает спектакль с исключительной отзывчивостью и энтузиазмом, мы, отойдя на расстояние от спектакля и видя в нем ряд промахов, главным образом технических, еще больше уверены в том, что наш подход к нему был безусловно правилен и что мы на абсолютно верпом пути, вне которого нет театральной возможности творчески использовать шекспировский материал». Заканчивал он свою статью словами Вольтера, обращенными к критикам «Заиры»: «Мой ребенок может быть горбат, но он жив и здоров и чувствует себя превосходно».

Джульетта не вошла в ряд моих особо любимых сценических образов. Мне всегда казалось (так думаю я и теперь), что в большинстве трагедий Шекспира женские роли раскрыты им далеко не с такой глубиной и значительностью, как мужские, они зачастую написаны как бы пунктиром. Вероятно, это происходило потому, что во времена Шекспира женские роли играли мальчики, которые и не смогли бы глубоко проникнуть в психологию женских переживаний. В роли Джульетты, да простит мне тень великого драматурга, мне определенно мешал текст. Я думала: если бы эту трагедию мне предложили играть как пантомиму, образ можно было бы сделать гораздо интереснее и глубже. Наивность {266} Джульетты казалась мне местами надуманной, в других сценах она разговаривает очень уж благоразумно и рационально. И только сцена бреда давала свободу воображению, и над ней я работала с увлечением.

Еще во время репетиций «Адриенны Лекуврер» у Александра Яковлевича возникла мысль поставить «Федру» Расина, забытую у нас с пушкинских времен. Возможно, что пьеса Скриба, насыщенная поэзией Расина и Корнеля, пламенный монолог Федры, который читает Адриенна на вечере у принцессы, послужили толчком для постановки этой трагедии. Когда Александр Яковлевич рассказал мне о своих планах, это вызвало у меня одновременно и восхищение и безумный страх. Я знала, что роль Федры входила в репертуар всех прославленных европейских трагических актрис и считалась труднейшей в мировом репертуаре. Вспомнила я и кем-то рассказанный мне эпизод из жизни Сары Бернар, когда во время своих гастролей в Америке она на премьере «Федры» почувствовала такое волнение и такой страх, что не смогла заставить себя выйти на сцену и сорвала спектакль.

Таиров всячески старался победить мои сомнения и тревоги. Он говорил, что считает и меня и наших актеров вполне подготовленными к тому, чтобы взяться за осуществление трагического спектакля. Говорил, что постановки «Фамиры Кифаред», «Саломеи», «Благовещения» дали нам всем уже достаточный опыт.

Когда в газетах появились сообщения о постановке в Камерном театре «Федры», это вызвало бесчисленные толки. Многие не верили, что молодой театр может справиться с такой пьесой. Другие прямо говорили, что браться за эту трагедию вообще неслыханная дерзость. По сложившейся традиции считалось, что большие трагические спектакли актеры могут осилить только в зрелом возрасте, уже обладая и большим опытом и специальной техникой. Когда я как-то встретилась с О. Л. Книппер и А. А. Яблочкиной, они в один голос, хотя и очень осторожно, начали говорить о том, что боятся за меня, что работа над «Федрой» требует слишком большой техники и опыта и было бы лучше со стороны Таирова подождать еще несколько лет, а не взваливать сейчас на мои плечи непосильную тяжесть. Горячо и очень трогательно волновался А. И. Южин. Он настойчиво убеждал Таирова, что по своим годам я еще не доросла до Федры, что страсть Федры к пасынку — это чувство не юной девушки, а женщины, уже познавшей материнство. Как ни спорил с ним Александр Яковлевич, он оставался непоколебим и твердил одно:

— Александр, вы сошли с ума!

Много бессонных ночей провела я в раздумьях над образом Федры. Как выразить неодолимое влечение плоти, отчаяние, муки совести, стыд — все душевное смятение кипящих в бурном водовороте противоречивых чувств?!

Начиная новую работу, всегда невольно оглядываешься назад, к уже сыгранным образам. Мир Адриенны был мне бесконечно близок, ее беззаветная преданность искусству — это был и мой {267} мир. Жестокая страсть Саломеи была мне понятна — она проявлялась прямо, свободно, не стесненная барьерами разума или совести. В трагической судьбе Виолен тоже вез было очень человечно и легко поддавалось душевному проникновению. Мир Федры казался мне непостижимым. Люди живут в непосредственном общении с богами. Боги вершат судьбы. Обреченная Афродитой на любовь к пасынку, Федра воздвигает ей храм, приносит жертвы, чтобы умилостивить ее, молит снять с нее тяжесть греховной страсти. Федра — мученица своей любви. Тут и ужас прелюбодеяния, и стыд перед детьми, и муки совести. В царственном величии Федры, измученной своей пылающей плотью, надо было найти простоту, искренность чувства, человечность, чтобы сделать образ близким современному зрителю.

Перевод «Федры» был заказан Валерию Яковлевичу Брюсову. Вначале он перевел трагедию, сохраняя размер подлинника. Но когда стал читать перевод Александру Яковлевичу, показалось, что стихи, которые так музыкально звучат в подлиннике, на русском языке зазвучали легковесно, разрушая наше представление о трагедии. Тогда Таиров предложил Брюсову сделать новый перевод, не стесняя себя размером Расина. Это совпало и с мыслями самого Брюсова. И в результате, отойдя от ритмической монотонности александрийского стиха, Валерий Яковлевич перевел трагедию пятистопным ямбом, чередуя рифмованный стих с нерифмованным и варьируя ритмы. Александр Яковлевич ввел в пьесу смелую новацию: в одной из сцен пятого акта развитие сюжета было дано не по Расину, а по Еврипиду. И любопытно, что не только в Москве, но и в Париже, где так велик культ Расина, где на представлениях его трагедий старые театралы сидят с текстом в руках, никто этого новшества не заметил.

В постановке «Федры» Таиров резко порвал со старыми традициями. Он искал новые пути возрождения трагедии, чтобы, не уступая ее высот, сделать ее волнующей и близкой для современного зрителя. В первую очередь он хотел оспорить ту ложноклассическую манеру исполнения трагедии, которая столетиями держалась на французской сцене, а потом перешла в русский театр: напевность речи, статичность внешнего рисунка, торжественность актерской игры. Спорил он и с возвышенной романтической декламацией, принятой в Малом и Александринском театрах. Он требовал от актеров большой простоты, эмоциональной насыщенности, пластической выразительности, безукоризненного произнесения стиха.

— Речь в трагедии должна быть идеальной, — говорил Таиров. — Самое ужасное на сцене — это косноязычие, когда актеры как бы жуют слова. Хорошо бы нам взять пример с актеров «Комеди Франсэз», где ведущие мастера, играющие так называемый «большой» репертуар, приходят по утрам в театр и под наблюдением педагога занимаются сценической речью.

В первые дни меня очень пугали огромные монологи, наполненные стихийным темпераментом, идущие как бы на одном дыхании, {268} все время крещендо. Я волновалась, хватит ли у меня голоса. Александр Яковлевич успокаивал меня.

— Большое заблуждение думать, что трагедия требует нарочито громкого голоса, — говорил он. — Сильный звук или крик уместен только там, где чувство нарастает до кульминации. В основе своей — трагедия тиха. И еще очень важно: не надо играть величавости царицы. Величие Федры — результат ее внутреннего горения, душевной чистоты и неудержимой страсти, которая затмевает разум и отнимает волю. Не играйте царей, — повторял Таиров на репетициях Церетелли и Эггерту, игравших Ипполита и Тезея. — Нужно отойти от штампов в изображении на сцене царей и цариц, когда актеры не ходят, а выступают, не говорят, а скандируют, или выговаривают каждое слово по слогам. Надо забыть весь арсенал этих приемов. Цари и царицы в трагедии — обыкновенные люди, но люди, одержимые гибельными страстями, вовлеченные в жестокую внутреннюю и внешнюю борьбу. Когда темперамент будет раскрыт за пределы привычного, тогда и образ войдет в полосу трагедии.

Оформлял спектакль А. А. Веснин. Все свободное время Таиров проводил с ним в макетной. После того как они сломали три макета, было найдено то окончательное решение конструкции, которое и вошло в спектакль. Слегка покатая площадка сцены, похожая на накренившуюся палубу корабля; контуры парусов и снастей, в глубине — синий, звонкий простор моря, его отлично передавал замечательно написанный задник, — все это создавало атмосферу тревожную, величавую, но никак не мрачную. Таиров вообще никогда не понимал трагическое как печальное и безысходное. Пол сцены был разрезан тремя планами. По этой ломаной диагонали медленно идет Федра, первый раз появляясь на сцене. Выход ее был построен на пантомиме. Федра идет очень медленно, еле передвигая ноги под тяжестью пурпурного плаща, который тянется за ней как огромный пламенный след. Скрестив руки около шеи, как бы стремясь удержать стоны, рвущиеся из груди, она движется, словно не находя себе места, и наконец, встречая первый луч солнца, бессильно падает на руки Эноны. Этот выход требовал огромной сосредоточенности, полного владения собой. Самый трудный и самый ответственный выход за все годы моей актерской жизни.

Все мизансцены Таирова были лаконичны и образны. Первую сцену, когда Федра, уже готовая умереть, открывает Эноне тайну своей любви к пасынку, Таиров построил очень неожиданно. Пластически вся сцена была решена совсем жизненно и очень интимно. Царица сидит на низком ложе, Энона пристроилась у ее ног. Так идет длинная исповедь Федры, полная отчаяния и душевной муки, исповедь, повергающая в ужас кормилицу, которая слушает ее, все ниже и ниже склоняя голову под тяжестью страшных признаний царицы. Некоторые мизансцены поражали резкой неожиданностью рисунка. Когда Федра узнает о любви Ипполита к Арикии, в приступе нечеловеческой ревности она внезапно падает на {269} ложе, опираясь на него локтями и коленями, как бы призывая на помощь саму земную твердь.

Давая мизансцены, Таиров предоставлял актеру самому находить жест. Когда в самом сильном монологе Федры, в котором бушует ее яростная ревность к Арикии, я с отчаянным стоном: «Они смеются над безумной Федрой!» — вскинула вверх руки со сведенными пальцами, Александр Яковлевич пришел в восторг и, зная, что я никогда не фиксирую жестов, постоянно меняю их, попросил непременно закрепить, сохранить в спектакле этот жест. После приступа ревности Федра, придя в себя, в ужасе шепчет: «Что говорю я, где рассудок мой? Запятнанные руки в жажде мести, в крови невидной я хочу омыть!» — под тяжестью своей греховности она распластывалась на земле. В Париже во время наших гастролей Андре Антуан писал, что эта находка, «полная глубокого смысла, изумительной красоты и захватывающего трагизма», достойна того, чтобы ее запомнили французские исполнительницы Федры.

Необыкновенно смело была сделана последняя сцена — покаяние Федры перед Тезеем. Федра ползет из-за кулис на коленях, передвигаясь широкими движениями раненой птицы. Плащ, открывая обнаженное плечо, тянулся за ней длинным кровавым следом. Во время своего покаяния она стояла коленопреклоненная, как бы поверженная во прах, а потом вдруг легким движением выпрямлялась во весь рост, охваченная надвигающимися видениями, и внезапно падала как срезанный стебель.

Конечно, в моей памяти живут главным образом мизансцены, которые относятся к образу Федры, но четкость и лаконичность общего пластического рисунка спектакля обращали на себя внимание всех ценителей театра и у нас и за границей. Не могу не вспомнить, как Терамен — Аркадии, вбегающий на сцену с вестью о гибели Ипполита, произносил свой огромный монолог. Он стоял неподвижно, опираясь на посох, словно вросший в землю от ужаса, мысленно видя перед собой страшную картину: истерзанное тело Ипполита, привязанного к бешено мчащейся колеснице, Ипполита, обвиненного по ложному доносу Эноны в преступной страсти к Федре и осужденного отцом на эту казнь. Неподвижная трагическая фигура старика, думаю, запоминалась всем, кто видел этот спектакль.

Зрелищно «Федра» производила впечатление суровой красоты и величия. Построение сценической площадки было исключительно удачным, оно давало большой простор режиссеру и было очень удобно для актеров. Замечательно выглядели и костюмы, простые и строгие. Федра была одета в плащ и античную тунику из золотой парчи. Парча с тончайшим тисненым рисунком, очень плотная и пластичная, придавала костюмам героев трагедии ту архаическую строгость, которая отличала весь спектакль.

Актеры великолепно справлялись со своими ролями. И в первую очередь Эггерт, который превосходно играл Тезея. Его внешние данные исключительно подходили к роли: мужественная внешность, {270} великолепный голос, строгая пластика. Хорошо играла Миклашевская гордую пленницу Тезея Арикию. Отлично справилась с ролью кормилицы Позоева. Молодая актриса, она очень боялась играть эту роль. Но Александр Яковлевич убедил ее, что в роли Эноны важен не возраст, а неудержимое стремление любой ценой защитить царицу от всех бед и опасностей.

— Если материнская, одержимая любовь Эноны к Федре, ее воля и готовность на любое преступление ради спасения своей питомицы будут выражены с достаточной силой и страстностью, ощущение ее возраста появится у зрителей само собой, — говорил Таиров.

Трудней всех пришлось Церетелли. Все своеобразие его внешности, особенно его пластики, шло вразрез с образом мужественного воина, сына амазонки. Потребовалась большая работа, чтобы утяжелить образ эмоционально и пластически.

Великолепную пластическую технику продемонстрировали наши молодые актеры в ролях воинов, неподвижно стоявших на сцене с поднятым копьем в одной руке и щитом в другой на протяжении всего первого акта.

В течение всей работы над «Федрой» я была очень занята в текущем репертуаре, поэтому мы часто репетировали после спектаклей. Александр Яковлевич вообще любил ночные репетиции, считая, что актеры, разогретые после спектакля, работают продуктивнее, чем на утренних репетициях, когда им еще требуется какое-то время, чтобы включить себя в творческое состояние. В это время очень часто шла «Адриенна Лекуврер». И Александр Яковлевич иногда назначал репетиции «Федры» после спектакля «Адриенны». Однажды это вызвало забавную реакцию со стороны Александра Ивановича Южина. Заехав как-то после своего спектакля к Таирову по общественным делам и узнав, что у нас после «Адриенны» назначена репетиция четырех актов «Федры», он устроил Таирову настоящий скандал.

— Ваши левые загибы, Александр, — возмущался Южин, — погубят Алису Георгиевну. Ермолова и Федотова, сыграв какой-нибудь сильный спектакль, отдыхали после него несколько дней, а вы заставляете ее репетировать «Федру», когда она едва успела снять грим Адриенны. Это неслыханно. Не‑ра‑зу‑мно!..

И, зайдя ко мне в уборную, он стал заботливо расспрашивать, не слишком ли я себя переутомляю и не отражается ли одержимость Таирова на моем здоровье и голосе. Я сказала, что и здоровье и голос у меня в полном порядке, и, приведя его в зрительный зал, громко со сцены прочитала ему «Птичка божия не знает ни заботы, ни труда» на ясном, отлично звучащем голосе. Южин недоуменно пожал плечами. Александр Яковлевич улыбнулся и весело сказал:

— Об Алисе Георгиевне можно не беспокоиться. Она владеет самой гениальной заповедью Станиславского. Играет на ослабленных мышцах, без физического напряжения, и поэтому не устает. Сыграв пять актов «Адриенны» или «Саломею», она часто говорит: {271} «Вот если бы сейчас начать сначала, я сыграла бы спектакль гораздо лучше».

Между прочим, в эту заповедь Станиславского Александр Яковлевич очень верил и часто предупреждал актеров:

— Не напрягайте мышцы. Ничто так не утомляет актеров, как физическое напряжение.

Нечего и говорить о том, с каким волнением подошли мы к публичной генеральной «Федры». Хотя прошло уже несколько генеральных, которые давали надежду на то, что бой за «Федру» Таиров выиграл, все же предстать на суд театральной Москвы было очень страшно. Очевидно, я была в совершенно невменяемом состоянии, потому что плохо помню этот спектакль. Помню только страшную тишину в зале, которая внушала нам, что мы предстали на какой-то ответственный суд. Когда кончился спектакль, тоже было очень страшно — публика не аплодировала. Мы уже собирались идти разгримировываться, когда вдруг раздался шум в зале и аплодисменты. Когда открылся занавес и мы вышли кланяться, весь зал встал. Это было необыкновенно торжественно. А сколько было сказано замечательных слов! Сколько объятий, трогательных записок! Моя маленькая уборная не могла вместить всех пришедших нас поздравить. А. В. Луначарский, впервые зашедший ко мне в уборную, обнял меня и поцеловал. Я потом смеялась, что это был единственный поцелуй, который он подарил мне за все время нашего знакомства. Через два дня после спектакля я прочитала в его статье о «Федре» слова, которые тронули меня и смутили: «А. Г. Коонен поднялась в своем исполнении Федры на ту высоту, где на ум приходят имена Рашель или давно умерших, но как-то необыкновенно родных нам даже по именам русских артистов-мастеров, полных трагедии, каких-либо Семеновых или Асенковых». Горячо поздравил меня и Н. Е. Эфрос. Он сказал, что это не просто моя победа, заявившая обо мне как об актрисе трагедии, но что это победа маленькой Алисы, которая с первых своих шагов на сцене упрямо ломала все барьеры, дерзила, спорила с самим Станиславским и настойчиво устремлялась по какому-то своему пути в искусстве, которого, вероятно, сама тогда еще не сознавала.

После премьеры «Федры» я жила очень сосредоточенно, почти нигде не бывала, ни с кем не встречалась, все мои мысли были еще в спектакле, роль дорабатывалась. Такое же состояние было у меня после премьеры «Адриенны Лекуврер». Первые встречи с публикой всегда вносят в самочувствие актера много нового, вносят свои коррективы. Реакция публики часто бывает совершенно неожиданной. Только после некоторого количества спектаклей контакт с залом становится уже абсолютным и наступает момент безграничной творческой свободы, душевного раскрытия, когда чувствуешь себя полным хозяином на сцене. В момент полной отдачи себя зрителю, полного владения зрительным залом труд актера становится счастьем.

Александр Яковлевич жил в эти дни совсем другой жизнью. Его {272} беспокойный, неугомонный характер уже увел его от только что сделанной огромной работы к новым планам, новым замыслам. Таиров любил в искусстве контрасты. И так же как после «Адриенны Лекуврер» он кинулся в карнавальную стихию «Принцессы Брамбиллы», так и сейчас, после «Федры», он был одержим мыслью создать веселый, жизнерадостный спектакль. Совершенно неожиданно для всех нас он решил обратиться к сильно скомпрометированному в ту пору жанру оперетты.

Вместе с нашим дирижером Метнером и концертмейстером театра А. В. Александровым (позднее создавшим знаменитый ансамбль, носящий его имя) он прослушал множество классических оперетт и в результате остановился на давно забытой французской оперетте «Жирофле-Жирофля» Лекока. Сюжет ее очень наивен. Сестры-близнецы так похожи друг на друга, что даже родители различают их только по цветным бантам в волосах: розовому у Жирофле и голубому у Жирофля. Обеих сестер играет одна актриса. К сестрам сватаются женихи: изящный Мараскин и свирепый мавр Мурзук. Происходит ряд забавных приключений. Перед самой свадьбой Жирофля похищают пираты. Папа и мама в отчаянии уговаривают Жирофле разыграть роль сестры, чтобы умилостивить Мурзука. В результате все кончается прекрасно. Храбрый адмирал Матаморос, бросившийся в погоню за пиратами, возвращает Жирофля жениху, и пьеса заканчивается двумя веселыми свадьбами.

Жанр оперетты особенно подвластен рутине и штампу. Таиров, уйдя от традиций музыкальной комедии и комической оперы, задумал «Жирофле-Жирофля» как музыкальную эксцентриаду. Фабула оперетты Лекока очень легко входила в этот план. Замысел Таирова был протестом против шаблонов традиционной оперетты, против так называемой венщины. Никаких привычных для оперетты атрибутов: ни ресторанного шика, ни выпевания лирических арий, ни ослепительного блеска туалетов премьерши. Любопытно, что позднее именно в Вене, создавшей целую эпоху в искусстве оперетты, новаторство Таирова было встречено восторженно.

Таиров разбивал опереточные штампы по пунктам, не оставляя ни одного в неприкосновенности. Он спорил с привычным представлением о жанре, и именно этот его спор являлся неиссякаемым источником веселого смеха для зрителей. Александр Яковлевич решил сделать спектакль в очень короткий срок. Он считал, что над этой наивной и веселой опереттой актеры должны работать с такой же легкостью и свободой, как над нашими веселыми выступлениями в «капустниках» или в «Эксцентрионе». Но тут же оговаривал: для того чтобы в спектакле была эта легкость и свобода, необходима серьезная и тщательная подготовка. С этой подготовительной работы и начал осуществляться спектакль. Таиров поручил А. В. Александрову, который вел у нас в школе уроки хорового пения, разучить с нашими студентами и молодыми актерами хоры из «Жирофле-Жирофля». Одновременно Арго и Адуев приступили к работе над новым текстом оперетты, а художник {273} Якулов вместе с Таировым обдумывали макет. Якулов был очень увлечен замыслом спектакля, но когда узнал, что оформление надо делать в срочном порядке, так как Таиров хотел начинать репетиции уже на готовой сценической площадке, он запротестовал. Кончилось тем, что Таиров сделал ему довольно экстравагантное предложение:

— Переселяйся полностью на две недели в театр. Условия роскошные: возле макетной есть комната, мы ее для тебя оборудуем вполне комфортабельно, о питании позаботится Алиса, а вино будем пить с тобой аккуратно, по стаканчику за обедом и ужином. После твоей сумасшедшей жизни на Садовой ты отдохнешь, отоспишься и легко сделаешь оформление в нужный срок. А чтобы ты не сбежал, не посетуй, буду тебя запирать на ключ.

Якулов был сильно озадачен. Смешно вращая своими огромными, как два угля, глазами (это было его привычкой, когда он что-то беспокойно обдумывал), он сначала бормотал какие-то междометия и вдруг неожиданно заявил:

— Черт с тобой, будь по-твоему!

Запирать Якулова не пришлось. Работал он с таким азартом, что Таиров иногда ночью после спектакля заходил в макетную, чтобы вытащить его на бульвар подышать воздухом.

Вся подготовительная работа по плану Александра Яковлевича должна была закончиться до летнего отпуска, с тем чтобы осенью, отодвинув начало сезона на две недели, можно было начать сразу же репетиции на установленном оформлении. К концу сезона вся подготовка к спектаклю была закончена. Незадолго до отпуска было назначено прослушивание хоров. Работа Александрова оказалась блистательной. Здесь проявилось его замечательное мастерство, впоследствии создавшее ему великую славу. Наши актеры пели необыкновенно музыкально, артистично, великолепно подавая текст, хоры звучали весело, темпераментно и абсолютно профессионально. После прослушивания Таиров обнял Александрова:

— Вот если бы все работали с таким мастерством и таким запалом! Можно было бы горы двигать!

Великолепным оказался и текст Арго и Адуева, очень остроумный и веселый.

Сценическая площадка, в соответствии с замыслом Таирова, была упрощена до предела, на ней была своеобразная аппаратура для театральной игры: большой экран в центре, вспомогательные небольшие экраны, которые появлялись по мере надобности, выгнутый потолок, имевший акустическое значение, большая, широкая лестница — вот и все оформление. В большом экране неожиданно для зрителей открывались отверстия, из которых по ходу действия вылезали пираты, они стремительно спускались по двум гимнастическим шестам вниз и, запихав перепуганную насмерть Жирофля в рваную корзину, молниеносно скрывались со своей добычей. Лестница, тоже игравшая в спектакле важную роль, чрезвычайно интриговала специалистов: она держалась как бы без всякой опоры, висела в воздухе, в то время как по ней в танце {274} спускались семь пар кузенов и кузин. Сконструировал эту лестницу наш машинист сцены старик Христофоров, великий выдумщик и изобретатель. Он называл себя Кафало — так звали знаменитого в то время фокусника. Сколько у него ни выспрашивали, в чем секрет этой лестницы, он так его и не открыл. Своих секретов он вообще никогда не раскрывал.

Очень интересно были придуманы Якуловым костюмы — забавное смешение испанской экзотики с современной спортивной одеждой. Основной частью мужского костюма было трико, поверх которого Мараскин, Мурзук и кузены надевали фраки, манишки, испанские жабо. На мавре Мурзуке был очень смешной яркий фрак и цилиндр, пронзенный стрелой, что должно было свидетельствовать о его воинственном нраве. Женщины были одеты в короткие, широкие юбочки и современные тенниски, наряд дополнялся легкими кастильскими шляпами с очень широкими полями. На Жирофле-Жирофля была короткая белая юбочка, из-под которой выглядывали панталончики, бумажный бант на голове, в руках большой бумажный веер — розовый для Жирофле и голубой для Жирофля. Спортивный характер этих «испанских» костюмов был не только забавен, не только таил в себе наивное изящество, он давал возможность легко и свободно двигаться, что было чрезвычайно важно в этой веселой эксцентриаде, построенной на непрерывном танце и всевозможных акробатических вольтах.

Репетиции шли утром и вечером, а в перерывах мы разучивали с Александровым наши певческие партии, Работать было очень весело. Как и предполагал Таиров, «Жирофле-Жирофля» была великолепной разрядкой для актеров. Спектакль был насыщен танцами. Танцы, поставленные балетмейстером Лащилиным, не имели привычных трафаретных комбинаций, они носили, скорее, иронический характер, органически вытекали из действия, сливаясь с ним, освещались задором и непосредственностью. Таиров широко вводил в действие цирк. Так, например, у папа Болеро, когда появляется Мурзук, наводящий панику на обоих родителей, хохол на голове поднимался дыбом и беспрерывно дрожал, вызывая бурный смех в зале. А когда мавр угрожающе подходил к нему, добиваясь, где его невеста, голова папа скрывалась в огромном жабо и будущий тесть оказывался перед озадаченным женихом без головы.

Все в этом спектакле шло наперекор сложившимся традициям. Лирический дуэт Жирофле и Мараскина мы с Церетелли пели, выбегая из-за кулис, как два школьника. Несясь через всю сцену в бешеном гавоте, мы восторженно пели:

Наконец даны обеты
Вечно пламенно любить.
Обвенчаться в эти лета.
Что прелестней может быть!

С увлечением исполняла я свою основную арию — Пуншевую песню, когда опьяневшая Жирофле с бокалом в руках, окруженная кузенами, поет:

{275} Дивные чары радуют нас,
Пламя из чары, пламя из глаз… —

и после каждого куплета по очереди склоняется в объятии то одного, то другого кузена.

Великолепно исполнял Церетелли песню о подвязке, танцуя с такой легкостью, что в Париже во время наших гастролей его сравнивали с Нижинским.

Рецензент газеты «Ди штунде» после премьеры «Жирофле-Жирофля» в Вене писал: «Публика поражена. Она захвачена невиданным зрелищем. И эта устаревшая оперетта с примитивной музыкой, наивно-тривиальной интригой в течение трех актов вызывает беспрерывно бурный смех всего зрительного зала. Тот прекрасный здоровых смех, которым мы давно уже не смеялись, — освежающий, освобождающий, поистине победоносный смех».

«Жирофле-Жирофля» — шутка, но шутка с серьезными намерениями. Пафос художника, ненавидящего рутину, влюбленного в живое человеческое чувство, в могучую и звонкую театральность, — все это вложил Таиров в спектакль. Поэтому под его руками игрушка французской сцены превратилась в этапный для нашего театра спектакль, в своем роде столь же принципиальный и столь же необходимый, как «Федра» в жанре трагедии.

В одно прекрасное утро Таиров, придя в театр, получил письмо из Парижа со штемпелем: Theatre des Champs Elysees. В этом письме директор театра Жак Эберто предлагал Камерному театру, о котором он, по его словам, слышал самые восторженные отзывы, принять участие в интернациональном сезоне, устраиваемом в Париже по его инициативе. Нечего и говорить о том, что перспектива показать наши спектакли в Париже была очень соблазнительна. Александр Яковлевич снесся с А. В. Луначарским. Анатолий Васильевич сказал, что и с точки зрения художественной и с точки зрения политической эта поездка очень желательна. И Александр Яковлевич выехал в Париж для предварительных переговоров.

# Глава XIV

Из Парижа Александр Яковлевич вернулся очень довольный результатами переговоров. Был подписан договор на двадцать спектаклей в Париже и, неожиданно для нас, на десять спектаклей в Берлине.

Беседуя с труппой о предстоящей поездке, Александр Яковлевич говорил:

— Наши гастроли — первый выезд Камерного театра за границу, и это, естественно, налагает на всех нас очень большую ответственность. Официальных отношений с Францией Советский Союз не имеет. Правая буржуазная пресса шипит о «большевистских ужасах». В Париже сосредоточена огромная масса белоэмигрантов. Как видите, ситуация сложная. Я прошу всех хорошо собраться, {276} не отвлекаться впечатлениями, которые, естественно, нахлынут в поездке, и держать спектакли и каждому свою роль на самом высоком уровне. Встречаясь в Париже с театральными деятелями и журналистами, — рассказывал дальше Александр Яковлевич, — я увидел, что отношение к Советскому Союзу здесь резко противоречиво: с одной стороны, недоверие ко всему, что исходит из нашей страны, с другой — большое любопытство. Но в передовых кругах художественной интеллигенции интерес другого порядка. Они ждут от нас новых идей, новых мыслей, новых исканий.

В числе прогрессивных художников, интересующихся советским искусством, Таиров называл Жемье, Бати, Дягилева, Пикассо, Леже, Кокто.

Александр Яковлевич сказал, что у нас будет очень приятный менеджер, чех, по фамилии Мархольм, бывший актер, человек живой, энергичный, прекрасный организатор и большой энтузиаст театра.

21 февраля 1923 года труппа Камерного театра — шестьдесят человек — погрузилась в вагоны. Провожала нас целая толпа близких и друзей театра. На перроне колыхались цветы, вслед тронувшемуся поезду молодежь кричала «ура» и «возвращайтесь скорей».

Как непохожа была эта дорога на мои юношеские путешествия за границу с куковским круговым билетом в кармане и глиняными горшочками простокваши, заботливо приготовленными в дорогу няней. На пограничных станциях нам учиняли тщательный досмотр — искали большевистскую литературу. Наши вагоны обступали группы людей, в которых нетрудно было узнать белоэмигрантов. Они злорадно допытывались:

— Бежали из советского рая?

— Беженцы?

На одной из станций, когда нас осыпали особенно ядовитыми вопросами, Таиров, обозлившись, вытащил накладные на багаж и, помахивая ими над головой, крикнул:

— Как вы думаете, можно бежать с пятью вагонами вещей?!

Когда поезд подходил к Гар‑дю‑Нор, я стояла у окна в большом волнении. Снова Париж! Такой ли он, каким был тогда, в первый год войны, когда в смятении и тревоге я бежала по его улицам?! Александр Яковлевич, стоя у другого окна, тоже сильно волновался. На вокзале мы увидели большую группу встречавших во главе с Эберто и Мархольмом. По блокнотам в руках нетрудно было узнать журналистов. В стороне стоял Кима Маршак. Я кинулась было к нему, но Таиров, наскоро обняв его и что-то ему шепнув, взял меня под руку и повел к группе встречавших. Отвечая на приветствия и принимая букетики цветов, я то и дело поглядывала в сторону Маршака, который лукаво улыбался, наблюдая, как я играю новую для себя роль иностранной гастролерши.

Мархольм с помощником занялись устройством труппы, а Эберто, усадив меня и Таирова в машину, повез в отель. Зная наши денежные обстоятельства, я очень удивилась, когда мы вошли в шикарный {277} холл гостиницы «Гровенор». Вечером Мархольм объяснил нам, что вывеска отеля имеет большое значение для престижа театра, в особенности приехавшего из большевистской России.

Придя в номер, я быстро привела себя в порядок и открыла окно. День был ясный, солнечный, на углах улиц толстые краснощекие женщины стояли возле корзин с нарциссами, фиалками, тюльпанами, весело предлагая прохожим украсить весенним букетиком свой костюм. На мгновение я совсем забыла о театре и мне безумно захотелось скорее выйти на улицу и побегать по Парижу.

Наскоро перекусив, мы с Таировым вышли из отеля. Я с наслаждением вдыхала воздух Парижа. Все кругом было празднично и светло. Но скоро мое радостное настроение омрачилось. Парижанки шли в легких изящных туфельках, рядом с которыми мои уличные туфли, только что купленные в Берлине, казались тяжелыми и неуклюжими. Таиров торопился на встречу с журналистами, а я, недолго думая, забрала у него все деньги, какие были, и побежала в магазин женской обуви на Бульварах. Из магазина я вышла очень довольная в легких лакированных лодочках и в самом прекрасном настроении.

Внезапно мне пришла в голову мысль зайти в отель Дю Эльдер, где я жила в 1914 году, поздороваться с хозяйкой, которая приняла тогда такое трогательное участие в моей судьбе. Я знала, что улица Эльдер где-то близко. Встреча была очень трогательной. Хозяйка забросала меня тысячью вопросов. Она уже знала о приезде нашего театра, видела анонсы и фотографии, на которых сразу же узнала меня. Она говорила, что чувствует себя очень гордой оттого, что в трудное военное время смогла приютить у себя la grande artiste russe. Когда я заговорила о том, что хотела бы расплатиться с ней за то время, что прожила у нее, она замахала руками. Но тут же попросила устроить ее с мужем на «Федру». По слухам, достать билеты в русский театр невозможно — объяснила она мне. Разумеется, я пообещала прислать ей билеты на все спектакли Камерного театра. И свое обещание выполнила.

Когда я вышла из отеля, уже стемнело. Вечер был холодный. И я вдруг почувствовала, что ноги в красивых новых туфельках отчаянно мерзнут. «Через три дня премьера “Федры”!» — мелькнуло в голове. Я перепугалась насмерть. И в панике, ругая себя за легкомыслие, побежала бегом, чтобы согреться. Какой-то молодой человек, которого я чуть не сбила с ног, прокричал мне вслед:

— Мадемуазель, это он должен так стремительно бежать на свидание! Вы роняете ваше женское достоинство!..

Вернувшись в отель, я увидела в холле большую группу людей, кольцом окруживших Таирова: энергично жестикулируя, он расхаживал среди них взад и вперед, рассказывая о спектаклях, которые мы привезли в Париж, о методе Камерного театра. Говорил он по-русски, искусно сообщая русским фразам французскую интонацию и изредка вставляя французские слова. Журналисты что-то строчили в своих блокнотах, и мы очень смеялись, когда на следующий {278} день в одной из газет было написано, что своеобразный французский язык Таирова был чрезвычайно выразителен и вполне понятен.

В центре беседы, естественно, была постановка «Федры». Из разговоров выяснилось, что в Париже ни одна французская актриса и ни одна иностранная гастролерша в течение ряда лет не решаются играть «Федру» из пиетета перед Сарой Бернар, в репертуаре которой эта трагедия числилась до самых последних дней. Какой-то очень приятный пожилой человек из компании журналистов отвел меня в сторону и сказал, что просит разрешения дать мне маленький дружеский совет.

— Мне кажется, — сказал он, — что вам, молодой русской актрисе, приехавшей в Париж играть Федру, следовало бы написать несколько теплых строк нашей великой актрисе и попросить ее благословения.

Я от души поблагодарила за совет. И на следующий же день мое почтительное, короткое письмо Саре Бернар вместе с букетом пышных красных роз было отправлено. Но вряд ли мои от души написанные строки были прочитаны знаменитой актрисой. Через день на первых страницах всех газет в траурных рамках сообщалось: «Наша великая Сара умерла».

На следующий после приезда день перед началом репетиций мы все собрались в театре. Декорации привезли на каких-то невиданно огромных телегах, каждая с двухэтажный дом, запряженных могучими першеронами. Когда стали выгружать конструкции (везли их, разумеется, в разобранном виде), это сразу вызвало шутки со стороны французских театральных рабочих. Один из них, молодой парень Жюль, весело крикнул:

— Неужели же эти дрова надо было тащить из Москвы?!

Когда слово «дрова» перевели нашему машинисту сцены, старику Христофорову, это привело его в ярость.

— А ты не балтрушайся! Вот поставим эти дрова на сцене, тогда заговоришь по-другому, — прикрикнул он.

Слово «балтрушайся» Христофоров считал очень внушительным в общении с иностранными рабочими. Оно обозначало у него все, что угодно. И самое удивительное было то, что во всех странах, где мы потом играли, рабочие сцены всегда прекрасно понимали, что он от них требовал.

В тот же день мы условились встретиться с Кокто и вместе позавтракать. Уютно сидя в маленьком ресторанчике, куда он нас привел, я с удовольствием ела лангусты, которые очень любила, запивая их прекрасным вином, и чувствовала себя в обществе Кокто так же легко и просто, как с Кимой Маршаком. С Кокто и я и Таиров сразу подружились. Это был типичный человек парижской богемы. В мягком синем пиджаке на красной подкладке, очень простой, живой, остроумный, с выразительной жестикуляцией, он сразу же располагал к себе. Блестящий поэт и драматург, одинаково вхожий и в салоны французской аристократии, и за кулисы маленьких парижских театриков, и в кабачки Монмартра, он {279} рассказывал много интересных истории, и печальных и смешных, о людях искусства, с которыми был тесно связан. Мне было очень весело и приятно. Как вдруг Александр Яковлевич спросил:

— Почему у тебя красные щеки?

Я, смеясь, ответила:

— Наверно, потому, что я пью вино, и потому, что мне нравится Кокто.

Но когда мы вернулись домой, я вдруг почувствовала сильный озноб. Александр Яковлевич взволновался. Позвонил Мархольму, который тут же приехал с градусником, температура оказалась очень высокой. Я была в полной панике. Через три дня премьера «Федры»!!!

Лежа в постели под двумя одеялами, я с укором смотрела на свои красивые туфельки, стоявшие около кровати. Утром приехал Мархольм и повез меня к знаменитому врачу-ларингологу, который лечил Шаляпина, лечил всех выдающихся актеров Парижа и считался магом и чародеем.

Порядок гастролей пришлось, однако, изменить: вместо «Федры» была назначена «Жирофле-Жирофля», в которой меня заменила Леночка Спендиарова, уже несколько раз сыгравшая эту роль в Москве. В день премьеры, лежа в кровати, обложенная горчичной ватой, я так волновалась, как будто сама должна была вечером играть. Александр Яковлевич был на репетиции, мне было очень грустно, и я тихонько всхлипывала. Перед началом спектакля Таиров забежал ко мне, всячески пытался меня утешить и, очень огорченный, сообщил, что после спектакля Эберто устраивает для труппы ужин, на котором он не может не быть.

— Но Церетелли, — сказал он, — вызвался прийти к тебе сразу же после спектакля и посидеть с тобой до моего возвращения. Пришлю тебе тарты с вишнями, а Николаю бутылку вина, — прощаясь, сказал Александр Яковлевич. — Лежи спокойно, не плачь и, главное, не разговаривай. Помни о «Федре».

Следя за стрелкой часов, я мысленно переживала весь ход спектакля. И вопреки наставлениям Александра Яковлевича горько плакала. Церетелли пришел возбужденный, веселый, поздравил меня с большим успехом премьеры и блестящими отзывами театральных людей. Пристроившись на ковре возле моей кровати и потягивая вино, он не давал мне раскрыть рта, без умолку рассказывая о спектакле, о реакциях зрительного зала.

Знаменитый врач воистину оказался чародеем. Когда накануне премьеры «Федры» я приехала в театр на репетицию, голос был в полном порядке, звучал великолепно. И тем не менее, когда я вернулась домой, меня охватило безумное волнение. Кажется, никогда ни перед одной премьерой за всю мою жизнь не волновалась я так, как перед премьерой «Федры» в театре Champs Elysees. Набегали тревожные мысли: в Москве перед премьерой было несколько генеральных репетиций, я играла уже разогретая. А здесь намечена всего одна, при пустом зале, да еще после того, как я пролежала больная. Зал втрое больше нашего, какая будет {280} акустика, когда его наполнит публика, неизвестно. Вспомнила я и Сару Бернар. Думалось и о том, как избалован Париж знаменитыми гастролерами со всех концов мира. Все эти мысли не давали мне покоя. Александр Яковлевич всячески успокаивал меня, говорил, что Федра сидит во мне крепко и с первыми же словами роли, хочу я этого или не хочу, я окажусь целиком в ее власти.

Его слова подбодрили, но не успокоили меня. Перед спектаклем добавилось еще одно волнение: Таиров собрал исполнителей и осторожно, стараясь не очень нас пугать, сообщил, что по некоторым сведениям правые круги собираются устроить обструкцию и что в зале уже появились так называемые «королевские молодчики», которые явно готовятся освистать спектакль.

Обстановка на премьере «Федры» в Париже, вероятно, была не менее накаленной, чем на знаменитой ее премьере в Бургундском отеле двести пятьдесят лет назад. Скандала ждали сразу же, с первой минуты, как только откроются декорации Веснина. Когда, стоя за кулисами, я услышала звук раздвигающегося занавеса, мне показалось, что сердце у меня оборвалось. Напротив, в кулисе, стоял Таиров. Он выжидал. Длинная пауза, и вдруг… гром аплодисментов. Вижу, как, пожав руку Церетелли и Аркадину, Александр Яковлевич выпускает их на сцену. С первой фразой Церетелли: «Все решено, я еду, Терамен», в голове мелькнула мысль: «Впервые на французской сцене текст Расина звучит по-русски».

Мой выход. Александр Яковлевич тихонько подошел, шепнул: «Ни пера ни пуха». Крепко сжав руки около шеи (жест, с которым выходит Федра), я пытаюсь сдержать охватившее меня безумное волнение. Чувствую, как под тяжелой парчой колотится сердце. Длинный, пантомимический проход. Физически чувствую тяжесть плаща, который тянется за мной и распластывается на узких площадках. Поворачиваюсь лицом к публике. Делаю несколько неуверенных шагов. Склоняюсь на руки Эноны… И мои первые слова тонут в длительных, горячих аплодисментах. Как я была благодарна публике. Это оказалось для меня волшебной разрядкой. Я затянула паузу. Успела собраться и прийти в себя. И в сцене с Эноной рампа уже перестала существовать для меня, я играла свободно, чувствуя полный контакт со зрительным залом.

В антракте публика бросилась к сцене. Наши новые друзья и французские актеры прибежали за кулисы, выражая восхищение спектаклем. Что же касается обструкции, которую мы с таким волнением ждали, Кокто рассказал:

— Когда я спросил одного из молодчиков, почему они не устроили скандала, он ответил: «Мы не посмели. Это было слишком красиво!»

С каждой сценой атмосфера в зале становилась все более и более горячей. Спектакль кончился под бурные овации.

Конечно, мы прекрасно понимали, что наша «Федра» вызовет большие споры. По сравнению даже со спектаклями «левых» парижских театров, возглавляемых Бати, Дюлленом, Жуве, «большевистская» «Федра» должна была показаться ошеломляющей. {281} Так оно и было. И отрицательные и положительные отзывы шли под восклицательными знаками. Одна из газет писала, например, что наш спектакль — это «нашествие на французскую культуру» и что «необходимо противодействовать влиянию большевистского театра»; «Перед нами, как я полагаю, — писал рецензент, — самый опасный натиск, который когда-либо пришлось перенести театру. Все в этих спектаклях: декорации, костюмы, режиссерская работа, интерпретация — посягает на уничтожение нашего драматического искусства, созданного медленной эволюцией нескольких столетий».

Ему отвечал известный критик Эмиль Бланш: «После гастролей Камерного театра невозможно смотреть на мизансцены “Федры” в “Комеди Франсэз”. Эта старая концепция больше немыслима». Кокто начал свою статью словами: «“Федра” Таирова — это шедевр». Жан де Мерри писал: «Было бы удивительно, если бы представления Московского Камерного театра на Елисейских полях прошли без шума. Публика была поражена, слегка ошеломлена оригинальными концепциями этой труппы, явившейся к нам непосредственно из страны, от которой можно ожидать вместе с большевизмом всяких экстравагантностей… Но, в конце концов, что же необычного в том, что большевизм атакует и Расина!»

Андре Левенсон писал об образе Федры: «Как некогда Рашель, Коонен странно молодая Федра. Но вечный образ оживает в ней все полнее с каждым спектаклем и вырастает в совершенное творение».

Дебаты и споры шли во всех театрах. Жемье, бывший тогда директором «Одеона», смеясь говорил, что Камерный театр вызвал настоящий переполох в театральных кругах, что споры на репетициях и на спектаклях между стариками и молодежью доходят чуть ли не до рукопашной и что вообще такого шума Париж не знал уже давно. Все последующие спектакли после «Федры» и «Жирофле-Жирофля» проходили уже гораздо спокойнее. Очень горячо встретила публика «Адриенну Лекуврер». Французы хорошо знали пьесу и реагировали на каждую реплику. Отзывы о спектакле были хвалебные. С большим успехом прошла «Саломея», тут тоже очень помогло то, что публика хорошо знала пьесу — она недавно прошла в Париже с Идой Рубинштейн в главной роли. Меньше всего повезло «Принцессе Брамбилле». Сложная сюжетная канва была не очень понятна зрителям, Гофмана рядовая французская публика почти не знала.

Сразу же после премьеры «Федры» произошел один неожиданный эпизод. Эмигрантский союз русских писателей прислал нам приглашение на прием в честь Камерного театра. Приглашение было подписано Милюковым.

Таиров не знал, как поступить — это могло оказаться провокацией. Он послал молнию Луначарскому. Ответ пришел незамедлительно: «Приглашение принимайте, все остальное зависит от вашего такта». Но, к счастью, никаких провокаций не последовало. Милюков, председательствовавший на вечере, в своей речи выразил {282} восхищение нашим мужеством — тем, что мы отважились привезти в Париж «Федру» и «Адриенну Лекуврер». Свое выступление он закончил словами: «Русские всегда отличались неустрашимостью и отвагой».

Длинную речь, полную поэтических метафор, произнес Бальмонт, обращаясь главным образом ко мне с самыми нежными словами. Несколько любезных слов сказал Куприн. Таиров говорил очень корректно, правда, иногда, вероятно, не такие уж приятные для присутствующих вещи. Сказал Бальмонту, например, что его, замечательного переводчика нашей «Сакунталы», друга Камерного театра, он предпочел бы видеть не в Париже, а в Москве, рядом с Брюсовым.

Литературный концерт, в котором выступили наши актеры, был принят очень горячо.

Когда мы выходили из зала «Лютеция», где был устроен прием, Таиров, смеясь, сказал:

— Ну, кажется, и волки сыты и овцы целы.

Вскоре вокруг театра образовалась группа друзей, среди них руководители левых театров Бати, Жуве, Дюллен, Жемье, поэты Зара и Кокто, художники Пикассо, Леже, Делонне и другие. Время у нас было занято до отказа, я играла почти каждый вечер, но все свободные минуты мы проводили с нашими новыми друзьями.

Конечно, очень хотелось посмотреть парижский театры, особенно работу передовых режиссеров. Но вечера сплошь были заняты. Нам удалось увидеть прекрасный спектакль у Гастона Бати «Майя», с замечательной актрисой Жамуа, которая потом долгие годы оставалась одной из самых интересных актрис Парижа. Классический «Полиевкт» Корнеля в «Комеди Франсэз» оказался просто скучен: допотопные декорации чуть ли не времен Вольтера, допотопные мизансцены. Мы были на утреннике. В партере сидели старики, с текстом в руках они придирчиво следили за декламацией актеров, проверяя, соблюдают ли они повышение звука в конце стихотворной строки и понижение в начале следующей.

Как-то после спектакля мы поехали компанией посмотреть ревю с Мистенгет. На этот раз она выступала с парадным номером. Появившись на верхней площадке широкой лестницы, которая шла на публику, она медленно спускалась по ступенькам вниз, напевая своим хрипловатым, но обаятельным голосом незамысловатую лирическую песенку. Ее фигура, обтянутая розовым тюлем сплошь расшитым мелкими бриллиантиками, казалась обнаженной. Маленькие арапчата несли за ней невероятной длины шлейф из серебряной парчи, прикрепленный к ее поясу. Спустившись вниз, она неожиданно быстрым движением отцепила шлейф, который молниеносно взвился кверху и превратился в занавес. На фоне этого занавеса Мистенгет танцевала с таким огнем, что ей могла бы позавидовать любая молоденькая эстрадная звезда. Огромный букет из разноцветных страусовых перьев, украшавший {283} ее прическу и подчинявшийся движениям ее головы, в четком ритме танцевал вместе с ней. Он был как бы ее партнером. Это было очень эффектно. Публика горячо приветствовала замечательную актрису, отдавая дань ее таланту и ее неизменной молодости. Ей было тогда уже за шестьдесят.

Конечно, нельзя было отказать себе в удовольствии послушать Мориса Шевалье, любимца Парижа, одного из самых обаятельных французских шансонье. Его прелестную песенку «Я люблю тебя, Париж» можно было тогда услышать всюду — на улицах, в кабачках, в рабочих предместьях.

Конечно, живя в Париже, нельзя было не побывать в мастерских таких замечательных художников, как Пикассо, Делонне, Леже, которые уже стали нашими друзьями. Это была пора бурных исканий в живописи. Работали они очень интересно, каждый искал какие-то свои пути. Делонне много работал над светом в картине. Некоторые его полотна перекликались с работами нашего Якулова. Леже упрямо разлагал объект на плоскости. Пикассо поражал разносторонностью своих приемов. Как-то у него в мастерской я увидела рядом с совершенно мне непонятными кубистическими картинами несколько портретов, написанных почти в рембрандтовской манере. Я невольно спросила его, где же настоящий Пикассо, в кубистических работах или в этих портретах. Он рассмеялся.

— И тут и там. Важно уметь рисовать, тогда можно рисовать в любой манере, как захочется.

Пикассо подарил Таирову очаровательный натюрморт, написав на обороте черной краской: «Pour mon ami Tairow de son ami Picasso».

Из художников мы ближе всех подружились с Леже. Коренастый, крепкий, он был похож на французского рабочего, выходца из Бретани или Нормандии. Как и Кокто, он был типичной фигурой для художественной богемы Парижа. С ним мы встречались запросто, часто вместе завтракали или обедали в маленьких кабачках. Он очень любил блюда из потрохов, которые я терпеть не могла, и так аппетитно их расписывал, что однажды, увлеченная его поэтическим восторгом перед поданным блюдом, я незаметно для себя съела целую тарелку.

Бродить по Парижу с Леже было очень весело и забавно. Как-то после нашего спектакля он повел нас в шоферский кабачок. В ту пору были в большой моде фокстрот и танго, их танцевали повсюду, во всех барах, ресторанах, кабачках. Не успели мы войти в зал, как широкоплечий парень, элегантно поклонившись Таирову, увлек меня танцевать. Гремел маленький оркестрик, мой кавалер, ловко лавируя между столиками, с таким серьезным и сосредоточенным видом отбивал ритм, как будто выполнял важную работу.

— Обратите внимание, как они чувствуют музыку, какая четкость в движениях, — восхищался Леже. — Вот настоящие мужчины!

{284} В мастерскую Леже мы заходили часто. Как-то перед отъездом я попросила его нарисовать мне что-нибудь на память. Минутку подумав, он сказал:

— Я нарисую вам уголок вокзала, хотите? Вы ведь любите путешествовать.

Этот очаровательный рисунок, прекрасно сохранившийся, висит у меня в спальне и неизменно вызывает в моей памяти образ замечательного художника и чудесного человека, с которым мне посчастливилось встретиться.

В антрактах у нас за кулисами была настоящая толчея: французские актеры и режиссеры интересовались «изнанкой спектаклей». Я категорически отказывалась в антрактах принимать посетителей, но зато по окончании спектакля в моей уборной набивалось множество народу. Многих интересовало, почему в «Федре» я выгляжу высокой, сильной женщиной, а в «Жирофле» — маленькой, совсем девчонкой. Актеры даже мерили мои котурны в «Федре» и каблуки в «Жирофле», полагая, что все дело в этом. И поражались, когда выяснялось, что и котурны и каблуки одной высоты.

Художников очень интересовал материал, из которого был сделан мой плащ в «Федре», — их поражали необычность фактуры и интенсивность цвета. Я гордо объясняла, что плащ сделан из знаменитой русской ткани, которая называется бумазея, и была очень довольна тем, что наша скромная дешевая ткань привлекла внимание и получила такую высокую оценку в самом Париже. Между прочим, мысль о том, чтобы сделать плащ из бумазеи, принадлежала мне. Я не раз убеждалась в практике театра, что бумазея очень хорошо принимает краску. Драпировала я материал наизнанку, и именно в этом виде фактура плаща выглядела совершенно необычной и очень богатой.

В фойе театра Champs Elysees была устроена выставка макетов наших спектаклей и эскизов костюмов. Выставка эта имела огромный успех. На ней перебывали все художники Парижа, все театральные деятели, которые оставили самые блистательные отзывы.

За несколько дней до отъезда мы получили приглашение на банкет, который художественные круги Парижа давали Камерному театру. Мне надо было позаботиться о вечернем платье. Я обратилась к Кропоткиной, дочери известного революционера, жившей в то время в Париже, которая добровольно взяла на себя роль переводчицы Таирова, и попросила ее порекомендовать мне недорогую портниху. Она несказанно изумилась.

— Милая Алиса, вы непозволительно наивны. Зачем вам дешевая портниха, если вас с восторгом оденет любой большой «модный дом». И это вам будет стоить сущие гроши. Сейчас вы в Париже на виду, и уже одно то, что вы появитесь на приеме в туалете от Ланвена или Молине, для них реклама.

На следующий день она позвонила мне и сказала, что договорилась с Молине и что нас ждут. В шикарном салоне из нескольких предложенных мне моделей я выбрала прелестное платье из серебряных {285} кружев и с некоторым трепетом спросила, сколько я должна заплатить.

— Стоимость материала, мадам, — любезно ответили мне.

Оплата модели, как выяснилось, заключалась в том, что, когда я приехала на следующий день за платьем, меня в нем сфотографировали для нескольких журналов.

Банкет был очень пышный, обстановка дружеская и теплая. Серьезные речи чередовались с остроумными и веселыми выступлениями. Было огорчительно только одно: на банкете не присутствовали Кокто и Жемье, с которыми мы очень подружились. Оба они были больны. Во время банкета Александру Яковлевичу передали письма: для меня от Кокто, а ему от Жемье. Кокто писал:

«Мадам! Извините, что не нишу, а диктую это письмо, но я слишком слаб, чтобы писать самому. Нужно ли еще раз Вам повторять, что я никогда не видел более великой актрисы, чем Вы, Все эти последние ночи я все думал о Вашей “Федре”, как бы замученной лихорадкой, ищущей прохлады под своим тяжелым покрывалом. Надеюсь, что мне повезет, и я выздоровею до Вашего отъезда.

Верьте моему глубокому и почтительному восхищению.

*Жан Кокто*».

«Извините меня, что я не могу быть сегодня, — писал Жемье Александру Яковлевичу. — Я бы с большим удовольствием провел время среди русских артистов. Хотелось еще раз выразить Вам свое восхищение по поводу постановки “Федры”, “Саломеи” и “Жирофле-Жирофля”. Я хочу посмотреть и все другие Ваши спектакли. Вы нашли ту форму, которая освобождает нас от оков декораций. Вы сумели показать нам полностью актера, актера комедии дель арте.

Какое во всем искусство и вместе с тем какая мера, какая фантазия и какая свобода в мизансценах. Какая гибкость и какой ритм у Ваших артистов! В лице Камерного театра мы приветствуем новую Россию. Да здравствуют русское искусство и его свежие силы, которые оно черпает в молодости Вашего народа! Как бы я хотел быть сегодня с Вами. Я буду утешаться воспоминаниями о “Федре”. Это видение греческого театра, которое Вы сумели нам передать во всем его величии.

Спасибо Вам, дорогой Таиров, и Вашим товарищам по сцене!

Ваш преданный поклонник *Фирмен Жемье*».

С большой грустью уезжали мы из Парижа, сопровождаемые добрыми пожеланиями наших новых друзей.

Для Берлина мы уже не были «неизвестными большевиками». Слух о наших парижских успехах уже докатился сюда, и приезда Камерного театра ждали.

В Германии мы попали в сложную политическую обстановку. Мы ехали не из Москвы, а из Парижа, и уже одно это (антифранцузские {286} настроения в Германии после поражения в первой мировой войне были очень сильны) оказалось причиной самых неожиданных для нас осложнений. Когда выяснилось, что мы везем три пьесы французских авторов, это вызвало настоящий бунт и чуть не сорвало гастроли. Мархольму пришлось срочно выехать в Берлин. Только через два дня от него была получена телеграмма о том, что конфликт улажен.

Берлинские улицы пестрели афишами Камерного театра. Но каково же было наше удивление, когда оказалось, что мы играем не «Адриенну Лекуврер», а драму «Мориц фон Саксен», не «Жирофле-Жирофля», а «Сестры-близнецы» и «Федру»… трагедию Валерия Брюсова. Мы недоумевали. Но Мархольм, очень довольный, что этим простым средством ему удалось отвести удар, грозивший сорвать гастроли, весело пояснял нам:

— Не все ли равно, как будут называться наши спектакли? Важно, чтобы немецкая публика их увидела. Поверьте мне, успех будет грандиозный!

Но неприятности и осложнения продолжались. Выяснилось, что бесследно исчезли пять вагонов декораций. Несмотря на все усилия Мархольма, никак не удавалось узнать, где, на какой станции они застряли. Между тем до начала гастролей оставался всего один день. В отчаянии Мархольм и Таиров ночью отправились к какому-то важному железнодорожному чину и, разбудив его, долго объясняли, в каком тяжелом положении оказался театр. Никакие доводы не действовали, только когда Таиров объяснил, что мы театр московский, а в Париже были проездом, чиновник вдруг перестал упорствовать. Он воскликнул:

— Что ж вы сразу этого не сказали?! Сейчас мы все уладим! И тут же после нескольких телефонных звонков стало известно, что вагоны с декорациями уже два дня спокойно стоят в Берлине. Как выяснилось, железнодорожники умышленно запутывали все дело — с их стороны это была обструкция «французскому театру». Но на этом суматоха с декорациями не кончилась: был канун пасхи, и немецкие рабочие отказались разгружать вагоны. Премьера снова оказывалась под угрозой. На этот раз по зову Таирова на выручку пришли наши актеры. Во главе с Христофоровым они явились на вокзал и, к удивлению железнодорожников, ловко и быстро выгрузили декорации.

После блестящего, радостного Парижа атмосфера в Берлине показалась нам унылой и тягостной. Внешне город жил в знакомом нам с довоенных времен деловом ритме. Все делалось точно по часам. Но за видимостью нормально текущей жизни явственно ощущалось, что люди живут в состоянии тяжелой депрессии. Особенно чувствовалось это в кругах художественной интеллигенции. Естественно, что и Таиров и мы, актеры, очень волновались: как будут приняты наши спектакли.

Открывались гастроли «Саломеей», чтобы, как выразился Таиров, «не дразнить гусей». Начинать французской пьесой было рискованно — это могло сразу же вызвать какой-нибудь враждебный {287} инцидент в зрительном зале. К нашей радости, премьера прошла с огромным успехом. Появились блистательные отзывы в газетах. Публика оказала нам такой бурный и восторженный прием, о котором мы и мечтать не могли. «Жирофле-Жирофля» вызвала еще больший энтузиазм. С каждой следующей премьерой все больше и больше возрастал успех театра. Люди плакали на «Адриенне Лекуврер», уходили потрясенные после «Саломеи» и «Федры», радовались и смеялись, как дети, на «Жирофле-Жирофля», восхищались «Брамбиллой».

Известный немецкий театральный критик Бернард Дибольт говорил Таирову:

— То, что немцы так принимают ваши спектакли, не удивительно. Вы привезли с собой радость и молодость, которых так не хватает нам сейчас. Приезд вашего театра для нас — праздник.

Зал театра Рейнгардта, где мы играли, был всегда переполнен. Вместо десяти спектаклей мы дали в Берлине двадцать, после чего посыпались приглашения в ряд других городов Германии. И в результате наша заграничная поездка, рассчитанная на пять недель, вылилась в огромное турне, длившееся более семи месяцев. Мы играли во всех университетских городах Германии, на ее прославленных курортах Баден-Бадене и Висбадене. Александр Яковлевич читал лекции и доклады в университетах, рассказывал о Камерном театре, о нашей стране, о советской культуре. Это скоро вошло как бы в программу гастролей.

Театральные люди Германии не просто выражали свое восхищение Камерным театром. С немецкой основательностью они серьезно и глубоко изучали режиссуру Таирова, актерское исполнение, принципы художественного оформления, использование света и т. д. У Александра Яковлевича не было ни одной свободной минуты. Его непрерывно осаждали и театральная молодежь, и почтенные искусствоведы, режиссеры, художники.

Синтетический актер, провозглашенный Таировым, актер, в равной мере владеющий всеми жанрами театра, — вот что особенно волновало умы немецких театральных деятелей. Сенсацией явилась как раз в это время вышедшая на немецком языке книга Таирова «Записки режиссера».

Вокруг нашего театра сплотилась группа людей, которые ездили следом за нами из города в город, по многу раз смотрели один и тот же спектакль. Среди них были очень интересные люди: дирижер Себастьян, лейпцигский адвокат Харальд Ханзен, владелец художественного салона во Франкфурте, где выставлялись левые художники, Петер Цинглер, танцовщик Вальд, киноактриса Лили Чарон со своей матерью, критик Дибольт, много писавший о нас, и ряд других. Эти люди, любовно относившиеся к театру, создавали очень сердечную атмосферу. Они были нашими гидами, знакомили нас со всем любопытным, что было в каждом городе, куда мы приезжали, все время проявляя большое внимание и заботу.

Вспоминая эту поездку, мне трудно сказать, какой из городов понравился мне больше. В каждом было что-то свое и интересное. {288} В Лейпциге наш приезд совпал с большой ежегодной ярмаркой. Мое воображение почему-то особенно поразили механические гигантские шаги (может быть, они напомнили мне мое детство в Стречкове). Они поднимались так высоко, что дух захватывало. Там же, рядом с гигантскими шагами, ученый попугай вытащил мне билетик с «судьбой», в котором значилось, что меня ждет поцелуй, «который испепелит мое сердце». В Лейпциге театр принимали особенно горячо. Приехав туда на четыре дня, мы пролонгировали наши спектакли сначала еще на четыре, потом на неделю, потом еще на четыре дня. И на обратном пути снова заехали в Лейпциг на пять дней. В городе нас уже встречали как близких друзей. Франкфурт-на-Майне, родина Гете, в то время был средоточием художественной интеллигенции. Там жил и Цинглер, здесь был его выставочный салон. Он старался сделать нашу жизнь во Франкфурте возможно интересней, знакомил нас со своими друзьями — художниками, искусствоведами. Мы много бродили с ним по старому городу с прелестными домиками, увитыми розами, как на картинке, заходили в старинный готический собор, осматривали самую старую в Германии ярмарку. Очень нравился мне Дрезден, его старые улочки, не такие живописные, как во Франкфурте, но удивительно милые и уютные. Очень я полюбила улочку неподалеку от нашего отеля. Там не было уличного движения и всегда играли ребятишки. Я часто заходила туда поболтать с ними или поиграть в большой мяч. Дети были опрятные, держали себя очень вежливо, но вполне независимо. Так как я была здесь частой гостьей, мальчики, завидев меня, шаркали ножкой, а девочки с бантиками в косах делали книксен. В Мюнхене восхищали необыкновенной красоты молочного цвета река Изар и удивительные окрестности. Мы ездили с Александром Яковлевичем в баварские Альпы, поднимались в горы, к водопаду.

И как раз в этом городе, где мы имели огромный успех, блестящую прессу и по просьбе дирекции должны были пролонгировать свои спектакли еще на две недели, случилось неожиданное очень неприятное происшествие. Театр вдруг получил предписание от местных властей в двадцать четыре часа покинуть пределы города. В это же время появилась заметка в одной из реакционных газет: «Над Мюнхеном развевается большевистский флаг!» Эта статья и предписание о выезде вызвали гневное негодование среди населения Мюнхена и всей немецкой прессы, особенно в Берлине. Выражая сочувствие, одна из газет писала, что Камерный театр может гордиться тем, что вызвал к себе такую ненависть реакционеров. Самым неожиданным образом выразили нам свою симпатию мюнхенские железнодорожники. На вокзал мы приехали под эскортом полиции. Но когда наш администратор стал разыскивать заказанный им вагон третьего класса, его не оказалось. Взволнованный, он обратился к начальнику станции.

— Ваш вагон приготовлен, — сказал начальник и повел его к вагону «микст» первого и второго класса с надписью на окнах «reserviert». — Это единственно возможный для нас знак выражения {289} протеста против вашей высылки, — улыбаясь, сказал начальник станции.

Мы были очень тронуты и, поблагодарив, с удовольствием уселись в мягкие кресла, так как, спешно готовясь в дорогу, всю ночь провели без сна.

И наконец — Москва. Вылезая из вагона, Таиров весело воскликнул:

— И дым отечества нам сладок и приятен!

Когда мы вышли из вагона, все в прекрасной форме, веселые, это вызвало большую радость в толпе встречавших нас наших близких, друзей и представителей московских театров. Ворох блестящих рецензий, которые мы с собой привезли, великолепное новейшее электрооборудование для театра, купленное в Германии на заработанные деньги, — все это свидетельствовало и о художественном и о материальном успехе гастролей.

А. В. Луначарский и М. М. Литвинов, с которыми Александр Яковлевич встретился сразу же по приезде и которые пристально следили за ходом гастролей, горячо поздравили Таирова. Оба они считали, что эта поездка имеет не только художественное, но и большое политическое значение.

— Показать советский театр в странах, где нас считают варварами, и в результате завоевать публику — это большая победа, — говорил Максим Максимович Литвинов Таирову. — Я от души поздравляю вас — это победа не только вашего искусства, но в вашего личного такта. Очень важно, что первый выезд советского театра за границу оказался таким триумфальным.

Отзвуки наших гастролей доносились еще долго после возвращения Камерного театра в Москву. Почта приносила большое количество газетных и журнальных статей, опубликованных не только в Париже и в Германий, но и в других странах: в Англии, Америке, Чехословакии, Венгрии, Польше, Италии, Испании, Австрии, Турции. Позднее было подсчитано, что всего в связи с нашими гастролями появилось шестьсот семьдесят статей на разных языках. Особенно много писали о наших спектаклях в Германии, Немецкая критика утверждала, что Камерный театр оказал большое влияние на работы передовых немецких режиссеров.

«Немецкий театр прикреплен к раскрепощенному театру Таирова», — писала одна из крупных газет Германии.

«Гастроли Таирова показывают, какое плодотворное влияние может оказать на нашу страну такая передовая художественная сила, какой является Камерный театр. Немецкий актер впервые почувствовал с полной убедительностью, какую великую ценность представляет из себя истинно творческий коллектив. Здесь мы впервые увидели те великие достижения, о которых могли лишь мечтать…» — писал директор государственных театров Германии Гартунг.

«Как Чичерин и его штаб вызвали всеобщее удивление, когда они в прекрасно сидящих фраках вошли в зал заседания в Генуе, так ошарашило нас искусство режиссера Таирова своим мастерством, {290} виртуозным владением сценой» («Берлинер фольксцайтунг»).

Известный критик Иоганн Матейка писал, что в Берлине, Кенигсберге и многих других городах читаются доклады, происходят дебаты о методе Таирова, что гастроли занимают всю прессу, которая внимательно следит за дальнейшей жизнью Камерного театра, что все новаторские театры и спектакли берлинской «Truppe» или мюнхенской «Kammerspiele» идут под знаком Камерного театра и его принципов, что Камерный театр пробил брешь в китайской стене буржуазных предрассудков, и восточные «варвары» победоносно вступили через эту брешь во владения «цивилизованного Запада».

«Вы должны знать, что десять лет работы Камерного театра являются достижением не только русского, но и интернационального театра», — через несколько месяцев после гастролей писал выдающийся немецкий театральный деятель Леопольд Йеснер.

Херварт Вальден начинал свою статью в газете словами: «Надо трубить в трубы. Московский Камерный театр — единственный театр Европы».

В связи со спектаклем «Жирофле-Жирофля» известный критик Зигфрид Якобсон писал: «… в какой вихрь восторга увлек меня русский театр будущего после всего этого немецкого театра прошлого. В Париже когда-то все было построено на мелодии. Здесь — на ритме. Это полнейшее, совершенное превращение партитуры в сценическое движение. Здесь важна не музыка, а музыкальность. В этом отличие Московского Камерного театра от Рейнгардта в его постановках “Прекрасной Елены” и “Орфея в аду”. В противовес напыщенному чванству — здесь простота прирожденного богатства, угловатости — эластичность, напряженности — полет легкости. А как выглядят представители этого народа, возрожденного революцией!»

Когда четыре года спустя после наших гастролей в Магдебурге была большая выставка «История немецкого театра», на ней были представлены макеты наших спектаклей. А во вступительной статье к каталогу было написано, что хотя магдебургская выставка носит исключительно национальный характер, на ней представлены макеты Камерного театра, так как он оказал большое влияние на развитие нового немецкого театра. Таиров был приглашен на открытие выставки и делал там доклад.

По приезде в Москву на Александра Яковлевича навалилась уйма всяких дел и забот. После семимесячного отсутствия жизнь в театре надо было, по существу, налаживать заново. Повидав целый ряд людей, познакомившись с театральной ситуацией в Москве, Александр Яковлевич решил, что ему нужно провести три дня спокойно, чтобы собраться с мыслями и обдумать целый ряд вопросов. И неожиданно для всех объявил трехдневную забастовку. Сказал что три дня он не покажется в театре и дома не будет подходить к телефону. Я очень обрадовалась этому решению. В поездке нам почти никогда не удавалось побыть вдвоем, в иные дни {291} мы буквально не успевали словом перекинуться. И теперь, когда Александр Яковлевич вошел в нашу квартиру веселый, со словами: «Ну, здравствуй, малыш!», я вдруг почувствовала, что мы наконец дома, у себя, и что это замечательно. Телефон я с восторгом выключила.

Таиров сразу же засел в своей комнате с какими-то бумагами и книгами. Но мне удалось уговорить его каждый день уезжать на час-полтора в Покровское-Стрешнево или Нескучный сад, подышать воздухом, поговорить по душам.

Шагая по усыпанным желтыми листьями дорожкам, мы вперебивку говорили о самых разных вещах. Часто вспоминали поездку. Иногда выяснялось, что одни и те же вещи мы воспринимали по-разному. Я как-то не задумываясь, жадно глотала все впечатления. Таиров замечал то, что проходило мимо меня. И часто там, где я в празднично-приподнятой атмосфере гастролей видела все только радостное и светлое, Александр Яковлевич видел и оборотную сторону, жестокую и беспощадную. Он говорил об ужасе инфляции, безработице, о чудовищном угаре наркотиков, говорил о гигантской машине города, размалывающей человека своими шестернями. Рассказывал о своих беседах с Дибольтом, который утверждал, что огромный рост техники приведет к тому, что человек станет рабом машины.

Эти свои впечатления Александр Яковлевич хотел вложить в новый спектакль, намеченный им еще год назад, «Человек, который был четвергом» Честертона. Инсценировку этого романа за время нашего отсутствия сделал Сигизмунд Кржижановский. Макет оформления был закончен Весниным еще до нашего отъезда.

— В этом спектакле, — рассказывал Александр Яковлевич, — мне хочется показать обобщенный образ большого капиталистического города с его узурпаторской силой — города, который держит в своих клещах человека, превращая его в машину.

Роман Честертона представлял собой фантасмагорический детектив, в котором сыщики, скрывающие свои имена и фамилии под псевдонимами дней недели, выслеживают анархистов, в свою очередь, тоже оказывающихся сыщиками.

Сыщиков играли наши ведущие актеры: Церетелли, Соколов, Аркадии, Фенин, Фердинандов, играли великолепно. Превосходно была сделана сложная конструкция города-гиганта с трансформирующимися движущимися частями. Вся конструкция была в непрерывном движении. Двигалось все: эскалатор, лифты, по которым носились в погоне друг за другом сыщики, двигались транспаранты со сверкающими надписями. Александр Яковлевич хотел показать город, который своей чудовищной стандартизацией, механизированным бытом, как туча, давит человека. Моментами все это фантасмагорическое действие воспринималось как какой-то страшный кошмар.

Сюжет романа требовал трансформации от актеров. В спектакле возникла целая галерея людей-манекенов, которые говорили со стандартными, одинаковыми интонациями. Непрерывная смена {292} ритмов, подчеркнутая механичность движений и интонаций сообщали спектаклю экспрессионистический характер.

В дальнейшем приемы, найденные Таировым в «Четверге», нашли свое развитие в одном из интереснейших спектаклей Камерного театра «Машиналь», поставленном через десять лет. Там с особенной силой был показан стандарт не только человеческой жизни, но и человеческой психики в атмосфере буржуазного города-гиганта. В спектакле «Человек, который был четвергом» эти приемы были поняты не всеми. Люди-манекены показались многим критикам надуманными фигурами.

После премьеры поднялась целая буря споров и дебатов. Возник яростный спор по поводу оформления Веснина, спор, по существу, очень смешной. Одни утверждали, что макет Веснина не оригинален, так как он повторяет оформление спектакля «Озеро Люль» в Театре Революции. Другие возражали, что макет «Четверга» был осуществлен за год до премьеры «Озера Люль» и демонстрировался на выставке. Тогда сторонники Мейерхольда заговорили о том, что до этой выставки уже шел «Великодушный рогоносец», в котором конструкция была поставлена впервые. Но тут посыпались яростные возражения сторонников Камерного театра, утверждавших, что конструкция впервые была поставлена много раньше, в спектаклях «Фамира Кифаред», «Король Арлекин», как оно фактически и было. Все эти бешеные споры кончились очень смешной статьей в одной из газет, озаглавленной: «Где вор? Лови вора!!».

С первых же дней после нашего приезда в кабинете Александра Яковлевича скапливались бесчисленные телеграммы от Мархольма с самыми соблазнительными предложениями на летние гастроли в Германию, в Вену, в Чехословакию. Но Александр Яковлевич решительно отверг все предложения, считая, что необходимо сделать передышку и сосредоточиться на внутренней жизни театра, на очередной творческой работе.

Год 1924‑й был годом десятилетнего юбилея Камерного театра. Сразу же после премьеры «Четверга» мы начали готовиться к празднованию. Прожить десять лет, да еще работая в непрерывном стремительном галопе, да еще под градом шишек, которые сыпались на наши головы, конечно, было не так-то просто. И, оглядываясь на пройденный путь, мы, естественно, не могли не чувствовать большого волнения.

А. В. Луначарский предложил Таирову праздновать юбилей в Большом театре, так как наш маленький зал на восемьсот человек явно не мог вместить всех, кто хотел бы в этот день нас поздравить. Празднование было назначено на 29 декабря, а 25‑го, в день открытия театра, по традиции было собрание труппы и всех работников театра в нашем помещении на Тверском бульваре. Фойе было по-праздничному убрано, в оркестре звучала музыка из наших спектаклей. В своей речи Таиров вспоминал и радостные и горькие моменты нашей жизни, приветствовал юбиляров, помянул добрый словом нескольких ушедших товарищей, в том числе Мариуса Мариусовича {294} Петипа, которого мы все нежно любили. После торжественного собрания было устроено чаепитие, было шумно, весело и празднично. Придя домой, мы еще долго сидели с Александром Яковлевичем вдвоем и вспоминали, вспоминали прожитый путь…

Все дни до 29‑го были заняты подготовкой к юбилею. В кулуарах театра в азарте метались, как обычно бывает в таких случаях, члены юбилейной комиссии. Решено было играть один акт «Федры» и один акт «Жирофле-Жирофля». Огромная сцена Большого театра потребовала изменений и в декорациях и даже в мизансценах. Нам пришлось провести там несколько репетиций. А. В. Нежданова предложила мне гримироваться в ее уборной: помню, номер 2. Мне это было очень приятно, так как с самых юных лет я всегда чтила и нежно любила Антонину Васильевну.

Юбилей начался с «Федры». Мы играли пятый акт. Действие все время прерывалось аплодисментами, что очень мешало сосредоточиться. Сначала я нервничала, но потом успокоилась, решив про себя, что «сегодня это не страшно — у себя в театре буду играть хорошо». После «Федры» без конца выносили корзины с цветами, и мы без конца выходили кланяться. Было шумно. Молодежь, заполнившая верхние ярусы, кричала какие-то восторженные приветствия. А из боковых лож летели разноцветные бумажки с цитатами из наших пьес, поставленных за десять лет, с трогательными поздравлениями и пожеланиями. Дождь разноцветных бумажек вызвал веселое оживление в зале, их ловили, смеялись, прятали на память. После «Федры» шла «Жирофле-Жирофля», вызвавшая бурное веселье в публике. Жирофле-Жирофля играла Л. Назарова, моя дублерша в этой роли. Затем началось чествование.

Заиграл оркестр Большого театра, занавес раздвинулся, мы стали парами выходить на сцену. Первыми вышли Таиров под руку с Уваровой, за ними — я с Аркадиным, и дальше — все наши актеры. Одновременно с колосников в ритме музыки спускались огромные разноцветные знамена с названиями спектаклей, которые были поставлены в Камерном театре за десять лет.

Когда мы заняли свои места на сцене, заместитель Луначарского — Анатолий Васильевич, к большому нашему огорчению, был болен и не мог присутствовать на юбилее — прочитал его очень теплое письмо и огласил указ о присвоении Таирову и мне звания заслуженных артистов. Поздравления от театров начались с очень трогательного приветствия художественников: в гримах и костюмах из «Вишневого сада», пройдя торжественно через весь зал, поднялись на сцену во главе со Станиславским — Гаевым О. Л. Книппер, М. П. Лилина и С. В. Халютина. Константин Сергеевич, сердечно поздравив нас, вручил адрес Таирову. Ольга Леонардовна, сказав нам несколько ласковых слов, вынула из своей сумочки золотой пятирублевик и подарила мне «на счастье». Халютина вручила мне большую игрушечную собаку со словами Шарлотты: «Моя собака орехи кушает». Очень веселым было приветствие пионеров, которые прошли через зал с развернутыми знаменами. Неожиданно и озорно грянул из боковых лож хор вузов: {295} «Таиров, даешь искусство пролетарским массам!» И дальше длинная вереница театрализованных поздравлений, адресов, делегаций. Была пышная делегация от немецких театров. Было прочитано письмо известного театрального деятеля и критика Леопольда Йеснера. Трогательное письмо прислала Мария Николаевна Ермолова, которая по болезни не могла присутствовать на юбилее.

К концу празднования снова полетели из верхних лож разноцветные бумажки с поздравлениями. А когда мы вышли из Большого театра, нас окружила толпа, шумная, веселая, с букетами цветов. Только в четвертом часу попали мы наконец в свой театр. Здесь командовали студенты нашего Гэктемаса. В зрительном зале стояли столики, был организован ужин. На сцене шла веселая программа, гремел наш школьный джаз. И наконец, уже в девять часов утра, мы пришли из театра к нам домой в сопровождении нескольких актеров, художников Стенбергов, Якулова и молодого тогда, но уже известного критика Павла Маркова. На столе стоял окорок, пили кофе и шампанское. А в два часа дня я и Таиров снова были уже в театре, наши гости тоже разошлись по своим каждодневным делам.

Сейчас, когда я вспоминаю этот юбилей, он представляется мне каким-то сплошным карнавалом, такой он был молодой, озорной и радостный…

После урбанистического, ультрасовременного «Четверга» Таиров сразу же приступил к работе над «Грозой» Островского.

Мысль о постановке «Грозы» занимала Александра Яковлевича давно. Но он медлил. Островский требовал какого-то нового подхода, серьезных поисков.

Свою первую беседу с труппой о «Грозе» Александр Яковлевич начал с того, что посоветовал нам восстановить в памяти работу над «Федрой», когда удалось в классическую торжественность Расина вложить живые человеческие чувства, взволновать наших современников.

— Так же нужно пересмотреть и отношение к Островскому, — говорил Александр Яковлевич. — Его упорно считают бытописателем, певцом Замоскворечья и старого купеческого уклада. Менаду тем «Гроза» (правда, она занимает в его творчестве особое место) — это подлинная трагедия, приближающаяся к лучшим пьесам Софокла или Шекспира. Она отвечает всем законам высокой трагедии. В этой пьесе, — говорил Таиров, — бушует исконная для России тема: анархический бунт против вековых рабских устоев.

Трагический пафос пьесы Таиров видел в образе Катерины.

— Именно в нем, — говорил он, — и дает Островский столкновение двух начал: свободолюбия и домостроя. «Темное царство», быт и нравы города Калинова играют здесь второстепенную роль. «Гроза» — это пьеса прежде всего о душевных муках и борьбе Катерины, о той грозе, которая разбивает крепко устоявшийся злой мир. Домострой — огромная властвующая сила, она не терпит протеста. Катерина — натура сильная, страстная, свободолюбивая. Она восстает против этой, казалось бы, несокрушимой силы. И гибнет. Но {296} смерть Катерины, говорил Таиров, — это не поражение, а победа. Домострой силен тогда, когда ему безмолвно подчиняются. Смерть Катерины вызывает трещину в вековом укладе дома Кабановых. Уходит Варвара, просыпается человек в забитом, безвольном Тихоне. С огромной внутренней силой бросает он обвинение в лицо матери: «Матушка, это вы ее убили! Вы, вы! Вы!» И от этого крика жмутся люди и уже с затаенной злобой смотрят на Кабаниху.

Так смерть Катерины по трактовке Таирова рождала к жизни в забитых, растоптанных людях глубоко спрятанные человеческие чувства.

Образ Катерины, как никакой другой из женских образов Островского, имеет свои традиции сценического воплощения. Чаще всего ее играли нестеровской иконописной женщиной, жертвой своей судьбы, женщиной, овеянной религиозной мистикой, или мечтательницей, вспыхнувшая любовь которой проявляется с некоей истерической экзальтацией. Чтобы дать почувствовать контраст с «темным царством», в образе Катерины подчеркивали черты «возвышенной натуры», «женщины, поднявшейся над своей средой». Таиров решал образ в другом плане. Катерина — плоть от плоти, кровь от крови того кряжистого патриархального быта, в котором она выросла и живет. В ней чувствуется и приниженность и покорность своей бабьей доле.

— Это должно быть выражено абсолютно конкретно, — говорил Таиров. — И тогда с особой силой будет восприниматься вспыхнувшая в ней любовь и страсть к Борису. Она пробуждает ее дремлющее сознание и увлекает все ее существо в мир, грезившийся ей раньше только в мечтах.

Основываясь на том, что Катерина женщина из богатого дома, было принято одевать ее в дорогое платье. Таиров всегда считал, что костюм должен выражать не внешние приметы образа, а его внутреннюю сущность. И здесь, в «Грозе», он искал обобщения. В результате внешний облик Катерины в нашем спектакле явился необычным, неожиданным. В первом акте — простой бабий повойник на голове, красный сарафан с белыми, широкими рукавами рубахи, похожими на крылья. В сцене с Борисом большой белый платок, накинутый; на голову и плечи. Печальный, бледно-синего цвета сарафан, надетый на белую тонкую рубашку, в последнем акте. И распущенная темная коса.

Таиров очень подробно останавливался на речи Островского в «Грозе». Он обращал внимание актеров на необыкновенную образность языка пьесы, на ее музыкальное построение, поразительное по смене ритмов.

— Речь каждого из персонажей, — говорил он, — имеет не только свою точную характерность, но и свой особый ритм.

Он был так увлечен языком Островского, что как-то шутя сказал:

— Если бы я был композитором, я положил бы текст «Грозы» на музыку.

Получая новую роль, я никогда не кидалась сразу к тетради с текстом. Я медлила. Вероятно, потому что инстинктивно боялась {297} сразу же связывать свое воображение конкретным материалом. Поначалу я как будто и не занималась ролью, но все, что бы я ни делала, слушала ли я музыку, бродила ли по Спиридоновке в свободные вечера, болтала ли с друзьями, все впечатления, которые я получала, питали то зернышко, тот маленький зародыш образа, который уже сам по себе медленно начинал жить.

Роль Катерины вызывала во мне какое-то особенное волнение. Новая фактура, новый язык. Дать почувствовать в образе молодой женщины, задавленной домостроевским укладом, и удивительную поэзию и трагический размах чувств казалось задачей непостижимо трудной.

Позади большие трагические образы: Саломея, Адриенна, Федра, Виолен. Но здесь, в «Грозе», все совсем другое. И вдруг совсем неожиданно, непроизвольно стали возникать личные ассоциации. Детство. Стречково. Бескрайние дороги, голубые в незабудках канавы, дремучие непроходимые леса. И рядом — дикие обычаи, обряды, поножовщина, волки. Печальные деревенские закаты. Собаки, тихонько, жалобно воющие возле покривившихся хат, задрав морды к небу. В эти часы я почему-то с детства всегда чувствовала острую щемящую тоску. До слез. Вспомнился и Блок:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви…

Случайно у меня сохранилась запись в рабочей тетради о моих первых раздумьях над образом Катерины.

«Катерина — дремучая, сильная, очень молодая. Громадные глаза смотрят серьезно, раскрытые, как бы удивляются. А иногда вдруг посмотрят исподлобья. Она блуждает в себе. Призадумывается, как бы дремлет, чтобы потом вдруг неожиданно вскинуться. Страсть в ней кипит темная, неясная, дремучая. Отсюда насыщенность чувства, уговаривание себя. Потаенная. Глаза синие, русалочьи. Она — из русской песни, из русской сказки. В сказках лес, омут, баба-яга, ведьмы, домовые, волки, страшный черный кот. А с другой стороны — русский белый крест».

И другие ассоциации пришли на помощь: Ярославль, набережная, волжский простор, угрюмые неразговорчивые люди. А после — Плес, необычайной красоты волжские обрывы, старая барыня, идущая по пыльной деревенской улице к обедне в атласном платье со шлейфом. Железная клеть на пристани. За замком молодой человек и девушка, выставленные «на позор».

Так в результате из личных моих жизненных ассоциаций рождался образ Катерины.

Работая над ролью, я поражалась, с какой удивительной тонкостью проникает Островский в самые глубины женского сердца. И признание Варваре, и первое свидание с Борисом, и знаменитая сцена с ключом, и покаяние, и, наконец, потрясающий финал пьесы — все это сделано так великолепно, что работать над ролью было счастьем.

{298} Одной из самых трудных сцен для меня была сцена с ключом. Бурная смена чувств: страстное, неудержимое желание вырваться и бежать к Борису и сейчас же вслед за этим стыд, привычная с детства покорность, и снова неудержимый порыв, и за ним строгое раздумье. Все эти тончайшие нюансы давались не сразу. И не раз бывали минуты, когда я доходила до отчаяния.

Одна из самых сильных сцен в пьесе — покаяние — наоборот, далась мне сразу. Внезапный крик Катерины: «Ад, ад, геенна огненная!», когда в зигзагах молний чудится ей страшный образ греха и возмездия и она бросается к ногам свекрови и Тихона, — эта сцена получилась у меня сразу же на первой репетиции. Может быть, потому, что всегда на сцене внезапные взлеты чувств давались мне легко. Александр Яковлевич нашел здесь очень сильную мизансцену. Катерина стелется по земле, как бы подметает ее своей грудью, выбившейся косой.

Последний акт начинался несколькими тихими ударами колокола, после которых медленно показывалась фигура Катерины. Сцена была пуста — только покосившаяся скамейка и за ней покривившийся от времени фонарь с маленьким огоньком за слепыми стеклами.

Монологи Катерины в последнем акте, конечно, проще всего было бы играть как внутренние монологи, то есть как разговор с самой собой. Но чем глубже я погружалась в атмосферу этой сцены, тем больше усложнялась для меня эмоциональная ее основа. По замыслу Таирова, монологи Катерины в последнем акте перекликаются с плачем Ярославны, со «Словом о полку Игореве». Разговорная речь у Островского переходит здесь местами в напевные жалобы плакальщиц. Я много работала над этими монологами. И была очень рада, когда оказалось, что замысел дошел до публики. Об этом писали и зрители в своих письмах, писали и критики. Леонид Гроссман в одной из своих статей о «Грозе» писал: «В тоскующем монологе Катерины над волжским обрывом словно слышатся заунывные отголоски древних заплачек». И еще: «Образ словно перекликается с другими знакомыми обликами русского искусства — с прекрасными грешницами Лескова, с трогательными плакальщицами народных сказаний, с безмолвными мученицами блоковских строк:

Под насыпью, во рву некошеном,
Лежит и смотрит, как живая…»

Подмеченное Гроссманом родство моей Катерины с блоковской поэзией было мне очень дорого. Любовь к поэзии Блока я пронесла через всю мою жизнь. И конечно, в образ Катерины, хотела я этого или не хотела, я вкладывала всю мою жалостную нежность к горькой и прекрасной старой России.

Очень любила я играть коротенькую сцену прощания с Борисом. Я не знаю в драматургии более простого и трогательного любовного дуэта. Короткие реплики. А за каждой репликой глубочайшая трагедия. После ухода Бориса была большая мимическая пауза. {299} Когда Борис уходил, я падала как подкошенная ничком на землю, лежала долго, не поднимая головы. В зрительном зале обычно стояла гробовая тишина. Потом, приподнявшись, я долго по-бабьи раскачивалась взад-вперед, повторяя про себя одно только слово: «Прощай… Прощай…» Издали, за сценой, звучали тихие грустные переборы гитары. И когда Катерина поднимается, она уже готова к смерти. Это конец. «Под деревцом могилушка, как хороню». Ей слышится пение. И как бы вторя, без слов, я тихо пела: «Христос воскресе из мертвых». Последние слова Катерины: «Друг мой, радость моя, прощай!» — звучали как радостный вскрик освобождения. Я вскидывала руки, и казалось мне, что не в волжский омут я бросаюсь, а лечу куда-то в неведомый простор.

Любопытная деталь. В первом акте Катерина говорит Варваре: «Почему это люди не летают, как птицы? Знаешь, мне иногда кажется, что я птица. Когда стоишь на горе, так тебя и тянет лететь…» Много позднее, играя «Мадам Бовари», я вспомнила эту сцену: Эмма, обманутая в своей любви, опустошенная, в тоске и отчаянии восклицает: «Если бы я могла улететь птичкой в далекие незапятнанные пространства…» Так в разном быту Островский и Флобер увидели в любящем, тоскующем женском сердце одну и ту же ассоциацию.

Леонид Петрович Гроссман как-то рассказал мне, что французский критик Жюль Леметр назвал Катерину «мистической Бовари».

Как и следовало ожидать, первый вариант «Грозы» вызвал горячие споры и дискуссии. Многие старые театральные работники приняли спектакль в штыки. Это было понятно. Традиции Островского нигде не держались так крепко, как в старой театральной Москве. Но наряду с этим были очень положительные отзывы. Леонид Гроссман, например, писал: «В истолковании Таирова Островский из бытовика и жанриста… вырастает в мощного сердцеведа, чующего великий ужас человеческих вожделений, страстей и падений. И крупной заслугой театра следует признать его умение показать, что автор “Грозы”, перенесенный в высокий план Софокла и Шекспира, выдерживает это испытание и, раскрывая новую сущность своего творчества, утверждается в нашем репертуаре как трагик».

Публика премьеры приняла спектакль горячо и взволнованно, чего мы никак не ждали. Но сам Александр Яковлевич не был удовлетворен спектаклем. Вскоре после премьеры он собрал исполнителей «Грозы» для беседы. Поздравив нас с проделанной большой работой, он решительно заявил:

— Спектакль, друзья мои, еще не получился, — и добавил: — но унывать по этому поводу не следует. То, что «Гроза» увидела свет, была показана зрителю, очень важно. Теперь абсолютно ясны все наши ошибки и недочеты. В большинстве они ложатся на меня. Спектакль показал, что сейчас как раз наступил момент, когда нам следует пересмотреть некоторые наши приемы в работе. Обнаружилась одна вещь — некая гипертрофия формальных накоплений. {300} В свое время они были необходимы. Но методы и приемы в искусстве не могут оставаться неподвижными, театр не может стоять на месте, он целиком привязан к каждому дню действительности, в которой мы живем. Постановка «Грозы» намечает путь, по которому сейчас и будут идти наши поиски.

Похвалив Соколова — Тихона, Уварову — Сумасшедшую барыню и меня, Александр Яковлевич сказал, что эти образы, которые он считает абсолютно правильными, интересными и глубокими, не встречают нужной сценической атмосферы и поэтому как бы растворяются в безвоздушном пространстве.

— Островский требует конкретности, — говорил Александр Яковлевич. — Он не звучит в абстракции. И эту конкретность нам необходимо ввести в сценическую атмосферу спектакля. Конечно, это не значит, что мы повесим на сцене задник, на котором будет красиво выписана Волга, будем украшать сцену бутафорскими березами и плакучими ивами. Искать мы будем своим путем, и я надеюсь, что настоящего результата добьемся.

Установка братьев Стенбергов и Медунецкого сама по себе была очень выразительна, удобна для актеров и для построения мизансцен. Она хорошо передавала ощущение тяжеловесного уклада патриархальной России. Но чувства волжского простора на сцене не было.

В свободное от очередных дел время Таиров работал над новым вариантом «Грозы». Этот второй вариант был показан через год. Спектакль стал неузнаваем. Чувство природы, волжского раздолья создавалось теперь главным образом светом. И ощущалось оно абсолютно конкретно. Свет, заполнив все пространство сцены воздухом, еще рельефнее подчеркнул контуры мрачных стен дома Кабановых. И еще одно новшество ввел в спектакль Александр Яковлевич — женский хор, в определенные моменты звучащий за сценой. Разливные старинные русские песни, то печальные, то радостные, неслись откуда-то издалека, напоминая о том, что наперекор людской злобе, жестокости, дикому укладу есть на свете и бурная, не знающая удержу молодость, и любовь, и радость.

Как-то, много позднее, когда у нас в театре уже прошли спектакли О’Нила, критик Константин Державин говорил Таирову, что он взялся за постановку «Грозы» слишком рано.

— Если бы вы поставили «Грозу» после пьес О’Нила, — говорил он, — вы бы сразу ее дали в правильном ключе.

Александр Яковлевич не согласился с ним и сказал:

— Как раз именно «Гроза» и потребовала крутого пересмотра нашего метода и наших приемов. Именно она открыла дорогу нашим спектаклям о’ниловского цикла, «Машинали» и другим большим психологическим спектаклям Камерного театра.

# **{301}** Глава XV

Ближайшими спектаклями после «Грозы» были «Вавилонский адвокат» Анатолия Мариенгофа и «Святая Иоанна» Бернарда Шоу. «Вавилонский адвокат», написанный в плане современной сатиры, не оставил заметного следа в репертуаре. «Святая Иоанна», наоборот, вошла значительным вкладом в нашу творческую жизнь.

«Святую Иоанну» в то время много играли за границей, особенно в Германии, где она имела большой успех. В этом историческом памфлете очень остроумно, со злой иронией Шоу развенчивает овеянную религиозной мистикой романтическую легенду о Жанне д’Арк, показав ее грубую изнанку. Пьеса построена как бы в двух планах: с одной стороны, в нарочито грубом, местами переходящем в откровенный фарс, с другой — в возвышенно-героическом и патетическом. Это смешение разных стилей давало самый неожиданный эффект. Должна сказать, что лично мне поток блестящих парадоксов Шоу, острот и шуток, которыми наполнена пьеса, казался несколько утомительным. Вообще, да простит мне великий драматург, но пьесы такого разговорного плана никогда меня особенно не увлекали. При всем том образ самой Иоанны, написанный свежо и неожиданно, давал интересный материал для работы. Ряд сцен, особенно комедийных, я играла с большим удовольствием. И все же мне казалось, что по самому своему складу эта пьеса относится к числу тех произведений, которые интереснее читать у себя дома, чем играть на театре. Душевной близости с образом во мне как-то не рождалось. Меня хвалили за эту роль и в Москве и во время наших гастролей в Германии, но в моей актерской жизни этот образ прошел всего лишь как интересный эпизод, который меня больше забавлял, чем увлекал, не вызывая ни творческих мук, ни душевных бурь.

Таиров поставил эту пьесу с большой изобретательностью, подчеркивая сарказм и иронию Шоу. То, что Александр Яковлевич заострил сатирическую направленность пьесы, послужило причиной яростных нападок клерикальных кругов во время наших гастролей за рубежом. В Кёльне спектакль пришлось снять сразу же после премьеры, а в Ковно, где мы играли на обратном пути в Москву, он вообще был запрещен церковными властями.

Постановка «Святой Иоанны» способствовала нашему знакомству с Бернардом Шоу, происшедшему при обстоятельствах довольно неожиданных. Это было позднее. Спектакль уже сошел с репертуара. Как-то, когда Александр Яковлевич после репетиции зашел домой, из театра прибежал курьер и сказал, что приехал какой-то иностранец, старик, с ним женщина в грузинской папахе, старик говорит непонятно, но ясно, что сердится и требует Александра Яковлевича. Твердит: «Таиров, Таиров». Александр Яковлевич, не успев пообедать, побежал в театр. В его кабинете, широко развалившись в кресле, сидел не кто иной, как Бернард Шоу. А маленькая женщина эксцентрического вида, действительно в грузинской папахе на голове, странно выглядевшей при ее маленьком {302} росте и строгом английском костюме, ходила взад и вперед по комнате. Это оказалась леди Астор, сопровождавшая Шоу в его поездке по Советскому Союзу. По дороге с вокзала в театр, как она тут же сообщила Таирову, она успела купить в комиссионном магазине эту самую папаху.

Оказалось, что Шоу приехал в театр прямо с поезда, не заехав в отель, чтобы выразить Таирову свое возмущение непозволительной трактовкой «Святой Иоанны» в Камерном театре. Тут он вынул из кармана газетный лист с фотографией, на которой была изображена я в гриме и костюме Иоанны, сидящая на коленях у Дофина (эту роль играл В. Соколов). Подпись внизу гласила: «Вот как большевистский театр интерпретирует “Святую Иоанну”». Пока Александр Яковлевич в полном недоумении рассматривал снимок, Шоу произносил гневный монолог, вопрошая, как мог Таиров дойти до подобного шутовства. Сообразив наконец, в чем дело, Александр Яковлевич достал альбом с фотографиями спектакля и положил на стол два снимка. На одном сидела Иоанна — на табурете, на другом Дофин — на своем троне. Ловкие газетчики в расчете на сенсацию явно смонтировали оба снимка, посадив меня на колени к Дофину. Шоу разразился громким хохотом:

— Вот жулики! Мерзавцы! Видели ли вы больших жуликов, чем газетчики?!

Инцидент был исчерпан. Шоу внимательно рассматривал фотографии спектакля, расспрашивал Таирова о постановке, и, когда к концу разговора в кабинет принесли кофе, Шоу и Таиров были уже друзьями. Шоу попросил познакомить его со «святой Иоанной». Я пришла в кабинет, потом мы с ним и леди Астор отправились в зрительный зал на спектакль. Уехал он из театра уже в прекрасном настроении. А на следующий день прислал свою фотографию с надписью в свойственном ему юмористическом духе: «Madame Alice Coonen — madame mais pucelle d’Orleans. *Bernard Shaw*». («Мадам Алисе Коонен — мадам, но девственнице из Орлеана. Бернард Шоу».)

Вскоре после премьеры «Святой Иоанны», весной 1925 года, театр начал готовиться ко второй заграничной поездке. Мархольм настаивал на длительном турне, включающем Лондон и Италию, но Таиров категорически отверг это предложение, так как длительная поездка грозила затормозить широкий план намеченных работ. Решено было ограничиться Германией и Австрией.

Гастроли начинались с Лейпцига. Встретили нас здесь необыкновенно трогательно. На вокзале собрались наши немецкие друзья, приехавшие из Дрездена, Франкфурта, Берлина. Приезд Камерного театра воспринимался как праздник. И эта теплая, дружеская атмосфера сопровождала нас везде, где мы играли.

В центре внимания во время этих гастролей оказалась «Гроза», имевшая огромный успех. Ни на одном из наших трагедийных спектаклей в Германии публика так не плакала, не была так потрясена и взволнована. Рецензии, посвященные «Грозе», были восторженными. Отмечали великолепную игру Соколова (Тихон), Любавиной {303} (Кабаниха), Аркадина (Дикой). Много лестного и приятного было написано и в мой адрес. Эгберт Дейси писал: «Никогда еще мы не видели Коонен такой душевно светящейся, такой нежной и величавой, трогательной и потрясающей. Ее Катерина звучала как хватающая за душу траурная музыка». «Более чем когда-либо героем вечера был режиссер, — заканчивал свою статью известный критик, профессор Фридман, — при помощи которого чуждая нам драма оказалась близкой и потрясающей».

Немцы еще серьезней и глубже стали изучать творчество Камерного театра. Из города в город ездили за нами не только друзья, но и молодые режиссеры. Интерес к театру на этот раз проявляла не только передовая интеллигенция, но и широкие круги зрителей, в том числе и немецкие рабочие. В рабочей прессе города Мангейма, например, появились анонсы: «Каждый должен сэкономить некоторую сумму денег и во что бы то ни стало посмотреть спектакли Камерного театра, несущие новую культуру, новое искусство».

Очень радостной для нас была встреча с Веной. Нашего приезда здесь очень ждали.

Как известно, Вена — колыбель оперетты. И здесь в центре внимания, естественно, оказалась «Жирофле-Жирофля». Этот спектакль вызвал такую же шумную реакцию, как «Федра» в Париже. Интерес усугублялся тем, что оперетту играли не опереточные, а драматические актеры, многие из которых выступали и в трагедийных спектаклях. Это было сенсацией. Венцы — народ очень экспансивный, трудно передать энтузиазм и волнение, которые царили в зрительном зале на премьере «Жирофле-Жирофля». Споры, разговоры о спектаклях переносились из театра на улицу, в многочисленные кафе и рестораны. Молодежь проявляла необыкновенный энтузиазм. Пробиться после спектакля через толпу, которая заполняла площадь перед театром, было невозможно. Нас встречали бурные приветствия, расспросы, бесконечное количество протянутых рук с блокнотами, тетрадями, альбомами для автографов.

Венцы оказались очень радушными и гостеприимными хозяевами. Они возили нас по прославленным окрестностям Вены, на старое русло Дуная, на Пратер с его бесчисленными аттракционами. В прелестных маленьких барах, очень уютных, было приятно посидеть, потанцевать после спектакля. Вена закружила нас, подобно штраусовским вальсам, слушая которые, невозможно усидеть на месте.

Последним городом, где мы дали несколько спектаклей перед возвращением в Москву, был Ковно. Здесь неожиданно меня постигло тяжелое горе. Я получила извещение о смерти брата. Это было для меня тяжким ударом. Только огромная творческая работа, начавшаяся в театре сразу же по приезде, помогла мне справиться с ним.

По возвращении в Москву Александр Яковлевич наметил широкие планы. Он разработал репертуар далеко вперед. Горизонты, которые Таиров рисовал перед нами, были необыкновенно увлекательны и требовали от актеров большой сосредоточенности, полной {304} отдачи себя. Александр Яковлевич обращался к самым разнообразным жанрам. И в этом разнообразии искал пути дальнейшего развития театра, его творческого метода.

В период с 1925 по 1930 год прошел ряд интереснейших спектаклей: мелодрама А. Глобы «Розита», музыкальное обозрение «Кукироль», оперетта Лекока «День и ночь», трагедия В. Газенклевера «Антигона», трагический фарс еще молодого тогда Бертольта Брехта «Опера нищих», современная музыкальная комедия Зака и Данцигера «Сирокко» и, наконец, цикл пьес О’Нила — «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами» и «Негр». Обо всех этих спектаклях не расскажешь. Остановлюсь на тех, которые оставили наибольший след в моей творческой жизни.

«Розита» Андрея Глобы давала возможность осуществить на сцене мелодраму со всеми ее классическими атрибутами.

— Мелодрама, — говорил Таиров в беседе с труппой, — по своему рождению и своей сущности всегда являлась революционным типом драматургии. Ее основные законы — осмеяние и поругание зла, мещанства, пошлости и утверждение справедливости и правды. В пьесе Глобы дана современная Испания с королем Альфонсом XIII, о котором написал свой замечательный памфлет Бласко Ибаньес. Испания дает блестящий материал для мелодрамы. Мы заостряем пьесу до типа площадной мелодрамы. Это требует своих приемов. Развитие действия должно быть стремительным, ритм — четким. Спектакль должен быть захватывающим, зажигательным:

В такой спектакль, каким его видел Александр Яковлевич, героиней совершенно органично входила уличная комедиантка. Я была очень благодарна Глобе за роль Розиты. Здесь были и трагедия, и комические эпизоды, и любовная лирика, и революционная патетика.

Розита — любимица бедных кварталов. Взобравшись на бочку, она поет свои песенки — то лирические, нежные, хватающие за сердце, дающие людям утешение и надежду, то зовущие в бой. Когда Розита попадает в руки королевских слуг, она визжит и царапается, как котенок. Очутившись во дворце, где ее одевают в богатое придворное платье, и оставшись одна в зале, она забавляется, скользя по паркету, как на коньках, играет со шлейфом придворного платья, как щенок со своим хвостом. Тут я давала волю своей фантазии и на каждом спектакле импровизировала, вводя все новые и новые трюки. Эта сцена вызывала бурное веселье в зале. Автор все время бросает Розиту в самые невероятные ситуации. Это было очень увлекательно. Далась мне роль легко, и играла я ее тоже легко, на каждом спектакле внося что-то новое. Один из критиков писал в журнале «Современный театр», что он шесть раз видел «Розиту», и каждый раз это была другая Розита, а вместе с ней другой спектакль.

Интереснейшие мизансцены, которые строил Таиров, декорации и костюмы Якулова, в которых он дал забавное смешение самой что ни на есть «испанской» Испании, с линиями современной одежды, прекрасные песенки Метнера, построенные на народных испанских {305} мотивах, — все это делало спектакль зажигательным и искрометным.

Спектакль имел горячих поклонников, иногда совсем неожиданных. В их числе был Юрий Михайлович Юрьев. Во время наших гастролей в Ленинграде, когда он бывал свободен у себя в театре, он обязательно приходил на «Розиту» и устраивался за кулисами.

Музыкальное обозрение «Кукироль» не стало., удачей театра. Пародийное начало, которое стремился вложить в этот спектакль Таиров, не нашло своего художественного выражения. Несмотря на созвездие имен — авторы П. Антокольский, А. Глоба, В. Масс, В. Зак, композиторы Л. Книппер и Л. Половинкин, постановщик Таиров, — спектакль провалился. А может, потому он и провалился, что слишком много ярких индивидуальностей участвовало в его создании. Кто знает?!

Оперетта же нашего старого друга Лекока «День и ночь» прошла с большим успехом и много лет держалась на сцене рядом с «Жирофле-Жирофля». Михаил Кольцов в большой статье о спектакле писал: «“День и ночь” может послужить оперетте удостоверением на театральное равноправие в СССР».

Особое место в цикле музыкальных спектаклей Камерного театра заняла оперетта «Сирокко» Зака и Данцигера, написанная по рассказу Андрея Соболя «Голубой покой». В этой постановке Таиров отошел от эксцентриады и создал веселую реалистическую комедию. Спектакль был сделан остроумно, легко, увлекая и зрителей и самих актеров. Великолепно играли все исполнители «Сирокко»: Церетелли — мнимого большевика Казакоффа, Аркадии — хозяина отеля Пипо Розетти, Уварова — молодящуюся румынскую княгиню, без ума влюбившуюся в Казакоффа. В прессе писали, что каждый, даже самый маленький образ в этом спектакле заслуживает специального внимания. Музыка Л. Половинкина была написана иронично, прекрасно акцентируя ситуации и характеры действующих лиц. Иногда музыка врывалась в разговор, как бы подчеркивая ту или иную реплику, порой как бы сама заводила разговор. В ней не было запоминающихся мелодий, музыкальных монологов, свойственных оперетте, она строилась на коротких репликах. Она разговаривала. Музыка «Сирокко» была большой удачей Половинкина — неугомонного искателя новых путей.

Очень интересным и значительным спектаклем Камерного театра была трагедия Вальтера Газенклевера «Антигона», представлявшая собой вариант трагедии Софокла: сохраняя основные ситуации, автор перевел их в современный аспект и по мотивам древнего мифа создал антимилитаристическую, политическую пьесу. Антигона Газенклевера — не только мстительница за брата, она пламенная революционерка, возбуждающая толпы бедняков к восстанию. Она «за тех, кто устал, кто носит цепи, кто умирает». Любопытно, что Газенклевер считал себя учеником Достоевского и Льва Толстого. Возможно, в силу этого образ Антигоны несет черты русской женщины. Работая над ролью, я подчеркивала это и внутренним содержанием образа и внешним обликом Антигоны: {306} почти современной прической, деталями одежды в античном костюме.

Роль Антигоны строилась на контрастных психологических разворотах. Образ раскрывался в трех основных кульминациях, которые Александр Яковлевич условно называл: «царевна-нищая», «вождь восстания» и «Антигона-мученица». Эти три кульминации создавали рельеф образа. Первое появление Антигоны овеяно глубокой печалью. Дочь несчастного царя Эдипа после тяжких скитаний с отцом возвращается на землю своих предков. Я поднималась снизу по широким ступеням к площади перед дворцом. Здесь прошло детство Антигоны. Монолог, сопровождаемый великолепной музыкой А. Шеншина, прерывался паузами, в которых Таиров требовал предельной пластической выразительности.

— Очень важно, — говорил Александр Яковлевич, — сразу дать восприятие образа царевны-нищей (так называет ее автор), несущей на своих девичьих плечах тяжелый груз страдания.

После этой сцены, звучавшей печальной, траурной элегией, Антигона предстает перед зрителями пламенной революционеркой, борцом за справедливость и законные права человека. Эпиграфом к этой сцене я взяла для себя слова Антигоны: «Все раны бедности горят в моей груди». Антигона попадает в толпу бедняков. Она говорит с ними очень просто, обращаясь то к одному, то к другому, обнимает старую женщину с ребенком на руках. Она — своя среди них. Постепенно ее речь переходит в горячий призыв к борьбе. И когда в конце сцены Антигона с пурпурной перевязью в поднятой руке взбегает по подъемному мосту к сторожевым башням дворца, толпа, как гигантская взметнувшаяся волна, бросается вслед за ней.

Этот эпизод был одним из самых сильных в спектакле.

Следующая кульминация роли — последний акт, «Антигона-мученица». Закованная в кандалы, истерзанная пытками, Антигона брошена в склеп. Сцена, предельно лаконичная в тексте, была очень трудной и потребовала большой работы.

— Страдания Антигоны, которые, естественно, должны вызывать сочувствие зрителей, ни в коем случае не должны носить патологического характера, — предупреждал Александр Яковлевич.

Я долго искала решения, пока нашла окончательный вариант. Страдания Антигоны я перевела в ощущение невыносимой, мучительной жажды. Никаких стонов, никаких гримас боли. Пересохшие губы, словно оцепеневший рот изменили голос, речь стала разорванной, дыхание прерывистым.

Мрачная атмосфера склепа неожиданно освещается ворвавшейся любовью. Вбегает Гемон. И звезды, которые только что в представлении Антигоны видели лишь мертвых, вдруг засияли на мгновение радостью, счастьем. Но когда Гемон предлагает бежать, Антигона, отталкивая черепок с водой, который он ей приносит, говорит, что любовь к ней он может доказать, только отдав свою жизнь восставшему народу. Последней улыбкой благодарности и любви провожает она Гемона, давшего обещание выполнить ее завет. {307} Дальше — смерть Антигоны. В забытьи ей слышится вой ветра, ветер переходит в крики людей, над которыми творят расправу. Она рвется из цепей, призывая на помощь все стихии. На мгновение придя в себя, Антигона тянется к тому месту, где пролилась вода, ей слышится звон бегущего ручья. Внезапный крик:

— На помощь, умирают люди!

И Антигона падает мертвой.

Занятия этим последним актом Таиров, любивший репетировать трудные сцены после спектакля, когда никакие внешние обстоятельства не врываются в работу, назначил ночью в угловом фойе театра. Какая-то особая тишина, еще не остывший от публики зал. Наверное, многие художники знают это особое состояние, когда после шумного дня с заботами и тревогами погружаешься в атмосферу блаженной ночной тишины и все душевные силы рвутся к творчеству. Невольно вспоминаются строки Пушкина:

Я забываю мир, и в сладкой тишине
Я сладко усыплен моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне,
Излиться наконец свободным проявленьем…

Очень значительным спектаклем нашего театра в эти годы была «Опера нищих» Бертольта Брехта с музыкой Курта Вейля. В то время Брехт был еще мало известен. Александр Яковлевич познакомился и не раз встречался с ним в Германии. Во время наших заграничных странствий Александр Яковлевич не мог не увидеть неприглядные стороны жизни большого капиталистического города со всеми его уродствами, с его чудовищным дном. «Опера нищих» давала возможность рассказать об этом. Маски дельцов, которые оказываются бандитами, и бандитов, которые оказываются крупными дельцами, образы преступников, денежных воротил, проституток, полицейских были даны в спектакле в ярком гротескном рисунке. И в то же время каждый образ был живым. Актеры очень хорошо уловили самое существо пьесы, которую Александр Яковлевич трактовал как трагический фарс. Торговля человеческим уродством, все это производство нищих и калек создавали страшное впечатление. Квинтэссенция образов была показана с такой подчеркнутостью, что иногда становилось жутко. Прекрасно играли И. Аркадии — Браун, Ю. Хмельницкий — Мэкки, Н. Ефрон — Дженни, Л. Назарова — Полли, Е. Толубеева — Люси и другие. Спектакль был сделан в экспрессионистической манере.

Смело и очень любопытно было решено оформление «Оперы нищих» братьями Стенбергами. Неожиданно, в дерзком рисунке была сделана сцена в публичном доме. Установка представляла движущуюся карусель, в каждой из кабинок которой сидели девицы в дешевых корсетах, надетых поверх коротких юбок. Высокие шнурованные ботинки на голых ногах, взлохмаченные головы, вульгарные лица. Все это с особенной остротой подчеркивало порочность, цинизм, продажность.

{308} Самой большой удачей Камерного театра в эти годы были спектакли современного американского драматурга Юджина О’Нила, много лет не сходившие со сцены: «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами», «Негр».

Пьесы О’Нила — пьесы сильных страстей. Автор бросается в самую гущу больных вопросов, порождаемых общественным укладом Америки, и на бытовом, казалось бы, материале дает глубокие обобщения.

Именно это в первую очередь и увлекало Александра Яковлевича. Таиров прекрасно ориентировался в тех трагических конфликтах, которые с большой силой рисовал О’Нил.

О’Нил — чрезвычайно интересный и своеобразный драматург. Он очень сложно и неожиданно строит сюжет. Правда, не всегда в его пьесах детально разработаны характеры героев. Таирова это не пугало, он видел в этом возможность большей свободы интерпретации.

Первой постановкой О’Нила в Камерном театре была «Косматая обезьяна». Многим пьеса казалась несценичной. Действительно, это была одна из наименее совершенных пьес О’Нила. Но тему «Косматой обезьяны» — стихийный бунт кочегара Янка, гибнущего в джунглях огромного города, — Таиров считал очень интересной и социально значимой, искупающей некоторую схематичность пьесы.

Вопреки пессимистическим прогнозам, этот первый спектакль о’ниловского цикла стал большой победой Камерного театра. Таиров широко и многопланово разработал пьесу.

Замечательно построенная большая пантомима в кочегарке парохода осталась в памяти у всех, кто видел этот спектакль. Сцена в кочегарке, длившаяся семь минут — это огромное время на театре, — производила впечатление потрясающее. Люди прикованы к огромной огнедышащей топке, мощными взмахами лопат они бросают уголь в ее разверстое жерло. Потрясал четкий ритм работы, отвечавший музыке оркестра. Красота полуобнаженных мускулистых тел давала ощущение всесильного могущества человеческого труда. Здесь с огромной убедительностью проявилось мастерство синтетического актера, которого с таким упорством и настойчивостью воспитывал Таиров. Врывающиеся в пантомиму выкрики, подчиненные единому ритму, усиливали впечатление. И когда непосредственно после этой сцены действие переключалось на роскошную палубу парохода с манекенообразными пассажирами, «некоронованными королями Америки» (прекрасный гротесковый образ создала А. Никритина в роли Милдред Дуглас), ясно становилось, на чьей стороне настоящая сила, способная двигать жизнь.

Трагедия одиночки-бунтаря, тщетно пытающегося найти в этом страшном мире хотя бы крохи добра и справедливости, звучала в спектакле с большой силой. Когда Янк, отчаявшись найти сочувствие у людей, идет в зверинец и, увидев огромную гориллу, открывает клетку, протягивает ей руки и обезьяна отвечает ему объятием, от которого он падает мертвым, — впечатление это производило {309} незабываемое. Образ Янка был большой удачей С. Ценина.

Наша критика во главе с А. В. Луначарским очень горячо приняла спектакль как верное художественное обобщение жизни современного Запада.

Анатолий Васильевич писал: «Это действительность, жестокая и правдивая, я бы сказал, до гениальности… Я с радостью констатирую победу Камерного театра».

Следующим спектаклем о’ниловского цикла была пьеса «Любовь под вязами», уже гораздо более совершенная и в развитии сюжета и в разработке характеров.

В пьесе показана семья зажиточного фермера. Образ фермы был блестяще дан в оформлении братьев Стенбергов: корявый дом с маленькими окошками на тяжелых, словно навечно вкопанных столбах. В доме тесно. Отец и сын злобствуют, ненавидят друг друга, как запертые в клетках хищники. Вся семья охвачена страстью к богатству, каждый утверждает свое право собственника.

Но и в этом страшном мире, где люди поедом едят друг друга, сквозь звериную борьбу собственников с пленительной и могучей силой прорывается к жизни большая человеческая любовь.

Образ Эбби, молодой жены старика Каббота, в чем-то перекликается с Федрой. Тот же мотив томительной, необоримой страсти к пасынку. Но Эбби — не только любящая женщина, она не только преступница во имя любви, как Федра, Эбби — собственница. Эбби — расчетливая хозяйка. Моя задача была очень трудной — на бытовом материале поднять образ до высот большой трагедии.

Любовь Эбби переплетается с корыстными интересами. Поэтому так беспокойны, судорожны, так далеки от гармонии и идиллии чувства ее и Ибена. Подозрительность, соперничество двух собственников окрашивают их взаимоотношения и приводят к катастрофе.

Любовь Федры — монолитна и верна себе, любовь Эбби нарастает постепенно.

Ее первое появление — это торжество собственницы, наконец-то добившейся житейского благополучия. Эбби — современная женщина, городская женщина из низов, вышедшая замуж за старика, чтобы наконец иметь угол, свой собственный дом.

— Стой крепко обеими ногами на земле своей фермы, — подсказывал мне на репетиции Александр Яковлевич. — Вспомни, как часто говорит Эбби: «моя», «мое». Вспомни ее фразу: «Женщине нужен дом». Это слова, идущие не от рассудка. Они продиктованы жадной страстью собственницы.

Первые встречи Эбби с Ибеном пробуждают в них взаимное чувственное влечение друг к другу, но оно еще спорит с недоверием и враждебностью. Постепенно в эти взаимоотношения врывается уже другое, более светлое чувство. Интересно была построена короткая сцена в начале второго акта. Жаркий летний день, палящее солнце. В тени двух старых вязов в деревянной качалке, сработанной самим стариком Кабботом, медленно раскачивается Эбби. {310} Ибен стоит в стороне. Они не смотрят друг на друга, с трудом сдерживая охватившее их волнение. Эбби все сильнее раскачивает качалку, как бы желая этим движением вызвать ветер и охладить пылающее лицо. Внезапно она останавливает качалку и, словно прислушиваясь к своим мыслям, тихо, как бы самой себе, говорит:

— Солнце жжет землю, заставляет расти все кругом. И в груди тоже поднимается что-то большое, большое.

Взглянув на Ибена, она добавляет:

— Растет, крепнет, как эти вязы.

У Ибена вырывается непроизвольное движение к ней. Но Эбби обрывает его порыв насмешкой:

— Природа победит и вас, Ибен, в конце концов вы сдадитесь.

И снова скрипит качалка. Молчание в этом спектакле, как часто в спектаклях Таирова, казалось порой значительней слов.

Ночная сцена. В двух соседних комнатах верхнего этажа — Эбби и Ибен. Они не могут видеть друг друга. Но для зрителей открыты их мысли и чувства. Оба они жадно прислушиваются к малейшему шороху за стеной. Эбби в ночной рубашке сидит на краю смятой постели, за ее спиной, что-то бормоча, укладывается спать Каббот. Ибен в своей каморке, сидя на краешке табурета, напряженно прислушивается. Раздается мерный, густой храп Каббота. Эбби бросается к стене, разделяющей обе спальни, приникает к ней, прислушивается. Она слышит каждое движение Ибена. Их взгляды, их желания, кажется, проникают сквозь стену. Внезапно, накинув на обнаженные плечи шарф, Эбби стремительно бежит по лестнице вниз. Услышав звук ее шагов, Ибен как обезумевший кидается из комнаты следом за ней. В этом ночном свидании смешиваются такие эмоции, которые на театре редко соседствуют друг с другом. Страстное влечение смешивается у Эбби и с ненавистью, и с насмешкой, и с материнской нежностью. Необыкновенно смело построил Таиров эту сцену. В финале Эбби, сбросив шарф, падала на пол, увлекая за собой Ибена, и эта мизансцена никому не казалась предосудительной, потому что рождалась она от подлинной страсти, от цельного, властного чувства.

Трогательной была молчаливая сцена, звучавшая уже безграничной нежностью и любовью: когда после дикого танца пьяного старика Каббота, на вечеринке празднующего рождение наследника, гости тихонько шушукаются, едва сдерживая смех, наверху в спальне медленно освещаются фигуры Эбби и Ибена, склонившиеся над колыбелью сына.

Дальше события развиваются уже в напряженном и стремительном ритме. Старик Каббот торжествует. Со злорадством объявляет он Ибену, что теперь у него есть наследник и что ферму он завещает ребенку и Эбби, а Ибен не получит ни гроша. Мгновенно жадность собственника заслоняет любовь, которая впервые внесла в жизнь Ибена свет и радость. В ярости, грубо он обвиняет Эбби в предательстве, в обмане, в том, что рождение ребенка для нее имело одну только цель: завладеть фермой. Потрясенная, в слезах, в отчаянии, Эбби пытается убедить Ибена в чистоте и искренности {311} своей любви, в своей преданности. Она ползает перед ним на коленях, обнимает его ноги. Ибен отталкивает ее.

И дальше молчаливая сцена. Страшная сцена. Низко-низко склонилась над колыбелью Эбби, публика видит только движение ее рук, опускающих подушку. Медленно она отводит от подушки пальцы. Вдруг ее охватывает ужас, она видит свои руки, руки убийцы. Она отводит их в сторону, за спину, хочет спрятать их, отделаться от них.

И внезапно с отчаянным криком бросается вниз по лестнице. Она кидается к Ибену, в безумной муке повторяя:

— Я сделала это, Ибен, сделала, сказала и сделала! Я доказала, что люблю тебя больше всего на свете.

И на растерянный вопрос Ибена: «Ты убила его?» — совершенно неожиданно отвечает легким кивком головы и еле слышным: «Эге».

Тут автор дает резкий поворот действия. Ибен, к которому Эбби кинулась в надежде найти утешение, в ужасе убегает от нее с криком:

— Я не могу тебя видеть, убийца!

В смертельном отчаянии, цепляясь за косяк двери, Эбби падает на пол, повторяя:

— Я люблю тебя, Ибен, я люблю тебя!

Этот стонущий крик, как бы обращенный с жалобой к самой вселенной, в моем творческом самочувствии перекликался с теми моментами классических трагедий, когда герой в минуту высшей кульминации взывает о помощи к богам или стихиям.

С огромной очищающей силой был построен финал спектакля. Эбби и Ибен уже спокойные, торжественные. Все расчеты с жизнью позади. Вошел шериф и его помощники. Первые лучи солнца осветили мрачную комнату.

— Солнце. Здорово красиво! — говорит Ибен, глядя на занимающуюся зарю.

— Эге… — улыбается ему Эбби.

И по знаку шерифа, в наручниках они идут из дома светло я торжественно, идут словно не на казнь, а к венцу.

Таиров ставил «Любовь под вязами» как большую социальную трагедию.

В Америке роль Эбби играли актрисы на амплуа отрицательных героинь. Моей задачей было оправдать Эбби, вскрыть те глубокие корни, которые привели ее к катастрофе. После многих поисков мне удалось найти черту в ее душевном складе, которая стала основой образа: сильная натура Эбби очень близка к самой природе и совершенно органично животное начало соседствует в ней с какой-то почти детской непосредственностью и чистотой. Эбби не расчетливая злодейка, не нравственный урод, а человек страшной, трагической судьбы. Женщина, привыкшая жить в тисках мелких житейских расчетов, корыстных интересов, внезапно захвачена чувством ей неведомым, ослепившим ее своим необыкновенным сиянием. И она готова уничтожить все, что грозит отнять это счастье, не осознавая ужаса того, что совершает.

{312} Вскоре после премьеры «Любви под вязами» у нас в театре была устроена инсценировка суда над Эбби и Ибеном. Зал театра был превращен в зал судебного заседания. Председательствовал Николай Александрович Семашко, выступали прокурор, защитники, эксперты, известные психиатры, юристы. Таиров выступал как защитник. На допрос обвиняемые — я и Церетелли — выходили в гриме и костюмах. Я защищала свою героиню, обливаясь самыми искренними слезами. Зрители, не расходившиеся до двух часов ночи, единодушно оправдали меня, признав виновным институт собственности.

Спектакль «Любовь под вязами» имел очень большой резонанс. О нем много и горячо писали, горячо говорили и у нас и за границей. Прекрасно играли оба моих партнера: Фенин — Каббот и Церетелли — Ибен. Каббот Фенина был одной из лучших его работ. Его танец на вечеринке, блистательно поставленный замечательным балетмейстером Наташей Глан, производил огромное впечатление. Церетелли, которому поначалу трудно было освоить повадку деревенского парня, в результате прекрасно справился с ролью. Учитывая его данные, Таиров предложил ему интересный рисунок роли: хитрость и вкрадчивая грация, которые, как шутил Александр Яковлевич, Ибен унаследовал от своей матери, рождали какую-то особую, чувственную пластику. Это очень помогло Церетелли.

«Негр» О’Нила прозвучал в Камерном театре как гневный протест против расовой дискриминации, против беспощадного равнодушия к судьбе человека, мятущегося в громадах капиталистического города. Построение этого спектакля было своеобразным и новым.

Игра актеров, свет, оформление, музыка, печальные песни белого и черного певцов, шум толпы и шум огромного города — из всего этого Таиров создал большую театральную симфонию. В спектакле бурно кипели чувства любви и ненависти, трагически метался в поисках своего пути черный Джим, в безумном ослеплении металась Элла.

Две плоскости соединялись на сцене под углом — одна шла вверх, другая вниз. Две улицы черного и белого кварталов. Высокие дома образовывали мрачное ущелье, куда не проникают лучи солнца. Здесь выросли черный Джим и маленькая белая Элла, но ведая расовой ненависти. В их детских играх родились дружба и любовь. Они играют в большой мяч, который приносит Элла. Сидя рядом на корточках, наивно и трогательно болтают о своих детских заботах. Девочка такого же возраста, как моя маленькая Митиль в «Синей птице». За ее розовое личико дети дразнят ее «накрашенной мордочкой».

Автор проводит своих героев через разные этапы их жизни. Трогательная «накрашенная мордочка» через семь лет выходит на эту же улицу подростком, веселой забиякой с небрежными, мальчишескими манерами. Она кокетливо одета: узкая юбка по моде того времени, коротко остриженные волосы, задорно сдвинутый набок {313} берет. К Джиму она уже относится отчужденно, высокомерно. Она выходит с боксером Микки, циничным, развязным щеголем, который ей очень нравится. Стоя в стороне, Элла с усмешкой следит за спором Джима и Микки. Все ее симпатии явно на стороне боксера. Она весело тянет его за рукав, убегая с ним. Джим стоит молча, он строго, как-то чопорно одет, он в очках (эта деталь, предложенная Александром Яковлевичем, очень помогла актеру в создании образа). Джим охвачен тревогой за Эллу. Озабочен он и своими неудачами. Попытки сдать экзамен в университет оказались бесплодными.

Следующая картина — новый этап в жизни Эллы. Тот же перекресток при грустном свете фонаря. Элла ждет своего возлюбленного Микки. Но вместо него появляется его приятель пьяница Шорти, который грубо и цинично сообщает ей, что Микки бросил ее и никогда к ней не вернется. Потрясенная, еще плохо сознавая всю нелепость своих надежд и ужас своего положения, съежившись, стоит Элла у фонаря, как пригвожденная к позорному столбу. Проходят члены Армии спасения, равнодушные ханжи женщины, унылый барабанщик. Над головой стучат колеса поезда надземной дороги. Отсветы огней проносятся по сцене. Внезапно смутное ощущение овладевает Эллой — предчувствие и желание смерти. Ей становится холодно. Она вспоминает о шарфе, накинутом на плечи, и вдруг закидывает его вокруг шеи и стягивает концы. Но тут же, испугавшись, бросается на скамью и, съежившись в комочек, беззвучно рыдает. Так Лариса у Островского мечтает о смерти, но не может осуществить своего порыва. По улице проходит Джим. Увидев Эллу, слабую, раздавленную горем, потрясенный, он кидается к ней, застенчиво говорит о своей любви. И растроганная его участием Элла почти машинально произносит: «Да».

Безмолвная сцена после ухода Шорти воспринималась публикой всегда с большим волнением. Стефан Цвейг, смотревший «Негра» во время наших гастролей в Вене, сказал, что не знает другого театрального эпизода, который так потрясал бы без слов. Он был вообще в восторге от спектакля и говорил:

— Для того чтобы посмотреть «Негра», можно пройти пешком от Вены до Москвы.

В этом спектакле еще раз оправдались слова Таирова о том, что тихая трагедия как-то особенно потрясает зрителей. Так потрясала безмолвная сцена после венчания Эллы и Джима. Выйдя из церкви, они спускаются по ступеням и проходят между двумя рядами любопытных, собравшихся у паперти. С одной стороны стоят белые, с другой — черные. Стоят молча, напряженно, угрожающе, как звери, готовые вцепиться в горло. Таиров строил эти две группы как хор в трагедии, но хор, не сочувствующий героям, а полный ненависти и злобы к ним. Элла, изнемогая, идет, опираясь на руку Джима, сурово и тяжело шагающего сквозь строй ощетинившихся злобных взглядов.

Отъезд в Европу — это их отчаяние, бегство. Этим кончалась первая часть пьесы.

{314} Вторая часть — новый этап в жизни Эллы и Джима. После безрадостных скитаний по Европе они возвращаются в Нью-Йорк в дом матери Джима. Джим тщетно ищет выхода. Университет отказывает ему в дипломе адвоката. Элла возвращается уже с зернышком безумия. Как атавизм, как бессознательный голос далекого прошлого, расовые предрассудки не дают ей ни жить спокойно, ни любить. Весь ужас наступающего безумия Эллы сосредоточивается на старинной негритянской маске, висящей на стене в доме.

— Эта маска, — говорил Александр Яковлевич, — реальный, конкретный партнер безумной Эллы.

В минуты просветления Элла относится к Джиму с нежностью и лаской, в этих сценах звучат интонации ее детства. Черную маску она ненавидит. Так начинается тяжелая болезнь Эллы — раздвоение личности. Болезнь возникла внезапно, в монологе Эллы, на глазах у зрителей. Я сидела у самой рампы, разговаривая то сама с собой, то обращаясь в зрительный зал. Рассудок Эллы борется с набегающими страшными мыслями, которые все больше и больше затемняют ее сознание. Конечно, ни я, ни Таиров не изучали болезни раздвоения личности. Мы шли не от клиники, а от художественного видения. В поисках этого монолога я сделала ряд вариантов, пока мы не остановились на том, который оказался наиболее убедительным. И любопытно: психиатры, смотревшие спектакль, утверждали, что болезнь была угадана очень точно, вплоть до отдельных деталей поведения Эллы. Один из врачей, как нам рассказывали, на лекции даже рекомендовал студентам изучать раздвоение личности на спектакле «Негр». Конечно, нелегко было играть всю вторую часть пьесы в состоянии безумия — подстерегала опасность в той или другой ситуации соскользнуть в патологию. Но, к счастью, по свидетельству смотревших спектакль, этого удалось избежать.

Ненависть Эллы к «черному» проходит через всю вторую часть пьесы. Когда после приезда Элла встречается с матерью и сестрой Джима, она с трудом, односложно отвечает на их вопросы, не смотрит на них и, наконец, поворачивается к ним спиной. Когда они уходят, на лице ее появляется странная счастливая улыбка. Внезапно она делает веселый пируэт, кружится, радуясь, что рядом нет черных. Но вдруг ее охватывает ужас: ей кажется, что самые стены этого дома надвигаются на нее. Стены в спектакле были сделаны из ширм, они действительно очень медленно с двух сторон двигались к Элле. Но публика не замечала техники. Зрители видели съежившуюся фигуру Эллы, которая ждала, что стены сейчас раздавят ее, и жили одним чувством с ней.

Самое страшное для Эллы в доме Джима — это негритянская маска. Ей то и дело кажется, что маска ухмыляется, сверкая своими белыми зубами, наблюдает, следит за ней.

Отношение Эллы к Джиму в развитии действия все время меняется: отвращение и презрение в минуты безумия сменяются нежностью и лаской, когда рассудок возвращается к ней. Страшной {315} была сцена, когда Элла, не в силах вынести своей внутренней борьбы, решает убить то черное, что мешает ей жить. Джим сидит за столом, горит лампа. Он работает, пишет. Внезапно из-за занавеси заглядывает в комнату Элла. Она тихо подкрадывается к Джиму, ее внимание приковано к его черной, курчавой голове. Быстро выхватив нож, спрятанный в складках халата, она уже готова нанести удар. Но в этот момент Джим перекладывает какую-то толстую книгу, и это движение сразу приводит Эллу в сознание. Она недоуменно оглядывается кругом, нож выпал из рук. И за спиной Джима уже другая Элла. Она ласково обнимает его за плечи, с нежностью, участием спрашивает: «Ты устал, Джим? Ты много работаешь…» И Джим, счастливый этой лаской, со слезами целует ее руки. Они счастливы, все снова, как было в детстве, они любят ДРУГ друга.

Но страшные призраки не оставляют рассудок Эллы. Ей кажется, что маска дразнит ее, смеется над ней. В голове ее рождается мысль — убить маску. Элла входит в комнату. Никого нет. Медленно, осторожно подходит она вплотную к маске и, быстро выхватив нож, вонзает его в улыбающийся рот. Радостно, торжествуя, Элла смеется — она победила, она убила то черное, что не давало ей жить. Теперь она будет счастлива. Черное больше не будет ее мучить.

Но силы изменяют Элле. Маленькое, беззащитное сердце не выдерживает борьбы. Элла умирает на руках Джима.

Финал пьесы Таиров изменил. У О’Нила трагедия заканчивается сценой, в которой Элла впадает в детство, а Джим читает длинную молитву. Этот финал носил патологический характер и, кроме того, очень ронял действие.

Любопытно, что О’Нил, чрезвычайно придирчивый автор, не допускавший ни малейших изменений в своем тексте, на премьере «Негра» в Париже, во время наших гастролей, приветствуя театр, сказал, что на этот раз он счастлив иметь такого соавтора, как Александр Таиров.

Рассказывая о «Негре», я не могу не упомянуть о своем партнере Иване Александрове, исполнителе роли Джима. Он сыграл эту роль сразу после окончания нашей школы. В театре удивлялись смелости Таирова, который решился поручить такую ответственную роль совсем молодому актеру, почти ученику. Но Александр Яковлевич поразительно точно угадывал всегда возможности актера. И на этот раз он не ошибся. Образ Джима в спектакле был предельно убедителен и внутренним и внешним рисунком.

Вскоре после премьеры появился еще один, неожиданный претендент на роль Джима. Посмотрев наш спектакль, очень захотел сыграть эту роль Поль Робсон. Чтобы убедить Таирова, что он достаточно владеет русским языком, он как-то у нас дома прочитал монолог Бориса Годунова. Читал он прекрасно, действительно без малейшего акцента, великолепно чувствуя мелодику языка. Но, к сожалению, приехать в Москву и войти в спектакль ему не удалось, помешала его огромная занятость,

{316} Во время наших гастролей в Париже мы познакомились с О’Нилом. Жил он в большом поместье за городом и приехал специально посмотреть наши спектакли. В журналистских и артистических кругах ходило много слухов и анекдотов о его нелюдимости, о том, как расправляется он с назойливыми репортерами, пытающимися пробраться к нему в дом, о его авторской нетерпимости. Вопреки всем слухам О’Нил оказался необыкновенна обаятельным и приятным человеком. Чем-то он напоминал Юргиса Балтрушайтиса, даже внешне: застенчивой сдержанностью, доброй улыбкой. Мы провели с О’Нилом несколько чудесных вечеров. Прощаясь с нами, он спросил.

— А вы станете читать мои пьесы, если я буду вам их присылать?

И действительно, он прислал нам в Москву свою новую пьесу «Траур идет Электре». К сожалению, поставить эту пьесу, которая нам очень понравилась, не удалось.

В план работ, развернутый Таировым после возвращения из гастролей, входила и школа — Государственные экспериментальные театральные мастерские при Камерном театре. Сейчас театральная молодежь часто обращается ко мне с расспросами о школе Камерного театра. Поэтому я расскажу о ней подробнее.

Школа при театре всегда была в центре внимания Таирова. Сразу же, как только открылся театр, Александр Яковлевич в обязательном порядке ввел тренировочные занятия для молодых актеров. Позднее была студия при театре, которая в 1923 году была преобразована в Гэктемас. А после того как Луначарский познакомился с работой наших мастерских, они были оформлены как высшее учебное заведение и стали называться — Вгэктемас. В этом вузе с четырех- и пятилетним сроком обучения было четыре факультета: актерский, режиссерский, хорео-пантомимический и историко-теоретический. Программа Вгэктемаса была очень обширной и включала самые разнообразные отрасли актерского, режиссерского искусства. Мастерство актера преподавалось не совсем обычно. Студенты изучали не только метод Камерного театра, но занимались и с педагогами самых различных театральных направлений. Н. Демидов из Художественного театра, ученик К. С. Станиславского, вел занятия по его системе. Н. А. Попов, режиссер Малого театра, знаток его лучших традиций, знакомил студентов с творческими приемами прославленных корифеев старейшего русского театра. Занимался с нашими студентами и А. Петровский, известный театральный педагог, режиссер и актер на характерные роли, игравший в свое время в Александринском театре. Занятия по методу Камерного театра вели Таиров и наш режиссер Л. Л. Лукьянов. Студенты должны были пройти цикл занятий с каждым из этих педагогов. Александр Яковлевич считал, что молодежь должна знакомиться со всем опытом, накопленным и старым русским театром и новым. И чем богаче будут знания студентов в этой области, тем свободнее будут определяться у каждого его индивидуальные склонности.

{317} Большое внимание уделялось в Вгэктемасе тренировке тела. «В здоровом теле — здоровый дух», — любил повторять Таиров. Он считал, что хорошо тренированное тело необходимо синтетическому актеру. Здоровое тело, кроме того, помогает бороться с неврастенией, внутренней неуравновешенностью, которые нередко встречаются в актерском кругу.

Дисциплины по движению преподавались самые различные. Сосредоточиваться на одной какой-то области физических упражнений Таиров считал вредным, так как это неизменно набивает штампы в постановке тела, в походке. В школе преподавались: шведская гимнастика, ритмическая гимнастика (по мнению Таирова, она развивала внимание и сосредоточенность), акробатика, жонглирование, фехтование (его преподавал сын того самого Понса, которого на экзамене в школе Художественного театра я чуть не пронзила шпагой), изучались дункановская пластика и балетный станок. В учебный курс входило также рабочее движение (сейчас в театральных школах его называют упражнениями с воображаемыми предметами). Преподавался грим. Читались лекции по анатомии. Особое внимание уделялось постановке голоса. Большое место в программе занимала работа над речью, над дикцией. На стене в школе висел плакат с известным изречением Коклена: «Дикция — вежливость актера».

Меня Александр Яковлевич тоже привлек к работе. Я занималась со студентами импровизацией. Молодежь очень любила эти занятия, но моя педагогическая деятельность продолжалась всего год. Я подала в отставку: большая актерская работа отнимала все время. Кроме того, я решила, что у меня нет педагогического таланта и прежде всего — терпения. Когда я давала ученикам какое-нибудь задание, при первой же заминке я сама взбиралась на сцену и начинала за них играть. Но, бросив работу в школе, я все-таки забегала на занятия с корыстной целью — взглянуть, нельзя ли и мне чему-нибудь поучиться, что-нибудь получить для себя от великолепных преподавателей, которые занимались с нашей молодежью.

Лекции по истории искусства читали прославленные педагоги и профессора: блестящий А. Дживелегов, молодой тогда критик П. Марков, С. Кржижановский, великолепный эрудит С. Игнатов. Позднее к этой плеяде примкнул А. Поль. Обо всех этих людях я вспоминаю с теплым, дружеским чувством. Со многими из них позднее мы стали большими друзьями. С Алексеем Карповичем Дживелеговым мы часто встречались у дочери М. Н. Ермоловой М. Н. Зелениной и Т. Л. Щепкиной-Куперник. С Павлом Александровичем Марковым у меня и до сих пор сохранились теплые, дружеские отношения. Он всегда был легок на подъем и неизменно принимал участие в наших посиделках, веселых вечеринках. Зачастую мы вместе хороводились, как тогда говорили, целые ночи после спектакля колесили по Москве, переезжая из одного дружеского дома в другой. Сигизмунд Кржижановский — человек по своему складу замкнутый — часто бывал у нас дома. Он был интереснейший {318} собеседник, большой знаток литературы, выдающийся шекспировед и пушкинист. Александр Яковлевич всегда говорил о нем: «Кладезь премудрости» — и очень его любил.

Наша школа выдвинула ряд актеров, которые на определенном этапе образовали крепкое ядро труппы. Многие из них впоследствии заняли ведущее положение в театре.

Вышла из нашей школы и целая плеяда талантливых режиссеров, многие из которых и сейчас успешно работают в ряде городов Советского Союза.

Жизнь в театре кипела. Помещение наше в то время было очень тесным. Работали в каждом свободном уголке, в фойе, в уборных, в нашей квартире. Наша квартира вообще всю жизнь была как бы филиалом театра. Многие занятия с актерами и репетиции отдельных сцен шли у нас дома. «Чайка», например, была сделана в основном у нас, в большой комнате.

Несмотря на то, что все наше время было занято и утром, и днем, и ночью, жизнь не замыкалась в стенах театра. Театральная Москва в то время вообще жила шумно. Всюду чувствовался большой подъем. После спектаклей мы часто бывали в Кружке искусства, который помещался в Старо-Пименовском переулке, в подвале. Там было тесно, шумно, обсуждались театральные новости, спорили, весело смеялись. Председателем Кружка был А. И. Южин.

У нас дома тоже часто собирались большие компании. Для этого придумывались всяческие предлоги: десятый, двадцатый, тридцатый спектакль после премьеры обязательно отмечался у нас дома. По традиции, на столе красовались кулебяки с мясом и капустой. За стол никто не садился, устраивались как и где кто хотел: на тахте или прямо на ковре, на котором разбрасывали диванные подушки. Между веселыми тостами и шутками обсуждались и серьезные вещи: планы будущих спектаклей, новые течения в театре, в живописи, в музыке. В компаниях, которые собирались у нас, бывали и музыканты, и художники, и молодые архитекторы — ученики Веснина и Жолтовского. Частым гостем у нас был В. И. Качалов. Иногда гости засиживались до утра.

Помню, после празднования какого-то юбилея к нам заехали Алексей Толстой, Фадеев, Михоэлс, Хорава. За столом завязался бурный разговор на всякие животрепещущие темы искусства, литературы. Кончилось тем, что Толстой отправился на кухню, долго обжигал там на огне какую-то лучинку, пока конец ее не обуглился, и, войдя в столовую, торжественно объявил:

— Будем писать манифест! Да такой, чтоб чертям стало тошно!!

И начал энергично выводить буквы лучинкой прямо на стене. Его примеру последовала вся компания. Скоро белая арка, разделявшая нашу столовую, была испещрена вкривь и вкось летящими буквами. Что значилось в манифесте, разобрать было трудно, но выглядел он очень эффектно. Впрочем, рассмотреть его я не успела. Утром, когда я встала, наша домработница, к моему ужасу, энергично смывала горячей водой с мылом этот исторический документ.

{319} Всевозможные выдумки и дурачества в то время вообще были у нас в большом ходу. Под Новый год зачастую после встречи в театре мы, нарядившись самым нелепым образом, компанией ходили по Большой Бронной, останавливая прохожих и спрашивая имена. Мы с Таировым обязательно заезжали на Садовую к Якулову, у которого всегда в эту ночь была дикая толчея, наряду с интереснейшими людьми мелькали фигуры каких-то странных типов, которых не знал и сам хозяин. Заезжали и в Художественный театр поздравить Станиславского, Лилину, Книппер, Качалова.

Об одной из новогодних ночей мне хочется рассказать, она живет в моей памяти.

Таирову позвонил Василий Каменский:

— Приезжай с Алисой ко мне встречать Новый год. Будет один мой друг, матрос, интереснейший человек, будет елка и зернистая икра. Непромытая, прямо с промысла. Посидим, помечтаем.

Васю Каменского и я и Таиров очень любили. Всю жизнь, до самых последних своих дней, когда, тяжело больной, он был лишен возможности двигаться, он оставался великим романтиком, сохранял радостную веру в жизнь, в людей. И всегда оставался поэтом. Иногда разговаривал стихами.

Мы с удовольствием приняли приглашение и поехали к нему. Жил он в какой-то маленькой комнате. Когда мы вошли, он гордо сказал, что сам декорировал свое жилье к Новому году. Декорация заключалась в том, что от одной стены к другой были протянуты тонкие веревочки с привязанными к ним разноцветными бумажками. В углу стояла большая, до потолка, елка, ничем не украшенная, с восковыми свечами. В середине, на низеньком столе, красовалось ведерко с икрой, обернутое в цветную лакированную бумагу, и большое блюдо с горкой хлеба. Вокруг стола стояли три табуретки. Матрос, друг Каменского, приветствовал нас очень приятным, бархатным басом. Я хотела сесть на тахту, покрытую деревенским лоскутным одеялом, но вдруг увидела в середине, на ситцевых треугольниках, аккуратно наклеенные газетные вырезки. Заметив мой недоумевающий взгляд, Каменский пояснил, что это куски ругательных рецензий на его стихи, которые он вырезал на память.

Чокнувшись в двенадцать часов шампанским, мы принялись за зернистую икру, ели ее, как суп, из глубоких тарелок, запивая чудесным грузинским вином. Матрос занимал нас удивительнейшими рассказами о своих странствиях, напоминавшими рассказы барона Мюнхгаузена. Потом появился другой приятель Васи, тоже моряк, с гитарой. И фантастические рассказы сменились лирическим перебором струн.

— Теперь будем мечтать, — торжественно сказал Каменский.

Все мы были уже в блаженном, растворенном состоянии, как вдруг Вася вскочил и встал передо мной на одно колено.

— Алисанька, умоляю, давай принцессу Мейран. С гитарой! Это будет чудесно!

{320} Музыка на минуту затихла. Я начала:

Ай, пестритесь, ковры,
Моя Персия,
Ай, чернитесь, брови мои,
Губы-кораллы.
Чарнчалы.
Ай, падайте на тахту с ног браслеты,
Я ищу, где ты…
Ай, желтая, знойная Персия.
Кальяном душистым опьянилась душа,
Под одеялом шурша…

Моряк встал возле меня с гитарой, совсем как в цыганском хоре, и под переборы струн действительно очень ладно зазвучали стихи. Каменский был в восторге и, когда я кончила, сам стал читать за Стеньку Разина. Читал он вообще замечательно. А сейчас это было так вдохновенно и обаятельно, что любой актер мог бы позавидовать его искусству.

Когда мы уходили, в комнате горели свечи на елке и тени от дрожащих цветных бумажек бегали по стенам.

— А правда, здорово получилось. И помечтали и подумали, — тихонько сказал Каменский.

Бывали у нас интересные встречи с иностранными гастролерами, приезжавшими в Москву. Очень памятным было знакомство с замечательным китайским актером Мэй Лань-фаном. Гастроли его длились довольно долго, и мы успели не только познакомиться, но и подружиться.

Талант Мэй Лань-фана был удивительно доходчив и заразителен. Конечно, больше всего поражало его искусство перевоплощения в женские образы, всегда изящные и обаятельные, восхищала удивительная пластика, богатая интонациями речь. Как-то Мэй Лань-фан был у нас дома и демонстрировал приемы классического китайского театра. Нельзя было не восхищаться точностью и изяществом движений, когда он показывал школьные упражнения: скакал на воображаемом коне, входил в несуществующую дверь или искусными движениями палки сражался с невидимым драконом.

Меня восхитили маски китайских актеров, и я как-то попросила у Мэй Лань-фана разрешения провести вечер за кулисами театра, чтобы посмотреть, как гримируются китайские актеры. Краски, которые они употребляли, были жидкие, лица они разрисовывали кистью, обмакивая ее в маленькие тазики с краской. Поражали самые краски. Они были локального цвета, никак не похожие на европейский грим. Особенно восхитительны были розовая и оранжевая. Они были такой ясности и свежести, что хотелось, как в детстве, попробовать их на вкус. Необыкновенно искусной была работа парикмахеров. В тот вечер, который я провела за кулисами, шла старинная классическая пьеса. Невероятно сложные прически создавались тут же, на голове актера. На одном женском парике, например, парикмахер на моих глазах заплел восемьдесят {321} тончайших косичек. Пальцы его двигались с такой ловкостью и быстротой, что у меня в глазах зарябило. Это была поистине ювелирная работа.

Как-то мы встретились с Мэй Лань-фаном на приеме в китайском посольстве, устроенном в его честь. Он приехал после своего спектакля, Таиров и я — после спектакля «Любовь под вязами». За ужином мы сидели рядом, разделенные переводчиком. На столе стояло множество каких-то незнакомых блюд, на вид очень вкусных. Но как только я протягивала руку к какому-нибудь из них, Мэй Лань-фан сейчас же заботливо его отодвигал. Через переводчика он пояснил мне:

— После такого большого спектакля вам нельзя есть ничего острого и соленого.

Какое-то блюдо казалось ему слишком горячим, другое — слишком холодным и т. д. и т. д. И когда я, наконец, рассмеялась, сказав, что я голодна и что он не слишком гостеприимный хозяин, Мэй Лань-фан старательно нарисовал на листке меню голосовые связки — до спектакля и после него, — густо закрасив красным те, которые после спектакля.

— Так выглядят сейчас ваши связки, — пояснил он мне, — они набухли кровью, их надо успокоить, а не раздражать, — и очень серьезно добавил: — Сыграв большой спектакль, никогда не ешьте ни горячего, ни холодного, ни соленого, ни острого.

На одном из последних спектаклей Мэй Лань-фана я подарила ему большую, почти в человеческий рост, кустарную куклу в русском костюме. Он радовался, как ребенок, выходил кланяться вместе с ней и на прощание, посылая привет публике, обнял мою куклу и поцеловал.

Очень волнующей была для меня встреча с другим замечательным гастролером — скрипачом Жозефом Сигети. Как-то, когда он в первый раз приехал в Москву на гастроли, я неожиданно получила от него письмо. Он благодарил за радость и волнение, которое пережил на спектакле «Любовь под вязами», и приглашал меня и Таирова на свой концерт в консерваторию. С этого вечера началось наше знакомство. Замечательное искусство Сигети покорило меня на всю жизнь. Каждый раз, когда он приезжал в Москву, его концерты были для меня праздником. Глубокая проникновенность, лиризм делали его исполнение необыкновенно светлым и очень мне близким. Блестящая виртуозность, мастерство, большая культура Сигети отступали на второй план. Захватывала вдохновенность музыканта. Мы скоро подружились. Каждый раз, когда он приезжал в Москву, он бывал у нас дома вместе со своей женой. Встречались мы и в Париже.

Музыка всю жизнь играла в моей жизни и творчестве очень большую роль. Она — непременный спутник моей жизни, верный друг. Она утешает в горькие дни, помогает и будоражит фантазию в часы творческих раздумий, дает силы, когда я устала. Как не вспомнить Скрябина, всегда говорившего о том, что музыка таит в себе великую, всепобеждающую силу!

{322} Вспоминая иностранных гастролеров той поры, с которыми мы встречались, не могу не вспомнить блестящего испанского гитариста Сеговию. И я и Таиров очень любили гитару и на концертах Сеговии получали всегда огромное удовольствие. Мы познакомились. Как-то он был у нас дома. После ужина взял в руки гитару. В интимной обстановке гитара звучит всегда как-то по-особому — это была незабываемая ночь. Гитару многие считают несерьезным инструментом, легкомысленным. Но Сеговия извлекал из нее божественное звучание, которое осталось в памяти на всю жизнь.

Помимо людей артистического круга встречались мы в то время и с некоторыми видными деятелями нашего государства.

Очень дружественно относился к нам и очень ценил Камерный театр Михаил Иванович Калинин. Он всегда бывал на наших премьерах, иногда и на генеральных репетициях. С большим вниманием смотрел спектакли, а потом подробно рассказывал Таирову свои впечатления. Интересовался он и внутренней жизнью театра, его нуждами, тревогами. Александр Яковлевич часто по делам театра бывал в рабочем кабинете Калинина, бывали мы и у него дома, в гостях, в его маленькой квартире в Кремле. Он был радушным хозяином, рассказывал за обедом много интересного, вспоминая свои молодые годы. Помню, как-то шутя Михаил Иванович сказал, что вот сейчас молодежь увлекается спортом, а он и его сверстники в юности «решали проблемы», как тогда принято было говорить, зачитывались Толстым, Достоевским. Дома у него было так уютно и так просто, что совершенно забывалось о том, что хозяин стоит у кормила государственной власти, что время его крайне ограниченно. Калинин ценил в Таирове то, что он не только режиссер, а, как выражался Михаил Иванович, и строитель театра, что он смотрит вперед, думая о том, каким должен быть советский театр в будущем. Когда Михаил Иванович узнал, что Александр Яковлевич интересуется проблемой театрального здания и даже делает дома чертежи некоего идеального театра, он попросил Таирова показать ему свои зарисовки.

Михаил Иванович был человеком мудрым, причем настоящая мудрость сочеталась у него с большой душевной непосредственностью. Его замечания после спектаклей всегда были очень точными. Помню Михаила Ивановича в театре на «Мадам Бовари». На премьере он не был, был болен и приехал как-то неожиданно, много позднее, на один из рядовых спектаклей. Он сразу же предупредил Александра Яковлевича, что чувствует себя плохо и, вероятно, сможет пробыть один только акт, но остался смотреть весь спектакль, а потом еще засиделся у Таирова в кабинете, рассказывая подробно, как всегда, свои впечатления. Спектакль ему очень понравился.

Когда в связи с тридцатилетним юбилеем театра группа наших актеров, Таиров и я были награждены орденами, Михаил Иванович был уже серьезно болен. Мы несказанно удивились, когда, приехав получать ордена, увидели его.

{323} — Захотелось самому поздравить вас, — сказал он, здороваясь с Александром Яковлевичем.

И тут же конфиденциально шепнул ему:

— Только скажите вашим артистам и другим товарищам, которые приехали, чтобы они не сильно пожимали мне руку. Вот какой я стал хилый… — посмеялся он.

Выглядел он плохо. По секрету пожаловался, что ему никак не удается привести себя в порядок. Это была наша последняя встреча с Михаилом Ивановичем. Мы очень грустили о его кончине.

Дружественные отношения были у нас и с Климентом Ефремовичем Ворошиловым. Он тоже часто бывал у нас в театре, как-то был дома, очаровав всех своим исключительным обаянием и простотой. Он любил искусство, театр, особенно любил пение.

Заходил к нам иногда посидеть и выпить чашку чаю Авель Софронович Енукидзе, обаятельный человек, большой театрал, бывший всегда в курсе всех наших радостей и огорчений.

Настоящая дружба была у нас с Максимом Максимовичем Литвиновым. Он очень горячо относился к нашему театру и к Таирову, которого называл своим полпредом за границей. Мы часто с ним встречались. Он жил в небольшом флигеле на территории Наркоминдела на Спиридоновке, неподалеку от нас, и вечером иногда запросто заходил к нам. Бывали и мы у него, в его маленькой квартире. Бросалась в глаза необыкновенная скромность, которая была в характере и самого Максима Максимовича, и его жены Айви Вальдовны, и во всем их быту. В доме было уютно. Дети воспитывались строго, никогда не пользовались машиной, как-то я обратила внимание на то, что чулочки у девочки аккуратно заштопаны.

У нас и у Литвинова были собаки одной породы — жесткошерстные фокстерьеры. Собаки тоже дружили меж собой. Дети очень любили моего Микки и меня называли не иначе, как «мама Микки». Максим Максимович был большим любителем собак. Как-то, когда мы поздно вечером вышли от нас и пошли его проводить, Микки, которого я спустила с поводка, исчез в бесконечных дворах тогдашней Большой Бронной с маленькими полуразвалившимися особняками. Азарт, с которым Максим Максимович бегал по всем закоулкам, разыскивая нашего Микушку, был поистине трогательным.

Максим Максимович был удивительно живым, простым и веселым человеком. Это было в нем необыкновенно привлекательно. Замечательный собеседник, он обладал большим юмором. Великолепным его остроумием отмечены и все его ответственные выступления за границей.

Как-то летом мы с Таировым отдыхали в Альпах, в Шамони. Совершенно неожиданно к нам приехал в гости Максим Максимович. Он жил в это время в Женеве. Это была очень радостная встреча. Литвинов любил длинные прогулки пешком, и мы пошли далеко в горы. Конечно, зашли по пути в маленькое кафе выпить {324} кофе с альпийским медом, от которого, как уверял хозяин кафе, не толстеют.

Мы оставались большими друзьями с Максимом Максимовичем до самых его последних дней. Я храню светлую память о нем — о человеке, который наряду с талантом дипломата обладал настоящим пониманием искусства и добрым сердцем.

Камерный театр в эти годы много выезжал на гастроли. За нашу жизнь мы исколесили всю страну. Таиров очень любил путешествия и считал, что поездки, встречи с новым зрителем дают тот внутренний заряд, который необходим художнику. Каждый год весной мы непременно играли в Ленинграде, а иногда выезжали туда и среди зимы. Ленинградская публика очень любила Камерный театр, принимали нас всегда очень горячо, что мне, влюбленной в этот город, было особенно радостно. В Ленинграде мы подружились с писателями из группы «Серапионовы братья» — с К. Фединым, Н. Тихоновым, Н. Никитиным, с которыми зачастую коротали целые ночи. Там же познакомились и подружились с С. С. Мокульским, блестящим искусствоведом и интереснейшим человеком. Большое внимание к нашему театру проявляли и маститые актеры. В числе постоянных зрителей наших премьер были Юрий Михайлович Юрьев, тетя Катя (так называли в Ленинграде Корчагину-Александровскую), Тиме, Ходотов и другие.

Одно лето мы объездили все большие южные города: Киев, Харьков, Баку, Тбилиси, Ростов.

Замечательной была поездка в Свердловск, на Уралмаш, с рабочей публикой которого мы расстались большими друзьями. В Москву театр привез знамя Уралмаша.

Во время наших летних отпусков мы с Александром Яковлевичем часто выезжали за границу. Как правило, добрую половину отпуска мы проводили в Париже, а потом дней на десять уезжали еще куда-нибудь. Во время этих поездок мы, конечно, видели много интересного, было много встреч, знакомств. Остановлюсь только на двух встречах.

Как-то по приезде в Берлин, выйдя вечером на Курфюрстендамм, мы увидели идущего нам навстречу Михаила Чехова — в цилиндре и фрачной накидке. Удивительно было, с каким шиком и элегантностью шагал он в этом, казалось бы, неожиданном для него костюме. Он очень обрадовался нашей встрече, расспрашивал о Москве, о театральных делах и тут же пригласил нас на премьеру фильма, в котором ведущую роль играла Ольга Чехова, а сам он участвовал в эпизоде. В этом фильме, который оказался типичной развесистой клюквой, Ольга Чехова изображала русскую помещицу, влюбленную в ямщика. Действие происходило главным образом в заснеженном лесу, на тройке с бубенцами. Но вот влюбленные приехали в какой-то захудалый кабачок. И там появлялся юродивый. Это и был Михаил Чехов. Он ходил между столиков, где сидели пьяные купцы, что-то бормотал, над ним смеялись, его обижали. И была в этом маленьком человеке удивительная детская трогательность. Какой-то сложный и прекрасный внутренний мир {325} скрывался за его невнятным бормотанием. И сразу повеяло настоящим, большим искусством.

Тут же в Берлине была и очень радостная для нас встреча с К. С. Станиславским, который приехал в Германию вместе с Марией Петровной полечиться и отдохнуть. Константин Сергеевич очень хорошо выглядел, прекрасно себя чувствовал, что было нам особенно приятно, так как в Москве ходили слухи, будто он все время хворает. Мы зашли в кафе, разговорились о том, есть ли что-нибудь интересное, что стоило бы посмотреть в Берлине. Александру Яковлевичу пришла в голову мысль пойти в варьете, где выступает Грок, знаменитый немецкий клоун. Оказалось, что Константин Сергеевич, так же как и Таиров, большой поклонник Грока, и вечером мы все отправились в варьете. Номер, который показывал Грок, строился, как и все его номера, на неожиданных психологических поворотах, которые он выполнял с блестящим чувством юмора и мастерством настоящего эксцентрика. Содержание номера было очень простым. На пустой сцене стоит рояль. Клоун любит музыку и хочет сыграть на рояле, но не знает, как это делается. Грок влезал на крышку рояля, пытаясь оттуда дотянуться до клавиш, тянулся к струнам, лез под рояль, садился на табурет, сиденье которого сейчас же проваливалось, и его довольно крупная фигура смешно сплющивалась между четырьмя ножками табурета. Невозможно описать все эксцентрические приспособления, которые придумывал Грок. Достаточно сказать, что номер, длившийся больше получаса, шел под неумолкающий хохот зала. В отчаянии, после всех попыток извлечь какие-то звуки из рояля, измученный Грок притаскивал старый стул, устало садился и безнадежно опускал руки на клавиши. Вдруг руки начинали играть. И в полном упоении — Грок был первоклассным музыкантом — он играл какую-то виртуозную пьесу под бурные овации публики. Станиславский и Таиров были в восторге.

Выйдя из варьете, мы зашли в кафе, где еще долго сидели и говорили об актерах. Неожиданно Таиров обратился к Станиславскому:

— А что, Константин Сергеевич, Грок играл по вашей системе?

Константин Сергеевич рассмеялся:

— Когда актер играет хорошо, я непременно скажу, что он играет по моей системе. Мейерхольд скажет, что по его, а вы скажете, что по вашей.

# Глава XVI

Мысль о том, чтобы коренным образом перестроить здание театра, увеличить зрительный зал, углубить сцену, построить отдельный корпус для цехов и школы, не давала покоя Таирову. И наконец, после длительных хлопот, в 1930 году было подписано решение о капитальной перестройке Камерного театра. Строительство было рассчитано примерно на десять месяцев, и так как {326} в течение этого времени было бы невозможно играть в своем помещении, Александр Яковлевич принял предложение Мархольма поехать на длительные гастроли за границу. Эта поездка включала Германию, Австрию, Чехословакию, Италию, Швейцарию, Францию, Бельгию и страны Южной Америки: Бразилию, Уругвай, Аргентину.

Гастроли начинались в Германии. На этот раз мы играли только в четырех городах: в Лейпциге, Дрездене, Гамбурге и Мюнхене. На премьеру в Лейпциг приехали все наши берлинские друзья, все ведущие берлинские критики и журналисты. Спектакли О’Нила, которые мы здесь показывали впервые, были встречены очень горячо и оценивались и публикой и прессой как большая победа театра.

Окрыленные хорошим началом, мы выехали в Прагу, которая встретила нас с бурным энтузиазмом. О Камерном театре здесь уже много слышали. На открытии гастролей шла «Гроза». Наплыв публики был так велик, на площади перед театром собралась такая несметная толпа, что дирекции пришлось вызвать конную полицию. Зрители принимали спектакль очень горячо и взволнованно. Доходила каждая деталь, каждый отдельный момент действия. Конечно, успеху содействовало и то, что многие чехи понимали русский язык. Женщины плакали. Кабинет Таирова, предоставленный ему в театре, превратился в настоящий медпункт. После сцены покаяния Катерины дежурный врач приводил сюда рыдающих дам и отпаивал их каплями.

К большому нашему сожалению, мы играли в Праге только шесть спектаклей. Несмотря на настойчивые уговоры, продлить гастроли мы не смогли, так как были связаны дальнейшими контрактами. Но благодаря радушию наших хозяев мы все же успели познакомиться с чудесной Прагой и почувствовать ее очарование.

Из Праги мы выехали в Вену. Здесь нас встретили уже как старых знакомых, тепло и сердечно. На этот раз пребывание в Вене было особенно приятно — мы познакомились со Стефаном Цвейгом, писателем, которого Таиров и я очень любили. Огромное впечатление произвели на него спектакли О’Нила. На следующий день после премьеры «Негра» утром Цвейг пришел к нам в гостиницу и, извинившись за ранний визит, сказал, что он всю ночь не спал, то, что он увидел вчера на сцене, представляется ему непостижимым чудом.

— В вашем спектакле, — говорил он Таирову, — вы показали страшный мир с такой силой обобщения, что это многих заставит задуматься. И никогда я не думал, — обратился он ко мне, — что, оставаясь в рамках искусства, ни одной минуты не переходя в патологию, возможно с такой волнующей силой раскрыть неистовую борьбу человека с самим собой. — И неожиданно добавил: — Я даже представил себе вас в спектакле, где вы были бы единственным действующим лицом. Никаких партнеров. И мне очень захотелось написать для вас такую пьесу.

{327} Я улыбнулась, вспомнив, как когда-то в столовой у Станиславских Гордон Крэг говорил мне приблизительно те же слова, и сказала Цвейгу, что вряд ли это осуществимо в театре. Но он очень серьезно возразил:

— Мне кажется, в характере вашего творчества есть все данные для подобного эксперимента.

Мы немного поспорили, и в результате я сказала, что для меня было бы большой радостью, если бы он написал драматический этюд или одноактную пьесу для концертного исполнения. Но Цвейг упрямо покачал головой:

— В один акт невозможно уложить сюжет, в котором были бы тысячи сложных обстоятельств, толкающих героиню в омут переживаний. А ведь только это и интересно. Впрочем, — улыбнулся он, — я плохой драматург.

Цвейг мне очень нравился. Тонкое, нервное лицо, большие глаза, которые в разговоре то внезапно загорались, то так же внезапно меркли и становились печальными. Зоркий, острый ум, удивительная задушевность, какая-то внутренняя деликатность, теплое внимание к людям.

Цвейг производил впечатление человека с тревожным и не очень-то уютным внутренним миром. И в то же время с открытым, добрым сердцем.

Я мечтала раньше сыграть его «Письмо незнакомки». И сейчас, когда мы познакомились, он показался мне именно таким, каким я представляла себе героя его печальной повести.

Трагическое известие о самоубийстве Цвейга, которое пришло во время Великой Отечественной войны, глубоко потрясло нас. Но в то же время нельзя было не понять, что это его решение уйти из жизни органично вытекало из самого душевного склада Цвейга. Проникая в глубины темных человеческих страстей, Цвейг всегда оставался гуманистом в самом высоком и благородном смысле этого слова. Он глубоко любил людей. Позднее мы узнали, что в своих предсмертных письмах он писал, что не может жить в атмосфере варварства и насилия, которые принес с собой фашизм, ничего не ждет и от послевоенной Европы. Америка, куда он эмигрировал сразу после оккупации Австрии фашистами, была ему чужда. Казалось, он нашел приют и успокоение в маленьком бразильском городке, среди тропической природы. Но оторванный от родины, от своего родного языка, от Вены, города, который он любил трогательной и нежной любовью, без своих книг, без привычной литературной среды — он не мог работать. А вне творчества — не мог жить. Смерть Стефана Цвейга и я и Таиров пережили как большое горе.

После Вены, где неожиданно в апрельские дни стояла холодная погода, а иногда даже шел мокрый снег, миновав Симплонский туннель, мы въехали в Ломбардскую долину. И сразу же нас встретило такое яркое солнце и такое ясное голубое небо, что все мы {328} невольно зааплодировали этому открывшемуся нашим глазам великолепию.

Первым городом, в котором начинались наши гастроли в Италии, был Турин. В день приезда в Королевском театре, где мы должны были играть, мы оказались зрителями необыкновенного представления средневекового турнира, который разыгрывался представителями самых знатных фамилий Италии. На сцене и в партере, в котором частично были сняты стулья, на богато убранных лошадях, в средневековых костюмах, большинство которых было подлинными, гарцевали дамы и кавалеры, состязаясь в смелости, ловкости и изяществе. Это зрелище, уносившее воображение в даль веков, восхищало величием и красотой. Любопытна была и сиятельная публика, наполнявшая зал. Дамы сверкали драгоценностями. В королевской ложе сидел наследник престола, время от времени чинно аплодировавший. Когда после этого представления мы вышли на улицу, странными, смешными показались трамваи, автобусы, одежда прохожих. Как будто мы побывали на другой планете.

Италия в это время была уже фашистской, и в первых заметках о наших спектаклях сквозила явная настороженность, но, несмотря на это, гастроли начались успешно. Одна из римских газет после премьеры «Грозы» писала: «Вчерашняя первая художественная постановка Таирова увенчалась большим успехом, несмотря на предубеждения многих». Туринская газета «Дель пополо» писала, что «разразившийся вчера вечером в зале театра ураган аплодисментов, криков “браво”, “ура” казался обновляющим кличем театра».

«Гроза» вызвала горячие отзывы во всей итальянской прессе.

Особенно тепло встретила нас Флоренция. Мы играли в пасхальные дни. Город выглядел нарядным, праздничным. На втором спектакле, «Негр», после ночной сцены у фонаря, когда я и Александров вышли кланяться, мы оказались между двумя горками фиалок. Как выяснилось, студенты, которые заняли верхние ложи, во время объяснения Джима и Эллы тихонько кидали в затемненные углы сцены маленькие букетики. Это было сделано так тихо и осторожно, что, играя, ни я, ни Александров ничего не заметили, и нежданные горки фиалок на сцене нас очень тронули. На премьере «Любовь под вязами» я получила чудесный подарок от публики. В корзине цветов, которую подали на сцену, сидел большой очаровательный заяц с розовым бантом и с бубенчиком на шее. В пасхальные дни зайцы в Италии в большом почете, они красовались во всех витринах, как когда-то у нас крашеные яйца и желтые цыплята. Флорентийский заяц стал полноправным членом нашей семьи. Живет он у меня до сих пор, только, к сожалению, немного пострадал.

Самый большой успех во Флоренции имела «Гроза». Критик Симони в разговоре с Александром Яковлевичем говорил, что судьба Катерины схожа с судьбой многих итальянских женщин в провинции.

{329} В своей статье о «Грозе» он писал, что его поразила музыка чужой речи. «Казалось, что слова нанизывались, как маленькие жемчужины», — писал он о последнем монологе Катерины.

Все дни в Риме были заняты встречами, приемами и репетициями, а ночами мы бродили по городу, чаще всего в компании местных журналистов, крепко пришвартовавшихся к нашему театру с первых же дней. Стояли чудесные ночи. Рим в лунном сиянии представал перед нами во всем своем великолепии. Величественно выглядели Колизей, колоннада собора святого Петра, фонтаны, особенно знаменитый фонтан Треви, куда по традиции полагалось бросить монету, чтобы приехать сюда снова и чтобы сбылись задуманные желания.

Последним городом Италии, в котором мы играли, был Милан. Здесь мы слушали прославленную итальянскую оперу, смотрели балет. С большим интересом осматривала я музей в Ла Скала. Я всю жизнь не любила музеев, а здесь впервые почувствовала, как могут волновать вещи: туфелька Тальони, маленькая безделушка Аделины Патти.

Расставаться с Италией было грустно.

Успех нашего театра в Италии Максим Максимович Литвинов считал очень важной политической победой. Фашистская пропаганда в это время обливала грязью нашу страну, уверяя, что советские люди варвары, не знающие, что такое культура, и т. д. и т. п. В этой обстановке серьезный художественный и кассовый успех советского театра он считал очень важным.

После Италии с ее горячей экспансивной публикой Швейцария показалась нам тихим курортом.

Гастроли здесь шли очень хорошо, зал был переполнен, игралось нам легко и спокойно, и мы отдыхали, набираясь сил для предстоящих боев.

Париж. На этот раз — театр «Пигаль». В то время он был только что отстроен. Директор театра очень гордился техническим оснащением сцены, которое Таиров в первый же день жестоко раскритиковал. Одно из новшеств этого театра — раз навсегда установленное освещение сцены — вносило большие трудности в наши спектакли.

Париж уже не был для нас таинственной незнакомкой. Друзья встретили нас с распростертыми объятиями. И все же мы сильно волновались. Париж есть Париж.

Гастроли начинались спектаклями О’Нила. Присутствие автора, который специально приехал на премьеру, естественно, очень волновало. Но, к нашей большой радости, оба спектакля были приняты восторженно. Парижская пресса была единодушной. Даже старик Андре Антуан, во время первых гастролей Камерного театра встретивший нас в штыки, после «Негра» написал большую и очень добрую статью, которую заканчивал словами: «Победа Таирова была полной. И мы уходим из театра с сознанием, что увидели {330} нечто новое и истинно талантливое. И что труппа Таирова заслужила ту блестящую интернациональную славу, которой она пользуется».

Большой успех имела и «Гроза», спектакль тоже новый для Парижа. О нем много и горячо писали и говорили.

Май в Париже — чудесное время. В свободные дни мы выезжали за город и к морю. Из приятных и милых встреч вспоминается знакомство с молодым американским художником Мёрфи, который устроил театру забавный прием. В особняке, который он занимал, каждая комната была декорирована в соответствии со спектаклями Камерного театра. Здесь была комната «Человек, который был четвергом», комната «Жирофле-Жирофля», «Адриенна Лекуврер» и т. д. Во время ужина было подано мороженое, украшенное розовыми и голубыми бантами, как на прическах Жирофле и Жирофля. Этой выдумке мы горячо аплодировали.

Александр Яковлевич часто встречался с прогрессивными театральными деятелями Франции: Шарлем Дюлленом, Фирменом Жемье, Гастоном Бати. Настроение у них было смутное, тревожное, материальные трудности ограничивали возможности творческих исканий.

Однажды, придя к нам, Фирмен Жемье обратился ко мне с неожиданным предложением — выступить у него в театре с французскими актерами. Я считала свой французский язык далеко не совершенным и замахала руками. Но Жемье стал уверять меня, что мой славянский акцент нисколько мне не помешает и даже произведет приятное впечатление.

— Главное, — говорил он, — правильно выбрать пьесу для выступления.

Таиров, к моему удивлению, отнесся к этому предложению спокойно. Он сказал, что это совсем не так страшно, как я себе представляю, но что играть надо уже сделанную роль.

Через несколько дней Жемье прислал ко мне преподавателя речи из «Комеди Франсэз». Он принес с собой две книжки — стихи и прозу — и предложил мне прочесть намеченные им отрывки. Вначале я очень волновалась, но постепенно взяла себя в руки и читала уже свободно, стараясь только никак не подражать французскому произношению и французской интонации. Прослушав меня, мой новоявленный учитель подтвердил слова Жемье о том, что мой акцент кажется ему вполне возможным и даже имеющим свою прелесть.

После нескольких дней раздумий Таиров и Жемье договорились, что лучше всего играть «Негра». Роль Эллы уже заслужила высокую репутацию.

— Кроме того, — говорил Жемье, — Элла — американка, и акцент в роли будет казаться естественным.

Мы условились, что я приеду в Париж за месяц до премьеры, чтобы репетировать с актерами и одновременно заниматься с педагогом речью, и буду играть в Париже в свой летний отпуск, Таиров и Жемье обменялись официальными письмами.

{331} Конец гастролей в Париже был омрачен тревожными вестями из Брюсселя. Несмотря на то, что контракт был давно подписан, нам неожиданно отказали в визах. Мархольм выехал в Брюссель. Через два дня инцидент был улажен, но атмосфера вокруг наших гастролей была малоприятной. Мы были буквально окружены полицейскими агентами. Они заполняли театр и на репетициях и на спектаклях. За нами велась такая слежка, будто в город приехали отъявленные преступники. К счастью, этот полицейский надзор никак не отразился на отношении публики. На спектаклях зал был переполнен, зрители горячо аплодировали. Очень велик был интерес к театру со стороны художественных кругов и молодежи. Актеры и режиссеры без конца осаждали Таирова. А фламандский театр на прощальном спектакле вручил нам свое знамя, на ленте которого было написано: «В знак восхищения».

Из Брюсселя мы выехали в Антверпен, где стоял, готовясь к отплытию в Южную Америку, французский пакетбот «Груа». Капитан посоветовал нам занять свои каюты за три дня до отплытия, сказав, что это лучший способ избегнуть морской болезни во время путешествия. Все мы ехали первым классом: так было условлено в Париже с нашим импресарио Альцетти.

Этот импресарио, директор театра «Одеон» в Буэнос-Айресе, в котором мы должны были играть, был весьма любопытный тип. Очень богатый человек, увидев наши спектакли в Париже, он увлекся театром и пригласил нас в Аргентину, чтобы, как он говорил, показать Камерный театр своим друзьям и знакомым. Он позаботился о том, чтобы обеспечить нам наибольший комфорт во время путешествия. Кстати сказать, это стоило ему таких огромных денег, которые не смогли бы возместить никакие сверханшлаги, даже если бы мы играли в его театре полгода.

Путешествие по океану, длившееся почти месяц, было сказочно прекрасным. Нам очень повезло. Все время стояла прекрасная погода, корабль плыл, как по зеркальной глади. Даже в коварном Бискайском заливе нас ни разу не качнуло. Наши современные гастролеры, за несколько часов пересекающие на самолете океаны и материки, не знают прелести неторопливого путешествия в поезде или на пароходе, которое дает возможность увидеть так много интересного.

Невозможно забыть маленький испанский городок Виго, где мы провели целый день и сразу же окунулись в атмосферу старой Испании, которую знали только по живописи. Женщины, идущие с кувшинами на головах, покрытых черными платками, прелестная детвора на узких улочках. Александр Яковлевич подхватил на руки бежавшую нам навстречу черноглазую девчушку и, крепко ее расцеловав, воскликнул:

— Всю жизнь мечтал поцеловать испанку!

В связи с этим событием мы спустились в первый попавшийся погребок и чокнулись с хозяином за прекрасных испанских женщин. Тут же, неподалеку от Виго, мы успели посмотреть деревенскую свадьбу. Новобрачные встретили нас очень любезно, угостили {332} крепким вином. Здесь мы впервые увидели замечательное испанское народное танго.

Очень интересным показался Лиссабон. Корабль здесь стоял целый день, так что мы могли не торопясь и побродить по улицам и осмотреть все достопримечательности, в первую очередь знаменитый монастырь святого Иеронима и могилу Васко да Гама.

Остановка в Дакаре, которую мы все с нетерпением ждали — очень хотелось увидеть Африку, — принесла разочарование: там в это время был карантин по случаю какой-то болезни и выходить в порт было запрещено. К нам подплыли сначала ребятишки, кувыркаясь в воде, они ловили серебряные монетки, которые им бросали пассажиры с палубы, потом на лодках стали подплывать продавцы кустарных изделий с удивительной деревянной скульптурой.

Многое во время этого путешествия казалось фантастическим: непривычное положение луны, несказанной красоты созвездие Южного креста, гроздья душистых розовых бананов, которые иногда подвозили на лодках продавцы. Как-то утром, выйдя на палубу, мы увидели, что все кругом покрыто сверкающим инеем, несмотря на тропическую жару. Оказалось, это были мельчайшие частицы соляной пыли. Так каждый день путешествия приносил новые чудеса. Осуществлялись мои детские мечты о далеких, неведомых странах.

Очень занятным был обряд «крещения» на корабле, по традиции обязательный для всех, кто впервые пересекает экватор. С утра все новички должны были в купальных костюмах собраться на палубе. Капитан с огромной привязанной бородой, с золотой короной на голове и трезубцем в руках, изображающий бога Посейдона, в сопровождении костюмированной свиты, командовал «крещением». Каждого трижды окунали в огромный чан с водой, затем капитан бутафорскими ножницами «отрезал» у него на голове прядь волос. После этого выдавалось свидетельство о переезде экватора, где значилось новое, морское имя. Я была окрещена Си-репой. Вечером состоялся веселый костюмированный бал и концерт. Было очень весело. Очарователен был на этом празднике наш капитан, маленький, толстый француз, ухитрявшийся очень ловко танцевать вальс и польку под звуки современных фокстротов и танго, которые он не признавал.

Первым городом Бразилии, в котором мы остановились, была ее древняя столица Байя. Когда мы вышли из порта, нас поразили невероятно громкие звуки духового оркестра. Мы подумали, что в городе какой-то парад. Но оказалось, что оркестр играет на площади перед католической церковью с целью привлекать местных жителей в храм божий. При входе в церковь мы увидели деревянную статую черной мадонны с белым младенцем на руках. И тут же большая чаша, в которую молящиеся женщины бросали монетки в надежде, что мадонна поможет им родить белого ребенка. Жара в городе была невыносимая. Старики и старухи шли по улицам почти совсем обнаженные, с повязками на бедрах, с соломенными веерами в руках. Молодые женщины, высунувшись из {333} окон, щелкали орешки. У многих на лицо были густо положены белила, а на щеках поверх белил яркие румяна. Забавно выглядели прически женщин: жесткие, мелко вьющиеся черные волосы были подколоты множеством разноцветных гребешков. Не менее удивительной была и одежда. Очевидно, здесь в моде были черные кружева, подхваченные на юбках в виде фижм. Из‑под юбок выглядывали черные ноги в деревянных сандалиях. Вадим Рындин, который был с нами в этой поездке, сделал множество зарисовок.

Незабываемым было прибытие в порт Рио‑де‑Жанейро. Корабль бросил якорь у входа в залив специально для того, чтобы дать возможность пассажирам увидеть залив на рассвете и при восходе солнца. Это зрелище воистину сказочное. Воздух окрашен тончайшими красками: голубой, зеленой, розовой, оранжевой, кажется, будто миллионы воздушных волн в трепетном движении непрерывно сменяют друг друга. Когда корабль двинулся и в этом сиянии красок внезапно открылась панорама гор и города, легенда о художнике, который бросился со скалы в залив от невозможности запечатлеть на холсте эту необыкновенную красоту, перестала казаться легендой. Пассажиры стояли на палубе в полной тишине, затаив дыхание.

А дальше — необыкновенный город Рио‑де‑Жанейро. Яркий песок широко раскинувшегося пляжа, огромные пестрые зонты, женщины с ручными пантерами на цепочках. Люди всех цветов: белые, лимонные, желтые, коричневые, черные. Огромные пальмы. Все это казалось сказкой.

Зато вполне реальными выглядели афиши, извещавшие о гастролях Камерного театра. Мы должны были здесь играть после Аргентины и Уругвая. На афишах был изображен мужик в красной рубашке и картузе, с окладистой черной бородой, в поднятой руке — меч и черная маска. Как нам пояснили, это было символическое изображение воинствующего искусства страны большевиков.

Проведя целый день в Рио‑де‑Жанейро, мы двинулись дальше. В Монтевидео на корабль хлынула толпа журналистов, и всю дорогу до Буэнос-Айреса Александру Яковлевичу пришлось просидеть с ними. О Советском Союзе здесь не имели никакого представления. В Буэнос-Айресе не было советского дипломатического представительства. Встречавший нас торгпред сказал, что он очень беспокоится о ходе гастролей, так как здесь самое слово «большевик» воспринимается чуть ли не как ругательство. Отношение к Советскому Союзу мы почувствовали незамедлительно на пароходе. У каждого из нас до выхода с корабля снимали отпечатки пальцев.

В гостиницу мы попали только вечером. Я подошла к окну. Бесконечно длинные улицы, очень точно расчерченные — по параллелям и перпендикулярам, были залиты движущимися огнями реклам, слепящими глаза. Домов не было видно. Город казался гигантской зажженной елкой. В комнате был страшный холод. {334} Гостиница не отапливалась. Как нам сказали, отопление в городе было лишь в немногих домах. А зима здесь обычно очень сырая. В холле гостиницы мы столкнулись с Федором Ивановичем Шаляпиным, который гастролировал в это время в опере. Он задержался с нами, много расспрашивал о Москве, о театрах, об общих знакомых. Прощаясь, сказал:

— Бывает же так, в Москве не удосужился познакомиться с Камерным театром, зато уж здесь обязательно приду на спектакль. В первый же свободный вечер.

И действительно пришел. Смотрел «Любовь под вязами». Спектакль его очень взволновал.

— Пьеса в общем бытовая, — говорил Федор Иванович Таирову после спектакля, — а ведь получилась как античная трагедия. Захватывает и волнует до дрожи.

Наши гастроли вызвали сенсацию: целый театральный коллектив, да еще из таинственного Советского Союза. Первый спектакль «Саломея». Нас предупредили, что ввиду враждебного отношения к Советскому Союзу правых кругов не исключена возможность какой-нибудь скандальной вылазки во время спектакля. Но опасения оказались напрасными. Публика сидела затаив дыхание, а по окончании спектакля приветствовала нас с истинно испанским темпераментом. По просьбе Альцетти мы играли «Саломею» десять дней подряд. Конечно, успех нас очень радовал. Мы чувствовали большое удовлетворение оттого, что в стране, где никто ничего о нас не знал, советское искусство одержало победу.

Альцетти восторженно переживал успех наших гастролей и чувствовал себя героем. Мархольму он говорил, что его репутация человека передового и независимого с приездом Камерного театра сильно укрепилась. Он был в великолепном настроении. Александр Яковлевич, воспользовавшись этим, добился у него разрешения дать один спектакль для рабочей публики по удешевленным ценам. В связи с этим спектаклем одна из прогрессивных газет Буэнос-Айреса писала: «Это был вечер пролетариев с билетами по шесть песос. Митинг в вестибюле театра. Множество аргентинцев жаждало приветствовать Таирова — мага мизансцены. Занавес поднялся, рты раскрылись. Занавес опустился, и челюсти сжались. Протянулись руки своеобразной публики, которой хотелось бы схватить пережитое чувство спектакля, унести его дальше и провести ночь без сна, восхищаясь невиданной красотой».

В конце спектакля на сцену неслись крики: «Да здравствует советское искусство! Да здравствует Советский Союз!»

Спектакли шли с огромным успехом, так что мы пролонгировали гастроли на три недели. Александр Яковлевич был занят с утра до ночи: выступления в университете, в редакциях газет, встречи с театральными деятелями. В результате всего этого незадолго до нашего отъезда при университете под председательством ректора был организован институт по изучению советской культуры. {335} Наш торгпред говорил, что эта первая ласточка — очень важный толчок для создания нормальных дипломатических отношений.

Перед нашим отъездом артистический клуб устроил прием в честь Камерного театра. Здесь мы увидели национальное аргентинское танго и услышали подлинные мелодии танго в исполнении специального квартета. Этот национальный танец Аргентины не имеет ничего общего с тем, который танцуют в ресторанах и кабаре Европы. Аргентинцы танцуют его очень сосредоточенно, с большим целомудрием, моментами застывая в неподвижности и только сохраняя в себе ритм танца. Есть что-то ритуальное в аргентинском танго. Во всяком случае, нам оно показалось настоящим искусством. Это было самое интересное и значительное из всего, что мы видели в театрах и на эстрадах Буэнос-Айреса.

На прощальном приеме, который был устроен любителями искусства, я получила в подарок кожу огромной змеи и старинную серебряную монету — по местному поверию, это должно было принести мне счастье.

Наши гастроли в Буэнос-Айресе пробили основательную брешь в той стене недоверия, которая существовала в Латинской Америке по отношению к Советскому Союзу. И в Уругвае мы уже были встречены ласково.

Монтевидео показался нам гораздо более демократичным, чем Буэнос-Айрес. Жизнь здесь была гораздо скромнее, и жилось нам спокойнее. Может быть, еще и потому, что мы уже привыкли к самому воздуху Латинской Америки, ко всему складу ее жизни. По пути, остановившись на сутки в Сантосе, я, Таиров и Румнев совершили интереснейшее путешествие на автомобиле в Сан-Паулу. Шоссе, по которому мы ехали, было недавно проложено через тропический лес. Мы ехали под хохот макак и крики попугаев, сидевших на деревьях по обе стороны дороги. Маленькие мартышки, раскачиваясь на ветках, умирали со смеху, глядя на нас. Попугаи, наоборот, злились и выкрикивали нам вслед ругательства. Внезапно из чащи появились два охотника, неся на палке убитого леопарда, но, увидя нас, тут же скрылись. Затем мы попали в облако какого-то одуряющего запаха. Шофер пояснил, что, вероятно, неподалеку за чащей поляна с дикими орхидеями. Дорога поднималась круто в гору. Перевал был затянут густым молочным туманом. Здесь стоял жгучий мороз. Через несколько минут волосы, брови, ресницы у нас покрылись инеем. В машину предусмотрительно был положен мех ламы, он оказался очень кстати. Но вот перевал остался позади, машина стремительно понеслась вниз, скоро вдоль дороги, залитые ослепительным солнцем, потянулись кофейные плантации, а за ними банановые рощи. Это было удивительно радостное зрелище.

Город Сан-Паулу, который здесь называли южным Чикаго, ничем нас не поразил. Очень надоедали громкоговорители, истошно выкрикивавшие биржевые новости. Из Сан-Паулу мы поехали в Бутантан. Там, на острове, окруженном глубоким гранитным {336} рвом, в природных условиях жили змеи, собранные со всех концов света. Тут же помещался институт, где изучались змеиные яды. Сад змей произвел на нас очень сильное, но вместе с тем и тягостное впечатление. На дереве висел удав, недавно проглотивший кролика, очертания которого были ясно видны. Бедные кролики испуганно метались по острову или прятались в специально выстроенных для них красивых домиках, явно чувствуя свою обреченность. В траве мелькало бесконечное количество всевозможных змей. На ярком солнце сверкала чешуя самых разных цветов и оттенков. Провожатый обратил наше внимание на маленьких змеек изумрудного цвета. Это были нильские змейки, принесшие смерть Клеопатре. В них не было ничего отвратительного, они были красивы, изящны, и трудно было представить себе, что от укуса этой маленькой змейки человек умирает через несколько минут.

Многое из того, что встречаешь во время путешествий, потом входит в творчество, в спектакль. Так и эти змейки, случайно увиденные на другом материке, послужили моделью для змеек, с которыми я умирала в роли Клеопатры в спектакле «Египетские ночи». По моему описанию они очень точно были воспроизведены художником и казались совсем живыми. Еще недавно на моем творческом вечере я играла с ними смерть Клеопатры.

В Рио‑де‑Жанейро гастроли наши были отменены: как раз в это время там вспыхнули народные волнения. Проезжая мимо, мы слышали выстрелы. Вход в порт был запрещен.

Обратная поездка в Европу прошла так же спокойно, как и переезд в Южную Америку. Порой даже терялось ощущение, что корабль движется. Во время переезда через экватор вечером должны были по традиции состояться бал и концерт. Наши номера были гвоздем программы. Когда часов в шесть я вышла на палубу, я увидела, что корабль украшен флагами разных стран, но советского флага среди них нет. Я тут же сказала об этом Таирову, он немедленно отправился к капитану и потребовал объяснений. Капитан приводил всевозможные доводы, говорил, что он сам никогда не видел советского флага и понятия не имеет о том, как он выглядит. Но Таиров решительно заявил, что если советский флаг не будет вывешен, ни один из нас не придет на бал и не примет участия в концерте. Эти слова оказали магическое действие.

— Мы бы рады вывесить ваш флаг, — с комическим отчаянием, уже сдаваясь, воскликнул капитан. — Но, увы, у нас его нет.

— Ну, это дело другое, — улыбнулся Александр Яковлевич. — Мы сделаем его сами.

Рындин с помощью костюмерши соорудил такой флаг, что перед ним померкли флаги всех других стран.

Мы были очень довольны этой маленькой дипломатической победой и бурно веселились до утра.

Радость возвращения после длительных странствий домой была омрачена делами театра. Ни в Аргентине, ни на корабле мы не {337} получали писем из Москвы, и Александр Яковлевич все время тревожился о том, как идет стройка в театре. Когда мы вошли в театр, выяснилось, что волновался он не напрасно. В театре был полный разгром. Перестройка здания не только не подходила к концу, как предполагалось, но была еще в самом разгаре. Стало ясно, что открытие театра сможет состояться не раньше весны. Актерам был дан месячный отпуск. Таиров целые дни просиживал в театре или на заседаниях, ища выхода из создавшегося положения. В результате решено было выезжать на гастроли в Ленинград, две недели играть в Харькове, а остальное время репетировать в строящемся здании.

Меня в Москве постигло большое горе. За время моего отсутствия скончались мой отец и няня. Мама была тоже в очень плохом состоянии. Как выяснилось, она много болела за время нашей разлуки. Я чувствовала себя растерянной, убитой. И до боли в сердце почувствовала, что отрывается и уплывает куда-то мое детство. Детство, которое все годы жило рядом со мной, согревало теплом и уютом. Я берегла мое детство и очень его любила. Люблю и сейчас и храню его в душе.

Рядом с постигшим меня несчастьем тяжелое положение в театре и сорвавшаяся из-за этого моя гастроль в Париже — все это казалось не таким уж важным.

Но актерская наша доля сурова и требовательна. Надо было собрать силы и приниматься за работу. Из Ленинграда приехал Николай Никитин, с которым Александр Яковлевич еще до нашей заграничной поездки договорился о том, что он будет писать пьесу для Камерного театра. Пьеса называлась «Линия огня». Она была не совсем готова и должна была дорабатываться при непосредственном участии Таирова. Героиня ее — девчонка, беспризорница Мурка, случайно попавшая на одну из больших строек. Никитин, писавший эту роль специально для меня, смеясь, говорил мне:

— После «Жирофле-Жирофля» у тебя не было ни одной озорной комедийной роли, а я очень люблю в тебе веселого чертенка. Вот и придумал смешную Мурку. Уверен, что она заразит тебя веселым характером и непосредственностью, и ты будешь играть ее с удовольствием.

Роль была характерная и действительно смешная. Сметливая, шустрая девчонка с анархическими повадками истой беспризорницы постепенно, на глазах у зрителей, увлекается общей атмосферой, входит в круг жизни большой стройки, где происходит действие. Я подчеркивала лирическое, эмоциональное начало образа и постепенно растущее в Мурке ощущение себя уже равной другим рабочим, стоящей в одном ряду с ними и с тем, самым главным, «который командует». Восторг Мурки перед громадой строительства окрашивал образ своеобразной романтикой. В недавней беспризорнице просыпался будущий борец за все доброе и хорошее в жизни. Так раскрывалось в бытовом образе его романтическое начало.

{338} Внешний облик Мурки возник у меня как бы случайно. Как-то во время наших гастролей в Харькове мы с Александром Яковлевичем, проходя утром по улице, увидели на церковной паперти ватагу беспризорников. Одни спали, другие грелись на солнышке. Неожиданно один мальчонка встал, аппетитно потянулся и, достав из кармана женский гребень с ободком, усыпанным сверкающими камешками (в то время такие гребни были в большой моде), попытался расчесать спутанную копну выгоревших на солнце волос. Мы невольно остановились, а мальчонка, лукаво косясь на нас, стал заниматься своей прической с еще большей серьезностью, как очень важным делом. Мне запомнилась очаровательная мордочка мальчишки, чумазая, с чудесной улыбкой и белыми, сверкающими зубами. Когда Никитин читал пьесу, я вспомнила этого мальчонку. Его-то я и сыграла в «Линии огня», как уверял меня потом Александр Яковлевич.

Было очень приятно работать над этой ролью. Я выдумывала множество деталей, вводила мимические сценки, жаргонные словечки. Особенно любила сцену, когда Мурка, решив приобщиться к культуре, делает утреннюю зарядку под команду радио. Я ввела здесь целый ряд реплик, с которыми Мурка обращается к черной тарелке радио, пытаясь прервать диктора и споря с ним. Эта сценка очень весело принималась зрителями. Они полюбили мою Мурку. Я, как и предсказывал Никитин, играла ее с большим удовольствием.

Таиров очень удачно воспроизвел атмосферу и ритм огромного строительства. Художники спектакля Стенберги остроумно использовали строительные леса, что давало возможность Александру Яковлевичу вольно планировать мизансцены. Большую роль играл свет, которым великолепно орудовал наш осветитель Жорж Самойлов. Спектакль был принят хорошо не только зрителями, но и театральной общественностью и прессой. Его дружно хвалили, констатируя успех театра. Вспоминая сейчас работу над этим спектаклем, я думаю о том, что все мы, участники этой постановки, проявили хорошую выдержку и крепкую дисциплину. Работа шла в невероятно трудных условиях, в разгар строительных работ в театре. Сырость, холод, стук молотков — такова была атмосфера, в которой шли репетиции.

Наряду с творческой работой по инициативе Александра Яковлевича устраивались еще субботники, в которых принимал участие весь коллектив театра. Мы все приходили в театр на стройку и по мере наших сил помогали рабочим.

И я и Таиров очень дружили с Николаем Никитиным. А за время работы над «Линией огня» наша дружба еще больше окрепла. Интересный писатель, автор многих великолепных рассказов и нескольких сценариев, Никитин был очень обаятельным человеком, добрым, светлым и удивительно жизнерадостным. Я особенно ценила его исключительный дар увлекательно рассказывать. Говорил он всегда бурно, с большим темпераментом. Рассказывая, энергично жестикулировал, шагая взад и вперед по комнате. Я считала, {339} что некоторые его «устные рассказы», которыми он щедро нас развлекал, могли соревноваться с его новеллами, опубликованными в печати. В компании, где он бывал, неизменно царило веселое оживление.

Меня всегда восхищало жизнелюбие Никитина. Даже в последние годы жизни, когда он был тяжело болен, оптимизм не покидал его. Примерно за год до его кончины я как-то навестила его на даче в Комарово под Ленинградом. Очень изменившийся, похудевший, без кровинки в лице, он был все так же жизнерадостен, болтал, шутил, рассказал мне, что накануне, устроившись в саду у калитки, раздавал проходившим мимо хорошеньким девушкам яркие маки, которые в изобилии росли у него на даче. В последние годы его жизни мы с ним много переписывались. Я любила его письма, всегда веселые, живые, остроумные. Нельзя было представить себе, что их пишет человек, испытывающий жестокие страдания и прекрасно сознающий безнадежность своего положения.

Еще до нашей поездки за границу Таиров поставил себе ближайшей целью осуществить на сцене Камерного театра цикл современных советских пьес, которые отражали бы нашу действительность — с одной стороны, ее героику и романтику, с другой — тему человеческих отношений и интимных и общественных. Когда Таирова захватывала какая-то идея, он проводил ее с большим размахом и последовательностью. Он много встречался и подолгу разговаривал с драматургами.

Первой советской пьесой из задуманного цикла была «Наталья Тарпова», над которой мы начали работать еще до поездки на заграничные гастроли.

Эта постановка в моей жизни и в жизни театра, как мне кажется, сыграла немаловажную роль, хотя спектаклю и не суждено было войти в репертуар.

«Наталья Тарпова» Сергея Семенова была инсценирована по его роману, который в то время был очень популярен, особенно у молодежи. Инсценировка, надо сказать правду, не вполне удалась автору. Тема пьесы не получила точного, законченного выражения, форма инсценировки оказалась расплывчатой. Но образ самой Наташи, заводской девушки, комсомолки, мне очень нравился. Наташа Тарпова любит главного инженера завода Гарбуха. Он не скрывает от нее своих взглядов, резко критических по отношению к советскому строю, но работает честно. Товарищи убеждают Наташу отказаться от своего чувства, но она верит в то, что сумеет перевоспитать Гарбуха. Страстное желание девушки повлиять на человека, которого она любит, наталкивается на железную силу его упорства. Так создается трагическое начало в их отношениях. Переломным моментом в развитии действия становится известие о смерти Ленина. Когда в своей маленькой комнатушке Наташа вдруг слышит по радио торжественный и скорбный голос диктора: «Умер Ленин», — это глубоко потрясает ее. {340} Уткнувшись головой в колени, она повторяет эти страшные два слова:

— Умер… Умер… Ленин… Умер…

И после этого потрясения, представляя себе Гарбуха, она уже видит в нем человека чужого, враждебного, классового врага. Так любовь уступает место ненависти.

Образ Наташи Тарповой захватывал своей эмоциональностью, чистотой и благородством. И главное, это был образ мне близкий, как будто девушка жила где-то рядом со мной.

Мне очень нравился один прием, который Таиров ввел в действие: в моменты своих внутренних тревог и раздумий Наталья или Гарбух поднимались на трибуну, которая тут же во время действия выдвигалась из оркестра, и говорили, то обращаясь к зрителям, как бы исповедуясь в своих мыслях и чувствах, то пытаясь найти в самих себе ответ на волнующие вопросы.

После первых двух просмотров Семенову было предложено ввести в пьесу переделки. Но он отказался:

— Лучше уж я напишу новую пьесу.

Новую пьесу он действительно принес через несколько лет. Она была посвящена арктической экспедиции, в которой автор сам участвовал. Героем этой пьесы был Отто Юльевич Шмидт.

Пьесу, которая на материале советской действительности давала бы возможность создать спектакль героического плана, пьесу, соответствующую «правде времени», как любил говорить Вс. Вишневский, найти в это время было очень трудно.

Но прекрасный переводчик Павел Зенкевич принес нам пьесу украинского драматурга Н. Кулиша «Патетическая соната». Она как раз отвечала тем творческим задачам, которые ставил перед собой Таиров. И тема пьесы — большое полотно о классовой борьбе на Украине — и необычность драматургической формы очень понравились Александру Яковлевичу.

Действие происходит в доме, заселенном людьми самых различных взглядов и мировоззрений. В бельэтаже, в шикарной квартире живет генерал Пероцкий. В первом этаже — скромный учитель Ступай-Степаненко с дочерью Мариной. В мансарде ютится поэт Илько. Тут же за стеной, в закутке, — проститутка Зинка. В подвале прачка Настя, не разгибая спины стирает белье для господ. Дом был дан в разрезе. В отдельные моменты за домом были видны телеграфные провода и дороги, тянущиеся в неведомую даль. Это давалось светом. Таким образом, зрители являлись свидетелями и жизни обитателей дома и того, что происходит за его стенами.

Ведет пьесу поэт Илько. Он рассказывает о себе, о своей любви к Ней и о том, что происходит незримо для публики между многочисленными эпизодами пьесы, как бы связывая их между собой этим рассказом. Действие начинается в пасхальную ночь. Звучит Патетическая соната Бетховена.

Патетическая соната Бетховена — своеобразное действующее лицо в пьесе. Марина разучивает то одну, то другую ее часть. {341} И каждый раз скерцо или аллегро звучит в соответствии с той ситуацией, которая в данное время раскрывается в спектакле.

Фантазии поэта, который рассказывает, что он разорвал уже тридцать писем к Ней, не решаясь опустить их в почтовый ящик, вызывают противодействие его друга Луки, революционера-подпольщика. Лука всячески старается заставить Илько сойти с его звездных высот на землю. Но Илько весь во власти своей мечты. Образ девушки «с голубыми глазами и легким изломом бровей», овеянный звучанием Патетической сонаты, кажется ему божественным. Она для него и Лаура Петрарки и Беатриче Данте. Но скоро выясняется, что это божественное создание — организатор контрреволюционного центра, фанатическая националистка, которая хитро и обдуманно использует влюбленность поэта и в конце концов уговаривает его помочь освободить арестованного белого офицера, убедив Илько в том, что это ее близкий родственник. Освобожденный офицер приводит в город, в тот же самый дом, карательный отряд, который творит жестокую расправу над жителями. Так невольно Илько совершает предательство.

Образ Марины написан автором очень сложно. В ее характере сталкиваются самые противоречивые черты. Упрямая фанатичка, готовая на любую жестокость, на преступление, она в то же время нежная, любящая дочь, оплакивающая смерть отца, погибшего от случайной пули. Когда она говорит о природе Украины или о музыке, в ней чувствуется поэтическая настроенность души. Надо было найти соответствующую меру, чтобы показать это сплетение трезвого, жестокого расчета и романтических черт характера: эмоция всегда подчинена рассудку, мысль контролирует каждое движение души. Александр Яковлевич всячески подчеркивал эти спутанные контрасты. Он ввел в спектакль интересную пантомимическую сцену; Марина, встречаясь с Илько, нежно протягивает ему руки и в то же время незаметно вынимает у него из кармана револьвер. На одном из шефских спектаклей этот момент вызвал очень меня обрадовавшую реакцию в зрительном зале. Какая-то женщина громко закричала мне: «Стерва!»

Таиров много работал с актерами.

— Характеры людей, которых рисует Кулиш, — говорил он, — чрезвычайно ярко выражены, и поэтому образы требуют большой выпуклости и внутренней и внешней.

Таиров считал это особенностью драматургии Кулиша.

— Ритм спектакля, — говорил Александр Яковлевич, — должен быть нервным, то круто поднимаясь вверх, то замирая в тишине той или другой комнаты. Наступает революция. Муравейник встревожен, разворошен. Люди выбиты из колеи, они мечутся в этом темном, взбаламученном мире, каждый ищет, куда бы надежнее укрыться от надвигающейся бури.

Большую роль в спектакле играл свет, который искусно трансформировал все архитектурное построение, великолепно созданное Рындиным. Разрешение пространства в этой постановке было на редкость удачным. Возможность мгновенного перехода действия {342} с улицы в дом и обратно создавала динамичность хода событий.

Вспоминаю сейчас две сцены.

Пасхальная ночь. Часть жильцов с зажженными свечками торжественно поднимается по лестнице дома, звучит «Христос воскресе». А одновременно за домом по освещенной дороге дружно идет колонна красноармейцев с песней «Эх, яблочко, куда катишься!». «Христос воскресе» и «Яблочко», сливаясь в резком диссонансе, создавали впечатление как бы стыка двух эпох. Это очень доходило до публики.

Очень интересной была мимическая сцена. Марина, выселенная в подвал, прохаживается взад-вперед по убогой каморке. Внезапно ей приходит в голову какая-то мысль. Она придвигает табурет к гладильной доске, оставшейся от прежней жилицы, прачки Насти, и пальцы ее начинают двигаться по доске, как по клавишам рояля. Звучит Патетическая соната. Марина, как бы вслушиваясь, закидывает голову, музыка постепенно выходит за пределы подвала и властно звучит в оркестре. Я тщательно разучивала с нашим концертмейстером те части сонаты, которые играет Марина и на бутафорском рояле в квартире и на гладильной доске в подвале, стараясь добиться впечатления полной правды. Сцену в подвале я очень любила играть.

В спектакле был ряд значительных актерских работ. Очень хорошо играл В. Ганшин Илько — это была одна из лучших его работ. Трудные монологи, похожие на стихотворения в прозе, в его исполнении звучали просто и сердечно. Отца Марины, типичного старого украинца, великолепно играл С. Ценин. Хорош был в маленькой роли солдата по прозвищу Судьба М. Жаров. Замечательно играла Ф. Раневская проститутку Зинку. Это был ее дебют в Москве. Помню и сейчас, как на допросе генерала Пероцкого, куда Зинку вызывают в качестве свидетельницы, она густым, низким голосом с покоряющим простодушием рассказывает о том, что и папаша Пероцкий и младшенький сыночек были ее постоянными клиентами и что папаша за последний визит остался ей должен. Так нельзя ли теперь взыскать с него деньги.

Публика хорошо принимала «Патетическую сонату». Газетные отзывы не были так единодушны. Во многих статьях на Кулиша сыпались упреки. Спектакль прошел всего сорок раз.

Следующим спектаклем Камерного театра из цикла советских пьес была трагедийная поэма Леонида Первомайского в переработке Михаила Светлова «Неизвестные солдаты». Автор называл свою пьесу «трагемой». Первомайский был в то время еще совсем молодой драматург. Пьеса была очень несовершенная. Сюжет ее разработан весьма схематично. Но покоряли искренность, молодой задор и темперамент автора. В пьесе показан один из эпизодов гражданской войны.

Интервенция. Матрос Жан, несущий караульную службу на французском крейсере, в душе сочувствует революции и, узнав о том, что готовится арест подпольного комитета, предупреждает {343} подпольщиков. За измену воинской присяге ему грозит смерть, но у него оказывается много единомышленников. На крейсере вспыхивает восстание. Матросы поворачивают оружие против своих офицеров.

Таиров задумал поставить пьесу как агитационный спектакль-плакат. И в этом плане она действительно зазвучала интересно.

При всех несовершенствах этот спектакль сыграл значительную роль в творческой работе театра. Он явился своеобразным трамплином к «Оптимистической трагедии». И не случайно Всеволод Вишневский очень заинтересовался этим спектаклем.

После «Неизвестных солдат» в нашем театре в постановке Л. Лукьянова прошла современная комедия В. Каверина «Укрощение мистера Робинзона». Спектакль получился смешным и веселым.

Неожиданно репертуарный план, составленный Таировым, был нарушен одним случайно ворвавшимся обстоятельством. Как-то утром Александру Яковлевичу позвонил Владимир Иванович Немирович-Данченко и сказал, что ему привезли из Америки замечательную пьесу Софи Тредуэлл «Машиналь».

— Роль героини, — говорил Владимир Иванович, — написана прямо для Алисы. И мне пришла в голову любопытная, по-моему, мысль. Почему бы ей не сыграть эту роль в своем родном доме, в Художественном театре?

Александр Яковлевич, несколько ошарашенный этим предложением, стал объяснять Владимиру Ивановичу, что текущая работа в театре и огромная занятость на репетициях, к сожалению, исключают для меня всякую возможность такого эксперимента.

— Я предлагаю другой вариант: передайте эту пьесу нам, — сказал он.

Владимир Иванович ответил, что такой вариант не приходил ему в голову, и он должен день-другой подумать.

Будучи человеком точным, Немирович через день позвонил Таирову.

— Пусть будет по-вашему. Посылаю вам пьесу. Уверен, что она увлечет вас так же, как меня. Желаю вам и Алисе успеха. Буду считать себя крестным отцом вашего спектакля.

Пьеса Тредуэлл построена на коротких эпизодах из жизни рядовой американки. Служба в бюро. Богатый босс. Дома нищета. Больная мать. Боссу приглянулась молоденькая девушка. Он решил, что она будет приятной женой и хорошей хозяйкой. Мать умоляет дочь не отказываться от предложения: «Подумать только, не надо будет беспокоиться о завтрашнем дне…» И Эллен Джонс принимает его.

С первых же дней после свадьбы толстый, сластолюбивый, немолодой муж становится ей отвратителен. Подруга Эллен по службе, молоденькая легкомысленная девушка, увлекает ее рассказами о веселой жизни, о ресторанах, барах, где бывают необыкновенные, интересные встречи. И скоро Эллен поддается соблазну этой веселой жизни. Тайком от мужа втягивается она в круг развлечений, {344} которыми так богат большой город. В результате — случайное знакомство с Гарри Ро, человеком сомнительной репутации, выдающим себя за романтического золотоискателя из Калифорнии. Жизнь с мужем становится невыносимой для Эллен. Рождение ребенка не вносит в ее существование ни крупицы радости. А в то же время романтический герой рассказывает ей о Калифорнии, о свободной, независимой жизни, говорит о поездке в горы, где так хорошо спать, зарывшись в копну душистого сена, под открытым небом, усеянным звездами. Вот там свобода! И Эллен мечтательно повторяет:

— Свобода! Свобода!

А дома — жизнь строго по часам: обед, чтение вслух сенсационных газетных сообщений об убийствах и грабежах, после этого домашние дела и… спальня. Машиналь.

Машиналь — это не только механизация житейского уклада с его непререкаемыми нормами. Это механизация и человеческой психики, которая ощущается и во внутренней сущности и в движениях, интонациях. Таиров подчеркивал в спектакле эту опустошающую силу стандарта. Эллен — маленькая рядовая женщина. Но у нее есть одна особенность, она не попадает в ритм Машинали. У нее есть свои мечты, свои желания, пусть робко, но в ней все же пробиваются живые силы. Это и приводит ее к катастрофе.

Столкновение трепетных чувств слабой женщины со всесильной Машиналью Таиров доводил до трагического обобщения. Тяжелая сцена. Муж после обеда по раз навсегда заведенному обычаю читает вслух газеты, читает с одним и тем же выражением, с одними и теми же интонациями. Эллен уже давно не вникает в смысл того, что он читает, она думает о своем, о том, что не может больше так жить, о том, что ненавидит своего мужа, этот мерзкий, жирный манекен. И в голове ее стучит только одно слово: «Свобода! Свобода!» Когда муж уходит, Эллен под влиянием какой-то тупой, настойчивой мысли, гвоздящей ее мозг, берет тяжелую бутыль с диковинным цветком, которую она принесла от Гарри Ро после их последнего свидания, и медленно, прислушиваясь к глухому храпу мужа, идет в спальню… Она убивает мужа.

Суд. Читается обвинительный акт. Эллен сидит на стуле как пригвожденная, на вопросы судей односложно отвечает, как внушил ей адвокат:

— Нет, я не убивала. Нет, я не убивала.

Но вот судья читает показания Гарри Ро. Он характеризует ее как женщину легкого поведения, с циничной откровенностью рассказывая интимные подробности их жизни. И подтверждает, что преступление совершено ею.

Эллен, все время сидевшая в каком-то оцепенении, вдруг поднимает голову и широко открывает глаза. Ужас предательства со стороны человека, который казался ей благородным рыцарем, от которого она ждала спасения, потрясает все ее существо. Отчаянный животный крик сотрясает стены зала:

— Я убила! Я! Я! Я!!!

{345} Этот крик, обращенный как бы ко всей вселенной, перекликался для меня с криком отвергнутой Эбби в «Любовь под вязами»;

— Я люблю тебя, Ибен! Я люблю тебя!!

Это тоже был момент, приближающий маленькую современную женщину к большим классическим образам.

Страшной была сцена в тюрьме. Стены. Скамья. И решетки… А за ними, как в каком-то тумане, огромные выси небоскребов. И сидит маленькое, затерянное существо. Приходит парикмахер. Хвастливо рассказывает о своем искусстве. Эллен плохо понимает, почему он должен выстричь у нее часть волос, она все еще в каком-то оцепенении. Но вот вошли двое тюремщиков, и внезапно она поняла все.

В ней просыпается неистовый протест. Она упирается, рвется из стиснувших ее рук. И задыхаясь, без конца повторяет только два слова;

— Не хочу! Не хочу! Не хочу!!

В этих словах — весь ужас беззащитного человека перед страшными, железными законами. Почему надо ее казнить?! Почему ее, а не омерзительную машину, которая толкнула ее на убийство?! Почему не предателя, ради которого она совершила это убийство и который равнодушно бросил ее на электрический стул?!

А тюремщики спокойно тащат ее…

И, наконец, финал спектакля. В пьесе ничего этого нет. В темноте освещенные прожектором три репортера в одинаковых костюмах одинаковыми автоматическими ручками записывают в одинаковых блокнотах подробности казни.

По беспощадной силе обобщения, с которой вскрывались здесь социальные корни Машинали, уничтожающей в человеке все живое, этот спектакль стал в один ряд со спектаклями О’Нила.

Очень хорошо играли: С. Ценив — мужа, Н. Чаплыгин — Гарри Ро, Н. Коллен — мать.

Образ Эллен, проникнутый глубоким искренним лиризмом, непосредственностью, вызывал во мне большое сочувствие. Я старалась подчеркнуть и ее беззаветную любовь и ее безграничную жажду свободы. Резкая грань существует в пьесе между первым появлением Эллен и последующими сценами. Маленькая служащая в бюро, она прибегала на работу запыхавшись, всегда чуть-чуть опоздав. Это тоже черта характера. Быстро снимала она жакет и вешала на плечики рядом с уже висящими жакетами других машинисток. Дальше — безграничная тоска, когда стандарт уже накладывает свою железную лапу на ее жизнь. Страшной была сцена, когда в первый день после свадьбы Эллен выходит из ванной и муж, похотливо хрипя, приближается к ней, а она в ужасе прижимается к стене, готовая втиснуться в нее.

В Америке роль Эллен, так же как роль Эбби в «Любовь под вязами», играли актрисы на амплуа отрицательных героинь. И пьеса шла под другим названием — «Женщина, которая убила».

На нашу премьеру в Москву приехал автор — Софи Тредуэлл. Она была в восторге от спектакля:

{346} — В первый раз моя пьеса сыграна так, как я ее написала… И надо было приехать в такую далекую страну, как ваша, чтобы впервые увидеть здесь свою авторскую идею не только осуществленной, но углубленной и расширенной…

Во время длительной заграничной поездки мы очень соскучились по новой творческой работе, и подготовка спектаклей шла как-то особенно горячо и интенсивно. Все мы буквально не выходили из театра. Спектакли, о которых я рассказывала, были поставлены в очень короткий срок.

На одном из совещаний РАПП в 1930 году, посвященном театральным вопросам, после доклада Таирова к нам подошел Всеволод Вишневский. Представился. Маленький, коренастый, с задорным носом, с прищуренными, исподлобья смотрящими глазами, он мне очень понравился.

— Вы здорово говорили, — обратился он к Таирову. — Динамический реализм — это позиция, прямо соответствующая времени.

Завязался разговор. После конца совещания мы вместе вышли на улицу и долго бродили взад и вперед по Тверскому бульвару. Вишневский и Таиров вперебивку говорили о путях искусства, о том, куда, как идти. Потом пришли к нам домой, пили кофе и сидели до утра.

Выяснилось, что Вишневский видел все постановки Камерного театра и не раз обмозговывал, как он выразился, приемы и методы Таирова.

— Думаю, вы бьете в цель, — говорил Вишневский. — Ваша борьба с натурализмом, который всем нам мешает двигать большие проблемы, — это правильно. Нужно драться.

Под утро, прощаясь, Вишневский сказал:

— Попробуем идти вместе в наступление. Может, что и получится. Главное — найти настоящую, большую тему.

С этого вечера завязалась дружба Вишневского и Таирова, длившаяся долгие годы.

Скоро Вишневский стал своим человеком в театре. Его можно было видеть на репетициях «Линии огня», «Патетической сонаты», «Неизвестных солдат». С Александром Яковлевичем он встречался часто. Потом эти встречи стали уже ежедневными. И в один прекрасный день они сообщили мне, что тема будущей пьесы начала дышать. В тесном общении драматурга и режиссера созревало ее зерно.

Как-то, придя к нам, Всеволод торжественно сообщил мне:

— Будешь играть Ларису. — И пояснил: — Ларису Рейснер. Ты замечательно должна ее сыграть. У вас есть что-то общее. И в характере какие-то сходные черты и глаза похожие. И имена рифмуются: Алиса — Лариса.

О Ларисе Рейснер я много слышала. То, что прототипом роли будет Лариса Рейснер, вызывало у меня и радость и волнение.

{347} Время шло. Всеволод Вишневский работал много, запойно. Часами сидели они с Таировым в театре или у нас дома, подкрепляясь черным кофе. И наконец в артистическом фойе вывешено объявление: «Всеволод Вишневский читает свою новую пьесу». Названия у пьесы еще не было. Оно появилось позднее и совершенно неожиданно. Как-то вечером я зашла в кабинет к Александру Яковлевичу. Вишневский и Таиров шагали по комнате и перебирали разные варианты названия. Всеволод почему-то очень боялся определения своей пьесы как трагедии. Он говорил, что за самым словом «трагедия» в его представлении стоит что-то театрально-возвышенное: алебарды, пики, горы трупов на сцене. Таиров пытался объяснить ему, что все же он написал трагедию.

— Да, я понимаю, что это трагедия, — возражал Вишневский. — Но пьеса-то оптимистическая.

— А почему бы именно так и не назвать пьесу — «Оптимистическая трагедия»! — вмешалась я.

Всеволод вскочил и, заключив меня в объятия, воскликнул:

— Ура!

И тут же на первой странице пьесы красным карандашом жирно начертил: «Оптимистическая трагедия».

Чтение пьесы на труппе я вспоминаю до сих пор. Всеволод читал замечательно, Таиров считал, что вообще в нем погиб превосходнейший актер. Каждый образ был живым. Бурный темперамент Всеволода захватывал. Многие наши актрисы плакали. После чтения мы устроили Вишневскому бурную овацию.

Через несколько дней было назначено чтение «Оптимистической» у наркома просвещения А. С. Бубнова. Присутствовали К. Е. Ворошилов, С. М. Буденный и представители высшего военного командования. Всеволод читал с большим подъемом. После чтения начался взволнованный разговор. Присутствовавшие единодушно признали, что материал сильный, захватывающий. Но большинство высказывало сомнение в том, что можно это осуществить на сцене, считали, что это не пьеса, а, как выразился один из участников обсуждения, повествование. Все обступили Александра Яковлевича и стали расспрашивать, как он предполагает показать это на сцене. Оптимизм Таирова, убеждавшего, что сила этого произведения как раз и заключается в том, что оно не отвечает канонам классической драматургии и это дает возможность искать новые пути для осуществления современной трагедии, все же не до конца убедил присутствующих. Тем не менее Таиров получил разрешение работать над пьесой.

Прежде чем приступить к репетициям, Вишневский и Таиров отправились в учебный поход на одном из кораблей Балтфлота. Корабль попал в жестокий шторм. Вернулись они из этого путешествия веселые, с массой впечатлений, и с большим запалом приступили к работе. Теперь Всеволод уже окончательно переселился в театр. А после репетиций приходил к нам домой. Пообедав, они с Таировым часами сидели в кабинете и работали, взвешивая и проверяя впечатления от дневной репетиции.

{348} Это было чудесное время. Вишневский, по-моему, был идеальным драматургом. Его увлекала самая стихия театра. На репетициях он внимательно прислушивался к каждому замечанию или пожеланию любого актера, охотно переписывал отдельные реплики, а иногда даже целые сцены. С ним легко было работать. Как-то, когда я ему сказала, что мне хочется, чтобы текст письма, которое пишет Комиссар подруге, был по-женски интимным, Всеволод сказал:

— Ну что ж, валяй, пиши сама.

И я начала письмо словами: «Дорогая моя Муха!» (Мухой я звала в детстве свою любимую подругу.)

Атмосфера репетиций была необычной: Таиров привлек к работе военных моряков. Они должны были следить за тем, чтобы в спектакле не было никаких нарушений морских правил и законов. Наши актеры в свою очередь получили возможность наблюдать за повадкой, свойственной морякам. У них своя походка, своя особая выправка. Общение с моряками очень много давало нам: мы чувствовали себя как бы взаправду на военном корабле. Мне лично присутствие моряков принесло большую удачу. Я усиленно искала кожаную куртку для Комиссара, не представляя себе Комиссара без куртки. Но те, которые приносили из магазинов, никак меня не устраивали. Они были совсем другого покроя, непохожие на куртки, которые носили во время гражданской войны. К тому же сделаны они были из жесткого, торчащего материала, «под кожу». Я очень огорчалась. Моряки были в курсе наших актерских забот. И вот как-то, когда шла репетиция на сцене, в зал вбежал маленький морячок со свертком под мышкой и, запыхавшись, изо всех сил радостно закричал мне:

— Алиса Георгиевна! Куртку вам достал! Настоящую!! Гражданскую! Комиссарскую!!!

Ловко прыгнув на сцену, он протянул мне сверток. С большим волнением я развязала его, надела куртку и — о чудо — куртка оказалась как по мне сшитая, уютная, на мягкой бумазейной подкладке. А что было особенно приятно, не магазинная, не новенькая, видавшая виды, явно бывалая. В порыве благодарности я расцеловала морячка, и у меня как гора с плеч свалилась.

Репетиции «Оптимистической трагедии» шли с большим подъемом. Все мы чувствовали, что театр готовит не просто очередной спектакль, а спектакль, посвященный великим свершениям нашего народа.

На просмотре в театре присутствовали члены Реввоенсовета во главе с К. Е. Ворошиловым. В партере по предложению Климента Ефремовича сидели красноармейцы и моряки из наших подшефных частей.

Это был незабываемый спектакль. Зрители принимали его с необыкновенным энтузиазмом. Среди действия вскакивали, кричали «ура», аплодировали. Атмосфера зрительного зала, конечно, перекидывалась через рампу на сцену, и спектакль шел с большим подъемом. После окончания не было даже обсуждения. Спектакль {349} был принят безоговорочно. Театр получил разрешение печатать на афише «Посвящается Красной Армии и Флоту».

Заветной моей мечтой было сыграть женщину — борца за революцию. И роль Комиссара в «Оптимистической трагедии» стала одной из самых дорогих моему сердцу.

Роль Комиссара написана автором очень скупо и лаконично. Найти ключ к образу было нелегко. Надо было убедить зрителей в том, что, не произнося громких слов и пламенных монологов, Комиссар преобразует вздыбленный анархистский отряд в регулярный полк Красной Армии. Надо было дать почувствовать масштаб образа Комиссара, внутреннюю убежденность и революционную страстность. Комиссар все время не сходит со сцены. А говорит мало. Чаще всего отдельные реплики. Поначалу такое построение роли смущало меня. Но как-то во время работы Александр Яковлевич, остановив репетицию, сказал мне:

— Живи совершенно свободно в обстановке, которая тебя окружает. Не бойся молчания. Отсюда и найдешь ключ к образу.

Так оно и получилось. Взгляд. Раздумье. Улыбка. Зоркое внимание к окружающему. Комиссар наблюдает, оценивает обстановку, ориентируется в ситуации. И только потом, внезапно, неожиданно для всех приступает к действию. Этот прием стал основной моей внутренней задачей.

Комиссар входит в разбушевавшийся, разворошенный анархический отряд как начало ясности, воли, целеустремленности. Но это вовсе не образ человека, заранее уверенного в успехе. Комиссар ходит по краю пропасти. Были сцены в этом спектакле, когда я особенно осязаемо чувствовала силу этой женщины. Момент, когда Комиссар, оттесненная к стенке надвигающейся на нее массой матросов, стреляет в страшного полуголого кочегара, с похотливой улыбкой выползающего из трюма. Сцена, когда она читает приговор Вожаку. И, наконец, финал, когда измученная пытками, поддерживаемая моряками, держась прямо, как натянутая струна, она, слабо улыбаясь, обращается к Алексею: «Гармонь вынес? Играй!» И с последними словами: «Держите марку военного красного флота!», вытянувшись, как бы готовая идти в строю, внезапно падает, не сгибая колен.

— Падает, как солдат на посту, — подсказал Таиров на репетиции.

В характере Комиссара много мужественности. Порой в ней даже чувствуется военная выправка. Заложив руки за спину, она строго следит за проходящим строем моряков. Точны и четки ее категорические приказы. В то же время эта маленькая женщина (как характеризует ее Вишневский) сердечна, проста, искренна. В ней много женственности, лирики — и когда на рассвете перед догорающей свечкой она пишет письмо подруге, и когда в куртке, накинутой на плечи, в светлой тенниске, расстегнутой у ворота, идет, радостно и дерзко улыбаясь Алексею. Я стремилась вложить в образ Комиссара глубокую человечность и романтику. И всегда вспоминала рассказы Вишневского о Ларисе Рейснер.

{350} Александр Яковлевич наметил в спектакле семь кульминаций. И все они были выражены с исключительной силой. Масса, моряки взволнованно жили на сцене.

— Эмоциональный тонус пьесы находится на грани максимального кипения, — говорил Таиров. — Нет покоя, плавятся страсти. Завтра, возможно, многих ожидает смерть. А поэтому сегодня для многих «Да здравствует анархия!»

Новой, неизведанной была тональность спектакля: скорбная, суровая, героическая и вместе с тем проникнутая большим светлым лиризмом. Лирический мотив, который проходил через всю пьесу Вишневского, Таиров выделял и подчеркивал. В своей беседе с труппой он говорил:

— Как музыкальное произведение звучит в контрастах и столкновениях, так и герои пьесы идут на сцене от хаоса к гармонии, от отрицания к утверждению, от смерти к жизни.

Это было патетично, но в этом не было помпезности. При всей открытой эмоциональной выразительности спектакль производил впечатление строгое и сдержанное.

Незабываем для меня целый ряд эпизодов.

Строй моряков в парадных форменках в прологе. Ночная сцена боя засевших в воронках моряков во главе с Комиссаром: в густой темноте ползущие на животе вражеские солдаты (поблескивали только их каски), как черви, расползались во все концы, как бы захватывая территорию моряков. Наконец, финал спектакля — молчаливый, скорбный, когда над телом Комиссара плакала гармошка, а в глубине сцены на заднике (впервые на театре) плыли взъерошенные облака. И еще одна сцена, в которой трудно было удержать волнение и слезы. Это прощальный бал перед уходом отряда в бой. Для меня она осталась неповторимым явлением искусства.

Комиссар использует этот бал как внутреннюю разрядку напряженной обстановки на корабле. Но бал — прощальный. И это придает ему какую-то особую окраску. Его начинает Комиссар несколькими движениями вальса. Сцена заполняется танцующими парами. Тут же в сторонке сидит и бессильно плачет старуха. Комиссар обнимает ее, пытаясь утешить. Тревожно и задумчиво звучит в оркестре вальс, великолепный вальс Льва Книппера. Пары танцевали по-разному. Одни сдержанно, застенчиво, другие по-деревенски угловато, иные с городским шиком. Танцевали, глядя друг другу в глаза и печально отводя глаза в сторону. Женщины в простеньких косынках и женщины с обнаженными руками. И совсем юные, почти девочки, и — завтрашние вдовы. А потом в глубине сцены они стояли на возвышении, махая платками, улыбаясь и плача, в то время как торжественным шагом под звуки марша уходил отряд, уходил в неизвестность, и каждый шел со своими думами, тревогами, надеждами…

Передо мной и сейчас стоят живые герои этого спектакля. Сильные, простые, неприукрашенные и в то же время как бы высеченные резцом скульптора. Великолепно играли не только ведущие {351} актеры, но и каждый участник массовых сцен. Все были охвачены каким-то общим творческим горением.

Не могу не вспомнить своих партнеров в «Оптимистической трагедии». Алексея играл М. Жаров. Играл его щедрым, широким, очень обаятельным. И мне, Комиссару, было легко улыбкой, шуткой., брошенной репликой разбивать его путаные «сокровенные» мысли. Совершенно органично в конце пьесы Алексей становился стойким солдатом революции. Финна Вайнонена — единственного коммуниста в отряде — играл Н. Новлянский. В его немногословии чувствовались и решимость, и способность к самоотверженному поступку, и твердость большевика. Вожак С. Ценина — страшная сила, сила физическая и сила жестокого разума. Сиплый в исполнении блестящего актера В. Кларова был трагичным и нелепым, охваченным злобой и страхом. Согласно трактовке Таирова, это был человек невероятно путаного крестьянского мышления, совершающий предательство в результате внутренней терзающей его неразберихи. Великолепно играл офицера Г. Яниковский. Подчеркнуто вежливый, элегантный. Мина скептического равнодушия — только маска внутреннего смятения. Боцман И. Аркадина законченный тип старого служаки-моряка, человека чести, отрешившегося от своих личных интересов. Как будто осторожный, а на самом деле бесстрашный. Очень запоминался зрителям В. Ганшин — первый пленный, нервный, мыслящий, тонкий человек. Когда его казнили, это вызывало взволнованную реакцию в {352} публике. Старшины — Н. Чаплыгин и И. Александров — через флотскую лихость давали почувствовать и моряцкую гордость, и торжество, и затаенное горе. Их взволнованные монологи очень доходили до зрителей. За этими людьми стоял отряд.

Оформление «Оптимистической трагедии» Вадимом Рындиным было одной из вершин его прекрасного искусства. Суровая простота линий и величественная красота широко раскрытой сценической площадки создавали обобщенный и вместе с тем предельно реальный образ спектакля. Замечательным было освещение. Здесь большое мастерство проявил наш главный осветитель Жорж Самойлов, который всегда как истинный художник глубоко проникал в замысел постановки. Освещение раздвигало рамки сценического пространства. Оно подчеркивало и самую тональность спектакля, внося свои тончайшие оттенки.

Этот спектакль был одной из первых попыток создания нового жанра — современной советской трагедии. Она не подчиняется законам классической трагедии. Поэтому нужно было найти для нее свою особую форму выражения.

— Здесь гибнет Комиссар, — говорил Александр Яковлевич, — гибнет героической, трагической смертью. Но смерть ее не является завершением всего круга явлений. Явления и события, доходя до своей предельной точки, опрокидывают смерть и утверждают жизнь: ее силу, ее обновляющее и организующее начало. В этом оптимизм данной трагедии. И смерть Комиссара — это в то же время ее торжество.

Спектакль явился большой победой и театра и Таирова. Резонанс его был очень велик. Не могу не вспомнить дорогие для меня слова Вл. И. Немировича-Данченко. Поздравляя Таирова после премьеры, он, очень взволнованный, сказал:

— Завидую, что этот спектакль поставил не я. Думаю, что это самая большая похвала, которую один режиссер может сказать другому.

Работа над «Оптимистической трагедией» как-то особенно сблизила Вишневского и Таирова.

Вишневский по природе своей был человеком замкнутым, не очень общительным. Его бурный темперамент раскрывался в принципиальных выступлениях на собраниях, на диспутах. Тогда он бывал и горяч и остроумен, а часто беспощаден. Но в обычной жизни Всеволод был сдержан, немногословен, особенно если попадал в компанию, где были незнакомые люди. Тогда он мог вообще просидеть целый вечер, не сказав ни слова. К Таирову он был как-то особенно привязан — ничто так крепко не сближает людей, как совместная творческая работа. Иногда бывало, что Александр Яковлевич рано утром получал от Вишневского длинное письмо, а через час приходил он сам. Вишневский вообще очень любил писать письма. Он писал их даже в самых тяжелых обстоятельствах во время блокады Ленинграда. Не проходило дня, чтобы мы не получали от него тогда письма или телеграммы. Письма были теплые, нежные, хотя писал он их после жестоких {353} боев, в которых сам принимал участие, после бомбежек и обстрелов, в голодном, измученном городе. В одно из писем он вложил для меня лепестки розы. Из Ленинграда он прислал Таирову текст музыкальной комедии «Раскинулось море широко», которая потом, с прекрасной музыкой Ю. Свиридова, долго и с большим успехом шла у нас в театре.

Как-то, в году уже сорок восьмом, Камерный театр был на гастролях в Таллине. Всеволод поехал вместе с нами. Вечерами он сидел на наших спектаклях, которые видел по многу раз, и во время действия неизменно делал какие-то пометки в своем блокноте, потом вручая их Таирову.

В последние годы своей жизни, в период тревожных личных переживаний, он часто звонил Таирову по ночам, поднимая его с постели, и вел с ним длинные беседы. А мне потом говорил:

— Ты не сердись, что я вам спать не даю. Поговорить хочется. А Саша все понимает, вот и звоню вам.

Только в самые последние годы существования Камерного театра менаду Вишневским и Таировым пробежала какая-то тень. Возможно, разногласия начались тогда, когда Таиров ставил пьесу Вишневского «У стен Ленинграда». Всеволод задумал ее как продолжение «Оптимистической трагедии», и Таиров очень приветствовал это. Но по мере того как пьеса созревала, у Александра Яковлевича появились возражения. Таиров настаивал на переделках. Всеволод упирался. Пьеса очень недолго продержалась в репертуаре. Позднее Вишневский написал пьесу «Незабываемый 1919‑й», тоже договорившись с Таировым о постановке ее, но, когда стал читать черновые наброски, снова начались споры. Таиров возражал против целого ряда моментов. Всеволод обиделся и передал пьесу в Малый театр.

Но все обиды ушли, когда Вишневский неожиданно заболел. Болезнь длилась долго. Необходимость проводить много времени в санатории или у себя дома очень раздражала Всеволода. Он принадлежал к числу тех людей, которые не умеют болеть. Мы часто навещали его. Ездили и в Барвиху и к нему домой. Вернулась прежняя сердечная дружба. Когда Всеволод чувствовал себя в силах, он приезжал к нам, сидел подолгу, разговаривал с Таировым, то волновался, то вдруг сразу угасал. Помню грустный вечер. Нам позвонила Софья Касьяновна, жена Всеволода, и сказала, что он хандрит и очень просит, чтобы мы приехали. Александр Яковлевич сам в это время был в очень плохом состоянии, но решил, что надо во что бы то ни стало поехать. Когда мы вошли, Всеволод очень обрадовался, оживился, но скоро как-то внезапно глаза его погасли, и он не то впал в забытье, не то уснул. Мы тихонько вышли в другую комнату, Софья Касьяновна со слезами рассказала, что это с ним часто случается, он вдруг впадает в странное, дремотное состояние. Уехали мы с очень тяжелым чувством. Это было последнее наше свидание с Всеволодом.

На память мне осталась роль Комиссара с его надписью: «Держи марку военного красного флота». И еще маленькая книжка — {354} «Оптимистическая трагедия», подаренная Вишневским Таирову. На первой странице надпись: «Родному Александру Таирову в день его рождения. С приветом. *Всеволод Вишневский*. 7 июля 1948 года».

# Глава XVII

Год 1934‑й был знаменательным в жизни Камерного театра — год его двадцатилетия. Празднование юбилея было отодвинуто с 25 декабря на 4 и 6 января.

В связи с юбилейными хлопотами встреча Нового года, по традиции устраивавшаяся у нас в театре, была отменена. Встречать Новый год мы поехали в Кружок. Вернувшись домой, как всегда, зажгли на елке свечи и сидели до утра. После гремящего оркестра и шумных тостов тишина в доме располагала к душевному разговору. На пороге нового года я любила оглянуться назад, вспомнить прошедшее. Будущее всегда казалось мне таинственным, заглядывать в него я не решалась. У Александра Яковлевича был другой характер. Он не склонен был оглядываться на прошлое и всегда стремительно несся куда-то вперед. В то время он был целиком поглощен замыслом спектакля «Египетские ночи».

Все наши друзья считали юбилейный год уже периодом зрелости Камерного театра и нашей зрелости. Но ни я, ни Таиров этого не ощущали. Мы по-прежнему жили бестолково, по-студенчески. В театре работа шла с тем же бурным запалом, как и раньше. Казалось, все еще впереди.

Театр готовился к юбилею. 4 января торжественное заседание. 6 января юбилейный вечер, в программу которого были включены один акт «Оптимистической трагедии», один акт «Жирофле-Жирофля» и специально возобновленная к нашему празднику «Саломея», как спектакль, ознаменовавший второе рождение Камерного театра после Великой Октябрьской революции.

Торжественное заседание было обставлено с большой пышностью. Мы, пожалуй, впервые почувствовали, что наш театр, очевидно, и вправду подошел к своей зрелости. На заседании был оглашен указ о присвоении Таирову и мне звания народных артистов Республики, а ряду наших актеров звания заслуженных артистов. Атмосфера вечера была очень теплой и радостной, публика горячо принимала сцены из «Оптимистической трагедии», «Жирофле-Жирофля» и бурно приветствовала возобновленную «Саломею».

Торжественный тон выступлений разбивался веселыми и забавными поздравлениями московских театров. Чувствовалось, что нас пришли поздравить не просто отдельные театры, но дружная и веселая московская театральная семья.

Среди множества поздравлений хочется вспомнить особенно дорогие моему сердцу: приветствие от Художественного театра, прочитанное и врученное Таирову Ольгой Леонардовной Книппер, {355} письмо Вл. И. Немировича-Данченко, который по болезни не мог присутствовать на юбилее, телеграмму М. М. Литвинова из-за границы. Адрес от Художественного театра был подписан К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Они писали: «Вы поставили и разрешили ряд проблем, нашедших отклик едва ли не во всех театрах Советского Союза, — вы по-новому подошли к оформлению спектакля, к проблеме сценической площадки, к вопросам ритма и музыки. Вы можете с гордостью оглянуться на пройденный путь, это путь честного, большого, глубокого художника, каждая победа которого становится победой советского театра». Владимир Иванович, обращаясь к Таирову, писал: «Вот уже четыре пятилетия я не пропускаю случая высказать Вам мое уважение в самых искренних словах. А ведь Вы всю начальную энергию вложили в борьбу с тем реальным направлением, по которому работал представляемый мною Художественный театр. Вы являлись моим врагом с открытым забралом. И, однако, нас всегда видели вместе, рука с рукой, как только Театр — через Т большое — подвергался малейшей опасности. Там, где на театр надвигалась пошлость, вульгаризация, снижение его достоинства, нашу связь нельзя было разорвать. Нас объединяло убеждение, что работать можно врозь, а нападать и защищаться надо вместе… Я благодарю Вас за то, что получил от Вашего искусства для моего. Всем сердцем радуюсь, что двадцатилетие застает вас такими молодыми, свежими и полными подлинного горения». Литвинов писал Таирову: «Я приветствую Вас и в Вашем лице весь Ваш коллектив не только как благодарный зритель и искренний друг Вашего театра, но также и потому, что я хорошо знаю и ценю, сколько полезного сделал Камерный театр своими заграничными гастролями, и Вы лично, дорогой Александр Яковлевич, своими выступлениями по вопросам советского театрального искусства для популяризации нашей советской культуры за рубежами нашей Родины. Вы активно и успешно способствовали делу культурного сближения с заграницей, делу взаимного понимания, являющегося важным подспорьем в нашей борьбе за мир».

После всех поздравлений был устроен веселый банкет.

Не успели мы прийти в себя от юбилейных торжеств, как Александр Яковлевич приступил к работе над «Египетскими ночами».

Замысел спектакля казался грандиозным. Таиров задумал развернуть на сцене большое историческое полотно борьбы Рима и Египта, борьбы, осложненной любовной трагедией римского полководца Антония и египетской царицы Клеопатры. Структура этого спектакля была сложной. Таиров включил в композицию три произведения: «Цезаря и Клеопатру» Бернарда Шоу, поэму Пушкина «Египетские ночи» и «Антония и Клеопатру» Шекспира. Сцены из пьесы Шоу служили как бы прологом к спектаклю. Поэма Пушкина входила в интермедию, связывающую Шоу и Шекспира.

Клеопатра — один из самых пленительных и очень сложных образов мировой классической литературы. К сожалению, ей не {356} повезло ни на сцене, ни в многочисленных исторических исследованиях. Образ этот не удавался до конца даже великим актрисам. Историки поносили ее, Плутарх описывал ее наглой распутницей, виновной в гибели одного из самых блистательных полководцев Древнего Рима.

— Очевидно, так же относился к ней сначала и Шекспир, — говорил Таиров. — Она была для него лишь второстепенной фигурой, нужной для того, чтобы оттенить благородный облик великого Антония. Но есть все основания считать, что в процессе работы образ египетской царицы увлек его сам по себе.

Александра Яковлевича занимала тема, проходящая у Шекспира как бы на втором плане, — тема Клеопатры-царицы, мечтающей видеть великой и могущественной свою нищую, разоренную страну. Но для того чтобы показать подлинный масштаб образа Клеопатры, показать ее не только возлюбленной Антония, но и великой царицей, влиявшей на ход исторических событий, надо было раскрыть материал шекспировской трагедии в соответственном аспекте, пополнять его. С этой целью Александр Яковлевич и ввел в композицию ряд сцен из пьесы Шоу, поэму Пушкина.

Пьеса Шоу давала возможность показать образ Клеопатры в развитии. Маленькая дикарка с большим зарядом честолюбия, прекрасным умом и сильным характером, попав в руки великого государственного деятеля, каким был Юлий Цезарь, постепенно становится его ученицей. Он воспитывает в ней вкус к власти, к государственным делам, учит ее искусству дипломатии, прививает ей римскую культуру, формирует характер.

Сцены из пьесы Шоу, послужившие прологом спектакля, кончаются отъездом Юлия Цезаря в Рим. Прощаясь, он спрашивает Клеопатру, какой подарок она хочет получить. И она отвечает:

— Пришли мне того юношу с сильными, круглыми руками, который пришел к нам через пустыню со множеством всадников, убил мужа моей сестры и вернул моему отцу трон. Мне было тогда двенадцать лет.

Подумав, Цезарь отвечает ей:

— Это можно устроить, так как это я послал того юношу на помощь твоему отцу.

— А как его имя? — допытывается Клеопатра.

— Его зовут Марк Антонии.

— Марк Антоний! Марк Антоний! — в радостном упоении повторяет Клеопатра, прислушиваясь к самому звучанию имени юноши.

На этом кончалась первая часть таировского спектакля.

Между прощанием Клеопатры с Цезарем и ее встречей с Антонием проходит семь лет. Эти годы заполнены бесчисленными легендами о распутной жизни Клеопатры, о ее многочисленных любовниках, легендами, которые нашли широкое отражение у историков и писателей. Показать этот период, которого не касались ни Шекспир, ни Шоу, помог Пушкин. В его «Египетских ночах» с необычайной яркостью создана атмосфера александрийского дворца {357} тех лет. Пушкин дает свое, особое объяснение той жизни, которую, по преданию, вела Клеопатра до встречи с Антонием. Он рисует ее не столько сладострастной обольстительницей, сколько женщиной, терзаемой неудовлетворенностью и тоской, которая только позднее находит радость в великой любви к Антонию.

Получив роль Клеопатры, я по привычке не сразу раскрыла текст, дав на время свободу своему воображению. Образ Клеопатры, овеянный легендами, воспетый поэтами, казался мне загадочным, таинственным.

Эта атмосфера таинственности создавалась уже в прологе спектакля, когда в темноте наплывом медленно надвигалась на публику огромная пирамида, звучала музыка Сергея Прокофьева и воображение зрителей погружалось в неведомый, древний мир, из которого вдруг возникал образ маленькой испуганной дикарки, будущей властительницы Египта.

В этом спектакле образ Клеопатры проходил сложнейший путь.

Я с большим удовольствием играла Клеопатру маленькую. Мне нравилась первая встреча с Цезарем, когда он появляется у пирамиды, а Клеопатра выглядывает из-за огромной лапы сфинкса, поеживается в своей рубашонке и кричит ему: «Дедушка, дедушка, иди сюда!» — и дальше, когда Цезарь закутав ее в свой плащ, торжественно ведет ее во дворец. Путаясь в широком римском плаще, из-под которого видны только ее головенка и детские ноги, Клеопатра бежит рядом с Цезарем вприпрыжку, не в силах соразмерить свои шаги с его большими шагами. Любила я играть и следующую сцену, в тронном зале, когда на Клеопатру надевают царские одежды и она по требованию Цезаря старается вести себя так, как подобает царице. В этой сцене было много наивного и смешного. Клеопатра еще боится своей свирепой няньки Фтататиты, но уже огрызается на нее и в то же время, поглядывая на Цезаря, старается выдержать чинный светский тон, подобающий, по ее мнению, царице. Тут же, желая показать свою власть, она схватывает какую-то тряпку, сворачивает ее жгутом и, увлеченная собственным темпераментом, гоняется за рабами, бьет их, фыркает, шипит, пока они, в панике побросав факелы, не разбегаются в разные стороны.

В следующих сценах постепенно проявлялся внутренний рост Клеопатры. В ней просыпалась женщина, пробуждалось кокетство. Она начинала заботиться о своих нарядах. Одну из этих сцен я играла в очень забавном халате: на белом шифоне было нашито рядами бесконечное количество куриных перышек, окрашенных в розовый, голубой и желтый цвета. Что-то дикое, наивное и фантастическое было в этом наряде. Фигура Клеопатры казалась окутанной каким-то легким, радужным пухом. В этом наряде Клеопатра чувствовала себя неотразимой. Я смотрелась в зеркало, принимала обольстительные позы. И всегда эта сцена вызывала улыбки зрителей.

В конце пролога Клеопатра уже женщина, созревшая для любви, полная ожидания встречи с Антонием. Но встречается она с ним {358} много позднее, только через семь лет. Об этих годах ее жизни и рассказывает в спектакле интермедия.

Гавань в Сицилии. Портовые кабаки. Сидят римские воины, несущие караульную службу. Приходит бродячий импровизатор. В сопровождении музыки Прокофьева звучат бессмертные пушкинские строфы:

Чертог сиял, гремели хором
Певцы при звуках флейт и лир.
Царица голосом и взором
Свой пышный оживляла пир.

Последние строки поэмы слышат входящие в кабачок Галл и Энобарб. Взбудораженные импровизацией певца, солдаты расспрашивают Энобарба о Клеопатре и ее встрече с Антонием. Энобарб с восторгом, не жалея самых поэтических красок, описывает эту встречу, рисуя и Клеопатру и весь ее двор в ореоле несказанного блеска и изысканности. Он описывает галеру, на которой плыла Клеопатра, сидя на золотом троне, и алые паруса, от которых неслось такое дивное благоухание, что у людей, стоявших на берегу, кружилась голова. А когда солдаты просят рассказать о самой Клеопатре, он отвечает:

Здесь слова бессильны
И списания бледны.
Она была прекраснее Венеры,
В чьем образе искусство победило
Всю красоту природы.

Поэма Пушкина и монолог Энобарба подготавливали зрителей к следующей части композиции — трагедии Шекспира, которая была основой спектакля.

Образ Клеопатры у Шекспира полон противоречий. В первой части страсть, ревность Клеопатры сплетаются с женской хитростью, коварством, притворством — гамма самых противоречивых чувств. Во второй части трагедии проступают новые черты характера Клеопатры. Это царица, озабоченная судьбой своей страны.

Многие исследователи сходились на том, что Шекспир показал в своей трагедии двух Клеопатр; в первой части это коварная обольстительница, в финальных сценах — женщина, самоотверженно любящая Антония, умирающая с его именем на устах.

Таиров нашел, как мне кажется, очень верное объяснение этим противоречиям.

— И художники и исследователи, — говорил Александр Яковлевич, — проглядели в трагедии Клеопатру-царицу. Между тем у Шекспира, правда довольно слабо, как бы на втором плане, но проходит эта тема. И в спектакле очень важно ее поднять и развить. Когда будет создано равновесие между Клеопатрой-женщиной и Клеопатрой-царицей, все станет на свое место. — И предупредил:

— Многое здесь ложится на плечи исполнительницы.

Основой образа Клеопатры Таиров считал внутреннюю борьбу между любовью к Антонию и желанием видеть великой и могущественной {359} свою страну. Почему Клеопатра убеждает Антония дать бой на море, заведомо зная, что египетский флот и флот Антония во много раз слабее римского? Александр Яковлевич объяснял это так:

— Египет — страна хлебопашцев. Если бой будет на суше, войска вытопчут поля и стране будет угрожать голод и нищета. Именно поэтому с такой страстью и настойчивостью Клеопатра спорит с приближенными Антония и добивается сражения на море.

Другая сцена, служившая поводом считать Клеопатру предательницей, — это финальная сцена в гробнице, куда укрылась Клеопатра после поражения и гибели Антония. Когда приходит Октавий Цезарь, она встречает его униженно, смиренно склоняется перед ним, хочет поцеловать его руку, передает ему опись своих драгоценностей. И тут же ее казначей неожиданно сообщает Октавию, что большую часть своих богатств царица утаила. Клеопатра с гневом выгоняет казначея. Кажется ясным: Клеопатра решила примириться со своей участью, положиться на милость победителя, и даже позаботилась о том, чтобы хорошо себя обеспечить. Но как же тогда объяснить, что еще до прихода Октавия она приказала поселянину принести ей нильскую змейку, укус которой смертелен.

Александр Яковлевич давал этой сцене такую трактовку: все поведение Клеопатры с Октавием — искусная игра, она предстает здесь как великолепная актриса, которая блестяще разыгранным обманом усыпляет бдительность врага, добиваясь таким образом возможности покончить с собой и избежать унижения следовать как трофей за колесницей победителя.

Такое решение этих двух сцен мне очень помогло. Оно вносило ясность в самое существо образа Клеопатры.

Первую половину шекспировской трагедии Таиров определял как песнь торжествующей любви. Я играла счастливую Клеопатру. Осуществилась мечта ее жизни. Она соединилась с Антонием. Но счастье рождает страх потерять его. И это давало первым сценам трагедии особую окраску. Клеопатра одержима боязнью, что Антоний уедет в Рим. Когда появляются послы Октавия, настаивающие на его немедленном отъезде, это вызывает в ней яростный гнев.

Таиров очень интересно строил эту сцену. Большая широкая дворцовая лестница шла прямо на публику. Ссора Клеопатры и Антония происходит во дворце, за кулисами. В зрительном зале слышен только отчаянный грохот и звон медной посуды, которую я в сердцах бросала об пол. После этого на верхней площадке появляется Клеопатра, за ней — Антоний, который всячески пытается ее успокоить. Клеопатра с гневом упрекает его в том, что он хочет оставить ее, называет его трусом, готовым повиноваться первому зову Октавия. Она неистово защищает свою любовь, она не хочет, чтобы военные соображения вторгались в их счастье. И в результате Антоний, когда ему наконец удается прервать поток ее упреков, привлекая ее к себе, восклицает:

{360} Пусть Рим провалится!
Пусть рухнет сразу
Огромный свод империи великой —
Вот здесь мой мир!

В следующей сцене, когда вновь появляется вестник из Рима, Клеопатра использует все уловки женской хитрости, чтобы удержать Антония. Она разыгрывает беспомощность, притворяется больной, почти умирающей. А когда Антоний строго прерывает ее стоны скорбными словами: «Фульвия, жена моя, скончалась!» — Клеопатра, на мгновение застыв от неожиданности, уже готовая смеяться от радости, спохватывается и заливается потоком слез, обвиняя Антония в том, что он не оплакивает смерть жены и, конечно, так же бесчувственно примет ее кончину. Но когда Антоний объясняет ей, что началась война, угрожающая границам Египта, царица сейчас же заслоняет в ней женщину. Клеопатра бросается в объятия Антония, прося прощения за свою женскую слабость. Охватив его шею руками, она долго смотрит ему в глаза, как бы желая этим прощальным взглядом дать ему почувствовать всю силу своей любви и преданности.

Александр Яковлевич предлагал играть эту сцену как французскую комедию, с тон легкостью и блеском, как играют французские актеры.

Сила Шекспира в том, что он современен во все века. И в характере Клеопатры легко можно увидеть черты извечной женщины, в которой страсть и любовь, соединяясь с тысячью лукавых прихотей, в то же время таят в себе величайшую преданность и готовность к самопожертвованию.

Любовь Клеопатры к Антонию особенно ярко и с большим очарованием проявляется в сцене после отъезда Антония, в сцене тоскующей Клеопатры. Она не знает, за что взяться, мысли ее несутся к Антонию, она жалуется Хармиане на свою тоску, просит дать ей мандрагоры, чтобы проспать то время, пока Антония нет с ней. «Как ты думаешь, где он сейчас? Сидит? Или стоит? Иль скачет на коне?» — обращается она к Хармиане. И страстно восклицает: «О конь счастливый, мчащий на себе Антония!» В этой сцене образ царицы перекликался с маленькой дикаркой из пьесы Шоу.

Самой интересной и яркой из комедийных сцен первой части пьесы была сцена с вестником, который сообщает Клеопатре, что Антоний женился в Риме на сестре Октавия Цезаря. Ярость, которую обрушивает Клеопатра на раба, раскрывает новые черты ее характера — черты жестокой варварки, готовой убить несчастного посланца, принесшего злую весть. Но и здесь проявляется неожиданная непосредственность, очень характерная для женского существа Клеопатры. Замечательно сделан Шекспиром переломный момент, когда, избив и выгнав раба, терзаемая ревностью, царица внезапно приказывает вернуть его обратно. Она хочет узнать подробности о молодой жене Антония: хороша ли она собой, какой у нее цвет волос, какая походка, сколько ей лет, {361} глухой или звонкий у нее голос, какого она роста, есть ли величие в ее осанке и т. д. и т. п. Все эти вопросы я задавала вестнику, еще не справившись с собой, всхлипывая и глотая слезы. И когда, ободрившись, раб совершенно карикатурно рисует внешность соперницы, Клеопатра, уже счастливая тем, что, конечно, Антоний не может любить такого урода, бросает гонцу мешок с золотом. Тут же, потребовав бумагу и перо, она садится писать письмо Антонию, одно из тех бесчисленных любовных писем, что каждый день посылает ему во время их разлуки. Я не знаю другого образа, который включал бы в себя такое богатство красок, такие внезапные переходы из одного состояния в другое. Я подчеркивала непосредственность Клеопатры, она помогала мне находить самые неожиданные краски в смене ее душевных порывов. Сцена с вестником — один из перлов шекспировского искусства. Буйная фантазия великого автора, его мастерство достигают здесь огромной высоты. Играть эту сцену было невероятно увлекательно.

И вот совсем другая Клеопатра. Решаются подробности предстоящего боя с войсками Октавия Цезаря. Клеопатра проявляет здесь настойчивость и твердость, говорит с уверенностью государственного деятеля.

В этой сцене надо было показать ту Клеопатру, о которой историки античного мира писали, что ее характер, сильная воля и государственный ум приводили в восхищение великих людей ее времени.

После поражения Антония образ Клеопатры вырастает в большую трагическую фигуру. Когда она склоняется над умирающим возлюбленным, в ее словах звучат мука, отчаяние, безграничная любовь. «Жизнь без тебя не лучше хлева!» Она швыряет свой скипетр, бросает вызов богам, обвиняя их в жестокости и несправедливости. И дальше, уже овладев собой, как бы заглянув в иной мир — мир, в который ушел Антоний, спокойно говорит:

Два друга есть у нас:
Решимость твердая и смерть
Без промедленья…

Здесь во весь рост встает человек сильный духом, мужественно идущий навстречу своей судьбе. Приняв свое горе, Клеопатра пытается заглянуть в будущее, осмыслить оставшийся ей короткий путь. Замечательно звучал монолог, в котором Клеопатра рассказывает вестнику, присланному Октавием, приснившийся ей сон, монолог, воспевающий великого Антония. Я произносила его как бы в полусне, полузакрыв глаза.

Но вот Клеопатра видит лицо молодого вестника, с восхищением, влюбленно глядящего на нее. И сразу мелькнула мысль. Она склоняется к нему, касается рукой его плеча и вкрадчиво спрашивает:

— Скажи, как поступить со мной намерен Цезарь?

Видя растерянность юноши, она еще ближе наклоняется к его лицу и шепотом произносит: «Молю… скажи…»

{362} И юноша, не в силах противиться ей, выдает намерение Октавия повести ее за своей колесницей как главный трофей во время своего победного въезда в Рим.

Великолепна сцена тут же, в гробнице, с другим посланцем Октавия, Прокулеем. На его предложение довериться милости победителя Клеопатра отвечает ненавистью и гневом: лучше быть брошенной в грязную египетскую яму, в тину Нила, в которой водяные мухи изуродуют и превратят ее в чудище, лучше быть повешенной на вершине пирамиды, чем стоять выставленной на посмешище римской черни!

В гробницу входит поселянин, осторожно ставит корзину со змейками и уходит. Клеопатра надевает корону. Все позади: и страдания, и притворство, и размышления. Хармиана подает ей бокал с вином.

О, никогда не увлажнит мне губ
Сок винограда из садов Египта! —

медленно, словно прощаясь со своей страной, произносит Клеопатра и выпивает вино. В ее опьяненном сознании встает образ Антония и рядом с ним — страшный лик Октавия. Он кажется ей ужасным, омерзительным. Нет, Антоний не побежден, он смеется над победителем.

Клеопатра торжественно опускается на свой трон. Став на колени перед троном, Хармиана подает ей корзину со змейками. Медленно протягивает Клеопатра руку. И наконец изумрудная змейка нетерпеливо бьется между пальцами. Клеопатра подносит змейку к груди. Сладкий бред. Она чувствует близость Антония, нежно повторяет его имя. Внезапно из груди ее вырывается страшный резкий крик. Преодолев боль, торжествуя победу над Октавием, Клеопатра, почти смеясь, произносит, обращаясь к змейке, свои последние слова:

О, если б даром слова владела ты,
Тогда б я услыхала,
Как Цезаря великого зовешь ты
Ослом безмозглым!..

Тело царицы сползает на ступеньки трона. В оркестре звучит лейтмотив Клеопатры, как бы возвращая легенде образ великой царицы Египта.

Образ Клеопатры — один из самых притягательных и беспокойных среди моих сценических героинь. Уже после конца деятельности Камерного театра я не раз возвращалась к Клеопатре: на своих творческих вечерах играла отдельные сцены из спектакля, читала поэму Пушкина «Египетские ночи», которую записала на радио с музыкой Сергея Прокофьева, читала «Клеопатру» Блока на своих «блоковских» вечерах. И при всем различии образа в этих великих творениях Клеопатра всегда оставалась для меня единой. В этом, я бы сказала, тайна этого образа. Отсюда и то волнение, которое я испытывала на каждом спектакле «Египетских {363} ночей», в каждом концерте, когда играла или читала Клеопатру.

Спектакль «Египетские ночи» хорошо был принят публикой. В прессе было много споров. Были и очень хорошие отзывы, были и критики, которые возражали против соединения в одном спектакле Шоу, Пушкина и Шекспира. Большой успех спектакль имел у зарубежных театральных деятелей, приезжавших в Москву. В восторге от «Египетских ночей» был Гордон Крэг, как раз в это время побывавший в Москве.

Рассказывая о спектакле «Египетские ночи», нельзя не вспомнить замечательного поэта Владимира Луговского. Его перевод шекспировской трагедии, сделанный специально для нас, был большой его удачей. Сильный и мужественный текст, окрашенный подлинной поэзией, звучал очень просто и необыкновенно современно. Его легко было играть.

Не могу не вспомнить и дорогого моему сердцу С. С. Прокофьева, встреча с которым в работе над «Египетскими ночами» была для меня большой радостью. Познакомились мы с Прокофьевым в Париже, и уже тогда Александр Яковлевич сговаривался с ним о совместной работе. Прокофьев был очень увлечен замыслом спектакля. Ему как музыканту такой материал давал большой простор для творчества. Я не помню ни одной репетиции, на которой Сергей Сергеевич не сидел бы в зале с нотной бумагой в руках. Внимательно следя за работой, он горячо переживал все, что происходило на сцене, радовался вместе с нами, когда что-то получалось, беспокойно ерзал на стуле, если что-нибудь не ладилось. Помню, как-то, когда Ценин — Энобарб начал свой монолог, из зала внезапно раздался пронзительный крик Прокофьева:

— Подождите, здесь будут трубы, надо переждать!

Когда я репетировала сцену смерти, момент, где Клеопатра в забытьи шепчет имя Антония, Прокофьев, подойдя к рампе, шипящим шепотом, чтобы не нарушать торжественность сцены, подсказывал мне:

— Алиса Георгиевна, можете говорить совсем тихо-тихо, я дам вам здесь скрипочки.

Таиров очень подружился с Прокофьевым, высоко ценил не только его великий талант, но и его творческое упорство и огромное трудолюбие. Сергей Сергеевич бесконечно переделывал отдельные номера музыки, бурно сердился на себя, если что-то не удавалось. Его требования к себе были безгранично высоки.

Сразу после «Египетских ночей» Александр Яковлевич договорился с Прокофьевым, чтобы он написал музыку к «Евгению Онегину», постановку которого Таиров задумывал в это время. Инсценировка «Онегина» была уже почти закончена Сигизмундом Кржижановским. Прокофьев был в восторге от этого предложения и тут же приступил к работе. Несравненно звучала его музыка к сну Татьяны. Вспоминается зажигательная полька на балу у Лариных, оркестрованная на несколько инструментов. Предполагалось, что играет на балу маленький допотопный деревенский {364} оркестр. «Евгений Онегин», к сожалению, не был осуществлен. Музыка к «Онегину» позднее была использована Прокофьевым в его опере «Война и мир».

После постановки «Египетских ночей» Александр Яковлевич вернулся к советскому репертуару. Ближайшим нашим спектаклем была пьеса С. Семенова «Не сдадимся» («Профессор Оттон»), посвященная челюскинской эпопее.

Пьеса «Не сдадимся» рассказывала о ледовом походе «Челюскина» под началом Отто Юльевича Шмидта. К сожалению, в ней, как и в «Наталье Тарповой», было множество недостатков, главным образом вялость в развитии сюжета. Но сама тема была очень увлекательна. Героем пьесы был Отто Юльевич Шмидт.

Отто Юльевич был одним из тех людей, которого, если посчастливилось с ним встретиться, не забудешь. Он обладал даром притягивать к себе сердца, людей тянуло к нему. В самом его облике, в умных глазах, в открытой улыбке, в широких, точных жестах было огромное обаяние. Он уже в течение нескольких лет был членом художественного совета Камерного театра. В театре его очень любили, вернее, были влюблены в него.

Таиров и я очень дружили с Отто Юльевичем. Часто вечерами он приходил к нам, и мы засиживались до поздней ночи, слушая его удивительные рассказы. Иногда он приходил на сцену, подолгу наблюдал за установкой декораций, за работой осветителей, заглядывал в люк под сцену, следил, как там движутся люди, перебрасываются провода, канаты. Очевидно, быстрые и спорые движения, точный ритм чем-то привлекали его, знавшего цену дружной и слаженной работе коллектива.

Спектакль «Не сдадимся» не вошел прочно в репертуар театра. Не помогли ни прекрасная музыка Шебалина, ни великолепное оформление Татлина. Героические моменты челюскинской эпопеи не нашли яркого выражения в пьесе.

После постановки «Не сдадимся» Александр Яковлевич уехал в Ростов ставить «Оптимистическую трагедию» для торжественного открытия нового здания театра. Спектакль в Ростове прошел с большим успехом, на вокзале Александра Яковлевича провожали с оркестром. Вернулся он очень довольный, очень хвалил ростовских актеров.

Не успев отдохнуть, Таиров поехал в Ленинград: он услышал о том, что там в архиве хранится партитура комической оперы Бородина «Богатыри». Александр Яковлевич был очень увлечен мыслью вытащить на свет эту забытую оперу, только один раз при жизни Бородина поставленную в Большом театре.

«Богатыри» были веселой, смешной сказкой о глупых, ленивых и трусливых псевдобогатырях Авоське и Небоське, Чудиле и Купиле, выдающих себя за подлинных богатырей. Во время похода, который сопровождается множеством смешных эпизодов, они от каждого шороха прячутся в кусты, а после похода устраивают пир и похваляются своей храбростью. Во время этого пира витязь Угар похищает у них из-под носа, правда, по ошибке, вместо княжны {365} Забавы, в которую он пламенно влюблен, жену князя Владимира Рогнеду.

По предложению Керженцева, текст В. Крылова, который Александру Яковлевичу очень нравился своей старомодной наивностью, был дан в переделку Демьяну Бедному.

В качестве художника-оформителя Александр Яковлевич привлек к этому спектаклю палешанина Баженова. Наладив эту предварительную работу по «Богатырям», Таиров мог отдохнуть. Мы уехали на летний отпуск за границу. В это время Александр Яковлевич уже задумывал инсценировку романа Флобера «Мадам Бовари» и решил использовать отпуск, чтобы поездить по французской провинции, подышать ее воздухом, побывать в тех местах, где происходило действие романа.

Вместе с одним французским журналистом, с которым мы были давно знакомы, мы объездили целый ряд маленьких городов. Были и в городе Ри, где протекала жизнь Дельфины Кутюрье, явившейся прообразом Эммы Бовари. Мужем Дельфины Кутюрье был один из учеников отца Флобера, бравый военный фельдшер, простой, ограниченный человек.

Путешествуя по маленьким городам Франции, мы убедились, что французская провинция осталась неизменной со времен Флобера. Тот же ритм жизни, тот же характер обитателей. Любопытно, что замечательное искусство Флобера заслонило подлинных людей и подлинные события. Дом, где жила Дельфина Кутюрье, в городе называли не иначе, как домом мадам Бовари. Показывая беседку в саду, говорили: «Здесь Эмма встречалась с Леоном», указывая на отдаленные контуры какого-то замка, говорили, что там жил Родольф Буланже. И даже сам городок Ри жители иногда называли Ионвилем, как в романе Флобера.

Мы много бродили по Руану, где происходили свидания Эммы и Леона. Зашли в музей. Директор был в восторге, узнав о том, что в России в театре будет показан роман Флобера. У него хранились фотографии, связанные с жизнью Дельфины Кутюрье, копии их он предоставил в наше распоряжение. Этот милый, обаятельный человек предложил нам показать те места, которые связаны с событиями романа, и мы совершили с ним интереснейшую прогулку по городу. Зашли в знаменитый Руанский собор, где Эмма назначила первое свидание Леону, увидели фасад гостиницы «Красный крест», в которой, приезжая в Руан, останавливалась Эмма, зашли в кабачок, в котором, по словам нашего гида, во время масленичного карнавала произошла трагическая ссора между Эммой и Леоном.

Чувствовалось, что события реальной жизни Дельфины Кутюрье и романа Флобера тесно сплелись в сознании директора музея, он говорил о них с таким увлечением, что казалось, будто вся эта история происходила на его глазах. Эта поездка, конечно, дала нам очень много материала для будущего спектакля.

Когда мы вернулись в Москву, пьеса «Богатыри» в переделке Демьяна Бедного была уже готова. Демьян Бедный внес в сюжет {366} ряд новшеств, не все они были по душе Александру Яковлевичу, находившему, что они огрубляют пьесу, снимая тот налет сказочности, который ему так нравился, но переделывать что-либо было уже поздно.

Этому наивному, непритязательному спектаклю, задуманному в продолжение цикла наших музыкальных комедий, совершенно неожиданно суждено было сыграть печальную роль в жизни Камерного театра.

После нескольких представлений «Богатыри», имевшие большой успех у зрителей, были сняты с репертуара. Над нами разразилась настоящая буря. Писали и говорили, что пьеса и спектакль искажают историю, что они идейно порочны.

После истории с «Богатырями» Комитетом по делам искусств была отклонена заявка Таирова на пьесу М. Горького «Варвары», вместо нее театру была предложена другая пьеса Горького — «Дети солнца».

Спектакль «Дети солнца» был очень хорошо принят многими ведущими театральными деятелями. В нем блестяще показал себя художник Борис Щуко, сделавший превосходное оформление, в котором, сохраняя бытовой характер пьесы, он в то же время дал очень выразительный, обобщенный образ. Роль Лизы, которую я играла, не была мне по душе. И хотя многие критики, в том числе Ю. Юзовский и И. Альтман, хвалили меня, творческой радости она мне не принесла. Когда Александр Яковлевич пригласил в наш театр О. Супротивную, прелестную актрису, которая мне очень нравилась, я была счастлива передать эту роль ей.

Вскоре после «Детей солнца» прошла премьера «Думы о Британке» Ю. Яновского. Приятно было встретиться с интереснейшим писателем, с которым мы были знакомы еще по своим гастролям в Киеве. Пьеса эта, умная и интересная, была, к сожалению, лишена той объемности, выпуклости, которой требует драматургическое произведение, и сильно уступала замечательной, яркой прозе Ю. Яновского.

Следующей постановкой из цикла советских пьес была пьеса П. Жаткина и Г. Вечоры «Сильнее смерти» («Марина Страхова»). Пьеса была написана просто, без затей, но с подкупающей искренностью. И это ее качество вместе с интересной темой, взятой из реальной жизни советского врача-биолога Покорской, было причиной того, что пьеса продержалась в репертуаре несколько лет, шла с большим успехом и очень нравилась публике.

Пьеса рассказывала об эпизоде из жизни женщины-врача, которая привила себе чуму, чтобы ускорить научный поиск и проверить теоретические предположения.

Роль Марины Страховой я играла с большим удовольствием. Это была едва ли не самая счастливая женщина среди моих сценических героинь: ее любил муж, у нее была прелестная маленькая дочь и она не умирала в последнем акте, хотя и лежала при смерти в предпоследнем. Пьеса заканчивалась победой этой сильной женщины, советского ученого.

{367} Еще до постановки этого спектакля по постановлению Комитета по делам искусств Камерный театр слили с Реалистическим театром. Это мероприятие взволновало не только оба театра, но и всю театральную Москву. Наш и Реалистический театры прожили вместе примерно года полтора. Конечно, никакого внутреннего слияния не произошло и не могло произойти. Просто в здании Камерного театра работали две труппы, работали абсолютно по-разному, каждая в своей манере.

Таиров в это время сам почти ничего не ставил. В нашем театре прошли: «Очная ставка» бр. Тур и Л. Шейнина в постановке М. Жарова, «Честь» Г. Мдивани в постановке В. Ганшина, «Ген-консул» бр. Тур и Л. Шейнина в постановке В. Королева. Н. Охлопков поставил «Кочубея» В. Первенцева и «Мечту» М. Водопьянова.

Я играла свой репертуар и работала над сценическим вариантом романа «Мадам Бовари». Для меня это было прекрасной отдушиной. Таирову было куда труднее.

В это время Алексей Толстой закончил пьесу «Чертов мост», о постановке которой он еще раньше договаривался с Александром Яковлевичем. Это была острая антифашистская сатира с блестящими диалогами, написанная в яркой, гротесковой манере. Для оформления спектакля Таиров пригласил известного испанского художника-экспрессиониста Альберто, который жил в это время в Москве. Он блистательно развернул на сцене очень любопытную установку, создававшую впечатление огромной международной ярмарки. К сожалению, эта пьеса прошла всего несколько раз и была снята в силу сложившейся в то время политической ситуации.

Незадолго до постановки «Чертова моста» пришел приказ о «разлиянии» Камерного и Реалистического театров. Все снова стало на свои места.

Ряд актеров Реалистического театра остался в Камерном. Среди них были П. Аржанов, В. Беленькая, С. Князев и несколько других.

Все свободные вечера, а иногда и ночами я работала над сценическим вариантом «Мадам Бовари». Но мой энтузиазм сразу же натолкнулся на большие трудности. Передать в пьесе всю психологическую ткань романа, раскрыть его социальную сущность, быт, не упустить ни одного звена в развитии образов, выявить сложнейшие линии жизни Эммы Бовари показалось мне невероятно сложным. Большие трудности представляли повествовательный характер романа и очень скупая манера флоберовского письма. Часто на половине страницы Флобер умещает огромные события, дает исчерпывающую характеристику поступков и настроений своих героев. Диалогов у Флобера очень мало, надо было сочинять их самой.

По замыслу Таирова, надо было писать пьесу не по обычным Канонам, а сохранять структуру романа, непрерывность развития действия.

— Зрителям, смотрящим на сцену, — говорил Таиров, — должно казаться, будто они перелистывают страницы романа.

{368} Читая и перечитывая «Мадам Бовари», я постепенно набрасывала план пьесы, стремясь к тому, чтобы динамика действия развивалась в тесной связи с динамикой чувств. Меня поражало, что при скупости письма Флобера все образы его романа были необыкновенно яркими, объемными и как бы сами собой просились на сцену.

Не имея опыта писателя, я использовала свой актерский опыт. Собрав материал для той или иной сцены и набросав текст, я проигрывала его за всех действующих лиц, записывала, потом выправляла, играла снова и снова, стремясь добиться абсолютной психологической правды, найти лексику, соответствующую характеру каждого действующего лица. После нескольких набросков той или иной сцены я прочитывала текст Таирову, он вносил свои поправки, и я работала снова. Так каждая сцена имела по нескольку вариантов, пока не была сделана начисто.

Когда я закончила работу, мне захотелось проверить ее на строгой дружеской критике. Я устроила у нас дома чтение пьесы: пригласила Илью Эренбурга, известного литературоведа Давида Михайловича Эйхенгольца, Всеволода Вишневского, Леонида Соболева и еще нескольких добрых друзей. Я очень волновалась. Пьеса получилась огромная. Читала я бесконечно долго. Вспоминаю, как Таиров, уже хорошо знавший текст, успел съездить на вокзал — кого-то ему нужно было проводить — и приехал обратно, а я все еще читала и читала. Когда чтение кончилось и мы сели за стол подкрепиться, все в один голос меня похвалили. Больше всего я, конечно, боялась Эренбурга и Эйхенгольца, у которого была репутация придиры. Но, к моей большой радости, оба они приняли мою работу безоговорочно.

Когда мой сценический вариант романа был уже готов, утвержден и Таиров собирался начать репетиции, театру неожиданно было предложено ехать на гастроли на Дальний Восток (Хабаровск, Владивосток) играть спектакли в Домах Красной Армии. Я поначалу очень огорчилась, что работа, начатая так горячо, вдруг должна прерваться. Но Таиров принял это предложение с большой охотой. Он считал, что на Дальнем Востоке нам будет спокойнее работать. Ехали мы в течение восьми суток. Дорога была очень интересной и дала нам много новых впечатлений.

Командующий Дальневосточным военным округом маршал Иван Степанович Конев уделял театру очень большое внимание. Нам было предоставлено все необходимое для работы, труппа была отлично обеспечена.

Большое впечатление произвела на меня природа Дальнего Востока. Мы были очень заняты работой и, к сожалению, не имели возможности поездить по замечательным окрестностям Хабаровска. Но каждый день после репетиции я обязательно забегала в парк, расположенный на берегу Амура, смотреть закат солнца. Небо в эти часы сияло необыкновенными красками: оранжевой, голубой, бледно-зеленой, в полном контрасте с перламутровой гладью Амура. Это была красота незабываемая.

{369} Очень скоро, еще не успев как следует освоиться с новой обстановкой, Таиров наладил работу по привычному графику. Проведя беседу о «Мадам Бовари», о Флобере, Александр Яковлевич начал застольные репетиции.

Одновременно он и художник занимались макетом. Они проделали огромную работу, пока добились такого решения, которое давало возможность мгновенных переходов действия из одного места в другое. Зрителям казалось, что все это очень просто. На самом же деле непрерывность действия требовала сложнейшего и тщательного технического решения. Оформление было построено на трех вращающихся кругах. Движение этих кругов, тесно связанное с переменами света, с музыкой, создавало как бы течение времени и действия. Польский поэт Юлиан Тувим, который очень любил этот спектакль и смотрел его несколько раз, провел два вечера за кулисами. Он говорил, что виденное им по ту сторону сцены было вторым своеобразным спектаклем.

— Когда вращаются круги, — говорил он, — крутятся бесчисленные провода под ногами и над головой, бесшумно мечутся люди, все это производит впечатление какого-то волшебного ада.

Таиров не любил долгих репетиций за столом, но здесь застольный период был длиннее обычного. Пьеса, в которой было огромное количество сцен (после всех сокращений осталось сорок пять) и очень много движения, потребовала предварительной сосредоточенной работы на месте. Весь спектакль вчерне был заделан в нашем номере гостиницы, но когда мы потом перешли на сцену и началась переброска действия из одного места в другое, актеры не растерялись и чувствовали себя свободно.

Работа над ролью Эммы была необычной для меня. Образ имел как бы два рождения. Одно — когда я писала пьесу, другое — когда стала ее играть.

На первых же репетициях я почувствовала, что Эмма уже прочно укоренилась во мне. Шаг за шагом я проследила на сцене всю ее жизнь — от наивных мечтании и призрачных радостей до трагического конца. Для меня стиралась грань эпохи, национальности. Вероятно, мое ощущение передавалось и зрителям: судьба Эммы воспринималась очень горячо и взволнованно, над ее горькими разочарованиями плакали и молоденькие девушки и женщины с седыми волосами, плакали люди разных возрастов и профессий. Помню, в Ленинграде, в Доме культуры Промкооперации, после спектакля ко мне в уборную пришла делегация женщин, работавших в буфете, на контроле, в гардеробе. Они говорили об Эмме, о ее горькой судьбе с таким волнением, как будто она жила рядом с ними, была их подругой. Ее трагедию они воспринимали как близкую им трагедию женской души.

Я очень любила эту роль. Любила как-то особенно нежно, жалела Эмму. Мне хочется подробно рассказать о ней. Это нелегко. В образе Эммы важны самые тончайшие нюансы. И я не знаю, насколько мне удастся передать их в этих строках.

{370} Жизнь Эммы вся проходила на глазах у зрителей, не было отдельных разрозненных сцен, ничто не оставалось за кулисами. Это давало особое, глубокое дыхание роли. Я говорила Таирову, что это была счастливая мысль — именно так дать на театре роман Флобера. Пожалуй, ни в одном спектакле не чувствовала я такой полной творческой свободы, как в «Мадам Бовари». Не чувствовала такого удовлетворения, такой радости полной отдачи себя. Играла я спектакль удивительно легко, никогда не уставала и не раз, кончив последнюю сцену, говорила, что хотела бы сейчас же сыграть еще раз весь спектакль. Наверное, я сыграла бы его лучше.

Жизнь Эммы проходит несколько этапов, изменявших и существо образа и самый облик.

Спектакль начинался с приезда супругов Бовари в Ионвиль. Эмма появляется на сцене, овеянная дымкой меланхолии, той болезни, которая овладела ею после замужества и вынудила Шарля по совету врача переехать в другой город, чтобы внести в жизнь Эммы новые впечатления.

Местное общество во главе с аптекарем Омэ устраивает супругам торжественную встречу и обед в трактире «Золотой лев». Приезд врача Шарля Бовари (в Ионвиле уже несколько лет не было врача) вызывает в городе сенсацию. А слухи о том, что мадам Бовари чрезвычайно элегантная женщина, получила воспитание в монастыре урсулинок, играет на фортепиано и даже рисует, вызвали особый интерес у мужчин и злобные насмешки ионвильских дам.

За сценой веселый шум. Подъехал дилижанс «Ласточка». Громкие возгласы, крики грузчиков. Входят Шарль и Эмма Бовари. Глаза Эммы, в которых в первый момент сквозит затаенная грусть и томность, озаряются улыбкой. Ее как бы замедленные движения постепенно становятся более свободными. Услужливое внимание молодого клерка невольно привлекает ее. Греясь у камина, Эмма расспрашивает Леона об окрестностях Ионвиля, о прогулках, и, когда он рассказывает о том, как красив закат солнца на берегу реки, говорит о своей любви к музыке, поэзии, это вызывает у нее и удивление и радость. Она впервые встретила человека, мысли которого так удивительно совпадают с ее собственными.

Взаимное влечение Эммы и Леона зарождается сразу же, при первой их встрече. Поначалу их чувства остаются неосознанными, и потому их отношения очень свободны и искренни. Они гуляют по берегу реки или сидят в саду, Леон читает вслух стихи или захватывающие романы, которые так любит Эмма.

Одна из самых значительных сцен на этом этапе жизни Эммы — «Воскресный вечер у аптекаря Омэ». Сцена начиналась с наивного сентиментального романса, который поет Леон под аккомпанемент Эммы. После патетических разглагольствований Омэ, после бесчисленных советов и хозяйственных рецептов, которые предлагает Эмме его супруга, вся компания переходит в кабинет аптекаря. Эмма и Леон остаются вдвоем. Это очень интимная, лирическая сцена. Эмма сидит в кресле у фортепиано. Леон стоит, не сводя {371} с нее глаз. Он просит Эмму рассказать о ее жизни, о которой он ничего не знает. И Эмма доверчиво рассказывает о своем детстве, о своей юности. Как бы видя картины тех лет, мечтательно глядя перед собой, Эмма описывает красивые, торжественные церковные службы в монастыре, бледных монахинь в воздушных головных уборах, похожих на летящие лебединые крылья. Рассказывает и о том, что, когда служба кончалась, она пряталась в самый темный уголок церкви и подолгу мечтала.

— О чем? — тихо спрашивает Леон.

И, внезапно загоревшись, с волнением Эмма отвечает:

— Конечно, о своей будущей жизни. Она представлялась мне прекрасной, полной самых необыкновенных событий, полной бурь, ураганов. — И вдруг, как-то сразу загрустив, добавляет: — Совсем не похожей на ту, какой она оказалась в действительности.

Повернувшись к фортепиано, Эмма берет несколько медленных аккордов.

— Разве вы не были счастливы? — спрашивает Леон.

— Я перенесла много разочарований, — говорит Эмма и снова проводит рукой по клавишам.

— Неужели в вашей жизни не было ничего исключительного? — продолжает допытываться Леон.

И как бы отогнав налетевшее облачко, Эмма рассказывает Леону о единственном необыкновенном событии в ее жизни, событии, которое она никогда не забудет, о бале у маркиза д’Андервилье, на который они были приглашены, так как маркиз был пациентом Шарля. Эмма кладет руки на клавиши и, отдаваясь охватившим ее воспоминаниям, начинает тихо играть.

— Этот вальс я танцевала с виконтом, — доверчиво рассказывает Эмма. — О, это было чудесно! Мы начали медленно, потом кружились все быстрее, быстрее, все кружилось вокруг нас: люстры, хрусталь, люди.

И замечательный вальс Дмитрия Кабалевского уже вылетает из маленькой комнатки аптекаря и звучит в оркестре, в то время как Эмма и Леон погружены в свои чувства, свои мечты. Вальс медленно затихает, куранты бьют двенадцать.

В этой сцене я пыталась передать наивную романтическую настроенность Эммы, поэтичность ее натуры и большую чистоту души.

Вальс проходит лейтмотивом в жизни Эммы. Связанный с самым романтическим событием в ее жизни, он звучит позднее и в кабачке, во время масленичного карнавала, где уже так трагически ощущает Эмма надвигающуюся катастрофу, звучит и в ее предсмертном бреду. В спектакле было два музыкальных лейтмотива — вальс и циничная песенка слепого шарманщика, которая время от времени врывается в жизнь Эммы. Вальс олицетворял ее мечты, шарманка как бы возвращала в неприглядную тесную клетку ее жизни.

Постепенно отношения Эммы с Леоном меняются. Эмма испугалась своего чувства: она все еще в плену церковных догм и твердых {372} устоев морали. Исчезли откровенность и доверчивость, но живое чувство трудно сдержать. И одна в своей комнате, Эмма, плача и смеясь, по секрету рассказывает о своей любви собачке, которая нежит, свернувшись калачиком в кресле.

Другая сцена. После прогулки с Леоном Эмма, вспомнив, как он был бледен, с внезапно вспыхнувшей ревностью спрашивает себя:

— Уж не влюблен ли он? Но в кого? — перебирает она ионвильских дам… Вдруг кидается на колени перед кроватью и, зарывшись лицом в подушку, шепчет: — Да в меня же, в меня! Он любит меня, любит. Я знаю… — И тут же в отчаянии повторяет: — Это невозможно!.. Это невозможно!.. Это безумие…

Монастырь, с детства привитые законы нравственности побеждают. Эмма заставляет себя быть хорошей хозяйкой и добродетельной женой.

Комната в доме Бовари. Эмма сидит за рукоделием. Но работа не ладится, она то и дело подносит к губам уколотый палец. Входит Леон. Эмма встречает его сдержанно, разговаривает с ним неестественно строго, изо всех сил стараясь не выдать своего смятения. Изменились интонации, даже голос. Деловито, строго обращается она к Фелиситэ, велит ей поставить к камину туфли Шарля, чтобы согреть их к его приходу. Всеми способами она хочет показать Леону свою недоступность. И когда, извинившись, что ей надо выйти похлопотать по хозяйству, она уходит, Леон в отчаянии восклицает:

— Что с ней случилось?! Чем я ей не угодил?!

Эмма страдает, ищет утешения в молитвах. Но молитвы не помогают. Выйдя из церкви, Эмма встречает кюре и обращается к нему за советом. Но когда она говорит ему о своей неудовлетворенности жизнью, он не понимает ее, не понимает, чего может не хватать человеку, если он сыт, если у него есть крыша над головой и дрова на зиму. Кюре советует выпить перед сном стакан сахарной воды; закусив губу, Эмма резко поворачивается на каблуках и быстро уходит.

Между тем жизнь дома становится все тягостнее.

Освещается столовая Бовари. Шарль оживлен. Запивая торт вином, он без умолку болтает:

— Хорошо дома, моя кошечка! У меня есть все, что человеку нужно. Красивая женка, уютный домик, хорошая кобыла…

Покончив с едой, Шарль просит Эмму дать ему «Медицинский вестник».

— Зачем тебе? Ты же все равно заснешь…

— Да, это удивительно, — соглашается Шарль, — стоит мне только сунуть нос в журнал, я начинаю засыпать.

— Какой жалкий, жалкий человек, — с тоской шепчет Эмма, быстро входя в свою комнату. — Я не могу видеть его самодовольное лицо, не могу слышать, как он хлюпает за едой при каждом глотке. Бежать!.. Бежать!.. С Леоном… Все равно куда… Испытать новую жизнь, новую судьбу…

И снова отчаяние и слезы.

{373} — Нет, поздно! Я сама оттолкнула его… Сама…

Между тем Леон приходит к мысли, что Эмма недосягаема, что она мадонна, перед которой можно лишь преклонять колени, и решает уехать из Ионвиля заканчивать образование в Париже.

Сцена прощания Эммы с Леоном. Эмма стоит у окна, откуда видна площадь и дилижанс, на котором должен уехать Леон. Это уже не та Эмма, какой она была в начале пьесы. Она стоит вся сжавшись, окаменевшая. Ждет. Прислушивается. Она знает, что Леон обязательно зайдет проститься.

Эта сцена была построена на коротких, почти ничего не значащих репликах и на паузах. Когда я слышала стремительные шаги Леона по лестнице, я невольно прижимала руку к груди. Мне казалось, что сердце Эммы готово разорваться. Быстро входит Леон.

— Я пришел проститься с вами.

— Я знала, что вы придете, — чужим голосом отвечает Эмма и смотрит в сторону.

Пауза. За робостью Леона чувствуется его огромное волнение. Он не знает, что сказать, почему-то вдруг спрашивает:

— Мсье Бовари нет дома?

— Нет, его нет… — отвечает Эмма.

И снова долгая пауза.

Эмма поворачивается к окну, медленно, без интонации произносит:

— Будет дождь…

Леон ей в тон отвечает:

— У меня плащ…

Эмма тихо:

— А‑а…

Тяжелый упавший шепот Леона:

— Прощайте…

Эмма неестественно твердо, как будто перед ней чужой человек, говорит:

— Да, прощайте.

Взгляды их встретились. Они готовы броситься друг к другу. Но вместо этого огромным усилием воли Эмма сдерживает себя и, пытаясь улыбнуться, протягивает Леону руку:

— Ну, по-английски.

Едва коснувшись губами ее руки, Леон стремглав выбегает из комнаты. Все, что клещами сжимало сердце Эммы, вырывается в заглушенном крике:

— Леон уехал! Уехал! Единственная радость, единственная надежда на возможное счастье!

Она бросается к окну. Слышен стук колес отъезжающего дилижанса. Эмма хватается за портьеру и, бессильно отчаянно рыдая, повторяет:

— Леон! Леон! — словно умоляя его вернуться.

В рыдания Эммы врываются скрипучие звуки шарманки, и хриплый голос слепого шарманщика как бы говорит о том, что радость и надежда ушли безвозвратно.

{374} Второй акт. Воспоминания о Леоне постепенно погасли. Эмму охватили беспросветный мрак и холод. Стоя у окна, она безнадежно повторяет: «Какая тоска! Какая тоска!» Дребезжит церковный колокол. В один и тот же час ведут на водопой лошадей. В шесть часов приходит почтальон. И так изо дня в день, изо дня в день…

Но вот в городе необычайное событие — объявлена выставка скота. Все местное общество готовится к празднику. Шарль весел, оживлен. Он надеется, что эта выставка развлечет Эмму, рассеет ее меланхолию. Но Эмма нехотя надевает красивое розовое платье, шляпу с широкими полями и тщательно прикалывает вуаль с мушками, чтобы оградить себя от назойливых взглядов местных кумушек.

Встреча на выставке с Родольфом Буланже начинает новый этап в жизни Эммы. Богатый помещик, красивый мужчина, опытный сердцеед, он сразу же оценивает элегантность Эммы, ее изящные манеры и незамедлительно начинает атаку. Поздоровавшись с супругами и пошутив, что едва ли Эмме доставит удовольствие тесниться в толпе, он предлагает ей совершить прогулку по берегу реки. Эмма охотно соглашается, и они уходят, сопровождаемые пересудами ионвильских дам. Когда после прогулки Эмма и Родольф останавливаются возле дома Бовари, Эмма уже совсем другая. Бывают чувства, которые, вызывая душевное волнение, ранят человека. Так я ощущала Эмму в этой сцене — она ранена. Ранена стрелой того самого лукавого амура с пухлыми розовыми щечками, который так восхищал ее в детстве, когда она рассматривала в книжках картинки, изображавшие пасторальные любовные сцены.

Родольф, сразу угадавший романтическую настроенность Эммы, возвышенно говорит ей о своей разочарованности в жизни. Его мягкий, вкрадчивый голос волнует Эмму. Кровь начинает стучать в висках. Как за якорь спасения, хваталась я за маленький веер, на ленте приколотый у корсажа, и быстрыми, короткими движениями обмахивала пылающее лицо, в то время как Родольф патетически говорил о могуществе страсти, источнике героизма, музыки, поэзии… Внезапно он сжимает руку Эммы, и она не в силах отнять руки. Эта сцена неожиданно прерывается веселым возгласом Шарля:

— А, ты здесь, моя кошечка? Какой великолепный праздник! Не правда ли? — Но вдруг, заметив, что Эмма очень бледна, он встревоженно спрашивает: — Что с тобой? Тебе нехорошо?

— Мадам только что жаловалась мне на нездоровье, — быстро отвечает Шарлю Родольф. И тут же, не дав Эмме опомниться, предлагает своих верховых лошадей для прогулок, которые, по его мнению, будут очень полезны для здоровья мадам.

Резко бросив: «Я подумаю», Эмма протягивает руку Родольфу и уходит.

Следующая сцена — прогулка верхом. Освещается лесная поляна. Быстро входит Эмма, держа в руках длинный шлейф амазонки. За ней — Родольф. Эмма беспокойно оглядывается, Она полна смутных предчувствий — что-то должно произойти.

{375} Родольф пытается рассеять ее тревогу, предлагает ей присесть отдохнуть. Они садятся на поваленное дерево. Луч солнца освещает поляну.

— Бог благословляет нас, — говорит Родольф.

— Вы думаете… — сдержанно произносит Эмма.

Она спрашивает, почему он так долго не приходил к ним.

— Вы не догадываетесь? — тихо спрашивает Родольф.

Эмма отворачивается, кровь прилила к лицу. Родольф с жаром говорит о своей любви, о том, что ночью, когда она спит, он приходит к ограде их сада, чтобы только взглянуть на окна ее комнаты. Эмма не замечает притворной возвышенности его жарких признаний. Для нее впервые звучат слова, которые до сих пор она читала только в романах. На глазах у нее слезы. Родольф умоляет не отталкивать его. Огромным усилием воли Эмма берет себя в руки, стараясь скрыть волнение.

— Вы сами знаете, что это невозможно. Едем обратно…

Внезапно она видит странную улыбку Родольфа, стиснутые зубы. Она пугается, отступает. Родольф становится почтительным и покорным. Он предлагает ей руку. Но, сделав несколько шагов, внезапно останавливается и с силой привлекает Эмму:

— Не уходите, умоляю вас… Будьте моим другом, моим ангелом-хранителем.

Эмма теряет силы. Вспыхнувшее пожаром чувство побеждает и стыдливость и доводы рассудка. Она склоняется к плечу Родольфа.

Рано утром, воспользовавшись тем, что Шарля еще до зари вызвали к больному, Эмма бежит в замок Ля Юшетт. Подобрав подол своей пышной голубой юбки, в простом платочке на голове, она вбегает в комнату Родольфа. В халате и феске он спокойно спит на диване. Я бросалась к нему, опьяненная свободой. Мне хотелось, когда я вбегала, передать ощущение той особой радости жизни, которая у счастливого человека рождается от утреннего холодка, от крупной росы, рассыпанной по траве.

После первой репетиции этой сцены я говорила Таирову, что мне хочется передать здесь состояние радости проснувшегося утра, которое я переживала в детстве, в Стречкове, когда мы, ребята, вскочив чуть свет, пока взрослые еще спали, потихоньку выбегали из дома и мчались к гигантским шагам. Бегая по кругу и поднимаясь все выше и выше, мы со смехом сбивали босыми ногами с кустов сирени сверкающие капли росы, холодные брызги летели в лицо, и это наполняло сердце несказанной радостью, восторгом.

Эмме казалось, что счастью ее нет границ. Тут и радость, и ребячливость, и страсть женщины, чувства которой проснулись для любви. Я вводила в этот эпизод веселые детали: увидев трубку Родольфа на камине, я изображала, как он курит, ключ от калитки сада, который я принесла в подарок, прятала за спиной и бегала с ним по комнате, заставляя Родольфа меня догонять. Чаплыгин — Родольф прекрасно играл эту сцену.

Но вот Эмма становится серьезной.

{376} — Я не могу больше быть женой Шарля. Я не могу лгать, — говорит она Родольфу.

Несколько обеспокоенный этим неожиданным признанием, Родольф привлекает ее к себе.

— Ты прелестна, мой ангел, но зачем же вносить столько путаницы в такую простую вещь, как любовь.

В душе Эммы мгновенно вспыхивает обида.

— Ты ничего не понимаешь, Родольф! — бросает она ему, высвобождаясь из его объятий, и стремительно убегает.

В доме Бовари смятение. По совету Омэ Шарль берется за операцию, которая должна излечить конюха Полита. Операция кончается катастрофой. Полит остается без ноги. Эмма в отчаянии. Она не может простить мужу этой неудачи, не может простить себе, что соединила жизнь с таким жалким, ничтожным человеком. Внезапно рождается решение — бежать. И, хлопнув дверью, с отчаянным возгласом: «Довольно! Кончено!» — Эмма бросается в беседку, где ее ждет Родольф. Рыдая, она кидается к нему в объятия, умоляет его уехать, увезти ее. Сейчас Эмма не только страстная любовница. Родольф для нее герой, о котором она мечтала всю жизнь, благородный рыцарь, который будет ее защитником от всех житейских бурь. Увлеченная своим чувством, она рисует светлые картины их будущей жизни в полном уединении, в маленькой рыбацкой деревушке.

— Наш дом будет низенький-низенький, с плоской крышей, под пальмой, в самой глубине залива, — с жаром говорит она Родольфу. — Я буду любить тебя, буду заботиться о тебе. Я буду твоей семьей, твоей родиной — всем… Нет пропасти, нет пустыни, нет океана, которых я не прошла бы с тобой…

В этот момент Эмма готова на подвиг, на поругание, на разрыв со всеми житейскими законами.

Комната Эммы. Она лихорадочно готовится к отъезду. Заказывает торговцу Лере дорожные вещи: длинное манто, саквояж, портплед для подушек. Неожиданно Лере предъявляет ей старые, неоплаченные счета на довольно крупную сумму и предлагает подписать вексель. Эмма никогда не видела векселей. Она не знает, что это такое. Но, услышав за стеной голос Шарля, торопливо ставит свою подпись на заранее приготовленном Лере векселе.

А в это время Родольф пишет Эмме письмо. В туманных выражениях он сообщает, что им необходимо расстаться, что он должен уехать, так как, безмерно любя ее, не в силах быть причиной позора, на который ее обрекло бы бегство из дому. Чтобы Эмма поверила в пролитые над письмом слезы, он брызгает на бумагу несколько капель воды.

Освещается комната Эммы. Весело напевая какую-то песенку, она укладывает вещи. Внезапно входит Фелиситэ и подает ей корзину абрикосов, которые принес слуга Родольфа. Страшное предчувствие охватывает Эмму. Корзиной с фруктами или дичью Родольф обычно пользовался, чтобы передать ей письмо. Но сейчас, накануне отъезда, о чем он может писать ей?! Дрожащими руками {377} Эмма перебирает абрикосы, вынимает письмо и, судорожно зажав его в ладони, стремительно бежит по лестнице, на чердак.

Освещается чердачное окно. Эмма читает письмо. Читает, перечитывает каждую строчку. И наконец весь ужас случившегося доходит до ее сознания. Рука с письмом бессильно опускается. Белый листок медленно кружится, подхваченный ветром, и падает. Мгновенное оцепенение. Перед Эммой пропасть.

— Почему я не кончаю со всем этим? Что меня удерживает? — шепчет Эмма.

Она делает движение вперед. Ее фигура уже за рамой окна. Но снизу раздается голос Шарля — он зовет ее обедать. Эмма застывает. Я стерла, бессильно прислонясь к притолоке окна. И наконец медленно, с трудом передвигая нош, начинала спускаться по винтовой лестнице вниз. Это была долгая мимическая сцена. Рука бессильно скользит по перилам. Глаза почему-то останавливаются на мягких складках широкой серой юбки, которая покорно тянется по ступенькам. Безнадежно я повторяла одну только фразу:

— Все равно… Все равно…

Эта фраза родилась у меня на одной из репетиций, очевидно, вылившись из душевного состояния Эммы, звучала она в моем сознании каждый раз по-разному.

Эмма снова возвращалась в тесную клетку своей жизни.

Заняв свое место за столом, я долго машинально разворачивала и свертывала салфетку. Неожиданно Шарль протягивает Эмме корзину с абрикосами:

— Посмотри, моя кошечка, какая прелесть.

— Душно! — стремительно вскочив из-за стола, резко кричит Эмма.

Шарль встревожен, советует ей обратить серьезное внимание на свое здоровье. Эмма сдерживает себя, старается казаться спокойной.

— Открой окно.

Раздается звонкое цоканье копыт.

— О, посмотри, моя кошечка, это же экипаж нашего друга, мсье Буланже! — весело сообщает Шарль.

Как подкошенная Эмма падает навзничь, увлекая за собой скатерть с посудой, которая разбивается вдребезги. Этот сокрушительный удар не проходит для нее бесследно — она заболевает нервной горячкой. После выздоровления в ней происходит большой внутренний перелом, она чувствует полную душевную опустошенность, пытается искать утешения в христианском смирении, шьет белье для бедняков. Но все это делает с каким-то странным безразличием. Ее состояние тревожит Шарля. По совету Омэ, чтобы развлечь Эмму, он везет ее в Руан, в театр, где гастролирует знаменитый тенор Лагарди.

Музыка, самая атмосфера спектакля будоражат воображение Эммы, возвращая ее в мир поэзии и каких-то далеких мечтаний. Встреча с Леоном в фойе театра начинает следующий этап в жизни Эммы.

{378} Прошедшие годы изменили обоих. Леон в Париже приобрел уверенность и внешний лоск. На Эмму пережитая трагедия наложила отпечаток женской зрелости, окрашенной какой-то горькой печалью. Мне хотелось подчеркнуть в этой сцене то новое, что после перенесенной катастрофы появилось не только в душевном складе Эммы, но и во всем ее внешнем облике: в манере себя держать, во взгляде, в улыбке. Исчезла застенчивость, романтическая экзальтированность, сейчас это женщина, которая много изведала, многое поняла. Еще не утихли горечь и боль от перенесенного удара, но они спрятаны глубоко в душе.

Леон восхищен переменой в Эмме: какой-то новой для него небрежной уверенностью в разговоре, ее строгим платьем из тяжелой тафты с небольшим треном и открытыми плечами, ее бледным лицом, так странно контрастирующим с ярким итальянским шарфом, накинутым на руки. Сейчас в ее облике Леон видит героинь всех прочитанных им романов.

Встреча с Леоном взволновала Эмму. Она решает остаться на один день в Руане.

Первое их свидание поначалу полно лирических воспоминаний о прошлом. Леон восторженно вспоминает мельчайшие детали их встреч, беседы, прогулки. Эмма не прерывает его. С задумчивой улыбкой смотрит она перед собой, изредка роняя печальную фразу:

— Как давно это было… Какая я стала старая. Старая-старая.

Леон с жаром говорит о своей любви — любви, которая зародилась с первого взгляда и которую он пронес через все три года их разлуки. Эмма невольно поддается обаянию этих искренних и чистосердечных признаний. У нее немного кружится голова, но она сдерживается, не разрешая себе поддаться соблазну. И наконец обрывает его горячую тираду:

— Забудьте меня. Я слишком стара. Вы слишком молоды. Вас еще будут любить и вы полюбите…

— Как вас — никогда! — с жаром прерывает ее Леон.

— Ребенок! — печально улыбается Эмма.

Леон умоляет о свидании. И вдруг с лукавой улыбкой Эмма назначает ему свидание на следующий день… в соборе… в одиннадцать часов утра…

Но слишком сильным оказался соблазн. И чувство, которое вспыхнуло в, казалось бы, опустошенном сердце Эммы, и ее неодолимое желание погасить боль и горечь пережитого унижения бросают ее в объятия Леона. Очертя голову отдается она своему чувству, которое должно вознаградить ее за все пережитые страдания.

— Эмма недолюбила, — думала я на репетиции этой сцены.

Убедив Шарля, что ей необходимо брать уроки музыки у знаменитой преподавательницы в Руане, Эмма снимает комнату в гостинице и каждую неделю по четвергам встречается там с Леоном. Ей хочется, чтобы каждое их свидание было праздником. Она хочет быть нарядной, красивой. Обеды в ресторанах, прогулки на остров — все это требует денег. Лере становится частым гостем в {379} доме Бовари. Не задумываясь, Эмма подписывает один вексель за другим. И скоро ростовщик, как паук, опутывает ее денежными обязательствами, смысла которых она не понимает.

Теперь Эмма живет в каком-то непрерывном опьянении. Так человек, знающий, что он скоро должен уйти из жизни, исступленно хватается за все ее дары, отгоняя мысль о приближающемся конце. Это душевное состояние Эммы я стремилась дать почувствовать в сцене свидания с Леоном.

Комната в гостинице «Красный крест». Утро. Эмма вбегает запыхавшись, осыпает Леона лепестками роз, которые, спрятав за корсаж, она привезла из Ионвиля. Откинув длинную вуаль, закрывающую ее лицо, она рассказывает, с каким нетерпением ждет она каждый раз этой встречи, сидя в стареньком дилижансе, который еле‑еле тащится по дороге с дремлющими пассажирами. Оба они счастливы. Из ресторана доносится музыка. Эмма пьет вино, кружится, Леон восхищается вихрем развевающихся оборок ее платья, похожих на танцующие языки пламени. Нежно, ласково называя Леона мальчиком, ребенком, Эмма умоляет его, чтобы он нигде не бывал, ни о ком не думал, не видел никого, кроме нее.

Как непохоже это любовное свидание на сцену в замке Ля Юшетт, когда Эмма прибегала к Родольфу, охваченная молодой страстью, впервые раскрывшейся со всей силой. Теперь в ее нежных и страстных словах, обращенных к Леону, пробиваются тревога и тоска, которые она пытается заглушить. Наливая ей вино в бокал, Леон внезапно останавливается.

— Ты очень изменилась, Эмма. Ты совсем не похожа на ту, которую я знал раньше. Твои глаза стали еще больше, еще грустнее. Твой смех стал иным. Раньше ты не пила вина, не курила папирос.

С печальной иронией Эмма перебивает Леона:

— Ты больше любил ту, прежнюю, святую?..

— О нет, сейчас ты в тысячу раз прекрасней! — с жаром восклицает Леон.

Вся эта сцена была полна резких перемен в душевном состоянии Эммы. В ответ на пылкие слова Леона она неожиданно с тоской говорит:

— И все-таки ты покинешь меня… Ты женишься, будешь как Другие.

На его ревнивый вопрос, любила ли она кого-нибудь до него, Эмма не сразу, с запинкой отвечает:

— Да, я любила одного человека. Он был… капитаном корабля, мой друг. — И с внезапной усмешкой добавляет: — Не беспокойся, он не вернется. Он уехал далеко и навсегда.

Снова почувствовав горечь и боль своей растоптанной жизни, Эмма в слезах кидается на маленький коврик около дивана и, уткнувшись головой в подушки, глухо рыдает. Леон бросается к ней. Музыка подхватывает рыдания Эммы. Затемнение. Пауза. Когда вновь зажигается свет, оба они там же, на коврике. Брезжит рассвет. Часы бьют восемь. Пора уезжать. Устало, грустно Эмма набрасывает накидку, низко опускает вуаль. На пошлое замечание {380} Леона, как удачно она придумала с уроками музыки, с горечью отвечает:

— Я хорошо научилась лгать, мой мальчик.

И, взяв обеими руками голову Леона, со сдержанным рыданием шепчет:

— Прощай!

Рыдание Эммы продолжается в музыке, которая звучит еще долго после ее ухода, как бы рассказывая о том, как Эмма бежит по улице, как она садится в дилижанс, который привезет ее в Ионвиль, в ее пустой и холодный дом.

Скоро в отношениях Эммы и Леона наступает перелом. Леон получает письмо от матери, в котором она умоляет его порвать связь с Эммой, с этой «коварной сиреной», которая может погубить его карьеру. Размышляя над этим письмом, Леон быстро приходит к выводу, что мать права и место старшего клерка, чего доброго, может ускользнуть у него из-под носа.

— Но, с другой стороны, такой любовницей можно гордиться…

И тут же, спохватившись, прерывает себя патетическим возгласом:

— Но карьера, карьера, черт возьми!..

Эти слова подхватывает резкий звук тромбонов, звучащих в маленьком кабачке, куда Леон привел Эмму в день масленичного карнавала. В первоначальной редакции эта сцена начиналась со своеобразного пролога: по двум винтовым лестницам, составляющим портал установки спектакля, спускалась пьяная компания, яростно танцующая канкан. Александр Яковлевич строил эту сцену на гротеске, давая яркие характеристики всем участникам. Толстый, сластолюбивый старик, похотливо обнимающий веселую девицу и коротенькими ножками пытающийся отбивать ритм канкана. Вульгарная полная дама в годах, повисшая на руке своего престарелого, сухого, как жердь, кавалера, который, с трудом держась на ногах, пытается танцевать капкан, свирепо выбрасывая руки вместо ног. Пьяные молодые люди, вульгарные, шумные, изображающие из себя светских щеголей, и визгливые девицы, лихо вскидывающие ноги. Эта сцена, по замыслу Таирова, должна была подчеркивать трагедию Эммы, всю жизнь мечтавшей о возвышенной любви, о романтическом герое и вдруг увидевшей себя в грязном, третьеразрядном кабаке рядом с уличными девицами и пьяными оголтелыми мужчинами.

К сожалению, эта сцена не вошла в спектакль.

Звуки тромбонов, подхватывавшие слова Леона, переносили действие в маленький закуток около кухни ресторана. Вбегает Эмма. Красный бархатный фрак, брюки с золотыми лампасами, цилиндр с кистью из ярких пестрых лент — весь этот маскарадный костюм резко контрастирует с ее измученными глазами и усталыми движениями рук. За ней быстро входит Леон. Он слегка пьян и возмущен тем, что она ушла из-за стола, скомпрометировав его перед друзьями.

— Почему ты ушла? — грубо кричит Леон:

{381} — Я не хочу сидеть в обществе твоих пьяных приятелей и уличных девок. Зачем ты привел меня в этот вертеп?!

— Я не миллионер, дорогая, чтобы кутить в шикарных ресторанах, — прерывает ее Леон.

Эмма горько смеется.

— О, это я хорошо знаю. Ты экономишь каждое экю. Но, слава богу, ты не разоряешься на меня. Я за все плачу сама.

Здесь, в атмосфере пьяного угара, Эмма впервые видит подлинное лицо Леона, его скупость, мелочность заурядного мещанина.

В этой сцене сложные противоречия, в которых Эмма все больше и больше запутывается, доходят до своей кульминации. Ей становится страшно, Леон, делаясь все более откровенным, грубо говорит ей, что по ночам его пугают ее отчаяние, ее блуждающие зрачки, не скрывая упрека, говорит, что карьера его висит на волоске.

Эмма широко открывает глаза:

— Карьера?! Я отдаю тебе жизнь, а ты говоришь о карьере? Боже мой… Боже мой… Боже мой…

И когда Леон, спохватившись, пытается ее успокоить, она с внезапной усталостью обрывает его:

— Оставь меня! Уйди…

Эмма остается одна. Сердце ее сжалось от невыносимой щемящей тоски. Где взять силы покончить с унизительностью этого жалкого счастья. Все растоптано, все поругано. Уже нет веры ни во что светлое. И только одно чувство, что она неудержимо катится в какую-то грязную яму, из которой ей уже не выбраться. Подойдя к самой рампе и как бы делясь с публикой своими горькими мыслями, Эмма тихо говорит:

— Все лжет! Все!

Бьют башенные часы. Эмма подходит к маленькому окошку. Занимается утро.

— Если бы я могла улететь птичкой в далекие незапятнанные пространства и начать жить снова… — с тоской говорит Эмма, глядя куда-то вдаль.

Так же говорила Катерина в «Грозе»:

— Почему это люди не летают…

Стены монастыря, которые Эмма видит из окна, вызывают у нее в душе воспоминания юности. Медленно, пиано зазвучал вальс. Эмма вспоминает бал в замке, вальс, который она танцевала, свой первый и единственный в жизни вальс. На этой музыкальной паузе в глубине сцены появляется человек в длинном строгом сюртуке, в черном плаще и маске, с цилиндром в руках. Это автор романа, которого Таиров ввел в спектакль. На фоне тихо звучащей музыки идет разговор автора со своей героиней.

— Ваша фигура здесь у окна показалась мне такой одинокой, — говорит Флобер Эмме. — Я сразу понял, мадам вспоминает свою юность, свои девичьи мечты, когда она по книгам, да‑да, по книгам, пыталась вообразить себе несказанные любовные чувства и прекрасного рыцаря с телом ангела и сердцем поэта. Не так ли, {382} мадам?.. Увы, прекрасный рыцарь, которого вы поселили в голубой стране своих мечтаний, уже отказался от флейты и восторженных чувств. Он скоро должен получить место старшего клерка и стать солидным человеком. Что делать, мадам! Жестокая действительность. Какой буржуа в расцвете своей юности не считал себя способным на высокие чувства, какой маленький клерк не мнил себя поэтом? Это жизнь… Увы, в этот самый час, моя бедная мадам Бовари, многие женщины, так же как и вы, страдают и плачут в десятках французских городов.

Монолог Флобера прерывает появление Леона. Он пьян. Лицо его раскраснелось, манеры вульгарны.

— Вот ваш прекрасный рыцарь, — тихо говорит Эмме Флобер. — Взгляните на него.

Эмма взглядывает на Леона и невольно закрывает лицо руками.

— Нельзя прикасаться к идолам, мадам. Их позолота остается на пальцах.

С почтительным поклоном Флобер уходит.

Пошлая развязность Леона вызывает у Эммы отвращение. На его слова: «Идем к нам» — она, высвобождая свою руку из его руки, резко бросает:

— Нет, только не к вам!..

— Чего ты хочешь, в конце концов?! — с пьяным раздражением кричит Леон.

И Эмма тихо отвечает ему, себе и зрителям:

— Не жить. Или уснуть. И спать… Спать… Спать…

Из ресторана доносится смех, зовут Леона. Он уходит. Трагически звучат карнавальные трубы в оркестре. Широким движением Эмма закидывает на плечо плащ, который окутывает всю ее фигуру, и стремительно уходит.

Дальше жизнь Эммы Бовари — это хождение по мукам.

Измученная, еле держась на ногах, Эмма входит в свою комнату, бросает на стул большую сумку, из которой жалко и нелепо выглядывает скомканный маскарадный костюм, и, закрыв глаза, опускается в кресло. В окно врывается луч солнца. Эмма открывает глаза. Взгляд ее падает на большой конверт с красной печатью. Эмма разрывает конверт, читает, несколько раз проводит рукой по глазам, как бы не веря тому, что там написано. Затем медленно читает вслух:

«Предписывается мадам Бовари не позднее чем через двадцать четыре часа уплатить полностью сумму в восемь тысяч франков».

Эмма не верит своим глазам.

— Восемь тысяч??? — И торопливо читает дальше:

«В случае невыполнения приказа предписывается, согласно закону, наложить арест на движимое и недвижимое имущество». Эмма растерянно ходит взад и вперед по комнате, повторяя:

— Это невозможно!.. Невозможно… И такая сумма?!

Внезапно ей приходит в голову мысль, что все это гнусная шутка Лере, который хочет запугать ее. Она накидывает на плечи шаль и, взяв конверт, быстро идет к ростовщику.

{383} Лере, который всегда встречал ее учтивыми поклонами и любезностями, на этот раз грубо заявляет, что он ничего не может сделать. В отчаянии Эмма умоляет его подождать, хотя бы несколько дней, говорит о своем тяжелом положении, но он выталкивает ее за дверь, крикнув вслед:

— А мне плевать!

Эмма мечется, как затравленный звереныш, ища выхода из западни, в которую она попала. Первая мысль — бежать к Леону. Не может быть, чтобы он не помог ей. У него много знакомых. Конечно, он найдет выход!.. Но Леон встречает ее сдержанно. Он торопится в контору, его ждет патрон, и он плохо скрывает свое желание поскорее отделаться от неожиданного визита. Прочтя бумагу, которую дает ему Эмма, он небрежно говорит, что, по его мнению, Лере можно заткнуть глотку и тремя тысячами франков. Эмма с надеждой хватается за это и умоляет Леона достать где-нибудь эту сумму, хотя бы на время, взаймы. Но, приведя целый ряд убедительных доводов, Леон отказывается. Тогда Эмму осеняет безумная мысль:

— Если бы я была на твоем месте, я бы достала! Касса в твоих руках!

— Я честный человек, Эмма! — с подчеркнутым возмущением патетически восклицает Леон.

Эмма растерянно, наивно убеждает его, что, конечно, они возьмут эти деньги взаймы, через несколько дней она вернет их. Но Леон решительно отказывается. Извинившись, что он должен идти в контору, он берет руку Эммы. Я не отвечала на это прощальное пожатие, рука бессильно падала. После ухода Леона была небольшая мимическая пауза. Эмма медленно оглядывает комнату, где каждая вещь ей так хорошо знакома. Взгляд ее падает на бронзовую фигурку амура на часах — это ее подарок Леону. Он был постоянным свидетелем их свиданий. Она подходит к столу и, охватив руками маленькую головку амура, тихо плачет, как бы прощаясь со своей любовью.

Дома, в Ионвиле, Эмму ждет новый удар. Фелиситэ показывает ей большую желтую бумагу, которую ей удалось сорвать с фасада: объявление о продаже имущества с молотка.

Первая острая как молния мысль: надо немедленно что-то сделать, пока Шарль не вернулся домой. Фелиситэ уговаривает Эмму пойти к нотариусу Гильомену:

— Он очень богат. А его слуга не раз говорил мне, что он всегда восхищается мадам, говорит, что мадам такая элегантная дама… Пойдите к нему, это следует сделать.

— Ты думаешь?? — как-то машинально произносит Эмма, уже беря в руки накидку.

— Мадам надо положить румяна на лицо, мадам так бледна… — торопливо шепчет Фелиситэ.

— А, все равно! Все равно!.. — безразлично на ходу повторяет Эмма,

{384} Гильомен принимает Эмму с чрезвычайной любезностью. Он сразу же говорит, что давно в курсе ее печальной истории, и пространно выражает сожаление, что она раньше не обратилась к нему за советом. Тут же, как бы выражая участие, он, откинув широкий рукав платья Эммы, касается ее руки. Эмма стремительно поднимается со стула и прижимается к стене, как бы стараясь втиснуться в нее. Она едва сдерживает себя, почти задыхается: «Я жду, мсье!» И на вопрос Гильомена: «Чего?» — с отчаянием почти кричит: «Денег!»

Я стояла у стены, как пригвожденная, и ждала.

Гильомен, как бы обдумывая что-то, сверлит взглядом фигуру Эммы. И наконец, придя к какому-то решению, вплотную подходит к ней, падает на колени, пытается ее обнять.

— Хорошо, я дам вам деньги, дам, но вы должны остаться!

С гневом высвободившись из его объятий, Эмма толкает старика с такой силой, что он падает на пол, и, убегая, исступленно кричит:

— Я женщина, доведенная до отчаяния, но я не продаю себя!!

Она выбегает на лестницу, словно еще чувствуя на себе прикосновение старческих рук, невольно отряхивает юбку.

— Грязное животное!..

Внезапно в ней вспыхивает яростный гнев:

— Бить их! Бить по щекам!! Плевать в лицо! Уничтожать!

Эмма сбегает вниз по лестнице. Времени остается мало. Что делать?! В голове проносятся отрывочные мысли. Может быть, написать отцу? Поздно… Снова идти к Лере? Бесполезно. Вернуться к Гильомену? Нет‑нет, только не это! Бьют башенные часы. Эмма громко считает: раз, два, три, четыре, пять, шесть. Шесть часов… Скоро Шарль придет домой… Он все узнает. Будет плакать, метаться, а потом… Простит меня… Простит.

Мысль о том, что Шарль простит ее, вызывает у Эммы приступ почти физической боли.

— Нет, ни за что! Ни за что!

И в порыве отчаяния она падает на колени:

— Господи, что же мне делать?! Научи меня! Научи!!

Эта мольба звучала требованием, почти угрозой.

Сделав несколько бесцельных шагов, Эмма вдруг вспоминает: кто-то говорил ей, что Родольф вернулся в свой замок. Бежать к нему. Немедля! Он богат… И он щедр, великодушен!..

Комната Родольфа. Эмма стучит в дверь, входит и останавливается у порога. Родольф любезен, с улыбкой говорит ей, что она ничуть не изменилась, все так же очаровательна, усаживает ее в кресло. Родольф понимает появление Эммы по-своему, как желание начать все сначала. Неожиданно Эмма заплакала. Родольф принимает ее слезы за женскую сентиментальность, вызванную воспоминаниями, и пытается ее утешить. Но, к его удивлению, Эмма не отвечает на его ласку. С подавленным отчаянием она тихо обращается к нему:

— Я разорена, Родольф. Я пришла к тебе за помощью. Мне необходимы три тысячи франков!

{385} Лицо Родольфа стало серьезным. Эмма, глядя на него и как-то бессознательно, слабо протянув руку, настойчиво повторяет:

— Три тысячи франков! Три тысячи…

Увидев строгое лицо Родольфа, Эмма решает, что надо что-то объяснить, и, сбиваясь, начинает рассказывать вымышленную историю о сбежавшем нотариусе, которому Шарль отдал все деньги. Помолчав, Родольф с усмешкой говорит:

— Так вот зачем вы пришли…

И деловито объясняет Эмме, что он сам в стесненном положении и что денег у него нет. Рухнула последняя надежда. Западня захлопнулась. С беспощадной ясностью Эмме открывается истинное положение вещей. Низвергнуто все: любовь, семья, женское достоинство. И перед ней спокойно в кресле сидит человек, растливший ее, изуродовавший ее жизнь. В душе Эммы поднимается яростный бунт. Ее горячий монолог, обращенный к Родольфу, выливается в гневный приговор ему. И когда, с трудом сдерживая себя, Родольф прерывает ее словами: «У меня денег нет, мадам!» — Эмма громко смеется ему в лицо и, сильным движением распахнув тяжелую дверь, выбегает.

Эмма бежит от Родольфа, бежит в беспамятстве. Эту сцену, замечательно описанную Флобером, Александр Яковлевич непременно хотел показать в спектакле. Он очень не любил всякого рода технические приспособления на сцене, вроде движущегося тротуара и т. д. — пиротехнику, как он говорил, и предложил мне осуществить этот бег без помощи всяких технических ухищрений.

— Попробуй бежать, не сходя с места, — говорил он, — с ощущением, как будто ты бежишь в сильную бурю и изо всех сил преодолеваешь сопротивление ветра. Бежишь в том состоянии, в котором ты ушла от Родольфа. Твоими партнерами будут музыка и свет. Свет даст ощущение пробегающего пейзажа.

Этот бег счастливо получился у меня на первой же пробе. Я бежала на одном месте, опрометью, в ощущении какого-то бреда, почти безумия, спотыкаясь и снова напрягая силы. У меня было такое чувство, что я ни за что не остановлюсь сама, пока меня не задержит какая-нибудь преграда.

Но вот замолкает музыка, перестают кружиться деревья, падающие листья. Передо мной аптека. И в последнем радостном порыве Эмма вдруг понимает, что она должна сделать. Увидев в освещенном окне Жюстена, она тихонько стучит. Омэ наверху в столовой. Они обедают.

— Ключ! Дай мне ключ от фармакотеки, — настойчиво шепчет Эмма.

Жюстен ничего не понимает, боится, он знает, что там хозяин хранит яды. Эмма настаивает.

— Чего ты испугался, глупенький? Я хочу травить крыс, они мешают мне спать.

Видя, что Жюстен колеблется, она берет руками его голову и целует его. Схватив ключ, Эмма быстро бежит по лестнице вверх, пытается открыть дверь, ключ долго не попадает в замочную скважину. {386} Наконец она входит в фармакотеку. Жюстен фонарем освещает полку с таинственными банками. Она быстро перебирает их, лихорадочно смотрит надписи, наконец находит то, что искала, срывает крышку и, насыпав мышьяк на ладонь, начинает торопливо глотать его. Крик Жюстена: «Что вы делаете, мадам? На помощь!» Эмма свободной рукой закрывает ему рот. Затем, продолжая глотать порошок, она быстро бежит по лестнице вниз. Крикнув с порога: «Благодарю тебя, Жюстен!» — Эмма исчезает. На лестнице остается сжавшаяся в комочек фигура рыдающего мальчика.

Смерть Эммы в романе описана очень страшно, натуралистически, увидена глазами врача, хорошо знающего, как умирают люди от отравления мышьяком. Дать это на сцене было невозможно. Правда, на одной из репетиций я в порядке эксперимента попробовала сыграть смерть Эммы по Флоберу. Но Таиров, посмотрев из зрительного зала, сказал мне: «Забудь об этом».

— Играть эту сцену надо очень просто и человечно, — говорил Таиров, — конечно, сохраняя всю остроту и сложность чувств и мыслей, с которыми умирает Эмма.

Глухие, размеренные удары церковного колокола. Внезапно раздается страшный крик Эммы. Один. Через минуту другой. Освещается одна из комнат в доме Бовари. Сидят Фелиситэ и кюре. Фелиситэ плачет, кюре, успокаивая ее, говорит, что, возможно, Эмма и поправится, если господь найдет это нужным для спасения ее души.

Действие переносится в спальню Бовари. Эмма в постели, Шарль стоит на коленях у ее изголовья. Эмма тяжело дышит, руки перебирают край одеяла, она все время прислушивается к себе:

— Холод… Ледяной холод поднимается к сердцу… — еле слышно говорит она Шарлю. — Помогите! Помогите!

Этот холод пугает ее. Шарль склоняется над ней. Из глаз его текут слезы. Но постепенно боль утихает, Эмма успокаивается, закрывает глаза. Тихо вступает музыка.

— Что это, вальс? — улыбаясь, в бреду шепчет Эмма. — Помнишь, я танцевала в замке… О, сколько свечей!..

Она видит зажженные люстры. Свечи разгораются все ярче, сильнее. Собрав последние силы, Эмма внезапно приподнимается и, широко открыв глаза, радостно восклицает:

— Ах, это солнце! Как, разве сегодня выставка?

Движение Шарля, который хочет помочь ей, пугает ее.

— Кто здесь? — в испуге, хрипло спрашивает Эмма. — А, это ты, Шарль? Не плачь, скоро я перестану тебя мучить.

Эмме хочется утешить его. Она пытается погладить его руку. Ободренный ее лаской, Шарль с надеждой, едва сдерживая слезы, говорит:

— Тебе не больно?

— Нет, теперь уже совсем хорошо.

Помолчав, снова как бы прислушавшись к себе, уже совсем спокойно говорит:

{387} — О, это такие пустяки — смерть. Вот я засну, и все будет кончено… Все… Теперь уже скоро…

Эмма силится преодолеть внезапную боль, сдавившую грудь.

Последние минуты Эммы. Она тяжело дышит. Ей кажется, что страшный холод начинает уже сковывать все ее тело. С трудом выговаривая слова, она обращается к Шарлю:

— Зеркало! Дай зеркало!..

Шарль берет зеркало, вкладывает в руку Эммы, приподнимает ее голову, пытаясь помочь. Она долго, пристально смотрит на себя. Из глаз ее текут слезы. По лицу пробегает гримаса отвращения и ужаса. В этот момент с улицы раздается звук шарманки и гнусавый всегда так пугавший ее голос.

— Слепой! — дико вскрикивает Эмма. Зеркало падает из ее рук. Она разражается страшным хриплым смехом. Эмма смеется над собой, над своими эфемерными мечтами, над всей своей жизнью. Ледяной клубок, подкатившийся к горлу, обрывает ее смех. Эмма откидывается на подушки, последний глоток воздуха — и тело становится неподвижным.

Медленно гаснет свет. Комната Эммы исчезает. Одна за другой появляются в окнах своих домов фигуры: Родольфа, уютно сидящего у камина со своей трубкой; Леона, старательно натягивающего бальные перчатки; Лере, который просматривает свои ведомости, щелкая на счетах; мерзко хихикающего Гильомена. Затемнение.

Тихо вступает музыка. Освещается комната Эммы. Свет падает на фигуру Жюстена, скорбно поникшую у дверей, и наконец освещает лицо Эммы, спокойное, почти радостное. Жюстен тихо подходит к изголовью умершей, опускается на колени и с невыразимой любовью и жалостью, рыдая, шепчет:

— Зачем вы это сделали, мадам?! Зачем…

Медленно уходит свет с последними звуками оркестра.

Спектакль «Мадам Бовари» был большой победой Таирова. Блестяще была разрешена самая форма спектакля-романа с необходимой для этого непрерывностью внутреннего и внешнего действия. Выпуклые характеристики героев Флобера, перенесенные Таировым в спектакль, давали яркую картину нравов и быта, в котором жила и погибла Эмма. Этот спектакль продолжал линию социальных, психологических трагедий, поставленных Таировым.

Прекрасно играли актеры. Великолепны были оба моих главных партнера: Леон — Г. Яниковский и Родольф — Н. Чаплыгин. Яниковский очень тонко показал развитие характера провинциального клерка, в ранней молодости мечтающего о возвышенных чувствах и мнящего себя поэтом, а с годами ставшего заурядным мещанином и мелким карьеристом. Чаплыгин великолепно использовал внешнюю декоративность образа богатого помещика, подчиняющего все своим прихотям. Эмма для него — всего лишь очаровательная игрушка, которую он с легкостью бросает, увидев, что сила и серьезность ее чувства могут внести осложнения в его спокойную, налаженную жизнь. Колоритный образ аптекаря Омэ создал {388} С. Ценин. В мягком гротеске прекрасно играла Е. Уварова его жену, невероятно смешную в своей наивной глупости. Прелестно играли обе исполнительницы роли служанки Фелиситэ: В. Лейбович и позднее Л. Горячих. Много добрых слов мне хотелось бы сказать о В. Черневском, игравшем Шарля Бовари и показавшем в этом образе рядом с тупостью и вульгарностью доброе сердце Шарля и подлинную любовь к Эмме. Все отрицательные черты нисколько не снимали обаяния этого образа. Прекрасно были сделаны маленькие эпизодические роли: мадам Карон — Х. Бояджиева, мадам Тюваш — А. Имберг, Шарманщик — С. Тихонравов, Ле-франсуа — Л. Новодержина. Большое впечатление производил образ ростовщика Лере, созданный А. Нахимовым. Яркой фигурой был нотариус Гильомен — Ю. Хмельницкий.

Особо хочется вспомнить нашего ученика Мишу Телешева в роли Жюстена. Он играл с такой искренностью, с таким драматизмом, что исполнение этой небольшой роли надолго осталось в памяти зрителей.

Горячо и благодарно я вспоминаю всегда музыку Дмитрия Борисовича Кабалевского. Она была неотделима от спектакля, была воистину действующим лицом и моим неизменным партнером.

Премьеры «Мадам Бовари» в Хабаровске и в Москве прошли с огромным успехом. В Москве в первый же сезон спектакль прошел со сверханшлагами сто двадцать пять раз.

Весной 1941 года мы поехали на гастроли в Ленинград. «Бовари» и здесь была принята восторженно. Но мы успели сыграть только одиннадцать спектаклей. Последние спектакли доигрывались уже в военном Ленинграде, под вой сирен, извещавших о начале воздушной тревоги.

Никогда не забуду этих дней в Ленинграде. Город казался еще прекраснее, чем всегда. Стояли ясные, солнечные дни. Как-то утром, выйдя из гостиницы «Астория», где мы жили, я увидела старика садовника, тщательно рассаживавшего вокруг памятника анютины глазки. Спокойствие, с которым он работал, меня растрогало и взволновало. Мы разговорились.

— Может, они до цветочков-то и не доберутся, — улыбнулся старик, — а людям все же будет радостнее…

В те дни еще трудно было представить себе весь ужас разразившейся катастрофы.

# Глава XVIII

Поезд из Ленинграда в Москву шел тридцать часов. Вагоны были набиты битком, но так же, как на Ленинградском вокзале, поражало отсутствие всякой сутолоки, громкого говора. Казалось, будто люди условились соблюдать спокойствие и порядок.

Ночью к нам в купе постучал проводник и сказал, что нам придется потесниться, уступить одно место военному, который добирается в Москву. В купе вошел молодой человек, с измученными, {389} словно невидящими глазами, не сел, а почти повалился на скамью и сразу же заснул. В Москве с большим трудом удалось его разбудить.

За время нашего отсутствия Москва заметно изменилась. На людных улицах не было обычной толчеи, праздно прогуливающейся публики, никто не задерживался у витрин магазинов. Город выглядел строгим, суровым.

Сразу же после нашего приезда повседневная жизнь театра была введена в рабочее русло. Необходимо было срочно заполнить брешь в репертуаре, образовавшуюся в связи с тем, что костюмы и декорации пяти пьес остались в Ленинграде. Возобновлялись старые постановки. Одновременно создавались концертные бригады для обслуживания госпиталей и воинских частей. Срочно формировалась фронтовая бригада под руководством А. З. Богатырева.

Концерты, в которых мы выступали, нередко прерывались голосом диктора: «Внимание, внимание. Воздушная тревога…» Зал быстро пустел, зрители уходили в бомбоубежище. Так же было и во время спектаклей в театре: зрителям сообщалось о том, что объявлена воздушная тревога, актеры спускались со сцены в зрительный зал и провожали публику в наше театральное бомбоубежище. Собственно, это была просто котельная, но почему-то не только зрители, а и жители соседних переулков стремились именно в наше бомбоубежище, свято веря, что здесь, в театре, — самое надежное укрытие.

Необычно выглядело в те дни помещение театра. В нижнем фойе разместился медпункт, в постановочной части был «штаб» театра: здесь хранился противопожарный инвентарь, вывешивались списки дежурств актеров и сотрудников, которые несли охрану помещения.

Атмосфера боевого режима и твердой дисциплины скоро стала для всех нас обычной.

Изменился не только внешний облик и ритм жизни театра: повседневные заботы, тревоги и неприятности последних лет отошли в сторону. В центре каждого дня было одно — вести с фронта.

Фашисты рвались к Москве. И было особое чувство: чем ближе враг подступал к городу, тем сильнее становилась внутренняя собранность, тем упрямей мобилизовалась воля, крепла уверенность в том, что страну нашу сломить невозможно. Вера в победу горела в душе, как звезды горят в темную ночь.

Я не раз вспоминала тогда первые военные дни 1914 года, застигшие меня в Париже, мое отчаяние, метания, вспоминала о том, как мучительно маячило в моей голове самое слово — война, вызывая растерянность и ужас. Мне казалось — война — это гибель всего, гибель культуры, искусства, самых элементарных проявлений человеческих чувств. Сейчас это страшное слово, наоборот, мобилизовало волю к борьбе, крепло сознание, что каждый из нас должен изо всех сил бороться, бороться своим оружием вместе со всеми. Это было удивительное время — оно крепко объединяло {390} людей. Все мы жили одним, хотя все работали по-разному, действовали по-разному. Но цель была у всех одна.

Шел октябрь месяц. Московские театры готовились к эвакуации. Собирался к отъезду и наш театр. Работа кипела во всех углах: репетировалась пьеса Г. Мдивани «Батальон идет на Запад», велись технические работы, связанные с предстоящим отъездом, упаковывался багаж театра. Местом нашей эвакуации была первоначально назначена Караганда, но позднее это решение изменилось, и мы оказались в Балхаше.

Москва заметно пустела. Редел круг наших близких и друзей: уехали в Ташкент моя сестра с мужем и племянница со своим малышом. Эвакуировалась дочь Александра Яковлевича. Проводили мы на Ленинградский фронт Всеволода Вишневского. На вокзале он был очень оживлен, взбудоражен, но уже строго, по-военному подтянут. Расставаться с близкими было грустно и тревожно.

В те дни мы часто встречались с Ильей Григорьевичем Эренбургом, с которым очень дружили. Он тоже собирался на фронт, ждал назначения, а пока что бешено работал, писал дни и ночи. Казалось, он не воспринимает окружающей его жизни, а живет только одним — тем, что там, на полях сражений.

16 октября 1941 года. Утро принесло нежданную, ошеломившую нас весть: приказ Таирову и мне эвакуироваться в тот же день вечером, поездом номер такой-то, с Казанского вокзала.

Ехать вдвоем? Оставить коллектив?! Это же гибель театра! Александр Яковлевич был потрясен. Он бросился к телефону, созвонился с директором Камерного театра Лейбманом и секретарем партийной организации Богатыревым и уехал вместе с ними в Комитет по делам искусств.

Я осталась одна. Не в состоянии прийти в себя, в какой-то странной растерянности, я бесцельно бродила из комнаты в комнату. Постепенно мое внимание сосредоточилось на нашей квартире: впервые за все последнее время я увидела, что комнаты неубраны, везде беспорядок. На письменном столе Александра Яковлевича разбросаны рукописи, бумаги, охапками лежали на стульях книги, посреди кабинета, на полу, стояли два пустых чемодана, еще несколько дней назад приготовленные для укладки вещей. Охватившее меня тоскливое, тревожное чувство усугублялось тем, что по пятам за мной, тихо, сдержанно скуля, ходил наш Микки. Своим собачьим чутьем он понимал, что в доме происходит что-то непривычное, неладное. Микки прожил с нами четырнадцать лет. Мы его очень любили, и на заботу и ласку он отвечал трогательной собачьей привязанностью.

Из состояния растерянности и беспомощности меня вывел приход Ольги Яковлевны Таировой и секретаря Александра Яковлевича — Раисы Михайловны Брамсон. Они обе уже знали о полученном нами приказе, были очень взволнованы, но, видя мое взбудораженное состояние, всячески пытались меня подбодрить. Разговаривая о разных делах, а вопросов возникало очень много, мы никак не могли прийти ни к каким точным решениям и с нетерпением {391} ждали прихода Александра Яковлевича. Стрелка часов неумолимо ползла по циферблату, а Александра Яковлевича все не было.

Наконец в передней раздался его голос. Таиров обладал замечательным даром — в трудные минуты жизни внушать людям спокойствие и оптимизм. Так было и на этот раз. Атмосфера сразу разрядилась. Войдя в столовую, где мы сидели, и, очевидно, заметив по моему лицу, что я, как он иногда выражался, «скатилась с катушек», он весело сказал, подражая моей интонации: «Театр будет!» — и прибавил: «Будь молодцом!» Он сразу приступил к разбору своих бумаг и попутно рассказывал нам о переговорах в Комитете. После его настойчивых доказательств, что эвакуация нас двоих, без коллектива будет равносильна гибели театра, ему удалось добиться разрешения на выезд вместе с нами небольшой группы актеров. Правда, с одним жестким предупреждением: ехать всем без вещей, каждый может взять с собой только маленький чемоданчик или портфель. Александр Яковлевич рассказал, что он уже успел повидать нескольких наших актеров и на его предложение присоединиться к нам откликнулось одиннадцать человек, в большинстве это были ведущие актеры нашего театра.

Быстро просматривая бумаги, отбирая пьесы и материалы, нужные для будущих работ, Таиров одновременно диктовал Раисе Михайловне распоряжения, касающиеся театра.

С приходом Александра Яковлевича я обрела наконец способность разумно думать и действовать. Распоряжение Комитета по делам искусств не брать с собой вещей я восприняла как некое облегчение и рада была, что не надо возиться с багажом. Сборы были короткими. Я положила в маленький чемоданчик вечернее платье, серебряные туфли и грим — на случай возможных концертов и выступлений. Это был весь мой багаж.

Последние минуты дома. Последние объятия с друзьями. Ольга Яковлевна и Раиса Михайловна решили оставаться в Москве. На их попечении оставался и Микки.

Заперев квартиру, мы направились в театр и оттуда всей нашей отъезжающей группой под предводительством Богатырева — на вокзал. Транспорта не было, шли пешком. Погода была ужасная, падал мокрый снег. Народу на улицах было мало.

Добрались до вокзала. Отыскали эшелон, уходивший на Куйбышев. В вагоне мы, к нашему большому удовольствию, оказались вместе с группой актеров Театра Революции. Тут были М. И. Бабанова, Т. М. Карпова, А. А. Хапов и несколько других актеров. Все мы старались не обращать внимания на лишения и трудности в пути, на холод, который, чем дальше отъезжали от Москвы, становился все более свирепым. Жили в вагоне дружно, каждый старался, чем мог, помочь другому.

После восьми дней пути прибыли в Челябинск. Прямо с вокзала, не теряя времени, я и Таиров отправились в гостиницу повидать актеров Малого театра, эвакуированного сюда еще месяц назад.

{392} Челябинск встретил нас жестоким морозом. Я с завистью глядела на прохожих, шагавших в валенках или в высоких сапогах. Ноги замерзали, время от времени я останавливалась и прыгала с ноги на ногу, чтобы согреться.

В гостинице мы сразу же попали в объятия Варвары Николаевны Рыжовой и Евдокии Дмитриевны Турчаниновой. Они встретили нас со слезами радости, наперебой расспрашивали о Москве, о последних новостях с фронта, о театральных делах. Узнав, что мы эвакуируемся в Балхаш, где нет театрального здания, что мы едем лишь с небольшой группой актеров, без декораций, без театрального имущества, они несказанно удивились оптимизму Александра Яковлевича, который уверял их, что и в этих условиях мы будем работать так же, как работали в своем театре на Тверском бульваре.

Варвара Николаевна и Евдокия Дмитриевна казались озабоченными. Подливая нам чай из кипящего чайника, они с тревогой говорили о том, как беспокоят их неполадки в работе Малого театра. Это постоянное трогательное беспокойство и забота о своем театре сквозили потом и в их письмах, которые мы получали в эвакуации.

Выйдя из гостиницы, мы направились к М. А. Гершту, бывшему ранее стажером в Камерном театре, а потом работавшему художественным руководителем местного драматического театра. Здесь нас ждала приготовленная ванна! Боже, какое это было великое блаженство! И здесь за столом снова жадные расспросы о событиях на фронте, о театральной Москве.

А вечером снова вокзал и путь дальше, в неведомый нам Балхаш.

Бескрайние степи, целый океан ослепительно белого снега, искрящегося на солнце. И солнце — белое, похожее на огромный алмаз с острыми, как стрелы, разбегающимися лучами. Знаменитое балхашское озеро-море, не видно его границ. Вся эта мерцающая белизна и над ней перламутровое небо казались чем-то феерическим, вызывали ощущение волшебства.

Суровый климат Балхаша с его снежными буранами — «вьюнами» был в полном контрасте с радушием, теплом и доброжелательностью, с какими встретили нам хозяева города. Впрочем, тогда это был еще не город. Если не ошибаюсь, там было всего четыре квартала новых домов, но домов прекрасных, благоустроенных, с водопроводом, просторными комнатами, даже со стенными холодильниками!

В одном из таких домов, в квартире из трех комнат, поселили нас с Таировым.

Центром культурной жизни Балхаша была небольшая площадка, «пятачок», где сосредоточились почта, телеграф, газетный киоск и гордость города — отличная баня. Здесь же был весьма скромного вида клуб, в котором нам предстояло играть наши спектакли. Первое впечатление, когда мы вошли в помещение, было удручающим. Крохотная сцена, скорее, эстрада, еще меньшая, чем {393} та, на которой мы играли в здании Театрального общества на заре нашей юности. Узкий зрительный зал. Мы были в полной растерянности. И только один Александр Яковлевич, как всегда, отнесся ко всему спокойно. Увидев наши опрокинутые лица, он весело сказал:

— Ничего страшного! Не пропадем! И здесь будет театр!

Очень скоро из Москвы прибыла группа наших актеров. Это было большой радостью. Теперь полностью решалась проблема репертуара, так заботившая Таирова. Работа закипела.

Раньше всего надо было привести в порядок помещение. С помощью рабочих мы отскребли и вычистили все углы и закоулки. После этого принялись украшать театр: стены зрительного зала выкрасили светлой краской, в коридоре развесили яркие плакаты, при входе в клуб устроили вешалки и даже раздобыли небольшое зеркало.

Дел было непочатый край. Построить декорации пяти наших спектаклей, которые были намечены Александром Яковлевичем, на этой маленькой сцене было не просто. Художник Е. К. Коваленко и вместе с ним несколько актеров горячо принялись за работу. Вопрос, который поначалу казался чрезвычайно сложным, как осуществить костюмы для спектаклей, в частности для «Адриенны Лекуврер», неожиданно разрешился легко. Вся женская часть коллектива вызвалась шить костюмы, кроме того, удалось привлечь нам в помощь нескольких работниц из единственной в Балхаше пошивочной мастерской. Две комнаты нашей квартиры были немедленно превращены в костюмерный цех. Художница В. Ф. Кривошеина рисовала по памяти эскизы костюмов, а мы с увлечением просиживали за работой все свободное от репетиций время.

Так как я отродясь не умела и очень не любила шить, я вызвалась делать шляпы, веера и украшения для «Адриенны Лекуврер». Вместе с нашим парикмахером Еленой Веденкиной мы трудились дни и ночи. Она каким-то способом вываривала из картошки крахмал, с помощью которого искусно сделала сложные формы шляп, а моей задачей было «одевать» эти голые формы, украшать их бантами, рюшами, серебряной тесьмой, выкладывая хитрыми узорами, но, конечно, подчиняя свою фантазию соответствующему стилю эпохи. Гордостью моей был веер Адриенны, с которым она читает знаменитый монолог Федры на балу у принцессы Бульонской. Этот веер в оригинале был очень простым — одно пышное белое, красивое страусовое перо. Найти страусовое перо в Балхаше, конечно, было невозможно. Я долго ломала голову над этим веером, пока меня не осенила счастливая мысль: я взяла толстую белую веревку, расщепила ее на несколько частей и, делая множество петель, нашивала их на каркас. Тонкие, вьющиеся петли издали выглядели легкими перышками. Конечно, веер был не такой пышный, как в оригинале, но все же красивый. Я играла с ним все спектакли до того дня, когда в моих руках снова оказался тот мой заветный веер, с которым я со сцены Камерного театра обличала бессмертными {394} словами Расина лицемерие своей соперницы принцессы Бульонской.

Открытие театра в Балхаше вызвало сенсацию. Зал клуба из вечера в вечер был битком набит. Он не мог вместить всех желающих попасть на спектакли, и толпы людей оставались на улице. Публика с исключительным энтузиазмом принимала спектакли. И не только та интеллигенция, которая приехала сюда работать и строить город, но и коренное местное население.

Успех спектаклей, горячий прием, который нам оказывали зрители, конечно, радовал нас. Но и у Таирова и у нас, актеров, было немало трудностей. Александру Яковлевичу приходилось переделывать многие мизансцены, а иногда изменять и самое построение спектакля. В сложном положении часто оказывались и актеры. Например, в спектакле «Любовь под вязами» во втором акте действие происходит одновременно в двух плоскостях — на самой сцене и на втором этаже. Осуществить двухэтажную декорацию в балхашском театре с его низким потолком было невозможно. Пришлось построить небольшие полати, на которых я и Чаплыгин всю сцену Ибена и Эбби у колыбели ребенка вели, сидя на корточках: выпрямиться во весь рост мы не могли. Сохранять сложный эмоциональный рисунок трагического диалога в таком противоестественном положении было мучительно. Но публика, не догадываясь о наших актерских переживаниях, принимала сцену очень взволнованно и горячо.

Вспоминаю поездку с Александром Яковлевичем на медные рудники примерно в двадцати пяти километрах от Балхаша. Он уже выступал там с лекцией «Фашизм — злейший враг культуры». Теперь лекция должна была состояться в воскресном университете марксизма-ленинизма. Эти поездки были сопряжены с некоторым риском: если в степи вдруг застанет буран, то машина может оказаться погребенной под снежными дюнами. Честно говоря, я не очень-то уютно чувствовала себя в дороге, в маленьком военном автомобиле, хотя шофер вел машину мастерски. Зато, когда я очутилась в большом зале рудоуправления, переполненном слушателями, я была вознаграждена за свои тревоги. С жадным вниманием люди слушали Таирова. Александр Яковлевич говорил очень горячо, взволнованно, говорил о непобедимой мощи советского народа, рассказывал о людях искусства, самоотверженно борющихся на фронтах, о трагических судьбах немецких писателей-антифашистов: об Эрнсте Толлере — узнике немецкого концлагеря, бежавшем в Лондон и после перенесенного душевного потрясения покончившем жизнь самоубийством; о Фридрихе Вольфе, веселом, жизнерадостном человеке, чей внутренний мир так неузнаваемо изменился с войной.

Я слушала Александра Яковлевича, смотрела на лица людей, сидевших в зале, и думала о том, как велика сила вдохновенного слова, какое это воистину могучее оружие.

Приближалась весна. Хозяева города проявляли большое внимание и заботу по отношению к Камерному театру. Конечно, только {395} благодаря их дружеской помощи мы, приехав в Балхаш без всякого театрального имущества, уехали, увозя с собой декорации и костюмы пяти пьес, возобновленных достойно, без всяких скидок. Но решить все проблемы нашего коллектива было трудно. Отсутствие театрального здания, настоящей сцены лишало возможности создавать новые постановки. А это лишало Таирова и весь актерский коллектив той живой жизни, того пульса, без которого немыслимо существование театра. Началась длительная переписка Таирова и Богатырева, к тому времени назначенного директором нашего театра, с Комитетом по делам искусств. В результате из Москвы было получено постановление направить Камерный театр в Барнаул.

В начале лета, простившись с Балхашем, мы уехали в Барнаул. Сейчас это один из крупных промышленных центров страны, но тогда он во многом сохранял еще черты старого русского города. На отдаленных улицах под ногами скрипели дощатые тротуары, в городском саду красовалась традиционная деревянная «раковина» для оркестра, по тихим улочкам летними вечерами прогуливались в обнимку девушки с длинными косами, поверяя друг другу свои девичьи секреты.

Достопримечательностью города был большой парк. Крутой живописный обрыв спускался к самому берегу Оби. При входе в парк посетителей встречал медвежонок, привязанный цепью к большому столбу.

Сразу же по приезде, оставив вещи в гостинице, мы побежали в театр. После балхашского клуба — прекрасная сцена, просторный зрительный зал показались нам неслыханной роскошью. Теперь уж можно было думать о серьезной творческой работе!

К сожалению, с наступлением осенних дней и началом театрального сезона наше первое впечатление от барнаульского театра стало омрачаться. На сцене и в артистических уборных царили жуткий холод и промозглая сырость, которая, казалось, выползала из всех стен. Нам объяснили, что театр был перестроен из старой церкви и отделаться от этой неистребимой сырости не удавалось никакими средствами. Это печальное обстоятельство незамедлительно отразилось на здоровье актеров. Больше всех поначалу не повезло мне. После двух спектаклей «Адриенны Лекуврер» жестокий ишиас свалил меня в постель. Я пролежала недвижимо полтора месяца, мучаясь не столько от диких болей, сколько от сознания того, что моя болезнь отражается на работе театра и ограничивает репертуар. Я всю свою жизнь считала (так же думаю и сейчас), что сыгранный спектакль лучше всех врачей и лекарств вылечивает больного актера. Поэтому, едва поднявшись с постели, я вызвалась играть Адриенну, надеясь и на свое умение владеть телом и на то, что возможную неловкость в движении мне помогут скрыть широкие длинные юбки костюмов. Надежды мои оправдались не сразу — первые два спектакля мне пришлось играть с болеутоляющими уколами.

{396} В театре одновременно начались репетиции двух пьес: «Фронта» А. Корнейчука и «Неба Москвы» Г. Мдивани. Актеры, соскучившись по творческой работе, репетировали без устали. Я не была занята в этих спектаклях. Но неожиданно Александр Яковлевич задумал сделать пролог к «Небу Москвы», взяв для этого поэму Сергея Васильева «Москва за нами». Он предложил мне над ней поработать. Я согласилась с охотой: с самого начала войны мне хотелось, пусть в самом скромном выступлении, выразить со сцены мою любовь к нашей Родине, и в эти простые, доходчивые стихи я вкладывала весь свой патриотический пыл. Меня очень обрадовала горячая реакция зрительного зала на это мое выступление. Читала я перед занавесом, в военном френче и в пилотке. Эту небольшую роль я посвятила Марине Расковой.

В начале войны в Москве я принимала участие в работе Антифашистского женского комитета. На первом же заседании в Моссовете я познакомилась с Мариной Михайловной Расковой и сразу же была покорена ее удивительным обаянием, благородством ее облика. Все в ней было необычно, своеобразно — и манера себя держать и сочетание простоты, мягкой женственности, скромности с какой-то мужской собранностью, решительностью, военной выправкой. В перерывах заседания мы с ней много разговаривали, выяснилось, что она очень любит театр, искусство, хорошо знает Камерный театр, часто в нем бывала. А меня, естественно, интересовала ее жизнь, привлекало своеобразие ее характера. Дружба наша была короткой, но образ Марины Расковой остался в памяти и по сей день как один из самых ярких образов женщин, с которыми мне приходилось встречаться. Марина смеялась, когда я говорила ей, что мне очень хочется ее сыграть. А это действительно было так. Раскова была как будто бы совсем простая, обыкновенная, близкая и в то же время — удивительная, ни на кого не похожая. Когда Александр Яковлевич предложил мне читать поэму Сергея Васильева и я впервые на черновой генеральной надела френч, я сейчас же вспомнила Марину, ее жесты, повадку. И образ замечательной советской женщины осветил и согрел это мое скромное выступление.

В то время я начала постепенно готовить репертуар для предполагаемой моей и Таирова поездки на фронт, которая была намечена на начало декабря в следующем театральном сезоне. В программу я включила поэму Михаила Светлова «Лиза Чайкина», стихи Ольги Берггольц и задумала сделать небольшую композицию из статей И. Г. Эренбурга.

Из новых спектаклей в Барнауле очень удачным был «Фронт», великолепно поставленный Таировым. Отлично играли актеры, в первую очередь Бобров — Огнева и Ценин — Горлова.

С барнаульской публикой у нас очень скоро завязалась большая дружба. Состав зрителей был пестрый — помимо местного населения в городе жило много эвакуированных.

Труппа наша пополнилась: приехали из Ташкента наша актриса Наталья Эфрон, режиссер Нина Сухоцкая, из Днепропетровского {397} театра, игравшего в Барнауле, перешел к нам прекрасный актер Владимир Кенигсон и великолепные характерные актеры, муж и жена, А. Зеленов и Е. Руднева.

Вскоре к Александру Яковлевичу приехала его сестра с сыном, эвакуированные из Ленинграда. В связи с их приездом Таирова и меня переселили из гостиницы в квартиру. Квартира была просторная, с непомерно большой кухней, которую Александр Яковлевич сразу же приспособил для репетиций. В этой квартире были сверчки, уютно трещавшие где-то у печки, и деревцо нежной сибирской сирени, которая цвела у нас в спальне, не считаясь с превратностями погоды.

Весна ознаменовалась приездом в Барнаул Константина Георгиевича Паустовского. Это было большой радостью для нас. Еще в Москве Александр Яковлевич договорился с ним о том, чтобы он написал пьесу для Камерного театра. Паустовский сразу же загорелся и очень меня обрадовал, сказав, что центральную роль будет писать для меня. Приехал он с женой. Был весел, оживлен. Он тут же заявил, что тема пьесы есть, сюжет есть, но что он — драматург слабый, в специфике театра разбирается плохо, поэтому ждет нашей помощи…

Подходило время летнего отпуска. Чтобы спастись от наступающей жары и пыли, Александр Яковлевич предложил Паустовским поехать вместе с нами в Белокуриху — прославленный алтайский курорт. Путешествие это оказалось очень интересным.

Когда в сумерках мы подъехали к реке Катунь, красота, открывшаяся нашим глазам, была неописуемой. Катунь казалась заколдованной спящей царевной. Золотой месяц, отражавшийся в темно-темно-синей недвижимой глади, изумрудный берег, обнимавший воды Катуни, темнеющий лес с мохнатыми елками пришли сюда, казалось, из сказок далекого детства.

Природа всю жизнь имеет надо мной особую власть, волнует воображение, вызывает тысячи мыслей и чувств. Я сидела у реки как зачарованная. Блоковская Русь…

… опоясана реками
И дебрями окружена
С болотами и журавлями
И смутным взором колдуна…

На берегу Катуни вспомнила я наши русские реки и думала: реки, как люди, все похожи друг на друга, но у каждой свои, только ей присущие черты, свой характер, свой особый ритм.

Мои размышления были прерваны появлением на поляне древнего, тоже как бы из сказки вышедшего, седовласого деда в облезлой меховой шапке, с быстрыми глазами, глядящими из-под седых бровей. Дед направлялся к парому. Мне захотелось поговорить с ним.

— Дедушка, когда пойдет паром?

— Когда захотит, тогда и пойдет, — хрипло буркнул старик и отвернулся.

{398} Выдержав паузу, я подошла поближе и снова обратилась к нему.

— А сколько вам лет, дедушка?

— Сколько прожил, столько и насчитано, — отрезал он и решительно пошел к своей будке.

Знакомство не состоялось.

Ко мне подошли Паустовские и Таиров, шагавшие все время по берегу и оживленно о чем-то беседовавшие.

На рассвете подул ветер. Дед со скрипом и грохотом начал крутить мотор. Катунь, порозовев от прикосновения первых солнечных лучей, словно бы ожила, точь‑в‑точь как спящая царевна, когда ее поцеловал принц.

Мы двинулись в путь.

В Белокурихе нас приняли радушно, устроили хорошо. Паустовские поселились в лесу, в одном из маленьких деревянных домиков санатория, а мы с Таировым предпочли жить в основном корпусе. После своей недавней болезни я боялась каких-нибудь осложнений.

Жизнь в Белокурихе показалась нам истинным блаженством. Чудесный климат, изумительная природа, радушные хозяева. Днем Паустовский и Таиров работали над пьесой, а я уходила в горы и подолгу с упоением бродила по горным тропам. Узкая вьющаяся дорожка звала за собой, заставляла идти все дальше и дальше. За каждым поворотом открывались новые неожиданные узоры скал, солнечный свет сменялся густыми черными тенями в расщелинах. И не было сил остановиться, зная, что вот сейчас, через несколько шагов, как только тропинка свернет чуть в сторону, возникнет еще какое-то невиданное чудо.

Иногда по пути я заходила в гости к леснику. Избушка его ютилась в темной гуще леса. Двери дома всегда были открыты, и днем и ночью — для путников, как он говорил. Крепкий, моложавый старик был гостеприимным хозяином, угощал ягодами, брагой, заваренной на меду. В большом сарае на чистой, свежей подстилке ровными рядами лежали сушеная малина, черника. Аромат от ягод был такой, что не уступал парижским духам. Старик был словоохотлив, любил вспоминать былые времена, прекрасно рассказывал. Неповторимая красота природы волновала меня, будила воображение, мучила тоской по большой творческой работе.

Александр Яковлевич и Константин Георгиевич трудились прилежно. Я условилась с Александром Яковлевичем, что не стану расспрашивать о пьесе, пока она не будет готова, хотя бы вчерне. И терпеливо ждала.

Отпуск наш приближался к концу. Я заметила, что Александр Яковлевич начал нервничать: он не умел отдыхать, здесь, в Белокурихе, он тяготился и скупостью доходивших сюда сведений с фронта и оторванностью от живой жизни. «Тихая пристань» начинала уже его раздражать и беспокоить. Кончилось тем, что мы {399} уехали в Барнаул за несколько дней до окончания отпуска. В Барнауле наконец Александр Яковлевич и Паустовский как-то вечером торжественно вручили мне для прочтения экземпляр пьесы, предупредив, что это черновик, что работа еще не закончена.

Пьеса Паустовского явилась для меня большим событием, так как порученная мне ведущая роль была, по существу, первой моей новой работой за долгое время. Была она мне дорога и потому, что я всегда любила и по сей день очень люблю Паустовского как писателя.

Действие пьесы происходит в небольшом городе в те дни, когда фашисты, опьяненные первыми успехами, яростно наступали и продвигались вперед. Известная московская актриса Анна Мартынова приехала в этот город к мужу с маленьким ребенком. Болезнь ребенка лишает ее возможности эвакуироваться. Муж уходит к партизанам, не успев даже проститься с ней, поручив заботы о ней и сыне своим друзьям, оставшимся в городе для подпольной работы.

В отсутствие Анны в квартиру, где она живет, врывается группа фашистских солдат и один из них зверски убивает ребенка. Вернувшись домой и найдя сына убитым, потрясенная горем Анна теряет рассудок. Взяв на руки мертвого ребенка, она бесцельно бродит по опустевшему городу. На улице пьяные фашистские солдаты обступают ее, один из них выхватывает у нее труп мальчика. Это новое потрясение внезапно возвращает сознание Анне.

Немецкий комендант, узнав, что Мартынова — прославленная русская актриса, разыгрывает перед ней гуманного, культурного человека, большого любителя театра, искусства. Цель его ясна: он хочет заставить Мартынову перейти на сторону фашистов, чтобы использовать ее имя в интересах пропаганды. Но она, разгадав намерения коменданта, вступает в смелую и опасную борьбу с ним. В этой хрупкой, раздавленной горем женщине подымается огромная сила. Она будет бороться своим оружием — искусством актрисы. Мартынова разыгрывает обманутую жену, она ищет защиты у победителей, она хочет играть спектакли для своих новых друзей. Между тем от партизан она получает сведения о предполагающемся дне штурма города Советской Армией. В ее голове созревает смелый план: обезвредить в этот день фашистское командование.

… В театре объявлен парадный праздничный спектакль. Немецкому командованию рассылаются пригласительные билеты. Когда открывается занавес, на сцене вместо персонажей пьесы появляются вооруженные бойцы нашей армии и партизаны. Фашисты бросаются к дверям, но все двери оказываются запертыми снаружи. Фашистское командование — в мышеловке…

Финал этого спектакля имел два варианта: в первом Анна погибает во время жестокой схватки, сраженная выстрелом коменданта, во втором, который был утвержден окончательно, комендант, не успев спустить курок, падает от пули советского бойца.

Душевный мир Анны Мартыновой был мне понятен и близок. Образ ее легко складывался в моем воображении. Роль привлекала {400} богатейшей амплитудой чувств — от глубокой подавленности материнским горем, от полного бессилия, почти безумия — до сложной игры, состязания с опытным, умным гестаповцем. Победить или умереть! Это решение подсказывает Анне не расчет, не рассудок — оно приходит в результате напряжения всех ее душевных сил, всех чувств, обостренных опасностью и страстной ненавистью к захватчикам. Я хорошо знала, что многие из прославленных героинь Отечественной войны не родились героинями и даже не подозревали в себе тех качеств, которые проявлялись потом, в решающие минуты борьбы, и делали бессмертными их имена.

Когда я в первый раз прочитала пьесу, меня так увлекли отдельные сцены, блестяще написанные Паустовским, что я не заметила серьезных просчетов в самом ее построении, в развитии действия, в психологии действующих лиц. Только на следующий день, прочитав ее, я поняла, что это пока еще не пьеса, а фрагменты к ней.

Александр Яковлевич и Паустовский снова энергично взялись за работу. Но неожиданное обстоятельство перевернуло все планы: Паустовским пришлось уехать в Москву значительно раньше, чем они предполагали. Прощание наше было грустным. Помимо того, что работа не была доведена до конца, нам было очень горестно, просто по-человечески, по-дружески, расставаться с Константином Георгиевичем. За короткий срок совместной работы мы сжились и подружились. В последнюю минуту, перед самым отъездом Паустовских, пьесе было дано название «Пока не остановится сердце…». После их отъезда стало как-то пусто.

Во второй наш сезон в Барнауле возникли большие трудности с репертуаром: количество спектаклей увеличилось, а труппа, сформировавшаяся в эвакуации, оказалась малочисленной, особенно в мужском составе. Случалось, что одному актеру приходилось играть в спектакле по две роли. Александр Яковлевич много раз писал в Комитет по делам искусств, добиваясь разрешения пополнить труппу, но ни к каким конкретным результатам эта переписка не привела.

Александр Яковлевич заболел острым воспалением печени. Положение было тяжелым. Для нас обоих было большим ударом то, что в связи с болезнью Александра Яковлевича срывалась наша поездка на фронт.

В те дни мы все поражались мужеству Александра Яковлевича. Не считаясь с болезнью, с высокой температурой, вопреки запрещению врача подниматься с постели, он продолжал работать. Репетиции велись у нас дома, сидя в кресле, он работал с таким запалом, что это заражало и увлекало актеров.

Очень обрадовала нас присланная Вишневским новая пьеса «Раскинулось море широко…», написанная им вместе с А. Кроном и В. Азаровым. Веселая музыкальная комедия, с прекрасно разработанной остроумной интригой, великолепно расходилась по ролям в нашей труппе, и Александр Яковлевич незамедлительно включил ее в работу. Так как болезнь не давала ему возможности {401} осилить одновременно репетиции двух пьес, он привлек к постановке «Раскинулось море…» А. З. Богатырева. В качестве композитора был приглашен молодой, тогда никому еще не известный ученик Д. Д. Шостаковича Г. В. Свиридов. Приезд Свиридова в Барнаул внес в театр веселый, бодрый дух. В гостинице не было свободных комнат, и его поселили в моей театральной уборной. В связи с этим наша милая, смешная уборщица Нина Овчинникова окрестила его моим «питомником». В небольшом закутке моей уборной «питомник» чувствовал себя превосходно, бешено работал и очень быстро написал к спектаклю очаровательную музыку.

Александр Яковлевич, невзирая на протест врача, присутствовал на генеральной репетиции, на премьере и утверждал потом, что спектакль воздействовал на его самочувствие куда надежнее лекарств. Спектакль имел большой успех: он прошел в нашем театре около тысячи раз. Великолепно играли в нем Беленькая, Имберг, Яниковский, Хмельницкий.

После выпуска «Раскинулось море широко…» все силы театра сосредоточились на подготовке спектакля «Пока не остановится сердце». Работа была напряженной: пьеса оставалась сырой, неотделанной. У меня состояние было нервное, взбудораженное: наступил тот период в работе, когда актер уже находится полностью во власти роли, во власти образа и все личное мешает, отступает на второй план, но как раз в те дни я особенно волновалась за Александра Яковлевича, когда видела на репетициях его исхудавшее, неестественно пожелтевшее лицо.

Иногда по вечерам, когда Таиров репетировал, я, чтобы дать разрядку душевному напряжению, убегала из дому. Невдалеке от нас была небольшая площадь. Жгучий мороз, огромные снежные сугробы, в которых тонули валенки, резкий ветер… И только вдали, в окне какого-то маленького деревянного домика — всегда приветливо мигающий огонек. На краю площади огромный черный рупор громкоговорителя, врезывающийся чуть не в самое небо, передавал последние вести с фронта, а потом неслись в воздух военные песни. Мысли мои уносились в другой мир, в мир великой муки и великого мужества людей. Слушая песни, я плакала, плакала громко, навзрыд, зная, что никто меня не слышит… Домой я возвращалась притихшая. Сидя у постели Александра Яковлевича, я тихонько напевала ему «Темную ночь» или «Прощай, любимый город» — песни, которые он особенно любил…

На генеральной репетиции и на премьере пьесы Паустовского кресло Таирова в зрительном зале оставалось пустым.

Спектакль прошел хорошо, без всяких накладок. Публика тепло приняла нашу новую работу. Особенно напряженное внимание зрительного зала вызвали две сцены спектакля.

Первая — сцена знакомства Анны Мартыновой с комендантом Руммелем. Он приходит к ней под маской гуманного покровителя искусств, готовый оказать актрисе всяческие услуги. Диалог между Руммелем и Анной, отлично написанный Паустовским, шел как бы на острие ножа; опытный гестаповец пытается тонкими {402} приемами прощупать истинные мотивы поведения Анны, а она, прекрасно понимая его намерения, с большой находчивостью парирует его хитрые реплики. Когда моральная победа Анны становилась очевидной, зал разражался бурными аплодисментами.

Вторая сцена — торжественный вечер, устроенный фашистами. Таиров здесь мастерски вскрыл дух фашистской военщины. Оглушительно кричащий оркестр, полупьяные офицеры, разнаряженные девицы, непрерывно меняющееся освещение, переходящее из красного в голубое, желтое, зеленое, — все это придавало сцене праздника какой-то зловещий оттенок. В центре вечера — русская актриса, оживленная, расточающая обворожительные улыбки, а в душе подавляющая ужас и отвращение. Неподвижная фигура Руммеля в углу у камина казалась страшной. Он следит за каждым движением Анны, и она знает это.

Болезнь Александра Яковлевича с небольшими перерывами длилась уже почти четыре месяца. И после премьеры «Пока не остановится сердце» в театре был поднят вопрос об отправке Таирова в Москву для основательного лечения. Александр Яковлевич не сопротивлялся. В Москву он уехал в сопровождении Богатырева. Дорога была долгой, продолжалась, если не ошибаюсь, дней десять, открытки с пути приходили с большим опозданием. Много тревожных дней прошло, раньше чем я получила наконец телеграмму из Москвы о том, что Александр Яковлевич находится в Кремлевской больнице.

Пьеса Паустовского шла очень часто. Реакция зрительного зала, как это обычно бывает, четко выявляла как удачи, так и промахи спектакля. Я пыталась на свой страх и риск поправлять некоторые сцены, о чем подробно писала Александру Яковлевичу.

Пришла телеграмма из Москвы от профессора Соколова, что опасность миновала и Александр Яковлевич поправляется.

Больше двух месяцев пробыл Таиров в больнице. Врачи настаивали хотя бы на двухнедельном отдыхе в санатории. Но Александр Яковлевич провел эти две недели в Москве, занятый хлопотами по подготовке возвращения театра из эвакуации.

В Барнаул Александр Яковлевич вернулся в хорошей форме. Пребывание в больнице оказало прекрасное действие. На собрании труппы, посвящая нас в ближайшие планы, Таиров сообщил, что театр будет работать над «Чайкой» и «Без вины виноватыми». Эта весть взволновала и обрадовала весь коллектив.

Вскоре из Москвы пришла радостная весть: в октябре Камерный театр будет возвращен в столицу. Спектакли шли с подъемом — мы прощались с барнаульской публикой. Руководящие организации края и города вручили Камерному театру Красное знамя и почетную грамоту — «За плодотворную творческую и общественно-политическую деятельность и хорошо организованное культурное обслуживание трудящихся».

Впереди была Москва!

# **{403}** Глава XIX

13 октября 1943 года… Окрыленная победами Москва встретила нас чудесным солнечным днем, наполнила сердце ни с чем не сравнимым блаженным чувством — мы дома! Наконец мы дома!

Вскоре в театр пришла радостная весть — телеграмма из ленинградского Выборгского Дома культуры, сообщавшая, что все имущество Камерного театра, оставшееся там после наших гастролей, находится в полной сохранности и дирекция ждет уполномоченного от театра, чтобы переправить его в Москву.

Хорошо помню день, когда в нижнее фойе нашего театра были водворены огромные корзины с костюмами пяти пьес. Когда я увидела дорогую моему сердцу куртку Комиссара, платья Адриенны, Эммы Бовари, Марины Страховой, я расплакалась от счастья. Удивительно было то, что костюмы никак не пострадали. Каким-то чудом ни холод, ни сырость блокадного Ленинграда не коснулись их. Когда нам рассказали, что это чудо сотворено рабочими Выборгского Дома культуры, что это они, больные, голодные, собственными руками перетащили огромные тяжелейшие корзины из подвалов, куда хлынула вода, на четвертый этаж, Александр Яковлевич на следующий же день выехал в Ленинград, чтобы лично поблагодарить людей, проявивших такое самоотверженное участие к театру.

Невзирая на то, что помещение театра очень пострадало, открытие сезона было назначено в день очередной годовщины Камерного театра — 25 декабря. Снова, как это не раз бывало в нашей жизни, мы начали готовиться к открытию сезона под стук молотков. Воздух был пропитан запахами клея, краски, всего, что сопутствует строительству или ремонту.

В середине декабря как-то рано утром — мы еще спали — дверь внезапно с шумом распахнулась, и к нам в объятия бросились приехавшие из Ленинграда Вишневский и его жена Софья Касьяновна. Всеволод, как мальчишка, в каком-то экстазе, поднял дикую возню, со смехом переворошив подушки, одеяла, тормошил нас и кричал:

— Вставайте, черти, лежебоки! Принимайте гостей!

Когда он немного утихомирился, мы, накинув халаты, вышли в столовую. Вероятно, это был самый веселый завтрак в нашей жизни! Все говорили разом, перебивая друг друга, смеялись, радовались всему. Всеволод привез из Ленинграда фронтовые подарки: мне большой медный якорь, в который был вделай комнатный термометр, — трофей с вражеского корабля, а Таирову Вишневский, к ужасу моему, подарил маленький револьвер, отобранный у какого-то важного фашиста, попавшего в плен. Я отродясь не любила оружия. Еще в детстве, в Стречкове, я избегала заходить в кабинет дяди из-за того только, что там на стенах висели ружья. Поэтому на другой же день после встречи с Вишневскими я потихоньку от Александра Яковлевича изъяла из нашего дома подарок Всеволода.

{404} Двадцать пятого декабря спектаклем «Пока не остановится сердце» мы открыли наш московский сезон. Пьеса к этому времени была уже доработана, действие спектакля введено в крепкое русло. Премьера прошла с большим успехом, пьеса шла с неизменными аншлагами, но она вызвала много критических разговоров; некоторым скептикам драматическая ситуация казалась неправдоподобной.

Радостно и празднично прошли возобновленные «Адриенна Лекуврер» и «Мадам Бовари».

Премьера «Адриенны» была 750‑м представлением пьесы. Спектакль был восторженно встречен публикой. В переполненном зале было много наших друзей.

Нет тебе достойной смены,
Нет прекрасней Адриенны —

прислал мне в антракте Качалов свой экспромт из зрительного зала.

На спектакле присутствовал Жан-Ришар Блок, выступивший с горячей, взволнованной речью.

«Мадам Бовари» не шла с начала войны. По общему мнению, спектакль стал еще глубже, еще человечнее. У кассы — столпотворение… В театре — праздник. Говорили, что это возобновление — третья премьера «Бовари»: с таким энтузиазмом был встречен спектакль.

Все мы это время жили в какой-то лихорадке, в постоянной спешке, в ожидании, когда наконец московский сезон развернется в полном объеме, укрепится, успокоится и можно будет приступить к работе над новыми постановками.

Предполагалось, что «Чайка» и «Без вины виноватые» будут готовиться одновременно.

Мысль о «Чайке» не раз возникала у Александра Яковлевича и раньше, еще в довоенные годы. Но он не смог сразу найти решение спектакля. Теперь замысел уже сложился совершенно точно и в связи с предстоявшим 40‑летием со дня смерти Чехова Таиров решил первым спектаклем давать «Чайку». Осуществлена она была в очень короткий срок, всего около месяца.

Работа над «Чайкой» создала в театре светлую, радостную атмосферу. Очарование пьесы подчинило себе, отодвинуло в сторону все трудное, что было тогда в нашей жизни, — и неурядицы Александра Яковлевича с Комитетом по делам искусств, и бестолковый наш быт, и неналаженную еще обстановку в театре.

Таиров говорил:

— Мне хочется в этом спектакле поставить Чехова лицом к лицу с публикой. Автор ведет в пьесе серьезный, очень искренний, во многом противоречивый разговор с самим собой. Поэтому не хочется видеть здесь людей в париках, с наклеенными усами; хочется воздержаться и от всяческих «волшебных» средств театра. Надо попытаться в чистом виде донести до зрителя размышления Чехова о настоящем человеке, о новом искусстве, воздействовать {405} словом Чехова, его поэзией. В атмосфере, в самой форме спектакля мы будем стараться передать то, чем жил, о чем мечтал, за что страдал и что любил Чехов.

Невысокая площадка, легкие спокойные сукна, расположение которых варьируется по ходу действия, несколько кресел, рояль, небольшой стол. На фоне задника при помощи света возникают то окна старинного помещичьего дома, то верхушки деревьев, склоненные над озером, и пятно луны во время монолога Нины Заречной. Никто не изображал на сцене «как люди едят, пьют, носят свои пиджаки», о чем с возмущением говорит Треплев в своем монологе. Никто не обыгрывал вещей, что было принято в то время в театрах, да их и не было на сцене.

В своей композиции Таиров отказался от ряда бытовых сцен (спор Аркадиной с управляющим Шамраевым, ее беседа с Сориным о деньгах, проводы Аркадиной, игра в лото и т. п.). Сокращая текст, Таиров стремился выдвинуть основную философскую мысль Чехова. Композиция была подчинена главной теме пьесы — борьбе за настоящее высокое искусство, за новые формы в искусстве.

Вторая, лирическая тема «Чайки» — беззаветная любовь, которая проходит через глубокие страдания. Таиров подчеркивал здесь исключительность ситуации: все действующие лица любят, и никто не любим. Ни одной счастливой любви!

— Эта неразделенная любовь, неудовлетворенность, — говорил Александр Яковлевич, — создает в драме непрерывный трепет, ощущение скрытой тревоги. Это надо передать в спектакле.

В то же время Таиров предостерегал актеров от подчеркнутой экспрессии, от внешнего театрального драматизма.

Роль Нины Заречной я знала наизусть еще с ученических лет в Художественном театре, когда только мечтала о том, чтобы ее сыграть. И таким ясным сохранился в моей душе этот образ, так часто я играла Чайку «для себя», что теперь, когда я взяла в руки роль, мне показалось, что я и в самом деле ее уже играла. Всплыло в памяти то, как я читала монолог Нины в кабинете Владимира Ивановича Немировича-Данченко перед возобновлением «Чайки» в Художественном театре. Вспомнилось, как Владимир Иванович не раз в шутку называл меня Ниной Заречной с Патриарших прудов.

Я была счастлива, получив роль Нины, но меня смущало несоответствие моего возраста, особенно в связи с решением Таирова играть спектакль без гримов. Александр Яковлевич очень решительно возражал мне, доказывая, что юность — ощущение внутреннее, что если актер сумеет вызвать в себе это ощущение, то он будет убедителен и без грима.

— А кроме того, — говорил он, — забота о гриме была бы естественной в обычном спектакле и никак не обязательна в нашем спектакле-концерте; здесь грим был бы не в помощь, а во вред.

Так же горячо возражал мне по этому поводу и известный критик С. Н. Дурылин, которому я как-то при встрече поведала о {406} своих сомнениях. Он рассказал мне между прочим о знаменитом актере Эрнесто Росси, который, будучи уже стариком, выступал в своей прославленной роли Ромео, никак не имитируя гримом юность своего героя, и, по дошедшим отзывам, был настолько убедителен «внутренними красками сердца, музыкальностью речи и пластикой жеста, что неизменно вызывал бурный восторг публики». В результате на первых же репетициях я забыла обо всех своих тревогах и полностью отдалась очарованию замечательного чеховского образа.

В роли Нины скрещиваются две темы: тема любви, тревожной и трепетной, и тема борьбы за подлинное большое искусство. Любовь Нины к Тригорину — любовь беззаветная, любовь на всю жизнь. Брошенная им, прошедшая через унижения, страдания, через неверие Тригорина в ее талант, Нина в своей горькой исповеди Треплеву в последнем акте пьесы говорит: «Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде… Люблю страстно, до отчаяния люблю…» Но тут же рядом с этим признанием звучит и другое — страстная, выстраданная, неколебимая вера в свое призвание актрисы. «Теперь уж я не та… я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной». Я стремилась, чтоб эти слова звучали радостно, побеждая душевную горечь и боль, потому что таков путь настоящего художника, готового идти к своей цели через любые испытания. Замечательные слова вложил Чехов в эту исповедь Заречной: «… в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слова, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй!» Эти слова затрагивали в моей душе глубоко личное, самое сокровенное… Я произносила их и за Нину Заречную и за самое себя. Терпение и вера — это путь каждого честного художника.

Каждый выход на сцену в роли Нины Заречной был для меня счастьем. В юные годы, увлекаясь этой ролью, я как-то «проглатывала» ее целиком, не разбираясь в тончайших психологических нюансах образа. Сейчас, на репетициях, меня поражала глубина проникновения Чехова во внутренний мир своей героини. Вот, например, короткая сцена прощания Нины с Тригориным. Нина говорит: «… жребий брошен, я поступаю на сцену. Завтра меня уже не будет здесь». Скупой текст, но какая за ним полнота чувств! Тут и страстность проснувшейся любви и вместе с тем — тревога, как бы предчувствие, что вот‑вот грянет гроза, разразится буря и счастье может разбиться в щепки. В этой сцене я использовала одну внешнюю деталь: поверх скромного серого платья, в котором играла, я накидывала на плечи старинный алый шелковый платок, какие носили женщины в чеховское время. После диалога с Тригориным, убегая, я взмахивала платком, легкая бахрома взлетала вверх, и у меня было такое чувство, будто я не бегу, а лечу куда-то, в прекрасное, неведомое будущее — чайка улетает от своего родного озера. И меня очень радовало, что именно так воспринимался этот момент и зрителями. Помню, как Качалов после премьеры {407} говорил мне, что взмах платка дает впечатление взмаха крыльев, что это счастливая находка.

Знаменитый монолог Заречной, начинающийся словами: «Люди, львы, орлы и куропатки…» Таиров считал чрезвычайно важным, входящим в самую основу пьесы. Он воспринимал этот монолог как серьезные размышления Чехова о бытии человека, его поэтические раздумья. Это вовсе не что-то декадентское, как шутит Аркадина в пьесе. Чехов выступает здесь как мыслитель и поэт, утверждал Таиров. И вместо нарочитых смешков действующих лиц у Таирова в этой сцене звучала музыка П. И. Чайковского.

В начале четвертого акта, после своего монолога Треплев, измученный творческими сомнениями, неудачами, в порыве глубокой тоски и отчаяния садится за рояль. Стук в дверь… Музыка прерывается. Треплев выходит и возвращается с Ниной. Плечи ее закутаны белым платком, она дрожит от холода, тихо, сдержанно рыдает. В юные годы, играя для себя Чайку, я не осознавала до конца всей гениальности построения последнего акта. Я поняла это только теперь, на репетициях. Весь четвертый акт построен, в сущности, как монолог Нины, прерываемый отдельными немногословными репликами Треплева. И замечательно то, что роль Треплева никак не кажется здесь бедной или малодейственной. Так иногда в музыкальном произведении звучит основная мелодия, а время от времени на один момент в нее врывается внезапно другая, короткая тема, потом она исчезает, а затем повторяется вновь и вновь, и становится ясно, что без этих коротких музыкальных реплик основная мелодия существовать не может.

Порыв Нины и Треплева — двух одиноких художников, не понятых в своем творчестве, подчеркивался здесь трагическим подтекстом музыки Чайковского.

Финал спектакля был построен на пианиссимо: освещенная лучом прожектора белела на рояле чайка с распростертыми крыльями, словно в полете — как светлый символ подлинного искусства, чуждого рутине, готового на подвиг и самопожертвование.

Очень дорого было нам то, что спектакль высоко оценили люди искусства. После премьеры я получила очень горячее взволнованное письмо от Святослава Рихтера и Нины Дорлиак. Интереснейшее исследование о нашей «Чайке» написал С. Н. Дурылин. С хвалебными статьями выступили А. Я. Бруштейн и Т. Л. Щепкина-Куперник. Много добрых слов было сказано и на обсуждении «Чайки» в Доме актера.

В 1944 году Камерному театру исполнялось тридцать лет. День рождения театра Александр Яковлевич решил отметить премьерой спектакля «Без вины виноватые». Он был очень увлечен этой постановкой и шутя говорил, что Островский его «поздняя любовь». В высказываниях Островского он находил много мыслей, перекликавшихся с его собственными раздумьями о путях театра, о творчестве актера. Приступая к репетициям, Александр Яковлевич указал на одно примечательное совпадение: на единомыслие Чехова и Островского в вопросах современного им театра и на их {408} веру в его светлое будущее. Это единомыслие двух великих писателей как бы роднило «Чайку» и «Без вины виноватых», работа над которыми шла в театре одновременно.

Беседуя с труппой, Александр Яковлевич назвал «Без вины виноватые» «человеческой комедией» в самом глубоком смысле этого слова. Он отвергал ходячее мнение об этой пьесе как о мелодраме и утверждал, что «Без вины виноватые» большое социальное и психологическое полотно о сущности человеческой жизни, о любви, об искусстве.

В беседе с исполнителями Александр Яковлевич отмечал несколько мотивов, проходящих через всю пьесу. Одной из главных тем он считал протест против царящей в жизни несправедливости к обездоленным, обиженным судьбой. Другая тема, также занимавшая большое место в пьесе, это тема искусства: противопоставление подлинного искусства дешевому ремеслу, творчества артиста — ремеслу актера. Александр Яковлевич отмечал одну внутреннюю линию пьесы, входящую в мироощущение главных героев: все они одержимы чувством глубокой тоски. Это дает особую окраску их характерам и поведению. Незнамов тоскует по ласке матери, и терзающая душевная боль вносит особый оттенок в его развязность и грубые выходки. Кручинина в своей исповеди Дудукину говорит о том, что, даже вырвавшись из нищеты, став богатой и независимой, она «от тоски не знала, куда деться». Шмага в отчаянье восклицает: «Хуже тоски ничего на свете быть не может!» Даже Дудукин, человек заурядного, обывательского мышления, тоскует об идеальном мире, о котором забыли люди его среды. Наконец, последняя тема, которую выделял в пьесе Таиров, это торжество человечности, света и счастья, выраженное в замечательной финальной фразе Кручининой: «От радости не умирают!»

Ведущие мотивы, которые выделял Таиров, создавали своеобразный эмоциональный фон, уводя пьесу от некой присущей ей излишней «разговорности».

Таировский спектакль «Без вины виноватые», так же как и другие его спектакли русской классики — «Чайка», позднее «Старик» Горького, — был отмечен большой сдержанностью внешнего рисунка.

Овеянное лиризмом и поэзией оформление Рындина органично входило в сценическую атмосферу спектакля.

Многое в этой постановке строилось на контрастах.

Наивная светлая комната Отрадиной в первом акте. Луч солнца падает из окна на подвенечное платье, разложенное у нее на коленях. Радостная улыбка, надежда на близкое счастье… А с улицы доносится скорбная мелодия старинного романса как напоминание о печальной, тупой и жестокой жизни.

Второй акт. Номер провинциальной гостиницы. Казенный, сумрачный, неуютный. Красный плюш, черные простенки… Здесь впервые появляется перед зрителями артистка Кручинина. Ее мягкие спокойные движения, внимательный взгляд человека много {409} пережившего, но твердого в своей мечте о добре и справедливости, весь облик Кручининой резко контрастирует с окружающей обстановкой.

Кулисы театра в третьем акте. Пестрые стены актерской уборной, манекен рыцаря в латах, театральная мишура, задорный хохот молодых актеров, пробегающих по лестницам, низкий закулисный заговор… И рядом с этим — замечательная музыка «Арлезианки», доносящаяся со сцены, страстная речь Незнамова, полные гнева и боли слова Кручининой, обращенные к Мурову: «Здесь нет Любы», лермонтовское «И скучно, и грустно…» с переборами гитары в душевном исполнении Шмаги… Обстановка одновременно и пошлая и глубоко драматичная.

Прозрачная березовая аллея последнего акта. Гости, шумно проносящиеся по сцене в веселом галопе… И внезапно врывающийся монолог Незнамова, полный глубокого драматизма.

А потом финальное торжество человечности, света, радости…

«Островский был осмыслен Таировым не только как бытописатель, но и как поэт», — говорил С. Н. Дурылин.

Случилось так, что мне довелось сыграть на сцене Камерного театра одну за другой три роли русских актрис — Анну Мартынову, Нину Заречную и Кручинину. Работая над образом Кручининой, я еще не знала, что в скором времени в пьесе «Актеры» А. Васильева и Л. Эльстона мне предстоит поработать над образом советской актрисы Перегонец, мученически погибшей в Симферополе во время фашистской оккупации. Этих героинь, очень различных по своим характерам, по жизненным обстоятельствам, по приметам времени роднили общие черты — сила духа и великая самоотверженность.

Образ Кручининой возник в моем воображений еще до начала работы над пьесой. В тот год из-за накопившихся дел Александр Яковлевич отказался от летнего отпуска. Я тоже решила оставаться в Москве, так как после эвакуации не успела еще справиться со своими делами. Но весной Александр Яковлевич решил сделать передышку и предложил мне поехать дней на десять в Архангельское, Я получила возможность побыть в тиши, на природе, наедине с Кручининой — образом пока мне еще неведомым, но уже волновавшим воображение.

Мысленно я уже не раз уносилась в старый провинциальный город, где жила, любила, страдала и наконец обрела свое счастье Кручинина.

Чудесная природа Архангельского взбудоражила мою творческую энергию. Помню солнечные весенние дни, живописный обрыв, деревеньку на горе, слепящую глаза белизну талого снега и звонко журчащий ручеек под сугробом. Все, что приходило в голову во время прогулок, я вечером записывала в свою рабочую тетрадь. Вот первые увиденные черты будущего образа:

{410} «Опущенные плечи. Легко откинутая голова. Мягкая рука на коленях. Говорит очень просто, держится свободно, независимо, но порой застенчива. Во всем облике благородство и большое человеческое достоинство. Рассказывая Дудукину о прошлом, говорит “сквозь свое”, но это не мирно текущие лирические воспоминания. Кручинина взволнована тем, что вновь оказалась в городе, где семнадцать лет назад начиналась ее жизнь. Чувства “кипят” в ней, как любил говорить Пушкин; тут и тоска о сыне и оскорбленная женская гордость… Ей необходимо говорить о себе. Дудукин, которому она поверяет историю своей жизни, только объект, случайно попавший в ее орбиту. Она не считается с ним как собеседником и как бы для себя самой перелистывает страницы своей прошлой жизни…

Совсем еще юная Отрадина в первом акте и в дальнейшем известная артистка Кручинина. Разрыв во времени — семнадцать лет. Думаю, что контраст возраста подчеркивать не надо, он получится органично, в первую очередь от разницы мироощущения. Отрадина — вся порыв, ее чувства горячие, непосредственные! Кручинина много пережила, прошла тяжелый путь и как человек и как актриса. Это различие мироощущений создаст и в том и в другом образе свой внутренний ритм и свое пластическое выражение».

В Архангельском я мало заглядывала в текст. Позднее, когда начались первые читки пьесы, роль Кручининой в сравнении с теми ролями, которые я играла, — эмоциональными, психологически сложными, — показалась мне малодейственной, излишне ровной, излишне разговорной. Но в процессе работы это первое впечатление скоро отпало.

— Кручинина рождена актрисой, она — актриса «божьей милостью», — говорил Таиров.

И чем больше я осваивала текст, чем глубже вживалась в роль, тем сильнее и ярче проступали для меня в Кручининой черты внутреннего мира большой актрисы. Кручинина обладает даром беспокойного, богатого воображения, а это одно из самых драгоценных качеств, определяющих талант актера. «Я ведь странная женщина, — говорит она Дудукину. — Чувства совершенно владеют мною, захватывают меня всю. Я часто дохожу до галлюцинаций…» Рассказывая о своем прошлом, она как бы сейчас видит его, освещает своим горячим живым чувством. «Мне приятно вызывать образ моего сына, приятно разговаривать с ним, приятно думать, что вот он войдет ко мне…».

Путь актрисы Кручининой был нелегким: «Лавры-то потом, а сначала горе да слезы», — говорит она Дудукину. Так же как Нина Заречная, Кручинина боролась в трудных условиях старого провинциального театра, боролась за достоинство актера, за право честного пути к творческому труду. И когда в процессе репетиций мне удалось выявить в образе непреклонную уверенность Кручининой в победе добра и человечности, ее горячий протест против несправедливости, ее стойкую веру в свое призвание актрисы, когда зажглись и зажили во мне эти душевные качества Кручининой, {411} роль наполнилась сильным зарядом чувств и уже захватила меня целиком.

Очень важным для меня моментом в спектакле был монолог Незнамова в последнем акте. Его речь вызывает у Кручининой целую гамму переживаний. Таиров дал здесь замечательную мизансцену: Кручинина слушает Незнамова, стоя на открытой площадке террасы, во время его монолога она стоит неподвижно, как подсудимая, и только рука ее крепко сжимает веер. Волнение нарастает в ней с каждым словом Незнамова и наконец вырывается в крике: «Он! он!» — крике отчаяния и радости, когда она видит в руке Незнамова медальон, надетый ею при рождении на шею ребенка. Стремительно, взлетом птицы, срывалась я с места, сбегала по ступенькам террасы и как подкошенная падала перед сыном на колени, теряя сознание…

Очень любила я финал спектакля. После заключительной фразы Кручининой: «От радости не умирают» — Таиров давал немую сцену. Постепенно гас свет над группой гостей, толпившихся на террасе, а по авансцене медленно шли Кручинина и Незнамов. Счастливая, обняв сына, она как бы уводила его от пережитых унижений и страданий в новую жизнь, к прекрасному будущему, к свету и радости.

Хочется сказать несколько слов об Отрадиной. Мне кажется, что играть Кручинину, не играя в первом акте Отрадину, как это часто практикуется в театрах, большой творческий ущерб для спектакля и для актрисы. Не говоря о том, что сценический образ, когда он дается в развитии, неизменно обогащает роль, в данном случае первый акт, блистательно написанный Островским, дает актрисе богатейший игровой материал и во многом предопределяет образ Кручининой.

Молодая девушка, дворянка, интеллигентка, учительница, не побоялась сойтись с любимым человеком. В этом проявляется уже та смелость, та твердость духа, которая в дальнейшем определяет характер Кручининой.

Я с большим увлечением играла Отрадину. Меня пленяли в ней непосредственность, порывистость чувств, быстрые смены душевных состояний — от светлых радостных надежд на счастье к сомнениям, к беспокойной настороженности, к предчувствию беды и, наконец, к трагизму финала акта. Внезапно обрушившийся удар как бы пригибает Отрадину к земле, но она, подавив боль, отчаяние, оскорбленную женскую гордость, находит в себе мужество выпрямиться. И ее последняя фраза, обращенная к Мурову: «Ну, теперь вы совсем свободны», — звучала в спектакле твердо, сурово и убежденно. Я стремилась передать в этих словах силу духа, которая роднит этот образ с целой вереницей женских образов нашей классической литературы.

Отчетливо проступают в образе Отрадиной и черты будущей актрисы. Когда ее подруга Шелавина показывает ей фотографию своего жениха и она узнает в нем Мурова, она вскрикивает, но на тревожный вопрос Шелавиной: «Что с тобой» — пытается {412} улыбнуться: «Ничего, я накололась на булавки». И так правдиво и убедительно играет она эту ложь, что Шелавина верит ей, тревожится, обещает прислать врача…

Первый акт легко и органично вводит зрителя в дальнейшее действие пьесы, и характер Отрадиной уже совершенно естественно развивается в образе Кручининой. Отрадина помогла мне внести в роль Кручининой такие краски, которые не могли бы возникнуть в моем воображении, если бы я не играла вначале эту короткую повесть о ее несчастливой юности, поруганной любви.

К постановке «Без вины виноватых» Таиров относился очень любовно, с какой-то особой бережностью. Ему хотелось, чтобы спектакль был озарен идеалами Островского, духом эпохи.

Незадолго до начала репетиций в театре была устроена конференция, посвященная творчеству Островского и, в частности, пьесе «Без вины виноватые». Вступительное слово Таирова о его режиссерском замысле было горячо встречено участниками конференции и актерами. Увлекательны были выступления С. Н. Дурылина и В. А. Филиппова — не только замечательных знатоков Островского, но и современников блистательной эпохи Малого театра, когда с его сцены не сходили пьесы Островского. Эта конференция была совсем не похожа на чинное ученое заседание, она проходила в атмосфере праздничной, истинно творческой. Никому не хотелось расходиться домой, захотелось выпить шампанского за будущий спектакль, что тут же и было осуществлено.

К работе над «Без вины виноватыми» Александр Яковлевич привлек актрису Малого театра Елену Николаевну Музиль, сестру Варвары Николаевны Рыжовой. Елена Николаевна не принадлежала к плеяде ведущих актрис Малого театра, но свято хранила его традиции. Отец Елены Николаевны, известный актер Малого театра Н. И. Музиль (для него была написана роль Шмаги в «Без вины виноватых») был большим другом Островского, который постоянно бывал у них в доме. Естественно, что обе сестры росли и воспитывались в духе тех творческих идеалов, которые исповедовал великий драматург. Присутствие Елены Николаевны на репетициях вносило живой дух времени, в котором проходило действие пьесы. Это было очень заразительно и очень помогало актерам. Елена Николаевна знала пьесу наизусть и интересно рассказывала нам о том, как один-единственный раз в своей жизни она сама стала главной участницей этого спектакля в Малом театре. Будучи большой почитательницей Ермоловой, она не пропускала ни одного спектакля «Без вины виноватых». И случилось так, что однажды, когда Ермолова внезапно заболела перед самым спектаклем, дирекция театра предложила Елене Николаевне заменить Ермолову в роли Кручининой.

— Я была в беспамятстве! — рассказывала Елена Николаевна. — В моей уборной толпились товарищи, меня одевали, крестили на счастье… Как я играла, — не помню, была в каком-то отчаянном экстазе. Но ни мизансцен, ни текста роли не путала. После {413} спектакля товарищи хвалили и целовали меня, а я плакала… А потом целую неделю чувствовала себя совершенно больной.

Елена Николаевна была человеком широкого мышления в искусстве, она великолепно разбиралась в новых театральных течениях, в вопросах режиссуры, актерского творчества. Александр Яковлевич уверял, что Малый театр проглядел в ней блестящего педагога, который мог бы прекрасно воспитывать актерскую молодежь. Как-то разговаривая с Александром Яковлевичем, она сказала очень меткие слова, которые Таиров часто повторял потом нам, актерам: актеры, играя роль, как правило, играют только черные строчки текста, а ведь черные строчки чередуются с белыми, и белые строчки тоже надо играть.

Я очень подружилась с Еленой Николаевной. После репетиций она часто приходила к нам, с ней всегда было очень интересно. Она много рассказывала об актерах Малого театра, об энтузиазме, с каким относятся они к своей работе. Рассказывала о знаменитом Сальвини, перед талантом которого преклонялась и с которым была в большой дружбе.

Как-то нам позвонила по телефону Варвара Николаевна Рыжова и пригласила нас в гости:

— Посидим, попьем чайку, поговорим… Уж очень интересно, что Александр Яковлевич собирается «начудить» в «Без вины виноватых»…

Мы с радостью отозвались на это приглашение, так как и нам в свою очередь было интересно выпытать у Рыжовой секрет ее замечательного исполнения пьес Островского. За чаепитием разговор сосредоточился, конечно, на «Без вины виноватых». Я пожаловалась Варваре Николаевне, что никак не могу найти ключ к первому разговору Кручининой с Дудукиным. Разговор же этот очень важен, он является для зрителей как бы визитной карточкой Кручининой. Варвара Николаевна со свойственным ей темпераментом воскликнула:

— Островского, душенька, надо играть без запятых, запомни это! Ты, наверное, размусоливаешь текст, потому у тебя и не получается. Говори мне свой монолог, я буду за Дудукина!

Я начала: «Вчера в театральном буфете произошел какой-то скандал, в котором обвиняют артиста Незнамова…» — и прочла весь монолог Кручининой. Варвара Николаевна хлопнула рукой по столу:

— Ну, конечно, размусоливаешь. Ничего не надо описывать: ни скандала, ни прихода губернатора, ни его слов, проговаривай все это, как я тебе сказала, без запятых. И играть начинай со слов: «Кто такой этот Незнамов…». Островский такой драматург; он любит писать длинно, обстоятельно, а главная мысль у него всегда запрятана в самом конце.

После этого она сама сыграла нам отрывок из какой-то комедии. Очень быстро, почти на скороговорке, она произнесла бóльшую {414} часть текста, а потом вдруг как-то замерла и словно выжала и выбросила самый сгусток, самую суть монолога.

Должна сказать, что в этом ее актерском приеме была своя большая правда. Подсказ Рыжовой мне очень помог и в первой сцене с Дудукиным и в разговоре с Незнамовым.

Александр Яковлевич очень ценил доброе отношение к нам «стариков» Малого театра, с которыми нас всю жизнь связывала теплая дружба, и на первую же черновую генеральную «Без вины виноватых» пригласил А. А. Яблочкину, В. Н. Рыжову, Е. Д. Турчанинову, А. А. Остужева, дочь Ермоловой — М. Н. Зеленину и Т. Л. Щепкину-Куперник, связанную крепкими узами дружбы с Малым театром. После репетиции я до слез была растрогана добрыми словами наших старых друзей. В день премьеры я нашла на столике в своей артистической уборной драгоценные для меня подарки. От Маргариты Николаевны Зелениной я получила веер Марии Николаевны Ермоловой, с которым та играла Кручинину. Я бережно храню этот чудесный веер из тонкого кружева и тюля, разрисованный виноградными гроздьями. Елена Николаевна Музиль подарила мне для последней сцены Кручининой с Незнамовым золотой медальон. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник в день нашей премьеры была больна и не могла быть в театре, но прислала мне шелковый платочек, на одном из углов которого была вышита миниатюрная корзиночка с розами. К платку было приложено письмо:

«26.XII.44.

Дорогая моя Алиса Георгиевна,

вот, увы, единственная “корзина роз”, которую я сейчас могу Вам поднести. Вся ее ценность (довольно сомнительная) — в том, что над ней трудились мои старые, усталые глаза — которые Вы заставили плакать. Не взыщите за более чем скромный дар. Платочек этот для последнего акта, я старалась сделать под Ваш головной убор. В добрый час.

Искренно преданная Вам *Т. Щепкина-Куперник*».

Нет слов, чтобы передать волнение, вызванное во мне этими сердечными благословениями старших друзей. Когда перед выходом в последнем акте я взяла в руки веер Марии Николаевны Ермоловой, у меня задрожала рука.

Я совершенно не помню, как играла в тот вечер.

Спектакль был принят публикой горячо. За кулисами был праздник — премьера шла в день рождения Камерного театра, как и задумал Таиров.

Официальное празднование тридцатилетнего юбилея Камерного театра было назначено на 4 февраля. Сейчас я смутно помню этот торжественный вечер. И я и Таиров за несколько дней до празднования заболели жестоким гриппом, в тот вечер все воспринималось мною сквозь какой-то туман. Помню, говорили теплые речи, выступали {415} актеры с веселыми театральными приветствиями, передавали папки с адресами, а у меня стучало в ушах, я думала только о том, как бы не упасть и продержаться до конца.

# Глава XX

После дней, озаренных радостью победы в Великой Отечественной войне, наступили дни напряженного труда во всех уголках нашей страны, на каждом участке. Большая работа шла и у нас в театре. Александр Яковлевич настойчиво продолжал проводить в жизнь план, намеченный им еще в самом начале войны, — введение в репертуар пьес, посвященных героической борьбе нашего народа. Это был целый цикл произведений современных советских писателей. В работу над ними была вовлечена вся наша режиссура — А. Богатырев, Н. Сухоцкая, Л. Лукьянов и А. Васильев.

Начинался этот цикл пьесой Всеволода Вишневского «У стен Ленинграда». Первый вариант пьесы не был удачным. Длительная переписка Таирова с Вишневским, жившим тогда в Ленинграде, ни к чему не привела. И только когда Всеволод вернулся в Москву, они вместе с Таировым сделали новую композицию пьесы, гораздо более глубокую и более точную по характеристикам действующих лиц.

Постановка «У стен Ленинграда» строилась как «симфония об Отечественной войне», симфония в трех частях, в трех днях: первый день — «Священная война». Все, как один, на защиту Ленинграда! Второй день — «Клятва». Третий день — «Скорее смерть испугается нас, чем мы испугаемся смерти».

На репетициях Таиров говорил актерам:

— Не надо связывать себя текстовым материалом. Дыхание этому спектаклю должна дать ваша страстная вера в победу.

И подчеркивал:

— Не бодрячество, а подлинная вера! Этим чувством должны жить не только герои пьесы, но и каждый матрос в массовой сцене. Только при этом условии может получиться спектакль.

Таиров щедро ввел в спектакль пантомимические сцены, они обогатили и укрепили внутреннюю ткань пьесы. Большого впечатления добился Александр Яковлевич в картине сражения — безмолвная рукопашная схватка на полуразрушенной дворцовой лестнице, пересекавшей по диагонали сцену. Сражение шло под оркестр (музыка Льва Книппера) в течение нескольких минут и вызывало бурную реакцию в зрительном зале. Актеры являли чудеса смелости и ловкости: с площадки лестницы во время боя они летели порой головой вниз, вызывая вскрики в зрительном зале, но ни на одном из спектаклей во время этого боя не было ни единого случая каких-либо травм или ушибов. Успех режиссера Таирова в этой сцене явился одновременно и победой таировского метода воспитания актеров, от которых он всегда требовал большой {416} тренированности и безупречного владения телом. «Создан был потрясающий образ победоносного сражения», — писал о сцене боя критик П. И. Новицкий.

Особое место в цикле современных спектаклей того времени заняла чудесная пьеса Ольги Берггольц «Верные сердца» — пьеса умная, согретая той особой теплотой, которой овеяно все ее творчество. Постановка была поручена Н. Сухоцкой, окончившей режиссерский факультет школы Камерного театра. Во время работы над этим спектаклем я много общалась с Ольгой Федоровной Берггольц, и это было для меня большой радостью. Поэзия Берггольц мне очень близка и дорога. Подобная творческая близость существует у меня еще только с Блоком, многие стихи которого я считаю «своими», будто я сама их написала.

Спектакль «Верные сердца» прозвучал свежо и сердечно, он хорошо доходил до зрителей. Александра Яковлевна Бруштейн писала, что спектакль раскрыл «смело и принципиально то новое, что обнажила в народном сердце война, ту морально-политическую силу нашу, которая помогла нам победить». Прекрасно играли П. Гайдебуров — профессора и М. Фонина — Машу.

Дружно прошла в театре работа над пьесой В. Кожевникова и И. Прута «Судьба Реджинальда Дэвиса». Эта постановка сразу хорошо заладилась. Спектакль получился интересным, вызвал много хвалебных отзывов.

Много дорогих для меня воспоминаний связано с постановкой пьесы Эренбурга «Лев на площади». Поначалу эта пьеса показалась нам всем очень трудной и мы волновались — как она прозвучит в спектакле. Это была первая пьеса Эренбурга, и, вручая рукопись Александру Яковлевичу, он пошутил:

— Я вовсе не уверен, что этот мой опус — действительно пьеса, я ведь не драматург!

Но в работе сразу же стало ясно, что «Лев на площади» — произведение самое что ни на есть драматургическое. Правда, в развитии сюжета, в движении действия местами ощущались срывы, которые надлежало преодолеть сценическими средствами, но в целом пьеса была чрезвычайно интересная, острозлободневная, написанная отточенным эренбурговским пером.

Илья Григорьевич очень интересовался работой театра, бывал на репетициях. В свободные минуты я тоже забегала в зрительный зал. Встречи с Эренбургом были для меня всегда интересны и радостны. Я очень любила и люблю его как писателя, нравились мне и своеобразные черты его характера, его человеческие причуды.

Как-то, когда я сидела в зрительном зале во время репетиции массовой сцены, меня вдруг осенила мысль сыграть в толпе маленькую роль. Тут же возник в воображении и образ: женщина из народа со знаменем в руке. В перерыве я поведала об этом Таирову и Эренбургу. Оба они горячо приняли мое предложение. Илья Григорьевич тут же набросал небольшой текст для моего выступления, Таиров предложил продолжить это выступление строками «Марсельезы», которую подхватят толпящиеся на площади обитатели {417} городка. Роль-минутка мгновенно обрела точный рисунок: вырвавшись из толпы, высоко держа над головой знамя, я взбиралась на возвышение и после короткой речи начинала «Марсельезу». Народ подхватывал бессмертный гимн свободы.

Появление женщины с алым знаменем в руке неизменно вызывало воодушевление зрителей. Эту крохотную роль я играла с большим увлечением, вероятно, не меньшим, чем монологи Орлеанской девы в свои ученические годы.

Публика с напряженным интересом смотрела спектакль. Прекрасно доходил остроумный текст Эренбурга. Актеры хорошо справились с необычным драматургическим материалом. Великолепно играли молодая актриса Людмила Вальднер — Бубуль, В. Ганшин — американца мистера Лоу, С. Ценин — мэра города.

Вспоминая об этой постановке, я не могу не назвать имя Р. Фалька, создавшего замечательные декорации к спектаклю.

О «Льве на площади» положительно отзывалась критика. Очень большой успех имел этот спектакль в Таллине, во время гастролей Камерного театра в 1948 году. «Каждая сцена являлась орудийным залпом в лагерь империалистов… Бурные овации переполненного театра в конце спектакля и в ходе действия были проявлением не только признательности зрителей за высокое искусство, но и идейной солидарности с театром», — писала эстонская газета «Рахва Хээль».

Спектакли… Спектакли… Казалось, ничем другим не жили мы в это время, ни я, ни Таиров. Александр Яковлевич почти не выходил из театра. Я очень много играла — часто шли «Без вины виноватые», «Чайка», «Адриенна Лекуврер», «Мадам Бовари». Днем в свободные часы я забегала на репетиции новых спектаклей. Работа шла с невероятной интенсивностью. «Константин Заслонов», «Ветер с юга», «Подвиг останется неизвестным», «О друзьях-товарищах» — все эти постановки создавались режиссурой и актерами с большим творческим волнением. Очень различные по драматургическому складу, по сюжетному построению, по режиссерскому решению, они были объединены одной общей чертой — чувством глубокого патриотизма, верой в несокрушимую силу нашей страны, нашего народа. Театр вносил в эти пьесы ту окрыленную романтику, ту внутреннюю патетику, которой до краев была наполнена наша действительность. Эти прекрасные черты нашей жизни Таиров выдвигал на первый план. Он внушал актерам, что современные пьесы нельзя играть бескрыло и равнодушно.

Продолжая линию русской классики, Таиров создал в ту пору один из этапных своих спектаклей — «Старик» М. Горького. Об этой постановке очень много говорили и писали. Некоторые утверждали, что спектакль Камерного театра стал рождением этой пьесы на сцене. Пьеса считалась несценичной и действительно ставила перед режиссером и исполнителями сложные задачи, а потому, видимо, редко шла в Москве и других городах Союза. {418} В памяти театралов осталась, пожалуй, лишь постановка «Старика» в Малом театре в 1919 году.

Я не буду подробно рассказывать об этой работе Таирова: есть режиссерская экспликация в книге Александра Яковлевича; есть большое интереснейшее исследование С. Н. Дурылина; сохранился и целый ряд статей об этом спектакле.

Прекрасно играли в нем П. Гайдебуров (Старик), Л. Врублевская (Софья Марковна), В. Беленькая (Девица), Е. Руднева (Захаровна), Б. Терентьев (Мастаков).

Одной из последних постановок Камерного театра была интереснейшая пьеса Джона Пристли «Он пришел…». Премьера этой пьесы состоялась в Москве, раньше чем в Лондоне, хотя Пристли уже тогда был одним из самых популярных и любимых писателей Англии. Актеры с большим волнением играли премьеру — в зрительном зале присутствовал автор. Вместе с ним из Лондона приехал в Москву настоятель Кентерберийского собора, профессор Оксфордского университета Хьюлет Джонсон. Оба они оценили наш спектакль очень высоко. Не буду повторять здесь их горячих похвал в адрес театра, приведу отдельные выдержки из письма, присланного Таирову Хьюлетом Джонсоном из Лондона после их возвращения из Москвы.

«… Мы горячо поздравляем руководителя и весь коллектив Камерного театра с блестящей постановкой новой пьесы Пристли “Он пришел…”. Для нас было большой честью присутствовать на ее первом в мире представлении. Нам это тем более радостно, что это происходило в великой Москве, которую мы любим почти наравне с нашей родной столицей, и что мы видели эту постановку именно в Камерном театре — в одном из величайших мировых театров. Мы считаем эту постановку блистательной и исключительно точной. Так верно показать на сцене средний класс Англии послевикторианской эпохи, так показать английскую буржуазную среднюю семью — это действительно настоящее достижение…

Больше всего мы рады и горды тем, что пьеса Пристли с ее глубоким социальным содержанием, с ее перекличкой с нашей эпохой и скрытыми предупреждениями удостоилась постановки на советской сцене даже раньше, чем была показана у нас на родине. Это еще лишний раз доказывает, что глубокая и тонкая культура советского социализма внимательно следит за всем, что есть лучшего в других странах. Мы верим, что эта постановка в свою очередь по-настоящему поможет великому и благородному делу создания добрых отношений и взаимопонимания между Советским Союзом и Великобританией».

Таиров работал с невероятным напряжением сил. Готовились и выпускались новые премьеры.

Летом 1948 года мы выехали на гастроли в Киев и Таллин. После напряженной работы в Москве эти гастроли были для всех нас прекрасной разрядкой.

{419} В Киеве мы играли одновременно в двух театрах — в Драматическом имени Франко и в оперном. Некоторым товарищам, занятым в двух спектаклях, приходилось спешно перебегать из одного театра в другой. Но, несмотря на трудности, эти гастроли мы воспринимали как праздник.

Мы много встречались с писателями, театральными деятелями, часто виделись с Юрием Яновским, который в это время задумывал пьесу для Камерного театра. В дневные часы я убегала к берегу Днепра. Так же как красоту русской зимы я с детства воспринимала через пушкинского «Евгения Онегина», так поэзия украинской природы и очарование Днепра сохранились в моем видении через бессмертные строки Гоголя.

Провожали нас киевляне очень тепло.

Торжественно и празднично встретили театр в Таллине. Когда поезд подходил к перрону, грянул оркестр. Представители общественности, театральные деятели выступили с приветственными речами. Молодежь с букетиками полевых цветов бурно приветствовала нас. Улицы Таллина пересекались лентами с надписью: «Привет Камерному театру». Те же надписи пестрели и на тротуарах.

Жилось нам в Таллине очень приятно. Спектакли воспринимались с большим воодушевлением, зал постоянно был переполнен. Мы были окружены сердечным гостеприимством и вниманием.

В Таллин помимо репертуара, шедшего в Киеве, мы привезли один из наших последних спектаклей — «Жизнь в цитадели» А. Якобсона.

В последние годы работы в Камерном театре я сыграла три новые роли — Эву Мийлас в пьесе «Жизнь в цитадели», миссис Эрлин в пьесе Уайльда «Веер леди Уиндермиер» и актрису Перевалову в пьесе «Актеры» А. Васильева и Л. Эльстона. Эти роли были не такого масштаба, как образы классические, которые я играла, и не такие значительные, как образ Комиссара в «Оптимистической трагедии», но все же каждая из этих новых ролей давала хороший материал.

Эва Мийлас — образ, как принято говорить, положительный, в лучшем смысле этого слова. Она — хорошая жена, нежная мать, обаятельная женщина, она обладает ясным, светлым умом, настоящей культурой. Но эти ее качества не выходят за пределы положенного. Ее понятия нравственности, чувства долга подчинены устою той замкнутой жизни дома-цитадели, полновластным хозяином и главой которого является ее муж, профессор Мийлас. (Его прекрасно играл Гайдебуров.) Действие пьесы развертывается в оккупированном фашистами маленьком эстонском городке накануне прихода туда советских войск. Эва взволнованно и радостно встречает весть о вступлении в город Советской Армии, но все же остается в стороне от событий, она не участвует в борьбе — это ей несвойственно. Пожалуй, главной чертой ее характера является привычка всегда, при всех обстоятельствах сдерживать свои чувства и порывы, сохраняя самообладание и собственное достоинство. {420} В этом плане самым сильным и ярким моментом в роли была сцена ее свидания с пасынком, который оказывается в результате фашистом, бывшим начальником гитлеровского концлагеря. Гнусный шантаж, к которому он прибегает, чтобы сломить сопротивление Эвы, разбивается о непроницаемую броню ее крепкой выдержки, человеческой и женской гордости. Сдерживая гнев и возмущение, она спокойно бросает ему в лицо уничтожающие слова презрения и гадливости.

Сила душевного чувства, которая сочетается в характере Эвы с необычайной скромностью, с почти девичьей застенчивостью, проявляется в одной только сцене — в диалоге с писателем Лиллиаком. Он — единственный человек, душевно близкий Эве. Взаимное чувство этих двух людей дано автором весьма осторожно, как бы пунктиром. Нашей сценической задачей было выявить подтекст этого диалога. В помощь мне и моему партнеру Михаилу Лишину Таиров ввел музыку. Эва садится к роялю. Чувства, мысли, затаенные в ее душе, раскрывались не в словах, а во взволнованном звучании музыки, в то и дело прерывающейся мелодии, в трепетном движении пальцев, скользящих по клавишам, в улыбке и широко открытых глазах Эвы, обращенных к Лиллиаку. Я любила играть эту сцену. Во время наших гастролей в Таллине зрители говорили, что мне удалось найти очень точный и тонкий рисунок, воссоздающий образ эстонской женщины.

Миссис Эрлин в пьесе Уайльда «Веер леди Уиндермиер» — роль женщины из высшего света, но с более чем сомнительной репутацией. Общество, в котором она живет, не принимает ее, каждое брошенное ею слово, каждый ее поступок сопровождается потоком ядовитых насмешек и сплетен. Но не в характере миссис Эрлин сдавать свои позиции. Она храбро вступает в борьбу с обществом, все слабые стороны которого ей великолепно известны. Ее смелый ум, находчивость, блестящее остроумие, искусство одной неожиданной интонацией в разговоре поставить в тупик своего собеседника или внезапно зажечь в нем огонек протеста и превратить беседу в острый поединок — все эти качества служат ей надежным щитом, о который разбиваются козни противников.

Разнообразие драматических ситуаций, в которые по воле автора попадает миссис Эрлин, требовали в сценическом воплощении роли множества внутренних приспособлений, ярких красок, изобретательности. Непрестанная игра, которую ведет миссис Эрлин, сообщает ее образу большое внутреннее движение. Я с увлечением включалась в эту игру, много импровизировала и получала от этого большое удовольствие. Блестяще сделана автором та единственная сцена, где раскрываются истинные чувства миссис Эрлин: ее встреча с дочерью — леди Уиндермиер у лорда Дарлингтона. Чтобы спасти дочь от ложного шага, миссис Эрлин рассказывает ей грустную историю из своей собственной жизни, когда такой же опрометчивый поступок, какой готова была совершить ее дочь, навсегда сделал миссис Эрлин изгнанницей света. Драматизм этой сцены усиливается тем, что леди Уиндермиер, которую {421} миссис Эрлин посвящает в горькую историю своей жизни, не знает, что с ней разговаривает ее мать.

Редко выпадает на долю актрисы роль с таким богатством чувств, мыслей и красок, какими наделил Уайльд образ миссис Эрлин.

Таиров поставил спектакль в плане острой сатиры, беспощадно разоблачающей высший английский свет, его душевную пустоту, лицемерие, циничный расчет, скрытые под маской внешней элегантности и пресловутого хорошего тона.

Я с большим увлечением работала над ролью и горько поплакала, когда жизнь моей миссис Эрлин внезапно оборвалась. После общественного просмотра спектакль не был выпущен.

Однажды, вскоре после просмотра «Веера леди Уиндермиер», я поднялась в нашу школу на четвертый этаж и вдруг увидела в дверях входящую следом за мной Александру Александровну Яблочкину. Я бросилась к ней, встревоженная тем, что она поднялась так высоко (лифта в театре не было), но Александра Александровна, еще не отдышавшись, отвела меня в сторону и шепнула: «Я привезла вам подарок». Она вручила мне большую старинную коробку. Подарок оказался бесценным и растрогал меня до слез. В коробке лежал изумительной красоты веер из белых страусовых перьев с черепаховой ручкой, украшенной инициалами Марии Николаевны Ермоловой и цифрой 25. Александра Александровна поведала мне историю этого веера — он был поднесен М. Н. Ермоловой от зрителей в день ее двадцатипятилетнего юбилея; незадолго до своей смерти Мария Николаевна подарила его Яблочкиной с запиской «Сестре по духу». «А теперь, — продолжала Александра Александровна, — я считаю, что этот веер должен перейти к вам». В коробке лежало письмо Яблочкиной.

«31 декабря 1948 г.

Мне хочется доставить Вам, любимая Алиса Георгиевна, радость и утешение, если я достигну этого — я буду счастлива! Вместо “Веера” Уайльда посылаю Вам веер М. Н. Ермоловой, который она мне лично подарила. Я его берегла, как реликвию, и мне хочется еще при моей жизни передать это той, которой из всех наших советских актрис удалось продолжить линию трагедии, где Ермолова была так совершенна и велика. Глядя на этот веер, вспоминайте наш идеал, наше знамя — великую Ермолову, оценившую Ваш талант еще в Вашей ранней сценической молодости, и о ее младшем скромном товарище, полюбившей Вас всем сердцем, как чудесного человека и прекрасную виртуозную артистку, доставляющую мне много радости своим талантом и обаянием.

Горячо любящая Вас

Ваша *Яблочкина*»

С этим веером я играла позднее на своих творческих вечерах сцену из «Марии Тюдор». Веер мне очень помогал, он играл вместе со мной. Движение легких перышек послушно передавало в {422} диалоге с Фабиано и коварные чувства королевы и ее тайные замыслы. Этот веер вместе с другим веером Ермоловой, подаренным мне ее дочерью в день премьеры «Без вины виноватых», я храню как самые драгоценные реликвии.

Последней моей ролью в Камерном театре была роль актрисы Переваловой в пьесе «Актеры», посвященной героической жизни и борьбе группы артистов и работников театра в период фашистской оккупации в Симферополе. Пьеса эта была написана не профессиональными драматургами, а товарищами погибших, написана без всяких претензий, с одной только целью — поведать людям о стойкости и силе духа, о трудной жизни и гордой смерти своих товарищей, замученных фашистами. Несмотря на многие недостатки пьесы, Александр Яковлевич счел своим долгом включить ее в репертуар как дань мужеству погибших товарищей по искусству.

Роль актрисы Переваловой, прообразом которой была известная советская артистка А. Перегонец, я играла с тяжелым сердцем. В моей творческой жизни это была не первая женщина с трагической судьбой, но образы, которые я играла, создавались воображением авторов, тогда как здесь надо было донести до зрителя образ реального человека, товарища по искусству, актрисы, которой еще недавно восхищались зрители. На репетициях у меня к горлу подступал комок, я с трудом произносила слова роли. И только чувство долга перед памятью Перегонец помогло мне в результате справиться с собой. Работая над ролью, я не стремилась к внешнему сходству с актрисой, важно было передать ее внутренний мир, те черты характера, из которых, по рассказам знавших ее людей, слагался облик Санички — так звали ее в театре.

Как будто мне удалось соединить в роли внешний облик «эфирного существа», «вечной инженю» (как она в шутку сама о себе говорила) с потрясающей силой духа и стойкостью борца, гордо идущего на подвиг, не сгибающегося перед угрозами палачей.

После премьеры я получила взволнованное благодарное письмо от близких Александры Федоровны Перегонец. Это дало мне большое удовлетворение.

Спектакль «Актеры» прожил у нас недолго. Премьера его состоялась в марте. А 29 мая 1949 года в последний раз закрылся занавес Камерного театра.

Шел спектакль «Адриенна Лекуврер».

Этот спектакль остался в моей памяти на всю жизнь. Вспоминают его до сих пор и зрители, которые на нем присутствовали. Как ни странно, но в тот вечер я играла с каким-то особым восторгом, в каком-то упоении, забыв обо всем на свете.

На своих спектаклях я всегда ощущала очень тесный контакт со зрителями и всю мою актерскую жизнь считала их своими самыми близкими друзьями — им я отдавала все самое дорогое, самые сокровенные чувства и мысли. И эта близость с публикой очень много давала мне для творчества. В тот последний вечер в театре {423} контакт со зрителями был особенно ощутимым — моя Адриенна, казалось, жила в самой гуще зала.

… Наступивший день показался нам странным и страшным — ни Таирову, ни мне не надо было идти в театр…

Александр Яковлевич долго ходил взад и вперед по комнате, потом внезапно обратился ко мне:

— Ты должна каждый свой день начинать так, как будто вечером играешь спектакль. Занимайся гимнастикой, речью, всем, чем ты занимаешься обычно. Готовь какую-нибудь новую роль… Теперь иначе ты не сможешь жить.

Этот завет Александра Яковлевича я крепко запомнила. Как-то, в один из дней, Александр Яковлевич подозвал меня к окну и показал на мостовую:

— Видишь, — сказал он, — между булыжниками пробивается трава. (В то время мостовая на Бронной была булыжная.) Кажется невероятным: ездят машины, грузовики, топчут землю прохожие, а трава выпрямляется, живет и дает новые ростки. Вот так и искусство. Оно пробьется и будет жить снова!..

25 сентября 1950 года не стало Александра Яковлевича. Со всех концов страны, из всех советских республик шел ко мне поток сочувственных телеграмм и писем. Писали знакомые и незнакомые люди, зрители, писали о глубокой скорби и душевной боли, вызванных известием о кончине Таирова.

… Не стало Таирова. Потекли тяжелые, бессветные дни. Мои близкие заботливо навещали меня, наши старые друзья — Яблочкина, Книппер, Щепкина-Куперпик — проявили ко мне большое внимание и сочувствие. Зрители бесконечно справлялись по телефону о моем здоровье, передавая горячие слова своей преданности и любви. Но это доброе участие людей я оценила много позднее. А в те дни оно едва касалось моего сознания, я была в состоянии полной душевной окаменелости.

Тяжелым ходом шагали дни, недели, месяцы.

И вот однажды позвонила мне по телефону Александра Александровна Яблочкина и попросила приехать к ней.

— Я сейчас мало занята в спектаклях, очень скучаю, — пожаловалась она, — и пришло мне в голову попробовать читать стихи. Меня часто приглашают принять участие в концертах, а репертуара у меня нет. Выучила несколько стихотворений, хочется, чтобы Вы меня послушали — Вы ведь мастер читать стихи. Скажете мне свои впечатления.

Я, конечно, не могла отказать Яблочкиной и поехала к ней.

Александра Александровна встретила меня очень радушно и сердечно. Перед тем как начать читать, встав около большого кресла, она сделала паузу, как бы готовясь к выступлению перед публикой. Читала она «Фею» Горького, лирические стихотворения {424} Апухтина, всем известную «Яблоню» и сильно драматическое стихотворение «К позорной казни обреченный лежит в цепях венгерский граф…». Читала в старинной декламационной манере на слегка тремолирующем, заниженном звуке, но в то же время с живым, искренним чувством. Это скромное, но какое-то торжественное выступление в маленькой столовой Александры Александровны неожиданно взволновало меня — оно словно волшебной палочкой коснулось моего чувства актрисы…

После чтения мы много говорили. Александра Александровна рассказывала о своей актерской работе, а потом неожиданно обратилась ко мне:

— А почему бы вам, дорогая Алиса Георгиевна, не попробовать выступать в концертах? Вам необходимо вернуться к творческой работе! Труд — лучшее лекарство от тяжелых переживаний. Помните народную поговорку: «Терпенье и труд все перетрут…».

Такой поворот разговора застал меня врасплох. Я ничего не ответила. Александра Александровна обняла меня.

— Я ведь ваш старый друг, я много о вас думаю и болею душой за вас. Вот видите, можно и не в театре, а у себя в столовой чувствовать себя как на сцене. Не мне вам это говорить: в эвакуации, в Балхаше, вы играли в бараке, и мне рассказывали, что играли замечательно. А ведь у нас, в Доме актера, очень приятная сцена, правда, небольшая, но зато акустика великолепная. Сцена для вас есть. Пусть Дом актера будет вашим домом…

Я засиделась у Яблочкиной до позднего вечера. Домой шла взбудораженная, перебирая в памяти все, что Александра Александровна мне говорила. А в голове упорно маячило: «Сцена для вас есть… Пусть Дом актера будет вашим домом…»

На следующий день, впервые после долгого времени, я подошла к своему рабочему столу и начала перелистывать заброшенные тетради с записями репетиций. В воображении постепенно стали оживать любимые сценические образы…

# Глава XXI

Прошло несколько месяцев. И 16 апреля 1951 года в Доме актера был объявлен мой первый творческий вечер.

В программе:

Вс. Вишневский — «Оптимистическая трагедия».

А. Н. Островский — «Без вины виноватые».

Г. Флобер — «Мадам Бовари».

Сесар Арканада — «Мануэла Санчес».

С огромным волнением готовилась я к этому вечеру. Выступать после двухлетнего перерыва, к тому же не на сцене театра, а в концертной обстановке, было страшно. В отрывках участвовало четырнадцать актеров. К счастью, большинство из них были моими товарищами, а некоторые и партнерами в спектаклях Камерного театра. Но в программе были заняты и актеры из других театров, {425} с ними надо было много работать. Впервые на репетициях я была не только актрисой, но и режиссером. После долгого творческого застоя я чувствовала себя неуверенно, часто впадала в отчаяние…

Помню, как, готовясь к выступлению, я сидела перед зеркалом с измученным от бессонной ночи лицом, пытаясь легким слоем грима замазать синие круги под глазами. Мне казалось, я не доживу до своего выхода на сцену.

Приведу запись из дневника об этом вечере:

«Множество народу. Проходы в зрительном зале забиты молодежью. Когда я вышла на сцену — все встали, и встреча была такая бурная, что я от волнения почти потеряла сознание. Ноги подкашивались, голова кружилась, колени дрожали… Вечер начинался сценой Кручининой с Дудукиным из “Без вины виноватых”. Что я играла, как я играла — не помню. Я испытывала одно чувство — невыразимой, чугунной усталости. И только постепенно, в сцене с Незнамовым, стала приходить в себя. Удивительно, что публика, как мне потом говорили, ничего не заметила, и только Н. Н. Литовцева, позвонив мне на следующий день по телефону, после ласковых слов о моем выступлении сказала: “А вот глаза у тебя были измученные, я все время за тебя волновалась”.

После каждого отрывка и в конце вечера я бесконечно выходила на аплодисменты, мне хотелось плакать и обнять всех сидящих в зале. Было радостно, что на вечер пришло много актеров, дорогих моему сердцу, — Яблочкина, Книппер, Турчанинова, Рыжова, Обухова и другие известные актеры московских театров. С азартом аплодировала и неистово шумела молодежь…»

Этот вечер в Доме актера положил начало новому этапу в моей жизни. Приглашения выступать посыпались как из рога изобилия. Я сразу же повторила вечер в Доме актера, потом играла в ЦДРИ и, наконец, в Зале имени Чайковского расширенной программой. Меня поздравляли, говорили о том, что роли, которые я играла в театре, не поблекли, не потеряли своей свежести. Очень хвалили и новую мою работу — Мануэлу Санчес. Добрые слова товарищей и особенно старших актеров подняли во мне дух, веру в себя, веру в возможность творческой жизни в новых условиях.

Постепенно я стала обновлять программу творческих вечеров — ввела последний акт из «Адриенны Лекуврер», сцены из «Антония и Клеопатры» и «Федры». Начала работать над новой ролью — Марии Тюдор, которую позднее ввела в репертуар.

Вечера проходили очень успешно и в Москве и в Ленинграде, куда я регулярно выезжала. Поездки в Ленинград, встречи с ленинградской публикой были для меня большой радостью. Правда, эти поездки сопровождались порой и трудностями: актеры были очень заняты в своих театрах, часто приходилось делать замены, дополнительно много работать. Большую услугу оказали тут мои близкие друзья, которых я в шутку называла «художественный совет АГК». Этот «худсовет» под председательством Нины Сухоцкой присутствовал на репетициях, и его строгая критика очень помогала мне.

{426} Расскажу о своих новых работах — о Мануэле Санчес и Марии Тюдор.

Пьеса «Мануэла Санчес» не была закончена автором. Я выбрала самые яркие и живые эпизоды из жизни Мануэлы, объединив их в собственную композицию. Получилась как бы маленькая самостоятельная пьеса. Мануэла — лицо реальное: испанская крестьянка, героиня партизанского движения, неустрашимый борец за свободу своего народа, трагически погибшая — сожженная франкистами в деревенском домике, в котором укрывались партизаны.

Образ Мануэлы — образ большой душевной красоты и силы. Бесстрашие, ум и находчивость в борьбе с врагом, горячая любовь к сыну, трогательная, нежная забота о маленьком внучонке делали ее близкой сердцу зрителя. Я очень любила Мануэлу, любила ее играть, любила петь чудесную песенку-речитатив над колыбелью малыша.

Почти безмолвная трагическая сцена, когда Мануэле сообщают о гибели сына, воздействовала на публику большой сдержанностью чувств. Горе матери выражалось во взгляде, слабом движении поникшей руки, в низко склонившейся фигуре беззвучно рыдающей Мануэлы.

В композицию я ввела музыку из народных испанских мелодий.

Роль Марии Тюдор давала богатый материал. Характер королевы со всеми его внутренними противоречиями так четко и точно вычерчен Гюго, что, когда я начала заниматься ролью и вникать в психологию Марии, я очень скоро сказала себе: пользуйся тем, что дает тебе автор, не мудрствуй лукаво и постарайся только претворить в сценическую жизнь его замечательное драматургическое искусство. В программу я включила два отрывка: сцену с Фабиано из второго акта и сцену в тюрьме с Симоном Ренаром — очень интересную психологически. Я играла роль Марии Тюдор свободно, не фиксируя приспособлений, вводя каждый раз новые штрихи и детали, и испытывала истинное наслаждение, обнажая тонкость ума, хитрость и коварство королевы, а с другой стороны, ее непосредственность, искренность в любви.

Мария Тюдор, так же как и Мануэла Санчес, получила хорошую оценку у критиков.

Помимо творческих вечеров я нередко выступала в концертах. От концертов со сборной программой я, как правило, отказывалась: очень их не любила и не люблю, но в серьезных тематических вечерах не раз выступала. Устроители таких вечеров чаще всего обращались ко мне с просьбой сыграть Федру. Меня всегда поражало то, что в этих концертах с разнородной программой публика принимала Федру совершенно особо — необыкновенно взволнованно и с какой-то признательностью. Это навело меня на мысль попытаться осуществить вечер чистой трагедии. После беспокойных размышлений о том, что играть и в какую форму облечь, я задумала назвать вечер — «Образы трагедии».

В программе:

Еврипид — «Медея».

{427} Расин — «Федра».

Шекспир — «Антоний и Клеопатра».

Образ Медеи — новый для меня, не игранный в театре, не раз будоражил мое воображение и раньше, но потом как-то надолго исчезал. Теперь он снова овладел моими помыслами, и я решила, что Медея может очень хорошо звучать вместе с Федрой и Клеопатрой.

Раздумывая над своим замыслом, я сильно волновалась: как-то дойдут эти трагедии до зрителя, отвыкшего от классических образов, далеких от сегодняшнего дня, а вместе с тем поразительно близких по духу людям нашего времени?

Образ Медеи требовал большой работы. Язычница, женщина, обуреваемая любовью к Язону и оскорбленная в своей страсти, разжигаемой ревностью к сопернице… Страсть и ревность буйно сталкиваются в Медее с чувством матери, с безграничной любовью к своим детям. Неистовая жажда мести Язону за его предательство толкает ее на преступление. Любящая мать — она убивает своих детей, чтобы не отдать их сопернице. Эти чудовищные, испепеляющие душу страсти заряжают образ Медеи огромной внутренней силой.

Я играла не всю пьесу, а только две сцены и монолог — и тем труднее было выразить могучую силу этого удивительного еврипидовского образа. На одной из репетиций у меня неожиданно родилась в роли внутренняя характерность, может быть, незаметная для зрителя, но точно ощутимая мною: она вылилась из чувственности Медеи и внесла свою окраску и в звучание голоса, и в жест, и в пластическое выражение роли.

Этот вечер шел в единой установке — на сцене две колонны и два больших кресла, поставленных в соответствии с мизансценами, пол застлан тяжелым ковром, в перерывах между трагедиями вместо занавеса давалась вырубка света. Вступлением к каждой пьесе была музыка, звучавшая за сценой: Бетховен — перед «Федрой» и «Медеей», Прокофьев — перед «Антонием и Клеопатрой». Прекрасно исполняла эти музыкальные фрагменты пианистка Полонская.

На творческих вечерах я ничего не изменяла в своем внешнем облике, всегда оставалась сама собой. Но для каждой роли искала ту или иную деталь, которая выражала бы характер персонажа, черты эпохи, особенность данной ситуации. В этом вечере я использовала плащи, которые надевала на вечернее платье. Плащи были различные по фактуре, по форме и цвету. Для Федры — блестящий черный плащ, подбитый ярко-оранжевой тканью; для Медеи — тяжелая, переливающаяся черно-малиновая ткань, падающая античными складками; а для Клеопатры я накидывала на плечи черное воздушное покрывало, осыпанное золотыми блестками.

Мои партнеры тоже играли в плащах. Надо сказать, что все они великолепно справились со своими ролями. Играть трагедию даже в условиях театра — задача не простая, нелегкая, а в концертных {428} условиях она особенно сложна и ответственна. И я с благодарностью вспоминаю участников этого вечера, работавших на репетициях, как говорится, не за страх, а за совесть, — Т. Архангельскую, Г. Яниковского, И. Смысловского, И. Русинова.

Вечер вызвал большой резонанс, ряд хвалебных отзывов.

Критик Б. Медведев писал:

«… Коротко и точно определили этот вечер Н. Петров и Ю. Завадский, произнеся лишь одно слово: “Праздник…” Да, это был праздник! Торжество высокого актерского мастерства, душевной молодости, глубокой преданности своей теме — торжество трагедии…» И дальше: «Хочется сказать еще об одном: о простоте, об удивительной простоте и естественности, с которой звучали в устах актрисы тексты Еврипида, Шекспира, Расина; о том, что декламации в этот вечер был категорически запрещен вход на сцену Дома актера. И поэтому простота, благородство игры сделали такими доходчивыми образы трагедии, близкими, трогающими сердца зрителей, как убеленных сединами, помнящих Коонен еще в ролях Митили в “Синей птице” на сцене Художественного театра… так и совсем юных, не успевших распрощаться со студенческой скамьей…»

Меня приветствовали в этот вечер наши прославленные мастера — С. Рихтер, Нина Дорлиак, Г. Уланова, Ю. Завадский, В. Марецкая, И. Раевский, театроведы — Л. Гроссман, П. Марков, Г. Бояджиев. Присутствовавший на спектакле В. Шкловский прислал мне на следующий день письмо:

«Дорогая Алиса Георгиевна!

Вчера был великий вечер… Спасибо Вам.

В первый раз понял Расина.

Мы услыхали голос Трагедии.

Как этот голос нужен времени…»

После окончания вечера в Доме актера был устроен дружеский банкет. Много говорили об эмоциональном воздействии трагедии, говорили и о том, что мне удалось, не прибегая к гриму и костюмам, осязаемо донести до зрителя каждый образ. Все единодушно утверждали, что, несмотря на условность концертной установки, у зрителей создалось полное впечатление театра.

Я отвечала, что если можно считать мою работу удачей, то это только частично относится ко мне, что это победа таировского театра, нашей театральной культуры и неустанной борьбы Таирова за внедрение трагедии в современный репертуар, что я по мере своих сил и возможностей только продолжаю развивать идеи и поиски Александра Яковлевича. Тут у меня сжалось сердце, я подумала — как рано ушел из жизни Александр Яковлевич. Как много мог бы он еще дать сегодняшнему театру… И, будто продолжая мои мысли, поднялся режиссер МХАТ И. Раевский и предложил почтить память Таирова. Все встали. В эту минутную паузу в голове у меня пронеслись слова Александра Яковлевича: «Настоящее {429} искусство не умирает. Уходя, оно оставляет ростки и продолжает жить».

И следующий день я думала о силе и могуществе искусства, вернувшего меня к жизни и творчеству.

Но у каждого человека радости и горести идут «хороводом», как говорила цыганка Оля Степанова. Так случилось и со мной: через неделю после этого счастливого дня у меня неожиданно сорвалась поездка в Ленинград, где было объявлено четыре моих творческих вечера, в их числе и «Образы трагедии»; накануне отъезда внезапно выяснилось, что главные мои партнеры В. Кенигсон и Г. Яниковский заняты в своих театрах.

В очень мрачном настроении я захлопнула крышку чемодана, уже приготовленного в дорогу, и взяла со стола томик стихов Блока. Последние два месяца я была так занята работой, что не оставалось времени ни для книг, ни для музыки. А музыка и поэзия действуют на меня всегда умиротворяюще. До поздней ночи перечитывала я давно знакомые, любимые и уже полузабытые стихи Блока. И вдруг меня осенила мысль: почему бы мне не сделать вечер Блока? Почему не попытаться донести до зрителя *моего* Блока — такого, каким я его чувствую, бесконечно мне близкого. И как бы освещая мне путь к Блоку, поплыли воспоминания далеких юных лет.

Петербургские белые ночи, короткие встречи с Блоком, о которых я упоминала. Едем на лодке по Неве — Блок, Качалов и я. Блок читает свои стихи. Глаза устремлены куда-то вдаль, лицо порозовело под лучами занимающейся зари. Стихи читает как чужие, думая о чем-то своем… И дальше: сидим все трое на острове в маленьком ресторанчике у знаменитого Старика. Блок уже совсем другой — шутит, глаза добрые, лукавые, рассказывает о том, что ему тоже очень хотелось бы играть на сцене, но пока все попытки не приносят удачи. Еще одна встреча с Блоком, несколько позднее, в доме Мусина-Пушкина. Блок — веселый, очень оживленный, но вот подошел к нему какой-то человек и внезапно, на моих глазах, лицо Блока сделалось неузнаваемым — холодным, будто стеклянным, и, что особенно меня поразило, глаза вдруг стали «рыбьи». Блок «разноликий», подумала я тогда. Таким он и остался в моей памяти на всю жизнь.

Воспоминания так крепко завладели мной, что утром я встала с твердым решением готовить вечер Блока, проникнуть в душевный мир одного из самых удивительных людей на свете. Конечно, это потребует настоящей серьезной работы. Но зато сулит несказанные творческие волнения и радости открытий.

Раньше, читая стихи Блока, я просто наслаждалась волшебством его поэзии. Теперь в каждую строчку я вглядывалась глазами актрисы.

Составляя программу, я включила в нее после тщательного отбора около сорока стихотворений, разделив их на три цикла: лирика, Россия, город. Это были мои личные рабочие обозначения. Позднее я включила «Скифов», которых поначалу не решалась {430} читать, — стихотворение казалось мне «мужским», но потом, когда я ввела его в программу, оно прекрасно было принято публикой.

Каждое стихотворение Блока — живой образ. В иных стихах речь идет от чьего-то лица, изменяются ритмы, даже лексика становится характерной. В других — Блок говорит от себя самого, широко раскрывая свое сердце, в котором зачастую бунтуют и светлые ангелы и демоны. Каждое стихотворение я осваивала как роль и работала с каким-то особым ощущением свободного дыхания, с радостью.

С чтением Блока как бы осуществилась моя давняя детская мечта стать трубадуром. Образ трубадура, о котором я услышала однажды в Стречкове из рассказа дяди, ассоциировался в моем представлении со странниками, нет‑нет да и проходившими по дороге за изгородью парка. Я с ними не раз заговаривала, размышляла об их жизни и часто мечтала — вот так же, как они, шагать по бескрайним дорогам, заходить в селения и рассказывать людям о чем-то добром, прекрасном, что вызывало бы у них радость и слезы. В блоковских вечерах я была одна, с глазу на глаз с публикой, совсем как мой детский трубадур, рассказывающий людям о чудесах, которыми полон свет божий.

Блок очень современен и, думаю, будет современен всегда. Я читала его стихи в самых разных аудиториях, и везде их принимали восторженно. Очень радовало меня то, как удивительно точно доходил до зрителей замысел каждого стихотворения. В программу блоковских вечеров я ввела музыку Скрябина, считая его созвучным {431} Блоку. Музыка давалась перед началом вечера, после вступительного слова Леонида Гроссмана, который неизменно принимал участие в моих блоковских вечерах, и перед вторым отделением.

Стихи Блока так околдовали меня, что некоторое время я не могла думать ни о какой новой творческой работе. Но эта пауза продолжалась недолго. В один из дней позвонил мне по телефону Всеволод Аксенов и предложил принять участие в литературно-музыкальной композиции «Пер Гюнт» Ибсена, которую он намеревался осуществить в концертном исполнении с музыкой Грига. Он предложил мне роль Озе. Пьесу я хорошо знала еще по Художественному театру. Образ Озе, матери Пер Гюнта, остался в моей памяти как один из самых интересных в пьесе, а работа в атмосфере музыки Грига, которую я очень любила, представлялась заманчивой. Я согласилась. Работать с Аксеновым было приятно. Он обладал хорошим вкусом, высокой культурой актера Малого театра. Аксенову удалось привлечь прекрасных актеров даже на самые маленькие роли. Оркестром дирижировал Н. Аносов.

Образ Озе чрезвычайно любопытен и своеобразен, овеян поэзией и романтикой, неотъемлемыми от норвежского фольклора. Здравый ум простой крестьянки сочетается в ней с наивной верой в сказки, в предания. Она такая же фантазерка, как и Пер. Трагические черты переплетаются в образе с комическими.

Характер Озе ярко проявляется сразу же в первой сцене, в ее перебранке с Пером. Упрекая сына за непутевую жизнь, за неподатливый характер, вызывающий осуждение и насмешки соседей, она в то же время восхищается и его непримиримостью с укладом деревенского быта и его фантастическими вымыслами. В этой, казалось бы, на первый взгляд бытовой сцене ощущаются романтическая настроенность чувств и мыслей, свойственных характеру Озе, ее безграничная любовь к сыну и вера в его необыкновенное, великое будущее.

Самой значительной в композиции, как и в пьесе Ибсена, была сцена смерти Озе. Траурная музыка Грига звучала здесь как подтекст к действию. Сцена эта начинается монологом больной, умирающей Озе. Тоска по исчезнувшему сыну, боязнь, что она не увидит его больше и не скажет последних напутственных слов, которые она так и не успела сказать ему, вызывают в сердце Озе тревогу и боль. Печальный монолог неожиданно прерывается криком Озе, криком радости и счастья, когда вдруг вбегает Пер и падает к ее ногам. Радость встречи возвращает Озе угасшие силы. Она счастлива.

Сказка о прекрасной невиданной стране, которую рассказывает ей Пер, о чудесном мире добра и красоты, куда оба они будто бы мчатся на быстроходных санях, увлекает воображение Озе. Светлые картины, возникающие в пути перед ее глазами, она воспринимает реально, взволнованно перебивая Пора расспросами. И, следуя за сказкой, Озе уходит из жизни с улыбкой, с наивной верой в чудеса, которые ждут ее в том прекрасном царстве, куда приведет ее Пер, в том мире, где, по его словам, ее встретят «по {432} справедливости», «с почетом», где не будет ни нищеты, ни забот, отягощавших ее жизнь на земле.

Я с большим волнением играла эту сцену. В антракте зрители, стоя у рампы и подолгу аплодируя, вытирали слезы.

В широкой гамме чувств, мыслей и поступков Озе я стремилась сохранять национальный колорит образа, без которого эта роль не смогла бы прозвучать со всей полнотой. Очень помогли мне в работе над ролью воспоминания о нескольких днях, проведенных мною в Норвегии. В Христиании мне посчастливилось присутствовать на деревенском празднике. Своеобразие характеров людей, особенности крестьянского быта, замечательные, неожиданно очень темпераментные танцы крепко запечатлелись в моей памяти.

Спектакль «Пер Гюнт» мы играли не только в Москве, но и в других городах Союза. Я участвовала в поездках — Баку, Тбилиси, Ереван и Минск, Таллин, Рига. Спектакли везде проходили с большим успехом.

Поездки эти не были длительными, никак не утомляли, и я отдыхала от своей сложной суетной московской жизни.

Кроме того, много приятных и радостных минут доставляли знакомства с местными театральными людьми, а в особенности встречи со старыми знакомыми и друзьями еще со времен гастролей в этих городах нашего театра.

Позднее Аксенов уговорил меня принять участие в другой его литературно-музыкальной композиции — «Арлезианка», по роману А. Доде, с музыкой Ж. Бизе. Поначалу я отказывалась: мне не очень нравился стихотворный текст инсценировки, сделанной Аксеновым, маловыразительный, трудный для драматического спектакля, но дружеские отношения взяли верх. Этот спектакль не получил такого признания, как «Пер Гюнт»: он был, с моей точки зрения, не в меру театрализован, ему не хватало той строгости и четкости, которые отличали композицию «Пер Гюнт».

В Москве спектакли шли в Зале имени Чайковского и в Большом зале консерватории, который я очень люблю и поэтому всегда с особым волнением там играла.

Жизнь шла в непрекращающейся творческой работе, но случалось, выпадали и горькие паузы, когда вдруг, остановившись на ходу, замечаешь то, что ускользает от внимания в каждодневной спешке. Мне хочется привести строчки из дневника.

«Вернулась после вечера в Политехническом музее, посвященного Пабло Неруде в связи с его приездом в Москву. Читала три его поэмы. Сегодня уже в четвертый раз читала Неруду. Горячая встреча… Горячий прием… А сейчас вернулась, и вдруг закрутила тоска нечеловеческая! Тоска по театру. Почти физически чувствую — нет театра!.. Нет привычной сцены, на которой протоптана каждая половица, нет сцены торжественной, прибранной перед началом спектакля или тихой, таинственной — ночью, когда горит одна дежурная лампа, а по полу ползут тени от разобранных декораций, и невольно замедляешь шаги — сцена отдыхает… Нет чудесных часов в своей артистической уборной, когда {433} готовишься к спектаклю. Нет темного зала со светлыми пятнами лиц неведомых людей, всегда близких особой близостью… Нет и горячего, мягкого пожатия руки перед выходом на сцену, когда бьется сердце от первой встречи со зрителем, не знаешь, какой он сегодня, надо ли будет его завоевывать или сразу он кинется к тебе, и тогда понесешься, как на крыльях, и весь вечер — точно пасхальный праздник в детстве! Кружишься в вихре невиданных чувств, страстей человеческих, страданий и радостей, во всех вихрях и метелях, какие бывают в жизни людей…».

Эта запись в дневнике не случайна. Мои товарищи-актеры, те, кто, так же как и я, одержимы нашим искусством, поймут меня. Театр обладает особым волшебством, его чары не исчезают, как бы ни изменялась и ни кружилась жизнь человеческая.

Конечно, мои творческие вечера, чтение блоковских стихов, участие в концертах — все это давало и радость интересных поисков, находок и радость успеха. Но тоска по привычному, четко организованному ритму жизни театра, со всеми его волнениями, радостями и неудачами таится где-то глубоко в подсознании и до конца дней не исчезнет.

Однако время мчится неудержимо, а потребность жить в творчестве, осуществлять новые задачи неизменно влечет к труду.

Вскоре я неожиданно начала записываться на радио. К микрофону привел меня мой неизменный друг — случай. Как-то, когда я шла по Тверскому бульвару, ко мне подошел очень приятного вида незнакомый мужчина, низко поклонился и представился — Аджемов. Имя Константина Христофоровича Аджемова, великолепного музыканта, ныне профессора консерватории, было мне хорошо знакомо. Сказав несколько горячих слов о моих ролях в спектаклях Камерного театра и о моих творческих вечерах, на которых он неизменно присутствовал, он неожиданно обратился ко мне с вопросом — нет ли у меня желания поработать на радио, сделать ряд записей из моего репертуара Камерного театра либо приготовить что-то новое. Я сказала, что самостоятельных записей на радио я никогда не делала. В Камерном театре, естественно, я участвовала в записях спектаклей и, таким образом, мои роли были записаны, но, к большому моему горю, все записи спектаклей Камерного театра исчезли бесследно вместе с последним закрытием его занавеса. А сейчас мысль о том, чтобы записываться на радио, просто не приходила мне в голову.

Шагая по дорожке бульвара, мы с Аджемовым скоро разговорились, как добрые старые знакомые. Константин Христофорович настойчиво уговаривал меня «подружиться с микрофоном» и вынести свое искусство на широкую аудиторию радиослушателей. Для начала он предложил мне принять участие в его ближайшей передаче о жизни и творчестве Шарля Гуно.

— Там прекрасный поэтический текст, — говорил Константин Христофорович, — требующий тонкого и проникновенного актерского исполнения. Уверен, что он вам понравится и что вам легко будет его освоить.

{434} На следующий день я получила текст сценария, который действительно был написан прекрасным литературным языком — простым и очень удобным для устного рассказа. И я согласилась на запись. Так с этой передачи началась моя дружба с Аджемовым, продолжающаяся до сегодняшнего дня.

Удача этой первой моей работы на радио, настойчивые уговоры Константина Христофоровича искать темы для записей, знакомство на радио с очень интересным человеком и художником Т. К. Алмазовой сильно взбудоражили меня, и после многих беспокойных раздумий я в результате пришла к мысли начать с того, чтобы увековечить на пленке хотя бы фрагменты, крупицы из спектаклей Камерного театра.

Мое предложение встретило одобрение, и постепенно были записаны отдельные сцены из «Оптимистической трагедии», из «Без вины виноватых», «Египетских ночей», «Федры» и большая композиция спектакля «Мадам Бовари», которая потребовала долгой работы, около трех месяцев. В этой записи помимо моих партнеров по спектаклю Камерного театра участвовали и новые исполнители. В трех ведущих ролях играли: Б. Петкер — Омэ, Е. Весник — Шарль Бовари и А. Ларионов — Родольф. Должна сказать, что все новые исполнители работали с большой охотой, готовностью и великолепно вошли в тональность спектакля. Запись «Мадам Бовари» имеет неизменно большой успех у слушателей.

Позднее я записала стихи Блока, стихотворения в прозе Тургенева, отрывки из «Гранатового браслета» Куприна и еще ряд произведений классиков.

Выступления на радио приносят гору писем со всех концов. Эта почта чрезвычайно интересна. Она знакомит с людьми самых различных профессий, возрастов, с людьми порой из самых отдаленных уголков нашей страны. Это дает большое удовлетворение, и все же… театр, сцена неудержимо влечет к себе.

Интересной большой работой в эти дни стала фру Альвинг в «Привидениях» Ибсена. Приглашение играть эту роль пришло из «Литературного театра», которым руководил бывший актер Камерного театра Михаил Лишин. Он предложил мне принять участие в этом спектакле в порядке гастроли.

«Привидения» не были в числе моих любимых драм Ибсена. Еще в юные годы, когда я, как и вся молодежь того времени, очень увлекалась драматургией Ибсена, я отдавала предпочтение другим его пьесам: «Строителю Сольнесу», «Гедде Габлер», «Женщине с моря». Драма «Привидения» казалась мне невероятно мрачной. Таким же остался в моем восприятии и образ фру Альвинг, как образ безнадежно страдающей женщины. Теперь, перечитав пьесу, я увидела в героине Ибсена совсем другого человека, человека, восстающего против лицемерной буржуазной морали, стремящегося к свету, к радости. Фру Альвинг всеми силами борется с «привидениями», возникающими перед ней на каждом шагу в укладе окружающей ее жизни.

{435} Образ фру Альвинг с начала и до конца пьесы озарен ее беззаветной любовью к сыну. Эта любовь — тревожная, взволнованная, с сильными взрывами то радости, то отчаяния, то безграничной нежности. Вся жизнь фру Альвинг, с момента возвращения Освальда домой после длительного отсутствия (с чего начинается пьеса) посвящена борьбе за его счастье и по мере развития событий — борьбе за его жизнь.

Пьеса построена так, что любовь матери обречена на тяжелые испытания, причем вторгаются они в ее жизнь каждый раз неожиданно, внося в душу смятение и страх за сына. Когда Освальд в первый раз рассказывает ей о приступе какой-то таинственной болезни, который с ним однажды случился в Париже, в голове фру Альвинг вспыхивает неясная, еще неосознанная мысль о том, что, возможно, распутная жизнь его отца — камергера Альвинга — могла отразиться на здоровье сына. Но она тут же отбрасывает эту мысль, охваченная одним стремлением успокоить Освальда, отогнать от него призрак болезни.

Сцены Освальда и фру Альвинг построены Ибсеном так, что каждый из них — и Освальд, который очень любит мать, и мать в безграничной заботе о сыне — скрывает друг от друга свои истинные мысли и чувства, и это создает напряженность и трепетность в действии пьесы.

{436} Но катастрофа неизбежно приближается. Неожиданный пожар приюта камергера Альвинга потрясает Освальда. Он приходит в сильное нервное возбуждение. Предчувствуя возможность припадка, который может оказаться для него роковым, он открывает наконец матери тайну своей болезни и настойчиво просит ее оказать последнюю услугу: если случится припадок, дать ему порошки морфия, которые он привез с собой. Ужас и отчаяние потрясают фру Альвинг: «Мне отнять у тебя жизнь?! Мне, твоей матери, которая дала ее тебе?!» Задыхаясь, она кидается к двери, зовет на помощь. Но Освальд быстрым движением запирает дверь. Мгновенно, огромным усилием воли фру Альвинг овладевает собой и уже твердо, стараясь казаться спокойной, пытается внушить сыну, что все эти чудовищные страхи вызваны его нервным напряжением и усталостью, что ему необходимо отдохнуть, и тогда они вдвоем, мать и сын, будут жить спокойно и будут счастливы. И как бы продолжая светлые мысли, которые она внушает Освальду, в окно, за которым в течение всех дней беспрерывно лил дождь, внезапно врывается яркий луч солнца. Широким движением фру Альвинг распахивает окно: «Смотри, Освальд, какое ослепительное солнце!» И вдруг она слышит глухой, чужой голос: «Мама, дай солнце… Солнце…» Она бросается к сыну и в ужасе видит обмякшее тело и тупой бессмысленный взгляд потухших глаз.

В этот момент я закрывала ладонью рот, чтобы заглушить крик ужаса, схватывала коробку с порошками, но движение к Освальду замирало на месте. И после секундной паузы, резко отбросив коробку, с решимостью беззаветной материнской любви, упав на колени перед сыном, я повторяла: «Нет!» И еще настойчивее: «Нет! Нет!» Фру Альвинг уже не пугает больше ни угасший взгляд сына, ни его безжизненное тело. Обливаясь слезами, она всматривается в его лицо с невыразимой нежностью и кладет руки на ею колени. Теперь перед ней ребенок, которому мать отдаст всю свою великую любовь, заботу и жизнь.

Мне хотелось показать образ фру Альвинг глубоко эмоциональным, сильным, озаренным светом душевной чистоты и красоты. Образ, в котором во всю ширь раскрылось бы чудесное первозданное чувство матери.

Работа над спектаклем протекала в очень трудных условиях. «Литературный театр» не имел стационара, репетировали мы в случайных помещениях, которые удавалось получить. Чем ближе был день премьеры, тем сильнее я чувствовала волнение за спектакль. Большая и сложная пьеса, по существу своему, требовала настоящего театра, со всем арсеналом его технических средств. На это мы рассчитывать не могли.

Премьера состоялась в Театре имени К. С. Станиславского. На сцене была одна-единственная репетиция в день спектакля. К нашей большой радости, спектакль прошел очень ладно, без всяких технических «накладок». Играли мы с подъемом, зал был переполнен, после конца публика долго аплодировала. Маленькая уборная, где я гримировалась, не могла вместить всех знакомых и незнакомых {437} людей, которые пришли меня поздравить. В Театре имени К. С. Станиславского мы сыграли несколько спектаклей.

С огромным успехом прошли «Привидения» в Ленинграде. Премьера состоялась в Выборгском Доме культуры. С большим волнением вошла я в этот театр. Сколько спектаклей сыграла я на этой сцене… Все было мне знакомо — и сцена, и кулисы, и зрительный зал. Перед началом спектакля пришли меня приветствовать старые работники Выборгского Дома культуры, хорошо помнившие гастроли Камерного театра.

Спектакль был принят публикой как-то празднично, торжественно; после окончания зал аплодировал стоя, на сцену летели букетики фиалок, неслись крики — спасибо! Прибежала толпа молодежи, ученики Театрального института. По давней традиции, существовавшей еще со времени наших первых гастролей и каким-то чудом перекинувшейся на дальнейшие годы, молодежь просила меня подарить к предстоящим экзаменам каждому что-нибудь «на счастье». По инициативе одной из девушек были вырезаны крохотные кусочки материала из швов длинной муаровой юбки моей фру Альвинг.

Помимо спектаклей в Выборгском Доме мы играли в Ленинграде и в других домах культуры и клубах, а последний спектакль — в Ленинградском Доме актера. На следующий день после этого спектакля я получила очень ласковое письмо за подписью замечательных ленинградских актеров.

«Правление Ленинградского отделения Всероссийского театрального общества, Совет Дома актера и театральная общественность Ленинграда горячо благодарят Вас и Ваше замечательное искусство, за Ваш неувядающий талант.

Желаем Вам, дорогая Алиса Георгиевна, многих лет здоровья и творческих успехов. Большое Вам спасибо.

*Н. К. Черкасов*

*Е. Н. Корякина*

*Е. И. Тиме*

*А. Ф. Борисов*».

Моя фру Альвинг получила высокую оценку от самых строгих знатоков Ибсена: В. Адмони, переводчика и исследователя драматургии Ибсена, и Н. Берковского. Позднее в большой статье «Таиров и Камерный театр» Берковский писал: «Коонен исполняла роль фру Альвинг и отлично доказала, что эта роль в драме Ибсена главенствует. Раньше думали, что театральное оправдание “Привидений” в Освальде Альвинге, успехи Орленева и Моисси содействовали этой ошибке. В “Привидениях” Коонен опять играла великую женскую драму, на этот раз материнскую, играла на единой волне интонаций и на единой волне ритмических движений, с простотой и красотой, окончательно ею завоеванными. Казалось, Коонен осуществила норму сценической речи, к которой призывал актеров Станиславский, первоначальный учитель Коонен. {438} Станиславский спрашивал: “Как добиться того, чтобы звук в разговоре был непрерывным, тянущимся, сливающим между собой слова и целые фразы, пронизывающим их, точно нить бусы, а не разрывающим их на отдельные слоги”. Думаем, ответ перед этими требованиями могла держать Коонен. Вся роль фру Альвинг была проведена с неназойливой, скрытой и безупречной музыкальностью. В распоряжении Коонен действительно находился “этот тянущийся по-скрипичному звук”, который Станиславский хотел услышать в речи актеров. Коонен в этой роли шла от единого замысла, отраженного в мимике, в сценическом поведении, в речевом мелосе».

Конечно, играть такую трудную пьесу в «походных» условиях было нелегко, но все же я вспоминаю об этом спектакле всегда с большим и добрым чувством.

Основными моими партнерами в «Привидениях» были Михаил Лигнин — пастор Мандерс и Юрий Волков — Освальд. Оба они прекрасно играли. Меня очень порадовал успех Юры Волкова, бывшего ученика школы Камерного театра. Я много и охотно занималась с ним ролью, понимая, как трудно неопытному актеру справиться с таким сложным образом. Должна сказать, что и остальные исполнители играли отлично. Очень помогала спектаклю художница Е. Фрадкина, прекрасно разработавшая сценическую площадку.

В круговорот моей беспокойной актерской жизни нежданно-негаданно вторглось одно новое обстоятельство, которое внесло новый смысл в мои мечты и чаянья. В один прекрасный день мне позвонили по телефону из редакции журнала «Театр» и предложили написать воспоминания. Я удивилась — воспоминания?! О чем, о ком? Мне пояснили: «Расскажите о вашей жизни, о вашем творчестве, о людях искусства, с которыми вам довелось встречаться, о вашей работе со Станиславским, с Таировым…»

Разговор меня сильно взволновал. Я сказала, что сразу ответить на это предложение не могу, что я должна подумать. Весь следующий день я провела в беспокойных раздумьях. Вспомнила, как когда-то Александр Яковлевич говорил, что мне надо писать книгу, что у меня интересная жизнь, много встреч с замечательными людьми театра, искусства. Он говорил, что я умею «образно» рассказывать. Я тогда посмеялась и сказала: болтать в компании друзей это одно, а писать — совсем другое; кроме того, я ненавижу сидячую жизнь, а писать книгу — это значит, наморщив лоб, часами просиживать у стола. Вспомнился мне и другой недавний разговор на эту же тему. Как-то вечером был у меня в гостях Ираклий Луарсабович Андроников со своей женой, Вивианой Абелевной. За чаем я им рассказывала разные разности, всякие забавные эпизоды, связанные с моей учебой в гимназии, с первыми годами моей жизни в Художественном театре. А на следующее утро Ираклий Луарсабович позвонил мне по телефону и сказал, {439} что он все время вспоминает мои рассказы и считает, что мне нужно писать книгу. Конечно, меня порадовали эти неожиданные ласковые слова в мой адрес, но я повторила Андроникову то же, что говорила когда-то Александру Яковлевичу: что писать я не люблю и что для меня всегда было мучением написать даже короткую статью в театральный журнал или газету. Мои возражения не убедили Ираклия Луарсабовича. Он предложил мне выход: ежедневно присылать ему письмо с рассказом о каком-нибудь событии из моей актерской жизни — в результате «будет книга». Но и это предложение оказалось для меня невыполнимым.

И вот когда я обдумывала со всех сторон предложение журнала «Театр», мне вдруг пришло в голову, что, быть может, снова вмешивается в мою жизнь мой друг — случай и мне следует все же взять в руку карандаш или ручку и сесть к столу. Приглушив свое волнение, я начала думать, как мне взяться за дело. Решение пришло быстро: нужно писать «очерки» о замечательных людях, с которыми меня сводила судьба, о людях, с которыми я была связана своей жизнью и творческой работой. Эта мысль показалась мне очень удачной.

Первой моей «жертвой» стал Леонид Андреев. Облик Леонида Андреева, яркий, впечатляющий, казался наиболее подходящим для моего первого литературного опыта. Я писала об Андрееве два дня не отрываясь. Это был целый трактат о его творчестве, о его пьесах, о нем, как об исключительной личности, описала и наши встречи. Но когда я прочитала ворох исписанных листков, я увидела в них фигуру человека, никак не похожего на Леонида Андреева — того, который так меня увлекал, с которым я так много общалась, человека неугомонного темперамента, дерзкого своеобразия характера. Я расстроилась до слез. Почему же так вышло, почему образ Леонида Андреева получился плоским, как картонка? В сердцах я разорвала в клочья этот «трактат», как я его тут же охарактеризовала. Но растревоженная мысль не давала мне покоя, и я решила попробовать писать о человеке, которого знала особенно близко и в творческой работе и в жизни, — о К. С. Станиславском. Однако, когда я стала обдумывать план рассказа о Константине Сергеевиче, я скоро почувствовала себя в глубоком тупике. В течение восьми лет моего пребывания в Художественном театре Константин Сергеевич заполнял каждый день моей жизни с утра и до вечера — репетиции, работа, встречи. Будучи его ученицей, я часто бывала в доме Станиславских и имела возможность видеть его в обычной, семейной обстановке. Он проникал в мою жизнь постоянно. Его влияние на меня было огромным, даже вопреки творческим с ним разногласиям в последний год моей жизни в Художественном театре. Как бы я смогла обо всем этом рассказать в очерке? В результате у меня, как говорится, зашел ум за разум, и, промучившись еще несколько дней, я поняла, что писать о таком большом художнике, не захватывая эпоху, искусство того времени, не говоря о своем личном творческом и человеческом становлении в те годы, — невозможно, опять {440} все получится скудно и плоско. Я поняла, что вообще писать о большом человеке, особенно о человеке исключительном, можно только тогда, когда сумеешь обнять жизнь вокруг него, со всех сторон. Мне это, конечно, будет не под силу, думала я, и решила категорически отказаться от всяких воспоминаний.

На следующий день, невольно вернувшись мыслью к мемуарам, я в состоянии отупелого отчаяния положила перед собой лист бумаги и, нарисовав десятки смешных мордочек, к чему меня всегда неудержимо тянет, когда в руке карандаш, а перед глазами бумага, издеваясь над бездарностью своего писательского воображения, крупным почерком вывела внизу самую что ни на есть стандартную фразу: «Я родилась в Москве на Долгоруковской улице». Поверив, что с соблазном стать писательницей покончено, я успокоилась и, блаженно завалившись в кресло, решила сообщить в редакцию журнала свой окончательный отказ. Но написанная фраза оказалась магической. Передо мной вдруг одна за другой поплыли картины моего детства во всей их прелести и волшебстве. Распахнулся мир чудес. Переполненная неотразимым обаянием видений, я села к столу и… начала писать эту книгу.

# **{441}** Последняя премьера

Алиса Георгиевна Коонен торопилась закончить эту книгу, работе над которой она отдала последние годы своей жизни. Она успела сдать ее в издательство, но не дожила до выхода книги в свет.

Смерть ее перевернула последнюю страницу истории Камерного театра, истории сложной, противоречивой и прекрасной в искренности и мощи талантов, ее создававших.

Работа над книгой была радостью Алисы Георгиевны, окунула ее в родную атмосферу театра, позволила вновь пройти по страницам трудной и счастливой актерской жизни. Без причастности к миру театра Алиса Георгиевна не могла жить, и книга личных воспоминаний стала для нее делом служения любимому искусству.

Она вспоминала не для себя. Из огромного богатства и разнообразия своих знаний и впечатлений, накопленных почти за девять десятков лет жизни, которая прошла в напряженном творческом труде, в общении с самыми первыми величинами нашего и зарубежного искусства, Алиса Георгиевна отбирала то, что казалось ей существенным для читателя, что связывало театр и жизнь, в чем наиболее точно отражались ее взгляды на искусство и ее миропонимание.

Книге Алиса Георгиевна отдавала много времени и сил, отдавала с радостью, хотя работа была для нее новой, незнакомой и потому трудной. В сущности говоря, на восьмом десятке жизни Алиса Георгиевна начала овладевать новой для себя профессией.

Нам, группе сотрудников журнала «Театр», посчастливилось помогать Алисе Георгиевне в подготовке рукописи к публикации — сначала в журнале «Театр», где были напечатаны первые семнадцать глав «Страниц жизни», потом отдельной книгой. Работа шла дружно, без серьезных разногласий, хотя она имела свои внутренние сложности.

Первой из них была проблема жанра книги в широком смысле этого слова.

Нам нетерпеливо хотелось получить в изложении Алисы Георгиевны историю Камерного театра, что, как нам казалось, существенно дополнило бы имеющуюся по этому вопросу литературу. {442} Вскоре мы убедились, что историком, в точном смысле этого слова, Алиса Георгиевна быть не могла, она не могла анализировать свои роли или создания А. Я. Таирова. Она могла рассказывать о своих ролях, о путях подхода к ним, о задачах, которые ставил режиссер, но органически не могла давать им историческую оценку. В этом смысле книга Алисы Георгиевны, конечно, субъективна. Однако ее искренний правдивый рассказ займет в литературе о Художественном и Камерном театрах место значительного исторического документа.

Творчество Камерного театра, А. Я. Таирова, и А. Г. Коонен достаточно освещено в нашей театральной литературе. Интересующийся без труда найдет книги и многочисленные статьи о Камерном театре. Во все периоды своей жизни театр стоял на сложном театральном перекрестке, вызывал восторженные отзывы и резкие полемические нападки. Его искусство привлекало к себе внимание и газетных рецензентов и историков театра.

Издана книга сочинений А. Я. Таирова с прекрасными вступительными статьями П. А. Маркова и Ю. А. Головашенко, книга Ю. А. Головашенко о Таирове.

В освещении творчества Камерного театра, Таирова и Коонен недостает, пожалуй, анализа влияния их искусства на творческую практику нашего театра. Влияние это не было определяющим, но безусловно было весьма существенным. Как многие крупные режиссеры русского советского театра, А. Я. Таиров был первооткрывателем. Можно полагать, что его опыт еще сослужит добрую службу советскому театральному искусству. Желающие глубже познать этот опыт многое почерпнут из книги Алисы Георгиевны.

На протяжении всей работы над книгой Алиса Георгиевна укреплялась в мысли, что пишет не театральные мемуары, а повесть о жизни.

Можно было бы сказать, что актриса писала о себе, видела жизнь «через себя», если бы сама-то ее жизнь вся целиком не была поглощена театром. Даже жила она в здании театра. Чтобы сесть к гримировальному столику в своей актерской комнате, ей было достаточно перейти лестничную площадку. Правда, после закрытия Камерного театра она ни разу больше не прошла этот короткий и привычный путь, но театр и жизнь все равно были действительно неразделимы и в ее судьбе и в ее характере.

Мемуаристу все детали кажутся чрезвычайно важными, хотя на самом деле многие из них представляют чисто «домашний» интерес. Найти верную пропорцию между «домашними» деталями я фактами общезначимыми, уловить подробности, которые необходимы для полноты рассказа и воссоздания воздуха времени, — дело тонкое, требующее и особого такта, и знания истории, и ощущения конечного результата, целого, когда не написаны еще и первые строчки.

Сотрудница журнала «Театр» Е. И. Шамович, подготовившая публикацию всех журнальных глав книги, помогла на первых {443} порах актрисе найти тон рассказа, установить способ отбора материала. Я помогал Алисе Георгиевне в подготовке последних глав рукописи и в редактировании всей книги для издательства «Искусство».

К нам, ее помощникам по работе над книгой, Алиса Георгиевна относилась непросто. Что и говорить — мы годились ей во внуки. Но мы были первыми читателями и — по редакторской обязанности — первыми критиками. Впечатлениями же от книги она очень дорожила, выспрашивала дотошно, детально.

Она была признательна нам за помощь, за публикацию первых глав книги в журнале, но частенько и сетовала на нас за нашу, как ей казалось, медлительность. Работа действительно шла медленно, это ее беспокоило. Она хотела наполнить работу над книгой тем же стремительным и напряженным ритмом, каким была пронизана вся ее актерская жизнь. Книга была новой ролью, захватившей ее целиком, работать следовало непрерывно и безоглядно. Достичь этого было невозможно, ибо медленно работала сама Алиса Георгиевна. Медленно — не значит мало. Ее работоспособность была удивительной, ее взыскательность не знала предела, ее требовательность к слову, к ритму фразы изумляла. Черновики ее рукописей несут следы этой честной творческой работы. Листы исписаны вдоль и поперек, ручкой по карандашу, карандашом по чернилам, поля сплошь усеяны вставками и исправлениями. Править аккуратно она не умела. Своим готическим, как она говорила, почерком, который сама с трудом разбирала, она пачкала рукопись безбожно: вписывала слова прямо поверх слова, ставила слово на полях, а потом долго искала — в какое же место оно предназначено.

Выход очередной книжки журнала с главой ее воспоминаний Алиса Георгиевна воспринимала как премьеру, радовалась звонкам знакомых и письмам читателей.

Когда мы начинали работу над книгой, мы знали, что Коонен — легендарная актриса, мы быстро убедились, что и личность она — совершенно необыкновенная.

Восторженное удивление перед человеком необычайных душевных качеств, особого рода мудрости не покидало нас на протяжении всей десятилетней работы с Алисой Георгиевной.

Нам постепенно раскрывался мир актрисы, прошедшей огромную и во многом удивительную жизнь. П. А. Марков заметил как-то, что ведь никто из актрис нашего времени, кроме А. Г. Коонен, не имел «своего» театра.

Это действительно так. В Камерном театре репертуар строился в расчете на творческие данные и пожелания Коонен. Это право было заслужено талантом, хотя, видимо, создавало в труппе театра свои сложности.

Перед нами вставал мир человека, живущего одновременно воздухом двух эпох: лирической грустью окрашены рассказы Алисы Георгиевны о ее молодости, гордостью — ее воспоминания об «Оптимистической», об откликах на спектакль моряков Балтфлота.

{444} Несомненная цельность характера Алисы Георгиевны слагалась из противоречивых черт, которые находились, однако, в особом гармоническом единстве.

Страшную трагедию — уход из театра, болезнь и смерть Александра Яковлевича Таирова — Алиса Георгиевна преодолела как античная героиня. Не сломалась, не согнулась, нашла силы вновь обратиться к спасительному искусству: продолжала играть, записываться на радио, выступать с концертами и творческими вечерами, писала книгу.

Ощущение незаурядной силы и своеобразия ее личности рождало желание понять ее, узнать, взять что-то в качестве духовного образца. Впрочем, просто подражать ей было, конечно, невозможно.

Алиса Георгиевна обладала несокрушимой силой духа, уничижительная скромность не была ей свойственна, она знала свое значение и дорожила им. Это помогало ей оградить свое бытие от излишнего волнения. Близко к сердцу она умела принимать далеко не все. Алиса Георгиевна всегда выходила из положения как актриса. Жизненную ситуацию она нередко превращала в сценическую и играла ее. Она как бы отстранялась, прятала личное за актерским.

Порой она изображала практически неприспособленную женщину, которая ничего не понимает «в этих бумажках».

Иногда как бы усугубляла, сценически укрупняла переживание. Однажды, приехав к Алисе Георгиевне на дачу, я был поражен ее скорбным видом. Встретив меня на дорожке к дому, она положила мне на плечи прямые трагические руки и сказала:

— Юрий Сергеевич, у меня огромное горе.

— Что случилось? — говорю я, мысленно подбирая слова соболезнования.

— Вчера ночью погиб Мишка.

«Слава богу, — думаю я, сохраняя приличествующее ее интонации выражение лица, — Мишка это все-таки кот».

Она действительно была привязана к этому решительно ничем не примечательному Мишке, находила у него необыкновенные интеллектуальные способности, но форму преодоления своей острой жалости избрала особенную, театрализовала беду, сыграла ее и таким способом залечила душевную травму, театром, актерством отстраняя ее реальность. Это особое свойство помогало ей переносить и настоящие несчастья.

Обычно при визите в ее квартиру на Большой Бронной, в здании, примыкающем к нынешнему Театру имени А. С. Пушкина, Алиса Георгиевна встречала меня в прихожей, куда она выходила на звонок. Потом проходили в кабинет А. Я. Таирова, и начинался разговор о новостях, театральных событиях, книгах. Читала она много, на столе всегда были новые книги, альбомы, журналы. Но, пожалуй, самым любимым был журнал «Юный натуралист», комплекты которого она берегла, перечитывая разные истории о животных, которых любила как-то особенно трогательно. В доме всегда были собаки или кошки, переселение семейства белок на {445} даче вызывало волнение, регулярно подкармливалась кошка декорационного двора и еще кошачья компания в соседнем дворе.

Поговорив о новостях, поднимались и, скрипя старыми плитками паркета, проходили в гостиную, к большому круглому столу. Начиналась работа, но начиналась не сразу, а с какого-то еще предварительного разговора, подчас необязательного. Алисе Георгиевне нужна была своего рода разминка. Начав же работу, она не отвлекалась до конца, до заранее отмеренного ею срока. Преждевременный уход по вполне даже уважительным причинам искренне расстраивал ее.

Потом уже стало понятно, что рабочий визит к ней нельзя совместить ни с чем другим: она была готова к работе и весь вечер был заранее распланирован. Срыв этого маленького плана приносил ей огорчение.

Работала Алиса Георгиевна сосредоточенно, внимательно просматривала каждую строчку. Мы проходили страницу за страницей, обсуждая ее или мои замечания по тексту. Работа эта шла очень медленно. Не потому, что было много редакторских замечаний или Алиса Георгиевна вносила много поправок. Журнальный вариант текста казался мне в целом хорошо подготовленным, и мои замечания сводились либо к исправлению фактических неточностей, которые выявились после журнальной публикации, либо к отдельным, совсем незначительным стилистическим поправкам, или, что бывало чаще всего, к предложениям сократить или дописать тот или иной абзац, фразу ради композиционной стройности. В журнальном варианте, работа над которым шла годы, неизбежно накапливались повторы.

На сокращения Алиса Георгиевна шла очень неохотно. Время уходило на доказательства и уговоры. Ей, непривычной к работе такого рода, завороженной написанным и опубликованным, просто психологически трудно было расставаться даже с отдельной фразой. Когда же удавалось убедить ее и перечеркнуть кусок текста, она всегда сокрушенно вздыхала и укоризненно покачивала головой. Но в целом и эта работа доставляла ей радость.

Не раз она говорила, что ей «симпатичны эти галочки» — так она называла корректорские знаки абзаца, которые я беспрестанно расставлял, ибо текст был набран по принятой тогда в журнале верстке без абзацев. «Галочки» относились к новой для нее технологии, были знаком дела, в котором ей были важны и приятны малейшие мелочи.

Разговоры о формате книги, ее оформлении, расположении фотографий доставляли ей видимое удовольствие.

Сейчас весь ход работы вспоминается как счастливое время. Тогда же, бывало, охватывало отчаяние от невозможности убедить Алису Георгиевну в вещах совершенно очевидных.

— Снимем этот кусочек, здесь повтор, — говорил я в полной уверенности, что последует согласие, и уже нацеливался ручкой на злополучные строки.

— Почему, Юрий Сергеевич? Ведь это так важно.

{446} — Алиса Георгиевна, на последних страницах четыре раза описываются ваши туалеты. Это много. Давайте этим местом пожертвуем.

— Но это же интересно, Юрий Сергеевич, молодежь должна знать, что мы носили.

— Конечно, но ведь вот тут вы описали свой туалет и здесь, а здесь уже липшее, тут ведь речь идет о другом, более существенном…

— Нет, вы не правы, это очень важно.

И следовала большая и по-своему убедительная речь о том, как важна культура одежды, как теперь молодежь не умеет одеваться.

Однажды я открыл для себя, что у Алисы Георгиевны в эти моменты пропадает чувство юмора, которое иногда помогает в редакторской работе. Необидная шутка подчас действует убедительно. С ней никакие шутки не проходили. Она не воспринимала их совершенно, продолжая серьезно и обстоятельно аргументировать свои позиции, даже если речь шла об одном слове.

Вообще же она была веселым, насмешливым человеком, умела подметить смешную деталь, актерски показать чью-либо манеру говорить, держаться. Всегда это было в форме доброго, любовного подтрунивания.

— Что вы, молодые, все говорите — спать пора, спать, рано вставать. Мы совсем могли не спать в вашем возрасте.

Выстраивался шутливый диалог, а потом шли воспоминания о веселых встречах Нового года, друзьях, и вставал из рассказа какой-то особый стиль жизни, действительно, может быть, теперь утерянный.

Он возник перед нами снова в вечер восьмидесятилетнего юбилея Алисы Георгиевны, который отмечался в Доме актера. Остроумно и торжественно вел вечер И. Л. Андроников. Прекрасное слово о творчестве Коонен произнес «Паша» — Павел Александрович Марков, старинный и добрый ее друг.

Последний раз Алиса Георгиевна вышла на сцену, последний раз читала монолог Федры…

Последней ее премьерой оказалась книга, где в простом и глубоком достоинстве предстала личность Алисы Георгиевны — особый тип русской актрисы, труженицы, человека высокого духовного строя.

*Ю. Рыбаков*